

85

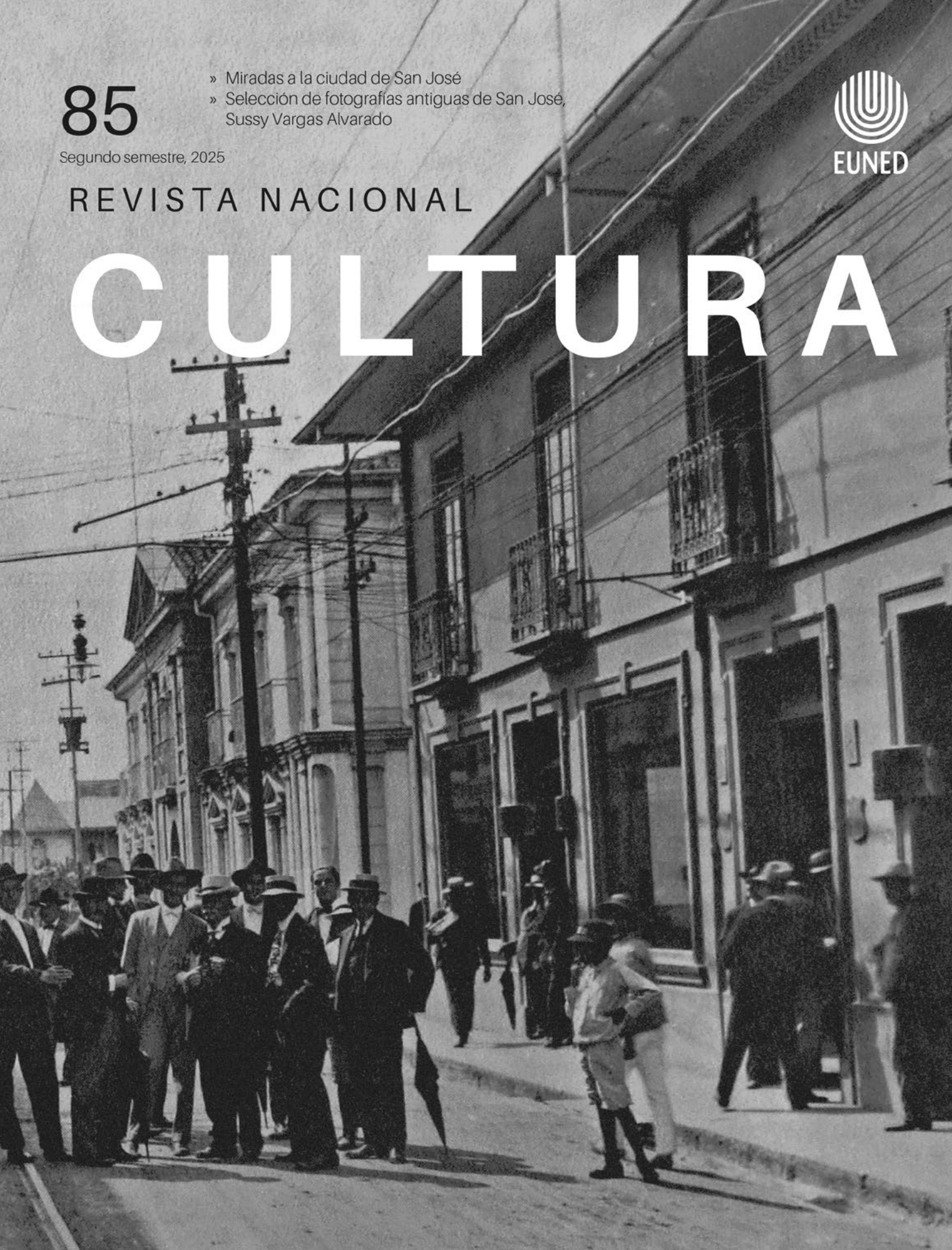
Segundo semestre, 2025

- » Miradas a la ciudad de San José
- » Selección de fotografías antiguas de San José,
Sussy Vargas Alvarado



REVISTA NACIONAL

CULTURA



Contenido

Editorial	4	Marta	55	La obra no figurativa de Teodorico Quirós.....	114
Herencia cultural	6	Isabel Gallardo		Walter Fernández-Rojas	
El tranvía eléctrico de San José: modernidad, memoria y patrimonio	7	Escultor Edgar Zúñiga Jiménez: coherencia entre pensar, hacer y ser, a golpe de mano y corazón	58	Música.....	119
Isabel Avendaño Flores		Xiomara Zúñiga Salas		Al son de las orquestas josefinas. Entretenimiento en las primeras décadas del siglo XX.....	120
Diversidad de estilos en la arquitectura costarricense	10	Letras	62	Maria Clara Vargas Cullell	
David Boza Méndez		Bola al aire... ¡libre! La paradoja de los parques que nos quitaron la libertad.....	63	Melodías de la tierra: el legado vivo de Emilia Prieto.....	123
El barrio Amón: las viviendas del primer residencial de la elite de San José	17	Roberto García H.		Tania Vicente León	
Florencia Quesada Avendaño		Villa Nueva de la Boca del Roble	65	Dolores Castegnaro Catellani: una vida dedicada a la música	125
El barrio en la memoria.....	21	Ovidio Muñoz Corrales		Zamira Barquero Trejos	
Flora Ovares		El idioma de la arena	68	Dos obras de Dolores Castegnaro: “Lasciati amare” y “Amour”	128
La ciudad y los espejos	24	Daniel Garro Sánchez		Oro viejo	133
Jurgen Ureña		Don Martín	69	Desde el país de la infancia.....	134
Aquellos salones de baile.....	29	Olga Marta Mesén		Alfredo Sancho	
Mario Zaldivar Rivera		Crítica literaria	72	Certamen permanente de cuento y poesía	137
Lugares donde el cuerpo habla: salones de baile popular en San José	32	La complejidad de los géneros narrativos: <i>La falaz biografía de Lou Vald</i>, de Francisco Antonio Pacheco.....	73	El último café de la esquina	138
Juan Carlos Cordero Fonseca		Alexánder Sánchez Mora		Gianny Ortiz Picado	
Crónica de la lucha por los espacios comunes. San José, Costa Rica, 2005-2018.....	35	Artes visuales.....	76	En el Tapón del Darién.....	139
María del Carmen Araya Jiménez		Selección de fotografías antiguas de la ciudad de San José.....	77	Warner Arturo Mena Rojas	
Historia.....	38	Sussy Vargas Alvarado		La sombra de mis días	141
Nuestro Mercado Central: tradición, cultura y vida en cada rincón	39	La ciudad de San José, crónicas a través de la fotografía de los siglos XIX y XX	91	Elineth Rodríguez Artavia	
Enrique Castillo		Sussy Vargas Alvarado			
La Catedral de San José: ideograma espiritual de una ciudad silenciada.....	42	Calle adentro. Un repaso a la comunidad de dibujantes urbanos.....	94		
Macarena Barahona Riera		Jose Pablo Ureña Rodríguez			
Semblanza	48	César Ulate: fachadas de la memoria. Una visión de Barrio Luján	99		
La cotidianidad escultórica de Fernando Calvo	49	Claudio Corrales Quesada			
Ericka Solano Brizuela		Juan Bernal Ponce: la ciudad en los ojos de un artista.....	104		
Néstor Zeledón Guzmán (1933-2025)	52	Edgar Martin Ovares			
María Laura Castro Castro		Reseña de la exposición temporal <i>Cartografías del corazón</i>, de Sussy Vargas Alvarado	109		
Dayana Gamboa Vargas		Liz Rojas Rodríguez	109		
Valeria Zúñiga Brenes					



85

Publicación semestral
de la Universidad Estatal a Distancia, UNED.
Apartado 474-2050,
Mercedes de Montes de Oca, Costa Rica.
Teléfono: 2234-7054
Telefax: 2234-9138
Correo electrónico: cultura@uned.ac.cr

Consejo editorial

Myriam Bustos Arratia
myriam.bustosarratia@gmail.com

Marjorie Ross González
marjorie@marjorieross.com

Manuel Araya Incera
manuel.araya@ucr.ac.cr

Enrique Villalobos Quirós
evillaq@gmail.com

Alberto Murillo Herrera
albertomurillo1960@gmail.com

Guillermo Barzuna Pérez
guibarpe@gmail.com

Inés Trejos Araya +
Rafael Ángel *Felo* García Picado +
Alberto Cañas Escalante +
Samuel Rovinski Gruszco +
Eugenio Rodríguez Vega +
Víctor Julio Peralta Arias +

Editora

Laura Flores Valle
lfloresv@uned.ac.cr

Coordinación de Producción Editorial

Eli Marín Hernández
elmarin@uned.ac.cr

Diseño, diagramación e ilustración

Alex Molina Antón
jmolina@uned.ac.cr

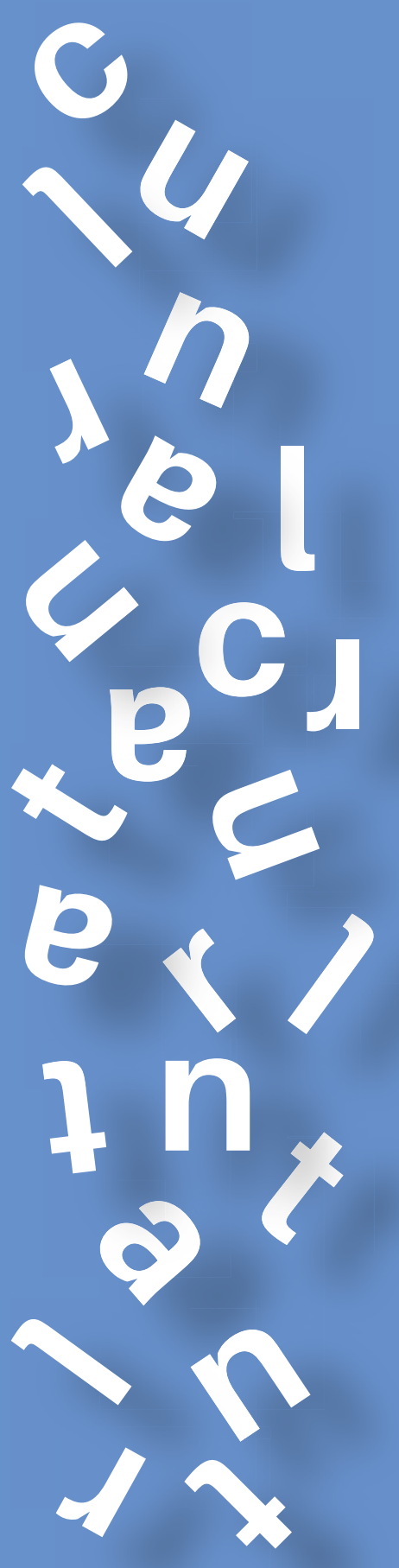
Redacción

Tel: (506) 2527-2654
Telefax: (506) 2253-7039

En la portada

Un aspecto diario de la Avenida Central
Manuel Gómez Miralles, 1919.
ARCHSV (Archivo Sussy Vargas)

Impreso en Costa Rica
en los Talleres de la EUNED
ISSN: 977101390600985

A decorative graphic on the left side of the page consists of various white lowercase letters (c, u, n, r, e, l, c, r, t, a, n, t, u, t, a, n, t, u, t) arranged in a vertical, slightly curved column. The letters are of different sizes and are set against a solid blue background.

Editorial

Una ciudad habitada es, en gran medida, una ciudad cuidada por sus habitantes, tanto en su convivencia como en su transitar cotidiano. Al irse de los centros urbanos, dichos espacios pasan a ser “tierra de nadie” y se inicia el deterioro, su inevitable abandono y posterior desolación. Este principio es un elemento significativo en el desarrollo de los textos incluidos en este volumen, cuyos autores dialogan con la ciudad de San José y configuran diferentes miradas analíticas respecto a su constitución y eventual recuperación; es decir, un diálogo con las condiciones urbanas actuales.

Destacan el tema del transporte citadino y sus posibilidades de mejoramiento, la arquitectura y la estilística patrimonial en la actualidad y en épocas pasadas, además de una colección de fotografías antiguas de San José, cuya selección estuvo a cargo de la artista plástica y curadora Sussy Vargas, que permiten apreciar las profundas transformaciones sufridas por la ciudad capital a partir del siglo XIX. Este material se complementa con una robusta sección de artes visuales, que incluye trabajos de artistas que han hallado en San José una fuente de inspiración y reflexión.

Los distintos textos de esta edición constituyen lo que se podría denominar una “cartografía” de la diversidad. En ella se rescata siempre la válida, posible y necesaria convivencia entre modernidad y tradición, sobre todo en lo concerniente a recuperar la vida de barrio y a la importancia de defender el patrimonio arquitectónico local como signo identitario. De ahí el valor especial que adquiere el recorrido por tres barrios ya centenarios en el centro de la capital: Barrio Amón, las cercanías del Paseo Colón y el Barrio Luján. Se suma a este recorrido la experiencia de los dibujantes urbanos y la exploración de aspectos lúdicos de la vida social: los salones de baile popular, las cantinas, las grandes orquestas, las mejengas de barrio. Un itinerario por el camino que realizaba el tranvía, así como el microcosmos cultural que representa el centenario Mercado Central. La música, la historia, la literatura, las artes visuales, la arquitectura y la fotografía se enlazan en la conformación de distintas miradas analíticas sobre la ciudad capital: un universo simbólico que no solo está conformado por procesos históricos, sino también por los imaginarios propios de distintos grupos sociales.

Cultura



Herencia cultural

- » El tranvía eléctrico de San José: modernidad, memoria y patrimonio
- » Diversidad de estilos en la arquitectura costarricense
- » El barrio Amón: las viviendas del primer residencial de la elite de San José
- » El barrio en la memoria
- » La ciudad y los espejos
- » Aquellos salones de baile
- » Lugares donde el cuerpo habla: salones de baile popular en San José
- » Crónica de la lucha por los espacios comunes. San José, Costa Rica, 2005-2018

El tranvía eléctrico de San José: modernidad, memoria y patrimonio

Isabel Avendaño Flores

Vestigios bajo el asfalto y reaparición como patrimonio silenciado

A inicios del año 2025, recibimos con asombro la noticia de que, durante las obras de ampliación del bulevar de la Avenida Central de San José, emergieron restos del antiguo sistema de tranvía que recorrió la capital costarricense entre 1899 y 1950.

En 2018, expresé en un artículo mi pesar ante la forma en que un medio de transporte eficiente y colectivo fue desplazado por la vorágine del transporte contaminante y la cultura individualista del automóvil. Decía entonces que el tranvía había sido derrotado no solo como sistema de movilidad, sino también como espacio de interacción urbana. Añadía que, pese a no rastreadse físicamente, aún era posible reinventarlo frente a las crisis actuales del transporte y de la convivencia urbana.

En ese mismo texto, me referí a un “patrimonio nulo en la memoria histórica josefina”, dada su escasa presencia en el imaginario colectivo y en los relatos oficiales de ciudad. Por eso, resultan alentadoras las acciones de la Municipalidad de San José al invertir 55 millones de colones para construir cinco vitrinas de vidrio en puntos estratégicos de la Avenida Central —entre Chelles y el Hospital San Juan de Dios— con el propósito de conservar y visibilizar estos vestigios históricos.

Esta noticia representa, sin duda, una nueva oportunidad para retomar la conversación sobre el valor patrimonial del tranvía, y sobre su potencial para inspirar formas más humanas, sustentables y democráticas de habitar la ciudad.

El tranvía como hito urbano y social

El tranvía eléctrico de San José no fue simplemente un medio de transporte, sino un hito en la historia urbana y social de Costa Rica. Inaugurado el 9 de abril de 1899, simbolizó la modernidad y el progreso del país al convertirse en el primer sistema de transporte urbano colectivo de la capital. Su trazado y operación marcaron un antes y un después en la forma en que se concebía y vivía la ciudad, articulando espacios, construyendo identidad urbana y dejando una huella profunda en la memoria colectiva. No obstante, su implementación fue el resultado de un proceso complejo de negociaciones en la Municipalidad, iniciado desde 1872, cuyo trazado definitivo difería significativamente del originalmente propuesto.

En sus inicios, el tranvía representó un salto tecnológico significativo y una pieza clave en el proceso de modernización del espacio josefino. En un contexto en que la movilidad urbana dependía de carretas, caballos o el desplazamiento a pie, su llegada significó una disminución de las barreras espaciales, del tiempo, del espacio y una reconfiguración del tejido urbano. El tranvía no solo conectó barrios, sino que organizó el crecimiento de la ciudad en un damero racionalizado, acorde con los ideales liberales de orden, progreso y eficiencia.

Conectividad territorial y redefinición espacial de una ciudad moderna e integrada

Su red, que superó los 14 kilómetros de extensión, alcanzó antiguos barrios como San Pedro, Guadalupe, Rincón de Cubillos (Barrio México), el entonces Ministerio de Fomento y el Liceo

de Costa Rica. Esto impulsó un proceso de conurbación que conectó estos núcleos con el centro josefino, y estos, indirectamente, con otros poblados como Desamparados o Coronado para transitar hacia la naciente área metropolitana. En este sentido, el tranvía constituyó un instrumento clave en la redefinición del territorio urbano. Al mismo tiempo, contribuyó a romper con el patrón geográfico que delimitaba la ciudad entre los ríos Torres al norte y María Aguilar al sur.

Más allá de su función utilitaria, el tranvía fue un dispositivo simbólico. Reflejaba las transformaciones sociales de la época y contribuía a forjar el sentido de pertenencia entre las y los habitantes de San José. Era un medio de integración social y también de diferenciación: el uso del tranvía, el tipo de vestimenta de sus funcionarios, la utilización de zapatos para subir a los vehículos, los reglamentos de comportamiento en su interior, todo ello consolidaba una cultura ciudadana basada en normas de urbanidad y jerarquías sociales. La figura del conductor o del motorista, uniformados con corbata y gorra con escudo nacional, evocaba disciplina, respeto y autoridad.

Ritmos, encuentros y economías sobre rieles

El tranvía también estructuró el tiempo urbano. Su paso regular impuso horarios, planificación de desplazamientos y nuevos ritmos de vida. Era un regulador social, que permitía ordenar la jornada laboral, los espacios de ocio, las actividades escolares y comerciales. A su vez, las estaciones finales se convirtieron en



Frente a la Estación del Pacífico.
Fotografía: Manuel Gómez Miralles,
ca. 1919. ARCHSV.

polos de interacción económica y social: en lugares como "La Estación", en Guadalupe, se concentraban carnicerías, panaderías, jabonerías y caballerizas, donde el viajero rural podía cambiarse y "vestirse de ciudad". La ciudad y lo rural se encontraban y dialogaban.

La electrificación del tranvía fue otro de los grandes aportes de este sistema. Asociado al desarrollo de nuevas tecnologías, catalizó la llegada de otros servicios como el alumbrado público, los teléfonos, los cines, los rayos "X" y una serie de artefactos domésticos que transformaron radicalmente la vida cotidiana. La ciudad extendió su iluminación, se lle-

nó de movimiento y de los signos visibles de una urbe moderna.

El sistema tranviario también fue reflejo de profundas desigualdades. Su desarrollo y operación estuvieron en manos de capital extranjero, principalmente vinculado a Minor Keith y empresas como la Costa Rica Electric Light & Traction. Esto configuró una estructura de enclave, donde la dirección y beneficios se concentraban en manos extranjeras, mientras que las personas trabajadoras costarricenses, por ejemplo, ocupaban mayoritariamente los puestos subalternos. La empresa imponía condiciones a las autoridades locales, negociaba privilegios fiscales, ex-

propiaciones y salarios elevados para sus funcionarios extranjeros.

La historia del tranvía también nos recuerda la fragilidad del patrimonio urbano frente a los intereses del capital. El sistema comenzó a declinar por presiones del modelo vehicular, el individualismo del automóvil y la falta de visión institucional para adaptarlo a las nuevas condiciones. En agosto de 1950, el tranvía realizó su último recorrido. Desde entonces, su recuerdo ha quedado relegado a un lugar marginal en la cultura urbana. La máquina que se conserva en el Parque de Diversiones es una réplica, aislada del contexto urbano que le dio sentido. Se le

ha desprovisto de su historia, se ha vaciado su contenido simbólico y patrimonial.

Paradójicamente, el olvido institucional contrasta con el fuerte impacto que tuvo este medio en la vida cotidiana. Por ello, nos motiva a que la Municipalidad de San José recobra energías para reinstalarlo en nuestro imaginario. El tranvía aparece como fondo en anécdotas, en relatos de infancia, en expresiones cotidianas como “trolearse”, “descarrilarse” o “me dejó el tren”, en las memorias de la ciudad que se fue. Representó un espacio de sociabilidad, de aprendizaje urbano, de contacto entre lo rural y lo urbano, a pesar de que la literatura o el arte costarricense de la primera mitad del siglo XX no le dedicaran atención. Paulatinamente, el registro del tranvía se desvaneció como experiencia colectiva.

En este contexto, la reciente localización de vestigios materiales del tranvía representa una oportunidad invaluable. Son excavaciones que interpelan la ciudad. Los restos de rieles, durmientes y estructuras enterradas son testimonios tangibles de una etapa crucial del desarrollo urbano. Su hallazgo no debe pasar desapercibido ni ser tratado como obstáculo para la obra pública, sino como un llamado a resignificar el patrimonio. Estos vestigios pueden ser integrados al espacio urbano como parte de rutas históricas, sitios de memoria o elementos musealizados *in situ*. Representan un recurso educativo, simbólico y cultural de gran potencial.

La revaloración del tranvía exige, también, una política patrimonial comprometida. No basta con preservar objetos aislados; es necesario construir narrativas que den sentido a estos bienes, que los conecten con la historia urbana, los modos de vida del pasado, las transformaciones sociales que protagonizaron generaciones enteras. Es un patrimonio material y simbólico que, si bien fue dejado en el olvido, puede recuperarse.

El tranvía como inspiración para enfrentar los desafíos actuales del transporte y la ciudad

La experiencia del tranvía permite además repensar las soluciones a la actual crisis del transporte urbano. En un contexto de congestionamiento, contaminación y exclusión, retomar el sentido de un transporte colectivo, eficiente y or-

denado, no es una nostalgia vacía, sino una posibilidad real de transformar la ciudad en un espacio más justo y habitable.

El tranvía fue un artefacto de modernidad que articuló territorio, generó sentido, ordenó el tiempo y conectó personas. Hoy, el reto es rescatarlo del olvido, reivindicarlo como patrimonio cultural costarricense, y devolverlo al lugar que merece en el imaginario colectivo. Esto implica enseñarlo, señalarlo, narrarlo, proteger sus vestigios y, sobre todo, comprenderlo como una pieza clave de la historia urbana nacional. Su relectura puede inspirar nuevas formas de movilidad urbana basadas en la equidad, la sustentabilidad y la convivencia.

Los vestigios bajo el asfalto nos interpelan; nos invitan a mirar la ciudad contemporánea, a leer sus capas ocultas, a reconocer que el pasado no es un ancla, sino una palanca para construir futuros más integradores. Y aunque hoy solo sobrevivan fragmentos materiales, está en nuestras manos hacer que también sobreviva su sentido.

Isabel Avendaño Flores

Geógrafa de la Escuela de Geografía
y decana de la Facultad de Ciencias
Sociales de la Universidad de Costa Rica
isabel.avendano@ucr.ac.cr

“La historia del tranvía también nos recuerda la fragilidad del patrimonio urbano frente a los intereses del capital. El sistema comenzó a declinar por presiones del modelo vehicular, el individualismo del automóvil y la falta de visión institucional para adaptarlo a las nuevas condiciones. En agosto de 1950, el tranvía realizó su último recorrido. Desde entonces, su recuerdo ha quedado relegado a un lugar marginal en la cultura urbana”.

Diversidad de estilos en la arquitectura costarricense

David Boza Méndez

Costa Rica, a nivel internacional, es un territorio que destaca por la riqueza de su exuberante biodiversidad, las narrativas con respecto a su respeto por la naturaleza y otras consideraciones muy positivas en relación con su población y cultura.

Es también un motivo común, por parte de nuestros coterráneos y del extranjero que nos visita, considerar el poco interés en la condición arquitectónica de nuestras ciudades. Es un hecho que ha habido un gran deterioro y destrucción sistemática de nuestra herencia cultural y, en especial, del patrimonio arquitectónico. Las ciudades costarricenses han perdido buena parte de su identidad y de su memoria histórica.

Es cierto que San José y nuestras ciudades están muy deterioradas y son, además, lugares poco amigables para los transeúntes; sin embargo, también tienen vestigios de un pasado diferente: basta levantar la mirada y observar esos detalles que se encuentran ahí, en silencio: cornisas, techos, balaustradas, detalles escultóricos, torrecillas y otras características de los edificios más antiguos.

Resulta que nuestro país, además de su gran diversidad natural, cuenta con una gran diversidad estética e histórica en sus muros. Es paradójico cómo un país tan pequeño y con una historia tan reciente evidencia, en su capital y las ciudades de sus provincias, una considerable riqueza de estilos e influencias arquitectónicas, muchas veces cercanas a los movimientos de vanguardias que se dieron en otras latitudes.

La arquitectura, al igual que cualquier tipo de arte, es hija de su tiempo y de su contexto. En este sentido, en un país tan joven como Costa Rica, sus condiciones sociales, culturales, geográficas y climatológicas, que lo han hecho único, influyeron en el tipo de construcciones que se dieron en sus primeras etapas de formación.

Dichos estilos arquitectónicos, que aún coexisten en nuestras ciudades, son breves espacios testimoniales y conviven con formas constructivas que se han ido construyendo a partir de la década de 1950.



Detalle de ventanas en casa de adobes de Santo Domingo de Heredia. Fotografía: David Boza Méndez.

Arquitectura vernácula

Un primer estilo constructivo es la casa de adobes costarricense. Ese tipo de arquitectura, heredado de los españoles en la época de la colonia, es uno de los métodos de construcción más antiguos: la edificación que utiliza la tierra como su principal material constructivo. La casa de adobes costarricense, por lo general, es de una planta y utilizaba “lo que se tenía a mano” para su construcción. Además, la edificación de estas casas involucraba a todas las personas de la comunidad, pues, como indica Guillermo Barzuna en su artículo “El adobe como material vernáculo y comunitario en Costa Rica” (2024): “una persona se especializaba en crear los bloques de tierra, otra en crear las tejas”, etc. (pp. 17-18).

Otro ejemplo de arquitectura vernácula es la casa de madera costarricense. Estas casas son construcciones levantadas en su mayoría con este tipo de material tan abundante en nuestro país. Muchas veces presentan influencia de otros estilos arquitectónicos más elaborados; por ejemplo, el estilo victoriano o el estilo internacional (que influye en los techos inclinados hacia un lado en las casas “pachucas”). Dependiendo de su ubicación geográfica, dichas casas presentan pequeñas adaptaciones. Existen las casas del Valle Central, con un corredor o un jardín para la vida social, o las casas de madera del Caribe, algunas elevadas sobre pilotes para evitar la afectación de las inundaciones y con rosetones para favorecer la ventilación.



Casa de madera en Coronado.
Fotografía: David Boza Méndez.

La influencia del neoclásico

El siglo XIX, y la independencia de la gran mayoría de los países que componen el continente americano, trajo cambios importantes a nivel político y cultural en la región, particularmente hacia finales. Gran parte de los países emergentes, que se independizaron de España o de Portugal, adoptaron la arquitectura neoclásica como símbolo de sus nuevos sistemas democráticos, su progreso y economías emergentes. En muchas capitales latinoamericanas se construyeron edificios clave para denotar el surgimiento y el desarrollo de las nuevas naciones: teatros, edificios de correos, bibliotecas, estaciones ferroviarias; construcciones, en su mayoría, de carácter oficial, que reflejaban el nivel de desarrollo alcanzado. En Costa Rica, tal como se menciona en el texto “Arquitectura y desarrollo cultural costarricense: 1900”, incluido en el *Calendario ICOMOS 2019. Arquitectura de 1900 en Costa Rica: Construyendo el umbral de un siglo* (Barzuna y Boza, 2019), esas cuatro edificaciones se construyeron siguiendo el estilo neoclásico.



Dicho estilo está inspirado en la arquitectura de las antiguas culturas griegas y romanas. Se caracteriza, según lo indicado por Gabriela Díaz en “Arquitectura neoclásica: historia y características” (2023), por utilizar columnas dóricas, jónicas o corintias, líneas limpias en su diseño (como respuesta a la arquitectura barroca, que era sobrecargada), bóvedas y cúpulas, frontones triangulares y diseños muy geométricos y monumentales.

Colegio Superior de Señoritas.
Fotografía: David Boza Méndez.

La casa de influencia victoriana

En el siglo XIX, el Imperio británico se convirtió en el más grande del planeta; su influencia también se manifestó en el ámbito arquitectónico, a través del estilo victoriano. Este tipo de arquitectura se originó a mediados del siglo XIX en la Inglaterra de la Reina Victoria, pero llegó a Costa Rica desde Estados Unidos a inicios del siglo XX.

La madera es uno de los materiales constructivos más importantes de dicho estilo. Florencia Quesada, en su obra *En el barrio Amón* (2014), destaca que la arquitectura victoriana se caracteriza por una gran riqueza ornamental: la incorporación de torreones, cenefas, pináculos, arcos, columnas, *bay windows*, intrincadas caídas de agua, detalles tipo “gingerbread”, entre otros.

La arquitectura de este estilo se puede encontrar en las casas de finca de lugares como Aserri, Vázquez de Coronado, las faldas del volcán Irazú; no obstante, existen ejemplos en todo el territorio nacional.



Casa de Otto Silesky en Las Nubes de Coronado. Fotografía: David Boza Méndez.

Estructuras de estilo neogótico

Entre el siglo XVIII y el siglo XIX, en Europa se dio la corriente artística del romanticismo como respuesta al racionalismo de la primera mitad del siglo XVIII. Uno de los principales aspectos de esta corriente artística fue la idealización del pasado. En el caso de la arquitectura, esto implicó encontrar inspiración en estilos pasados para las nuevas construcciones. La reconstrucción del Palacio de Westminster, en Inglaterra, utilizando el estilo neogótico, fue uno de los hitos más grandes de la arquitectura romántica. Al respecto, Richard Woodbridge, en *Historia de la arquitectura en Costa Rica* (Editorial Tecnológica, 2003), destaca que el neogótico parte de los estilos arquitectónicos del romanticismo, representa la adaptación del lenguaje arquitectónico gótico a nuevas edificaciones, primero en Inglaterra y Alemania, luego en el resto de Europa y en el continente americano, incluyendo Costa Rica.



Antiguo Asilo Chapuí. Fotografía: David Boza Méndez.

En Costa Rica se adopta el estilo neogótico ante la necesidad de materiales y estructuras más resistentes a los terremotos. Este estilo está presente, principalmente, en templos católicos como el de Moravia, La Merced, San Rafael de Heredia y San Isidro. Ofelia Sanau, en su libro *Arquitectura e historia en Costa Rica: templos parroquiales en el Valle Central, Grecia, San Ramón y Palmares (1860-1914)* (EUCR, 2001), destaca que el estilo neogótico se caracteriza por su gran verticalidad, la presencia de torrecillas, pináculos, los distintivos arcos ojivales en puertas y ventanas, maderas talladas y vitrales coloridos.



Castillo Moro, estilo neomudéjar.
Fotografía: David Boza Méndez.

La influencia neomudéjar

El neomudéjar llegó importado desde Europa. Es uno de los varios estilos arquitectónicos del movimiento "revival" característico del romanticismo. El neomudéjar constituye un movimiento nacionalista que surgió en la España del siglo XIX, parte de los esfuerzos románticos por definir identidades nacionales por medio de la arquitectura de antaño (Woodbridge, 2003). En el caso de Costa Rica, llega por la influencia de migrantes europeos, específicamente españoles, que construyen sus casas utilizando este estilo. Son pocas, pero de considerable importancia, las edificaciones de este tipo en nuestro país: El Castillo Moro y la antigua casa del vicecónsul de España, Mariano Alvares Melgar (ambas en Barrio Amón); la antigua casa de Francisco de Mendiola Boza, hoy la Librería Católica; el patio interno del antiguo edificio de la Asamblea Legislativa y el balcón y los interiores del almacén La Alhambra.

El neomudéjar, tal como lo plantea Beatriz González en su artículo "Tras el brutalismo, llega el neomudéjar: el nuevo estilo preferido de los archi-influencers de Madrid" (2024), se caracteriza por la abundancia de ornamentos, detalles geométricos alrededor de las ventanas y puertas, relieves en los muros, encajes en las ventanas, arcos en forma de herradura y mosaicos con motivos geométricos.

Arquitectura *art nouveau*

A finales del siglo XIX se gestó en Europa otro movimiento artístico y filosófico con importantes repercusiones a nivel occidental: el modernismo, el cual tuvo también sus manifestaciones arquitectónicas, siendo el *art nouveau* una de las principales. En Costa Rica, según Woodbridge (2003), la influencia modernista se dio de la mano de arquitectos europeos que emigraron al país; entre ellos, Luis Llach o Francisco Tenca. Actualmente, sobreviven pocas estructuras con reminiscencia a este estilo en nuestro país. Algunos ejemplos son el Edificio Steinvorth, la Casa Jiménez de la Guardia y la Casa Velásquez, además de la antigua Ferretería Macaya, el Hotel Rosa del Paseo, en Paseo Colón, o la antigua Casa de Miguel Obregón Lizano, en Barrio Amón.

El *art nouveau* se inspira en la naturaleza y surge como respuesta a los movimientos historicistas y a la rigidez del neoclásico. Uno de los rasgos compositivos más distintivos de este estilo es la utilización de líneas fluidas y orgánicas, semejantes a los tallos de las plantas. Además, presenta una profusa ornamentación con motivos vegetales y animales. Tal como indica Gabriela Díaz en su artículo “Art Nouveau en arquitectura: historia y características” (2023), este estilo rompe con la geometría constante e imperturbable del neoclásico para favorecer construcciones más libres, dinámicas y, muchas veces, asimétricas.

El estilo *art déco*

El *art déco*, tal como lo anota Andrés Fernández en su artículo “Barrio México Art-Deco (un barrio josefino de 1930 a 1950)” (2006), aparece en 1914 en Europa, y es en el periodo entre guerras (1920-1940) cuando se populariza en dicha región, en Estados Unidos y en América Latina. Sin embargo, existen ejemplos de *art déco* en países asiáticos, lo que sugiere que este estilo pudo haber sido realmente un estilo global.

Fernández agrega que esta corriente estilística se caracteriza por ser muy evocativa: se diseña por el diseño mismo, exaltando la geometría, los volúmenes, las líneas, y los colores. Está considerablemente inspirado por el movimiento geométrista de las vanguar-



Casa Jiménez de la Guardia, *art nouveau*.
Fotografía: David Boza Méndez.

dias de la época y por la iconografía de civilizaciones antiguas como la egipcia, mesopotámica, africana, vikinga, india y de pueblos autóctonos del continente americano (*Cultura Genial*, s. f.).

En Costa Rica, el *art déco* aparece como respuesta ante la crisis económica mundial que se vivía en los años treinta. La clase política impulsó una serie de medidas para atenuar su impacto; entre ellas, la construcción de obra pública, que se dio utilizando este estilo arquitectónico (Fernández, 2006). Existe una considerable cantidad de escuelas públicas, infraestructura hospitalaria, e incluso edificios ferroviarios con diseño *art déco* en nuestro país. Algunos ejemplos son las escuelas Jesús Jiménez (Cartago), Pilar Jiménez (Guadalupe), y Cleto González Víquez (Heredia), edificios en los hospitales Calderón Guardia y San Juan de Dios, la estación al Pacífico, el antiguo edificio del Instituto Nacional de Seguros y de bomberos, en San José, y la Casa de la Cultura, en Limón.

Arquitectura neocolonial

Al continuar con el repaso de estos estilos arquitectónicos, necesariamente se debe comentar la historia de la región latinoamericana. A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en varias latitudes se estaban dando movimientos archi-

tectónicos nacionalistas; en Europa se hablaba el neogótico y el neomudéjar como estilos alusivos a las historias arquitectónicas de sus regiones, o del *art nouveau* como una nueva expresión de la estética francesa y belga. En el caso de Latinoamérica, la revisión histórica llevó al surgimiento de la arquitectura neocolonial. Dicha arquitectura tomó su inspiración de la influencia española en los pueblos del continente americano en el periodo de la colonia y sus primeras manifestaciones se dieron en la década de 1910, tal como señala Cleyton Cortés en su artículo “La arquitectura de estilo neocolonial” (2022), pero llegaría a Costa Rica en la década de 1930.

El estilo neocolonial se caracteriza por el uso de torres cilíndricas como núcleos de escaleras, pórticos, arcos de medio punto en puertas y ventanas, diseños barrocos labrados en las puertas, columnas salomónicas, tejas en los techos o las molduras de líneas barrocas en puertas y ventanas (Woodbridge, 2003). Algunos edificios representativos de la arquitectura de influencia neocolonial en Costa Rica son: la Embajada de México, el Museo de Arte Costarricense (antiguo edificio del aeropuerto de La Sabana), el edificio de la Municipalidad de Vásquez de Coronado, o algunas casas de habitación en las cercanías del Paseo Colón y Barrio Escalante.



Apartamentos Meriland.
Fotografía: David Boza Méndez.



Casa de estilo neocolonial.
Fotografía: David Boza Méndez.

Los estilos arquitectónicos comentados representan solo una pequeña parte de la historia y de la diversidad arquitectónica de nuestro país. Un país joven, un país pobre, un país pequeño, pero que muestra en sus muros una riqueza de facetas y corrientes que han marcado su identidad. Uno de los méritos que se desprenden de este acercamiento es la ventana que nuestra arquitectura ha representado para los movimientos artísticos que se dieron en otras latitudes, pero en una modesta proporción. Por supuesto que existen otros estilos arquitectónicos posteriores a la década de los 40, como el estilo internacional o racionalista de los años 50, o el posterior brutalismo de la segunda mitad del siglo XX, pero esta pequeña reflexión lo que busca afirmar es que en un corto

periodo de alrededor de cien años (de la segunda mitad del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, aproximadamente), nuestro país sufrió grandes transformaciones sociales, económicas y culturales, las cuales se evidencian en esos muros que silenciosamente nos acompañan y nos observan, y que están ahí como evidencia de la riqueza arquitectónica y de influencias estéticas de Costa Rica.

David Boza Méndez

Docente e investigador de la
Universidad de Costa Rica y la
Universidad Estatal a Distancia,
miembro activo de ICOMOS
dbozam@uned.ac.cr

“Un país joven, un país pobre, un país pequeño, pero que muestra en sus muros una riqueza de facetas y corrientes que han marcado su identidad”.

El barrio Amón: las viviendas del primer residencial de la elite de San José

Florencia Quesada Avendaño*

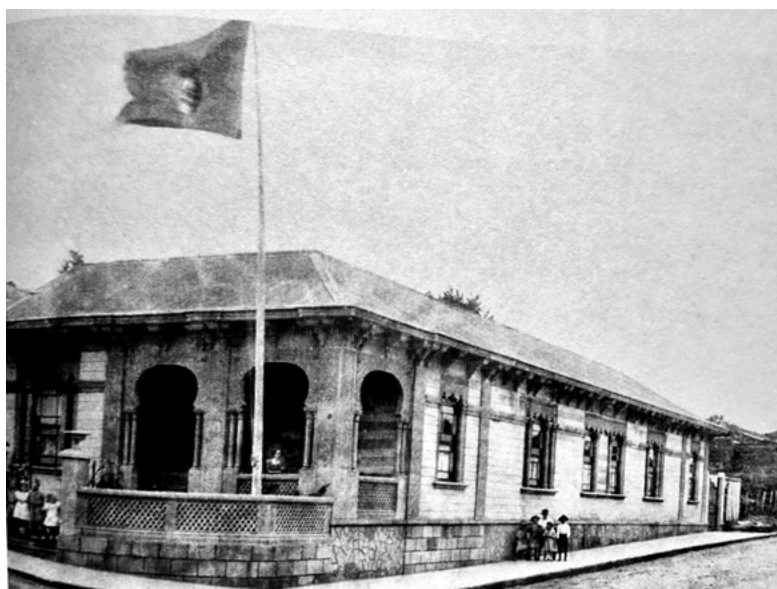
Hacia finales del siglo XIX, se inició una nueva fase de crecimiento en San José al ampliarse la cuadrícula colonial que prevalecía en ese momento. El ensanche, como se le conoció en el período, fue un nuevo proceso de segregación en la ciudad, que promovió la creación de nuevos barrios residenciales para las élites, los sectores medios y populares.

Una de las primeras propuestas para ampliar la ciudad hacia el norte fue presentada a la Municipalidad de San José en 1892, por el francés Amón Fasileau-Duplantier. La Municipalidad aceptó la urbanización de la zona, que llevó a cabo Amón junto con la Municipalidad, y se construyeron calles, aceras y otros servicios públicos modernos; la zona se lotificó en 1897.

Esta transformación dio origen al primer residencial de la elite josefina, el barrio Amón, en honor a su fundador. Los límites del barrio fueron: al norte, la avenida trece (río Torres); al sur, la avenida séptima; al oeste, la calle central, y al este, la calle nueve. El poblamiento del nuevo barrio se consolidó en las tres primeras décadas del siglo XX.

En este breve artículo se hace una síntesis del origen del barrio y de su arquitectura e interiores en las primeras décadas del siglo XX, basada en entrevistas a los vecinos originarios de Amón, fuentes censales, fotografías y otros documentos históricos.

¿Por qué un francés promovió la urbanización hacia el norte de la capital?



Casa Mariano Álvarez Melgar. Archivo Marta Álvarez.

* La autora ha realizado diversas investigaciones sobre la ciudad de San José. Ha publicado *En el barrio Amón. Arquitectura, familia y sociabilidad del primer residencial de la elite urbana de San José, 1900-1935* y *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica 1880-1930*.

Fasileau-Duplantier llegó a Costa Rica en 1872 para trabajar en la compañía de su cuñado Hippolyte Tournon. La compañía Tournon fue una de las empresas más importantes de producción, exportación y comercialización de café en Costa Rica. Amón fue apoderado general de la compañía hasta 1899 y se convirtió en un activo e influyente empresario urbano gracias a sus conexiones familiares y políticas.

A orillas del río Torres, la Compañía Tournon adquirió varias propiedades en donde construyeron un beneficio de café, las oficinas de la compañía, una planta eléctrica y una mansión donde vivió Amón, en el hoy día barrio Tournon. También construyeron un estanque y adquirieron una ladrillera. Esa fue la razón fundamental por la que les interesaba urbanizar la zona en los alrededores del beneficio, donde ellos también eran dueños de algunas propiedades. Además, la zona noroeste de la ciudad se había transformado con la construcción de la estación del ferrocarril, la creación de parques y el surgimiento de los nuevos servicios públicos modernos a finales del siglo XIX, lo cual valorizó los precios de la tierra en la zona.

En 1885, Fasileau-Duplantier se casó con la guatemalteca María Machado y tres años después nació Raymond, el único hijo del matrimonio. Amón regresó con su familia a Francia en 1898 y murió en 1915 en Burdeos, pero su nombre quedó para la posteridad ligado a una de las más emblemáticas zonas de la capital josefina.

En el barrio Amón se asentó una nueva burguesía urbana. Según el Censo de Población de 1927, el 90 % de la población de Amón era costarricense y un 70 % de la misma era de San José. Los extranjeros conformaron el 10% de la población que, en su mayoría, provenía de Europa, Estados Unidos y otras partes de América Latina. Los jefes de familia se dedicaban a profesiones liberales; fueron, fundamentalmente, abogados, médicos, ingenieros, contadores, etc. Un importante sector se dedicó al comercio y fueron dueños de los principales almacenes comerciales del periodo, como la Fama, la Alhambra, El Siglo Nuevo, La India, la Tienda y Sastrería Scaglietti, entre otros. Los agricultores eran, sobre todo, los dueños de



Casa Elias Pagés Elias. Fotografía: Florencia Quesada.



Detalle de una casa victoriana.
Fotografía: Florencia Quesada.

las fincas que producían café, banano, ganado y caña de azúcar.

Esta nueva burguesía transformó el paisaje urbano al norte de la ciudad. La formación de barrio Amón significó un importante cambio arquitectónico y sociocultural en San José. En Amón se mezclaron influencias arquitectónicas extranjeras y locales, caracterizadas por un fuerte eclecticismo tanto en estilos como en materiales de construcción —importados y de fabricación nacional— que se adaptaron a la topografía. Entre los nuevos estilos que se construyeron en el barrio estuvieron el neoclásico, mudéjar, neocolonial, victoriano, entre otros, que convivieron con estilos criollos. El cambio

más evidente fue la sustitución del adobe por el ladrillo y la madera. Los techos de zinc reemplazaron a las tejas. También se utilizaron una mezcla de materiales y técnicas constructivas como la tela metálica y el bahareque francés. En muchas viviendas se introdujeron los mosaicos decorados para los pisos y el baño.

Entre las casas analizadas, la mayoría fueron construidas por maestros de obras, pero también se mencionan algunos arquitectos como Jaime Carranza y las compañías constructoras de Rafael Alvarado y de Arturo Wolf. Muchas casas se diseñaron con un jardín frontal o jardines en el contorno de la vivienda y protegidas con rejas de hierro, una de

las características de la vivienda de clase alta urbana a inicios del siglo XX.

El interior de las casas tuvo una creciente especialización en su distribución, decoración y funciones, que permitió el desarrollo de una nueva intimidad y que fue parte de una nueva cultura urbana burguesa. Estas transformaciones fueron posibles gracias a la capacidad económica de sus pobladores y a la nueva infraestructura moderna que comenzó a construirse en la ciudad, como las cloacas, las cañerías y la electricidad. La nueva infraestructura urbana permitió la incorporación del baño y la cocina al resto de la vivienda.

En el sentido moderno, el ámbito de la familia y la intimidad conyugal se convirtieron en la fuente de privacidad y esta se reflejó en el interior de la casa. En las viviendas de Amón, la especialización quedó patente en la existencia de, por lo menos, tres dormitorios, hasta llegar a diez o más habitaciones, uno o dos baños, una sala, un comedor, un *hall*, cocina, cuarto de servicio, lavaderos y jardín, ya fuera frontal, en el interior o en la parte de atrás de la casa. El zaguán fue el eje de distribución de la vivienda, sitio de tránsito entre los espacios públicos y privados. En Costa Rica, la casa de adobes a mediados del siglo XIX incorporó el zaguán en su distribución interior, continuidad presente en muchas de las casas de Amón.

La sala fue el espacio público de la vivienda, el aposento más elegante y cuidadosamente decorado, que le daba estatus y distinción a la familia. Los dormitorios tenían, por el contrario, un carácter privado, y estaban diferenciados según la edad y el sexo; para el servicio doméstico se ubicaban al final de la casa. Algunas casas también tenían cuarto de costura, una oficina o biblioteca y la llamada “temblorera” (en caso de movimiento telúrico), al final de la vivienda. Las familias más ricas tenían una cochera para el automóvil.

En suma, la creación de barrio Amón marcó un hito urbano y significó un cambio arquitectónico y sociocultural en San José, asiento de una parte de la elite política y económica de Costa Rica y de destacadas figuras e intelectuales de la historia nacional. Hoy día, Amón y las históricas viviendas que todavía se conservan, representan uno de los pocos

legados del patrimonio arquitectónico de la capital costarricense de principios del siglo XX.

Florencia Quesada Avendaño
 Historiadora y catedrática de Estudios
 Latinoamericanos en la Universidad
 de Helsinki, Finlandia.
Florencia.quesada@helsinki.fi

“Entre los nuevos estilos que se construyeron en el barrio estuvieron el neoclásico, mudéjar, neocolonial, victoriano, entre otros, que convivieron con estilos criollos. El cambio más evidente fue la sustitución del adobe por el ladrillo y la madera”.

El barrio en la memoria

Flora Ovares

En recuerdo de MAFS

Tal vez por la situación limítrofe de la calle 24 en la que vivíamos, el barrio de la infancia carecía de un nombre definido: algunos le decían Pitahaya, otros Paseo Colón, El Obelisco, Las Segovias e incluso Barrio México.

Al final eso no importaba, porque más que los límites geográficos, al barrio lo define una imagen compartida del espacio que se habita, las actividades, las expectativas, los hábitos y las experiencias comunes. Implica una forma de vida y un tipo de relación social particular, hoy amenazados por el auge de los condominios y la desbandada de los ciudadanos hacia la periferia.

Por eso, por tratarse de un concepto que va más allá de un término geográfico preciso, podemos delimitar aquel barrio de otra manera: al sur los libaneses y los catalanes, al noroeste los italianos y los judíos y al frente de la casa descendientes de alemanes.

Las vivencias en común con muchos de ellos, personas de diversas religiones y costumbres, y las amistades prolongadas que nacieron entonces contribuían a formar un sentido de pertenencia más allá del entorno familiar y constituían todo un aprendizaje de la tolerancia hacia modos distintos de entender el mundo.

A la vez, la variada extracción social de los habitantes: tipógrafos, comerciantes, farmacéuticos, abogados, la mayoría integrantes de la clase media, ayudaba a reforzar la armonía y fortalecía el respeto mutuo.

Al pensar en el barrio, se reconstruye una galería de personajes. Cerca de nuestra casa, en la misma calle 24, las Colombari, Leonor y Mercedes, administraban una pulpería, La Paz.

Doña Carmen vendía helados de cas en un callejón sin salida, la avenida 1 A. No sé si era ella o alguien más quien traía de Guatemala un camión de manzanas para Navidad. ¡Gran ilusión poder probar las manzanas y las uvas en esa época del año!

Aquel señor moreno y bien parecido pasaba rumbo al trabajo cada mañana y doña Oralia, ejemplo de esfuerzo y laboriosidad, se dirigía al suyo, en el Mercado Central. Doña Emilia recibía nuestras costuras y don Francisco caminaba temprano a la imprenta, a veces acompañado de nuestro padre, rumbo al laboratorio o a la farmacia.

Pero también estaba Goya, a la que veíamos de buena mañana con un baño de cabras que llevaba a pastar no sabemos dónde. Nos daba un poco de miedo, nos parecía muy vieja y creíamos que estaba loca...

La geografía del barrio de la infancia está delimitada por sitios importantes como la barbería, la escuela, la cantina, la carnicería, la iglesia, puntos de referencia familiares para los habitantes del lugar.

Nos movíamos sin temor en esos itinerarios conocidos que incluían las pequeñas ventas de frutas, los inmensos jardines y los callejones sin salida para

jugar, lugares animados por el bullicio de los escolares en su camino a la Juan Rafael Mora y de noche cubiertos por el silencio medido por pasos rápidos en la acera de la calle 24.

Este mundo seguro y evocado posee un corazón, un espacio central. En la infancia, ese corazón estuvo en la casa victoriana de mi abuela, en su jardín desordenado de azaleas, limones, duraznos y hierbabuena. Casa desaparecida que todavía abre en los sueños la puerta doble que conducía al zaguán de techos altísimos y al cuarto pequeño lleno de libros.

Más tarde, aquella otra casa, la que permanece aún en pie y llena de luz, reunía a los muchachos del barrio, los novios y los compañeros del colegio. Fue diseñada por Lenin Garrido y construida con madera de ron-ron, cedro y paredes exteriores de pochote, resistentes al agua.

Estaba también la vivienda de María Emilia, con la terraza que era el escondite de los muchachos: *Mi amigo escribía un nombre en la ceniza del volcán acumulada en aquella terraza. Teníamos trece, catorce años, era siempre verano y, cada noche, las estrellas salían para pedirles deseos.*

El centro bien podría haber estado en el propio Paseo Colón porque, a medida que crecíamos, ahí se reunían los grupos de muchachos con sus bicicletas, alguno hasta con una moto, a veces con transistores y siempre con la ilusión de ver a aquel o aquella que les gustaba más. Íbamos tal vez sólo a reírnos, a contar "vochos" o a oír las hazañas inventadas de los mayores. *En el Paseo Colón florecían los*



San José, C.R. Paseo Colón.
Publicado por Carlos Federspiel
& Co. Librería Universal.
1937. Colección Vargas Goodfellow.

robles y bajo ellos, en los poyos de cemento, estábamos, sin saberlo, enamorados.

La dinámica en esa geografía sentimental cambiaba con los años. Los juegos con los niños vecinos dejarían paso a las miradas por la ventana cuando pasaban por nuestra acera los alumnos del Liceo de San José, el Don Bosco o Los Ángeles.

A veces, llegaba el Mago y nos sentábamos en la jardinera de la entrada. Desde el oeste se desplazaban los Dávila y los Barzuna algunas noches, a darles serenatas a mis hermanas o a los bailes

con tocadiscos que se organizaban con cualquier pretexto.

Por la avenida primera caminaban más tarde los amigos que llenaban la casa en los años universitarios: hablar de política, cantar acompañados de una guitarra, estudiar latín hasta la madrugada, soñar con los viajes que íbamos a hacer.

Ya había cines en las cercanías, lugares de reunión, restaurantes. Sentíamos que el barrio dejaba entrar el aire rebelde y comprometido de los años setenta y removía nuestras vidas. De alguna manera nos expulsaba hacia espacios más amplios e impersonales: ahora la ciudad se abría como el ámbito de una travesía de libertad mientras la casa victoriana servía de escondite a alguno de los protagonis-

tas de aquella Revolución que tuvimos y perdimos hace muchos años.

Cualquier día dejamos de vernos y sólo conservamos el recuerdo sonriente de ese verano juvenil, cuando vivimos el amor sin percatarnos ni buscarlo. Sobre el Irazú ya no está el hongo de ceniza cada mañana y los fantasmas de nuestros sueños hace mucho que cambiaron de rostro.

Con todo, probablemente esté inventando estos recuerdos y esté imaginando una uniformidad que en realidad no existía en el barrio: sus límites hacia

el río Torres eran zonas inexploradas, los pequeños talleres de los zapateros a lo largo de la calle 24 nos estaban vedados, el dueño de la pulpería de la esquina en la avenida tercera amaneció asesinado, la pareja que pasó borracha y abrazándose y que vi por la ventana desapareció en la oscuridad, hacia el norte.

Tal vez la ilusión del barrio sea sólo un intento dulce y vano de aferrarnos a algún pasado imaginado. Lo cierto es que hoy son escasas las familias de aquellos años que se han quedado en esas calles, donde el ruido, los automóviles y la inseguridad expulsan a los habitantes. Algunos se han ido porque las casas eran grandes y costosas de mantener, y ya no había hijos o nietos que pudieran habitarlas. Otros han muerto o han emigrado y los lugares donde vivieron muestran el rótulo de "Se vende" o han sido demolidos.

Las torres de apartamentos cercanas contrastan con las pocas placas de constructoras o negocios que recuerdan algunos nombres en casas abandonadas o convertidas en cuarterías. La sinagoga de vidrieras de colores es un lote baldío.

El barrio de la infancia y la juventud es ahora un paraje perdido, que el tiempo cambió como lo cambia todo.

"Tal vez la ilusión del barrio sea sólo un intento dulce y vano de aferrarnos a algún pasado imaginado. Lo cierto es que hoy son escasas las familias de aquellos años que se han quedado en esas calles, donde el ruido, los automóviles y la inseguridad expulsan a los habitantes".

Flora Ovares

Filóloga e investigadora
floraovares@yahoo.com

La ciudad y los espejos

Jurgen Ureña

Mi curiosidad en relación con los parques, plazas y monumentos de San José se inició durante mis primeros días como estudiante en la Escuela República del Perú. El Parque Morazán, ubicado frente a esa escuela, era entonces el espacio del recreo y la fantasía, que había albergado grandes rocas, un lago con cisnes y un pequeño puente rojo. En el siglo XIX había sido un lago pantanoso conocido como el Pozo de Villanueva.

Con el paso del tiempo, la curiosidad por ese parque adoptó una forma cinematográfica en *Costa Rica es Pura Vida* (2004). El protagonista de ese cortometraje es un indigente que vive una jornada particular rodeado de monumentos que han sido cubiertos con un papel de colores llamativos. El título hace referencia al Pura Vida como marca de exportación que oculta nuestra incapacidad para ser empáticos y solidarios con quienes tienen menos.

En 2006 dirigí *Espejismos*: una película breve en la que se vinculan el Parque Central de San José, la multitud y un espejo. Un transeúnte grita frente a su propia imagen: "¡Estén atentos a lo que viene!", mientras el espejo transforma y deforma la realidad que aparece delante suyo. El parque reflejado me permitió pensar entonces en el parque como espejo, en la vida de los parques y en su capacidad para evidenciar nuestros deteriorados vínculos con las ciudades y con los demás.

En un texto titulado *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961), la activista Jane Jacobs afirma que

los parques urbanos son unos empobrecidos lugares que necesitan que les caiga la bendición de la vida y el aprecio. Esto último está más de acuerdo con la realidad, pues la gente puede dar un uso a los parques y hacerlos prosperar, o bien retraerse de usarlos y condenarlos al rechazo y el fracaso. Los parques son lugares volubles y acusan tendencias de popularidad o impopularidad. Su comportamiento no es, en absoluto, simple.



Un indigente observa un monumento cubierto con papel rojo en el cortometraje *Costa Rica es Pura Vida* (2004).



Un transeúnte grita "¡Estén atentos a lo que viene!" en el cortometraje *Espejismos* (2006).

Dos años después, un cortometraje me llevó frente al monumento que se considera como el más importante de Costa Rica. *Rememorando* (2008) gira en torno del Monumento Nacional, que representa el triunfo de los países centroamericanos sobre los invasores extranjeros, a mediados del siglo XIX. Ese conjunto escultórico encierra un tejido de narrativas y tensiones identitarias que, me parece, no hemos terminado de desentrañar.

Caminar

Caminar es el título de un conocido ensayo del estadounidense Henry David Thoreau, escrito en el siglo XIX, aunque de gran vigencia en nuestro tiempo. Mi interés en este texto apareció durante los primeros meses de la pandemia del coronavirus, cuando comencé a caminar diariamente como una forma de ahuyentar la angustia producida por la incertidumbre. Entonces comencé a hacer fotografías, primero de espacios y personas; después de monumentos.

Los monumentos de políticos o líderes religiosos que observamos en nuestros parques presentan casi siempre una contundente postura física, que no ofrece espacio para la duda. En otras palabras, las representaciones del poder constituyen una imagen repetida con pequeñas variaciones, que se propone como un elogio de la capacidad de mando, la clarividencia y la fortaleza.

¿Qué nos dice la recurrencia de signos autoritarios en estos monumentos? ¿Cómo debe interpretarse la admiración que despiertan las capacidades de señalar o mandar, por encima de acciones como dialogar o reflexionar? ¿Qué nos dicen, por contraste, aquellas imágenes cuyos protagonistas se expresan con gestos amables, mesurados y contemplativos?

En diciembre de 2022, en el Parque la Sabana, tomé un par de fotografías del monumento al expresidente León Cortés. Después superpuse una imagen a la otra. Entonces, por efecto del recurso de la repetición, el gesto del expresidente adquirió un énfasis aún mayor.

Por un lado, las dos figuras enfrentadas produjeron una imagen reveladora de la incapacidad de escuchar y de dialogar, tan habitual en el comportamiento de la mayoría de nuestros gobernantes. Por



Un grupo de personas emula algunos de los gestos característicos de los monumentos en el cortometraje *Rememorando* (2008).



Un transeúnte observa a la distancia el monumento a León Cortés Castro, ubicado en el Parque Metropolitano La Sabana.

En esta fotografía, la doble exposición hace referencia a la incapacidad de escuchar y dialogar, tan habitual en la mayoría de nuestros gobernantes.



Imagen desdoblada del Monumento a Juan Rafael Mora Porras, ubicado frente al Edificio de Correos de Costa Rica.



otra parte, la imagen superpuesta se convirtió en una instantánea del diálogo imposible, de palabras altisonantes y oídos cerrados, que prevalece en las relaciones entre gobernantes y ciudadanos. Una instantánea de la ausencia de diálogo.

Entonces surgió la idea de documentar mediante la fotografía algunas de esas representaciones de poder y preguntarse qué nos dicen, y qué historias alternativas nos cuentan cuando las vemos desdobladas o por partida doble.

La imagen de León Cortés desdoblada y superpuesta de forma simétrica produjo, en un primer momento, la curiosidad de buscar otras imágenes similares en la ciudad de San José. Como podrá suponerse fácilmente, todos los monumentos que elogian el poder son el mismo. En todos prevalecen los gestos que representan el mandato y la determinación.

Esto dio lugar a un proceso de toma de fotografías que posteriormente fueron plegadas sobre sí mismas, a la manera de las manchas que se utilizan en la prueba de Rorschach. Estas pruebas se basan en una simetría bilateral, que proviene del doblez de una hoja de papel por la mitad, con una mancha de tinta en el medio. Las imágenes que forman producen un relato alternativo similar al que se construye en las ucronías literarias, que fueron postuladas en el siglo XIX por el escritor Charles Renouvier, en un ensayo titulado, precisamente, *Ucronía* (1976).

Ucronías

La asociación de estas fotografías con una herramienta de diagnóstico propia del psicoanálisis sugiere que estas ucronías visuales podrían acercarnos a algunos rasgos importantes de nuestra identidad social. En otras palabras, es posible que estas manchas simétricas tengan algo que decirnos sobre quiénes somos. Ver imágenes desdobladas y simétricas, como si estuvieran reflejadas mediante un espejo, permite imaginar pasados, e incluso futuros, paralelos.

La palabra latina *speculum* ha generado términos como espejo y especulación. Así, a partir del uso del recurso óptico del desdoblamiento, observar, especular y reflexionar se convierten en una sola acción.

En muchas culturas el espejo es el instrumento de la iluminación y el símbolo

de la sabiduría y el conocimiento. Por otra parte, la adivinación a través del espejo es una práctica mitológica muy extendida, que se evidencia en las figuras de la madrastra de Blancanieves y los videntes de esferas mágicas. Esta exploración se vincula con prácticas como la especulación adivinatoria y las ilusiones ópticas y remite a estéticas visuales como el barroco y el retro futurismo.

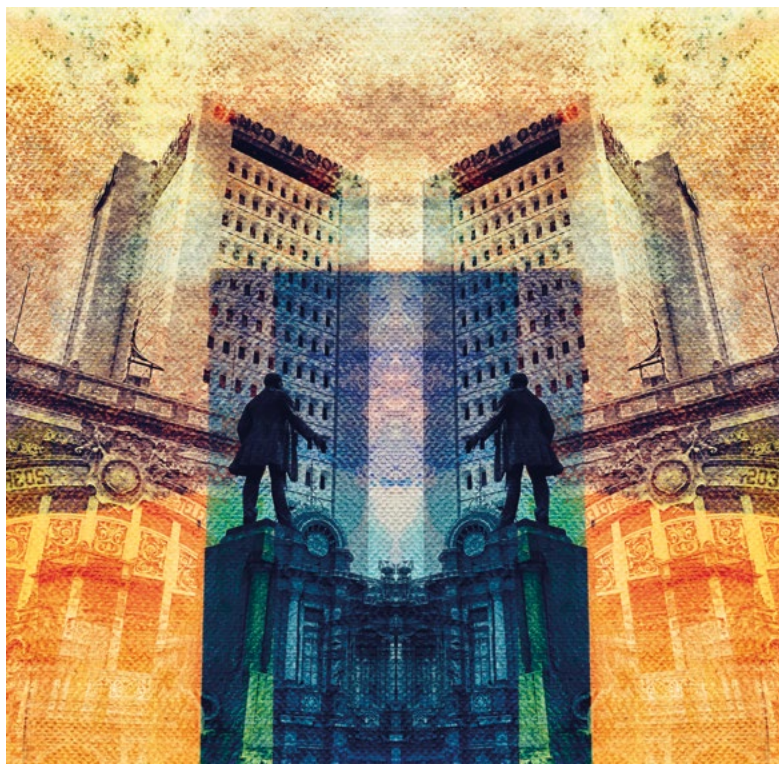
Los parques son lugares de paso y de reposo, pero son ante todo historia y memoria que están contenidas en sus jardines, bancas, adoquines y monumentos. En alguna etapa de nuestros procesos de tránsito y habitación de los parques, más temprano que tarde, comenzamos a levantar la vista y a preguntarnos por esas siluetas de piedra que se recortan contra el cielo. ¿Por qué están ahí? ¿Qué representan? ¿Qué nos dicen de quienes somos hoy?

Las preguntas que plantean nuestros monumentos permanecen siempre abiertas y producen, a su vez, nuevas preguntas. Sospecho que esa es, en el fondo, su razón de ser.

Jurgen Ureña

Cineasta y escritor

jurgenurena@yahoo.com



El monumento dedicado a Juan Rafael Mora Porras enfrenta el edificio del Banco Nacional en una imagen especular de la serie *Ucronías*.

“Los parques son lugares de paso y de reposo, pero son ante todo historia y memoria que están contenidas en sus jardines, bancas, adoquines y monumentos. En alguna etapa de nuestros procesos de tránsito y habitación de los parques, más temprano que tarde, comenzamos a levantar la vista y a preguntarnos por esas siluetas de piedra que se recortan contra el cielo. ¿Por qué están ahí? ¿Qué representan? ¿Qué nos dicen de quienes somos hoy?”.



La imagen simétrica del monumento a José Figueres Ferrer, ubicado en la Plaza de la Democracia, permite imaginar pasados, e incluso futuros, paralelos.



En esta imagen de la serie *Ucronías*, el expresidente León Cortés Castro se da la espalda a sí mismo, en un gesto sugerente y revelador.

Aquellos salones de baile

Mario Zaldívar Rivera

“El baile se inventó para agradar a Dios, poner en fuga al Diablo, curar a los enfermos y provocar el amor”, así decía un viejo dictado popular colgado en la pared de un salón de baile de San Rafael Abajo de Desamparados. A los propietarios de las viejas salas de baile de San José y provincias les gustaba ilustrar a su clientela sobre la sobriedad de su negocio. En el fondo, querían decir que ir a bailar no era una costumbre pecaminosa o frívola; por el contrario, era una tradición, una diversión y, ante todo, una pasión. La vigencia de estas reglas permitió que, durante la segunda mitad del siglo XX, existieran en el país miles de salones de baile. Las nuevas formas de divertirse de la última generación y la pandemia del covid-19 le dieron un golpe de muerte a las salas de baile.

Durante los buenos tiempos de los salones de baile, había tres categorías bien definidas para todos los gustos: los salones de élite o los de clase alta; los salones abiertos para la clase media y los “chisperos” para la clase popular. Es indispensable analizar cada una de estas categorías para adentrarse en una de las clasificaciones más interesantes de la sociedad costarricense. Primero, hay que aclarar que al tico le gusta bailar; desde el más encumbrado de sus ciudadanos hasta el más humilde de los labriegos le gusta “echarse a pista”, como dice la jerga de los bailadores.

Los salones de élite

Desde los años veinte del siglo pasado, las familias económicamente más poderosas del país entendieron que era recomendable asociarse alrededor de clubes selectos, tal como se acostumbraba en Europa. En 1923 se funda el

Club Unión en el centro de San José, con su respectivo salón de baile y su orquesta exclusiva. Hay suficiente material escrito y fotográfico para sostener esta afirmación. Después le siguieron la Casa España, la Casa Italia, la Casa Libanesa, el Hotel Costa Rica, El Sesteo y otros. La característica esencial de estos sitios era la estricta admisión de socios e invitados especiales. Fuera de esta élite era imposible el acceso a sus instalaciones; incluso, para los músicos de la orquesta había relevantes condiciones. El prestigio del establecimiento estaba severamente relacionado con el poder económico.

Los salones abiertos

La clase media se divertía en salas de baile de libre acceso, siempre que se pagara el coste de ingreso, se cuidara la presentación personal, se respetaran las buenas costumbres y se bailara de forma discreta. Este último factor es clave para diferenciarlo del nivel popular, pues si en los salones de élite estaba implícita la forma discreta de bailar, en las salas abiertas había que incluirlo expresamente en los derechos de admisión. Había un celo marcado en la forma de estar en la pista, a partir del cual se evitaban ciertas maneras de bailar que eran propias de los salones “de mala muerte”. Con el paso del tiempo estas condiciones se fueron relajando. En esta categoría estaban Los Higueros, La Sodita el Valle de La Uruca, el City Garden de Cartago, el Típico Latino de Heredia, Los Baños de Puntarenas, Manolos en Alajuela y muchos más.

“Durante los buenos tiempos de los salones de baile, había tres categorías bien definidas para todos los gustos: los salones de élite o los de clase alta; los salones abiertos para la clase media y los “chisperos” para la clase popular. Es indispensable analizar cada una de estas categorías para adentrarse en una de las clasificaciones más interesantes de la sociedad costarricense”.



Vista nocturna de anuncios de neón, Avenida Central, San José. Fotografía Francisco Coto, 1977. Fundación Francisco Coto.

Los salones populares

Los famosos “chisperos” eran las salas de baile de corte popular, donde se admitían las formas de baile más rebuscadas, con movimientos lascivos, pasos cortados y bastante flexibilidad en el abrazo de la pareja. El nombre “chispero” le viene de los vestidos de lentejuelas de

las damas, de las “chispas” —en sentido figurado— que sacaban las suelas de zapatos de los hombres y los tacones de las mujeres en la pista. En estos sitios eran comunes las peleas, los abusos de licor y la presencia de cierta gente de cuidado. El Rosemary, en el centro de San José,

era la sala emblemática de esta categoría; también estaban El Barco del Amor, cerca de la terminal de buses la Coca Cola; El Atlético, en esta misma zona; El Murciélago, en la Avenida Central; El Piratas, en La Uruca, entre otros.

Es muy importante resaltar que los salones populares fueron la plataforma clave para la aparición de nuevas formas de bailar, satanizadas en un inicio y después elevadas a la categoría de “valores intangibles de la cultura popular costarricense”. El swing criollo y el bolero pirateado son dos de los productos más visibles de esa evolución. Las pistas de baile de los salones populares fueron la cuna de las nuevas formas de baile que el pueblo abrazó como suyas, a pesar de la crítica social y el malestar de las élites socioeconómicas del país. La misma academia y la intelectualidad del país rezongó con frecuencia por las formas de bailar de la clase popular, cuando no la ignoró del todo; pero ese fenómeno fue común en toda América, Europa y más allá. El vals fue castigado en su tiempo por la fusión corporal de los bailarines; el jazz, por su raíz negroide; el flamenco, por sus tintes gitanos; el tango, por los arabescos lascivos del baile; el rock, por sus movimientos pélvicos y casi todos ellos por su historia prostibularia.

Los bailarines de alto vuelo eran el elemento común de las tres categorías de salas de baile, cada cual respetando las reglas de su entorno. Ni aún en los salones más distinguidos pasó inadvertida la figura del mejor bailarín de vals, de fox-trot o de bolero. En los salones abiertos, el gran bailarín tenía legiones de admiradoras; las damas de pericia en la pista tenían un respeto profundo por su buen oficio y en los salones populares, hombres y mujeres brillaban por sus pasos complejos sobre la pista. El gran bailarín era un sujeto de culto en cualquier sala de baile.

En el campo sociológico, el salón de baile fue escenario propicio para la formación de familias, merced a su rol de acercamiento de cuerpos y personalidades, que en muchos casos culminó con la formación de parejas. Lejos de emitir una verdad estadística, es inevitable sospechar que en alguna medida las salas de baile estimularon el crecimiento de la tasa de natalidad y que, en materia de fundación de hogares, el salón de baile fue más eficiente que todas las iglesias de cualquier credo, que las instituciones públicas pro familia, que los consejos de padres y abuelos, que las arengas en los medios de comunicación masiva, que los buenos oficios de las amigas “bus-

canovios” y todos ellos juntos. La sala de baile, con la complicidad de la mediana oscuridad, acercó los cuerpos de desconocidos hasta la meta final de convertirlos en padres y madres.

Las orquestas de salón

Con la apertura de nuevas salas de baile en todo el territorio nacional, nacieron también una gran cantidad de grupos musicales: desde duetos, tríos y conjuntos hasta orquestas que amenizaban los bailes. En pequeños recintos, casi clandestinos, se realizaban “bailes a candil”, donde unas cuantas velas alumbraban la pista de baile. Esas sesiones de baile de principios del siglo XX fueron severamente criticadas por la sociedad de entonces, hasta que el salón adquirió la condición de sitio de baile como una empresa cualquiera. Los clubes de alta sociedad contribuyeron, en cierta medida, a legitimar la costumbre de bailar como una actividad normal de los grupos sociales. Con ello se abrieron nuevas fuentes de empleo para músicos, cantantes, cantineros, saloneros y todo el equipo de apoyo logístico que requería el funcionamiento del salón, la cantina del sitio, la orquesta y otros servicios complementarios.

La radio fue una de las actividades económicas más beneficiadas por la consolidación de las orquestas, a tal punto que se acondicionaron radioteatros, con determinada cantidad de butacas, para hacer sesiones en vivo de música clásica y popular. Paralelamente, se crearon programas o concursos de aficionados, de donde salió una buena cantidad de intérpretes y músicos que, poco a poco, formaron un caudal de música lírica o música popular costarricense. La radio y las salas de baile fueron dos de los espacios más importantes para el desarrollo de nuestra música durante la primera mitad del siglo XX.

Como consecuencia de este fenómeno, las emisoras de radio abrieron salas de grabación para hacer los primeros discos de circulación comercial. Radio Crystal, Columbia y Monumental, especialmente, hicieron grabaciones rudimentarias que han llegado hasta nuestros días. Otros sitios como la Sala Tassara en Barrio México, los estudios Mora en barrio Amón, el Teatro Nacional

y grabaciones en vivo en la sala de baile El sesteo, permitieron recobrar algunas joyas de la música nacional, antes de la fundación de INDICA, en los primeros años sesenta.

La orquesta de salón fue una institución que contribuyó notoriamente a la conformación de un segmento muy importante de la identidad costarricense, con énfasis en el período 1935-1962, lapso primitivo de las grabaciones realizadas en el país. Después, con la presencia de INDICA, los registros fonográficos se hicieron con una tecnología más sofisticada. Una buena parte de esta historia comenzó en las salas de baile de San José y provincias, por eso no se equivocaba un viejo empresario del ramo, cuando colgó este rótulo en su salón de baile: *En la vida hay algunas cosas mejor que bailar..., pero no muchas.*

Mario Zaldívar Rivera

Escritor

mazalri22@gmail.com

Lugares donde el cuerpo habla: salones de baile popular en San José

Juan Carlos Cordero Fonseca

Lo que se hereda no se hurta. Crecí escuchando historias de mi abuelo y de mi padre sobre cómo salían a bailar durante su juventud. Mi abuelo, por ejemplo, nos contaba que, a inicios de los años 40, cuando ni siquiera había carreteras, salía a pie de Curridabat, atravesando los cafetales, para ir a bailar a Desamparados, Patarrá o Aserri. Imaginen caminar esa distancia, bailar hasta seis horas y a la media noche volver, solo para hacer aquello que lo hacía feliz. En el caso de mi papá, le encantaba contar cómo en su primera vez en una pista de baile le pusieron “Mi Cacharrito”, la canción de Roberto Carlos. Se reía recordando que por su inexperiencia no supo qué hacer, por lo que tuvo que improvisar para no quedar mal frente a su pareja de baile.

En mi caso, no aprendí en un salón como ellos. En el 2006, cuando empecé a recibir clases, no sabía que el baile también se convertiría en parte de mi identidad. Recuerdo la primera vez que fui a un salón de baile, el famoso salón “El Tobogán”, en Barrio Tournón. En ese momento todavía no podía diferenciar la salsa del merengue, solo llevaba un par de meses aprendiendo y mientras esperaba a mis amigos para poder entrar, me sentía fuera de lugar. Una vez dentro, no entendí la magnitud de lo que estaba pasando, el tamaño de la pista, la cantidad de personas bailando en ella; algo que me sorprendió todavía más fue la música en vivo y la alegría de la gente que se encontraba en el lugar.

Esa noche, no me animé a bailar demasiado; sin embargo, recuerdo lo emocionado que estaba de ver a los demás bailar y disfrutar. Pensé que algún

día, con mucha práctica, yo podría ser uno de ellos. Aquella vez hubo una sorpresa más, la presentación de un grupo coreográfico que bailaba bolero. La pista —verdadera protagonista de la noche—, nos ofreció dos regalos: primero, permitarnos disfrutar del baile en el salón, y segundo, darle un espacio a las personas que dedicaron tanto tiempo y esfuerzo en preparar dicha demostración para que nos regalaran su arte.

En ese tiempo, empecé a trabajar en Torre Mercedes, en Paseo Colón, y los viernes, por supuesto, no quedaba más que salir de fiesta. Nada como buscar un salón de baile después de una semana de trabajo. Además de diversión, el baile reduce el estrés y la ansiedad, lo cual es perfecto para iniciar el fin de semana.

A menos de un kilómetro de mi trabajo quedaba Castro’s Bar, en Barrio México. No era una pista tan grande, pero se disfrutaba como si fuera gigante mientras el DJ ponía música para todos los gustos. Aquí tuve la oportunidad de disfrutar con diferentes grupos de amigos, ya que el salón de baile es para todos. La pista no distingue edad, profesión, género o nacionalidad, si sabés un paso o mil, si sos profesional o principiante.

En ese lugar viví dos experiencias que ahora son anécdotas de aquellos días. Al entrar al salón, se veía la pista en el centro, un poco más baja que el nivel del piso, rodeada de mesas y en la pared del fondo, un gran espejo que abarcaba todo. Una noche, un amigo que estaba un poco más alegre que de costumbre y yo, nos encontrábamos a un costado de la pista viendo el ambiente y él, sin pensarlo dos veces al verla tan llena, me dijo

que fuéramos a la de al lado, sin notar que lo que estaba viendo era el reflejo de la misma pista en el espejo.

La segunda anécdota está relacionada con la confianza y la autoestima que se necesita para buscar pareja de baile. En los salones de baile se socializa y se debe dejar de lado la timidez. Fue aquí donde, por primera vez, una chica me sacó a bailar en lugar de yo a ella. Ahora lo recuerdo con cariño, pero en ese momento quedé petrificado en medio de la pista sin saber qué hacer o decir.

Otro salón muy recordado para bailar con música en vivo de las orquestas Son Mayor y Erick Sánchez era Casa Zeller, en Paso Ancho. Aquí la cosa se ponía seria porque tenía unas canchas de fútbol 5 justo a la par. Después de jugar una buena mejenga, me alistaba y pasaba directo al salón. Este era uno de nuestros lugares predilectos para celebrar cumpleaños. En una de esas celebraciones, llegó una bailarina con muchos años de trayectoria en el baile popular, pero nadie la sacaba a bailar. Reuní todo mi valor para pedirle que bailáramos. De camino a la pista mis piernas iban temblando. Recuerdo que bailamos el set de salsa, o más bien, ella bailó y yo intenté seguirla. Lo que pasó después lo recuerdo muy poco, pues a causa de los nervios hasta perdí la etiqueta y no la llevé de vuelta a su mesa.

Una salida a bailar memorable fue al Rancho Garibaldi, en Desamparados. Una querida amiga, bailarina de toda la vida, a sus sesenta años nos invitó a visitar este salón. En esa ocasión tocaba la orquesta Charlie Rivera y Son del Pueblo, que nos puso a bailar todos los ritmos

populares. Fue un deleite ver a los bailarines pasar a la pista con sus mejores galas. Esa noche fue toda una pasarela: los hombres lucían sus trajes enteros de varios colores; los más sobrios, conjuntos en blanco y negro, y los más llamativos, trajes anaranjados y hasta dorados; las mujeres, vestidos brillantes de lentejuelas. En ambos casos, los zapatos iban a juego con el vestuario; hombres y mujeres mostraban en la pista lo que significaba tener años de bailar.

Pasaron los años y, lastimosamente, muchos de los salones donde tantas noches disfruté bailando empezaron a cerrar sus puertas. No me parece que haya sido por falta de bailarines, ya que no recuerdo haberlos visto vacíos. Es más, inclusive he sido testigo de un cambio generacional, pues la gente joven, gracias a las academias de baile, busca salones donde socializar y practicar los pasos aprendidos y los nuevos estilos de baile.

Recuerdo que fue en Peppers donde por primera vez al salir a bailar salsa me preguntaron: “¿Baila salsa tica o salsa en línea?”. A partir de ese momento entendí que algo estaba cambiando; nuevas generaciones de bailarines y nuevas tendencias comenzaban a surgir en los salones.

Dentro de esta nueva tendencia, ahora los bailarines se especializan en uno o un par de ritmos en particular, lo que ha provocado que en los salones no pongan todos los tipos de música, como se hacía hace algún tiempo, y que ahora haya ritmos que se bailen cada vez menos. Me entristece pensar que pueda dejarse de lado lo que nuestros abuelos y padres disfrutaron en su tiempo, porque bailar siempre ha sido parte de la identidad costarricense y es en los salones donde se libera la creatividad, se inventan nuevos pasos y crece el baile.

Aunque la tecnología ha acortado las distancias, pues permite que nos comuniquemos al instante, también ha generado, paradójicamente, nuevas formas de desconexión. Cada vez hablamos más a través de las pantallas y menos cara a cara; los mensajes reemplazan las conversaciones y aunque estemos más conectados que nunca, también nos sentimos a veces más solos. Son los salones de baile un refugio, espacios donde todavía podemos mirarnos a los ojos, donde el cuerpo habla en lugar de un chat y donde los

abrazos devuelven algo de humanidad al caos digital. Lo sé de primera mano, ya que fue en un salón de baile donde conocí al amor de mi vida. Ahora estamos felizmente casados y, como dice la canción, todo comenzó bailando.

Juan Carlos Cordero

Bailarín y consultor en tecnologías
de información
Juank1704@hotmail.com

“Son los salones de baile un refugio, espacios donde todavía podemos mirarnos a los ojos, donde el cuerpo habla en lugar de un chat y donde los abrazos devuelven algo de humanidad al caos digital”.

Pareja bailando, Ciudad de México.
Fotografía: Pablo Cambroner.

Pareja besándose, San José, Costa Rica.
Fotografía: Pablo Cambroner.



Crónica de la lucha por los espacios comunes.

San José, Costa Rica, 2005-2018*

Carmen Araya Jiménez

Voces

Cae la tarde y, desde uno de los sitios más altos de la Loma Salitral, observo una majestuosa vista panorámica del Valle Central. Destellos de colores que abarcan el espectro cromático de rojo a naranja cubren las luces en vilo de la ciudad de San José, cuyo brillo contrasta con la negritud de la Loma. En estos dos puntos geográficos, uno situado al suroeste del cantón Desamparados y el otro en el cantón San José, la luz y la oscuridad se van entremezclando a un ritmo, primero lento, luego muy acelerado, hasta llegar la noche.

La ciudad de San José ya no está frente a mí, no la veo, solo hay resplandores como luciérnagas. En cambio, sí puedo percibir la inmensidad del bosque húmedo premontano de la Loma Salitral: olfateo el olor de su diversa flora y fauna, siento a las mariposas en mi cuerpo, escucho a los felinos, a los insectos y a las nacientes de agua que sosiegan la sed de la tierra de los distritos San Miguel, Los Guido, Gravilias y Damas, del cantón Desamparados. También purifico mis pulmones con el oxígeno que emana de esta Reserva Forestal Especial.

Si bien desde la Loma nocturna la urbe se me escapa, logro escuchar las voces lejanas de sus habitantes que llegan hasta aquí y se entrelazan con lamentos cercanos que transmiten una tristeza profunda. Agudizo mis oídos:

¿Qué dicen? Nos despojan los espacios comunes de la ciudad. ¡Ayyyyy! La Loma Salitral y la ciudad de San José revelan los efectos nocivos del modelo de desarrollo urbano que siguió Costa Rica, a partir de 1990, al destruir la idea y la realidad del espacio como bien común.

Recuerdo algunos proyectos de desarrollo urbano poseídos por la noción del espacio como mercancía que se vende, se compra o se arrebató para generar una utilidad económica o política. La heterogeneidad de voces que los denunciaron me viene a la mente y se desgrana en una cronología de luchas por los lugares de bien común. Anhelo evocar, compartir y escribir.

Luchas

En el 2005, profesionales de la ingeniería y la arquitectura, vecinos y vecinas de Barrio Aranjuez, distrito El Carmen, se organizan en “Los amigos de la Aduana” para defender el Antiguo Edificio de la Aduana, que data de 1891 y que en 1980 fue declarado Patrimonio Histórico Arquitectónico. Las acciones que emprenden contribuyen a impedir la realización del Proyecto Cultural de la Aduana, propuesto por el ministro de Cultura y Juventud (MCJ), Guido Sáenz Herrera.

El proyecto planeaba excavaciones hondas en la estructura y las áreas contiguas del edificio y la construcción de un

parking subterráneo. Además, existía el interés de crear una fundación para administrar el bien, cuya presidencia recaía en Sáenz Herrera, lo cual limitaba el acceso de la sociedad civil al proyecto.

En el 2006, periodistas y personas investigadoras alertan sobre la amenaza que enfrenta la Estación del Ferrocarril Eléctrico al Pacífico, distrito Hospital, declarado en 1998 Patrimonio Histórico Arquitectónico. El alcalde de la Municipalidad de San José, Johnny Araya Monge, manifiesta su interés de construir un Centro Internacional de Convenciones. El proyecto —que no se construyó— requería desafectar el uso público del terreno y remodelar o destruir el edificio. Con ello, se debilitaba el transporte urbano, se podía generar una gentrificación o expulsión de los habitantes de los barrios del sur. Además, se beneficiaría, principalmente, a sectores económicos que tejan alianzas con el gobierno local. Pronto, estas alianzas transformaron la gestión municipal orientada al bien común, ahora dedicada a abrir espacios empresariales.

En el 2006, personas de las artes plásticas, la danza, el teatro, la literatura, entre otras, se manifiestan en defensa del Centro Nacional de la Cultura (CENAC), sede del Ministerio de Cultura y Juventud. Oscar Arias Sánchez, presidente por segunda vez, anuncia el traslado de la casa presidencial, que pasaría

* Un agradecimiento a Edgar Pérez Saborío y a Sergio Villena Fiengo por haber revisado una primera versión de este ensayo.



Vista aérea de San José. Fotografía: E. Ruiz V.
Casa Gráfica, 1972. Colección Vargas Goodfellow.

del distrito Zapote al CENAC, distrito Carmen. En respuesta, el sector cultura, que hacía uso de la antigua Fábrica Nacional de Licores, declarada patrimonio en 1993, realiza actos artísticos, empapela las paredes del edificio con artículos de investigadores urbanos y debate sobre la importancia de la cultura en el país. Dejan en claro que el retorno de la casa presidencial al corazón de San José no sería, definitivamente, expropiando un bien cultural.

En el 2008, intelectuales, exdiplomáticos y abogados, liderados por Guido Sáenz Herrera, interponen un recurso ante la Sala Constitucional, en amparo del Parque Metropolitano la Sabana, distrito Mata Redonda. El Gobierno de Costa Rica se propone construir un estadio nacional para 40 mil personas, donado por el Gobierno de China. En respuesta, Sáenz afirma que la Sabana es de dominio pú-

blico, de recreación al aire libre, gratuito, y que el congestionamiento vehicular y el público del estadio lo pueden dañar. Entidades deportivas contraargumentan que el estadio será el más grande de Centroamérica, se usará poco y servirá de albergue, en caso de desastres naturales. Sáenz destaca que el recurso de amparo busca "salvarle a la ciudadanía un parque". Lamentablemente, no lo salvó.

En el 2011, vecinos, profesionales y eclesiásticos del distrito Hospital escriben artículos y realizan iniciativas legales para impedir desafectar de su uso público al Cementerio Calvo, localizado en dicho distrito. El lugar funciona como campamento de los pobres desde finales del siglo XIX. Johnny Araya Monge, alcalde de San José, informa que va a construir una Villa Olímpica para los XIII Juegos Deportivos Centroamericanos, 2013; al no lograrlo propone edificar un "Centro

de Desarrollo Tecnológico de formación y capacitación para el emprendedurismo local". En el 2016, la Asamblea Legislativa aprueba el cambio de uso del terreno de 16 710 metros cuadrados, de demanial a patrimonial. ¡Ni los muertos están a salvo de la expropiación espacial!

En el 2012, jóvenes del Liceo de Costa Rica, dueños de comercios situados en la calle nombrada Paseo de los Estudiantes, distrito Catedral, y habitantes de los barrios La Soledad y González Víquez, ven con indignación la inauguración del Barrio Chino. La Municipalidad de San José llevó a cabo el proyecto en medio de las negociaciones del tratado de libre comercio entre Costa Rica y China. Su construcción se sobrepuso a la historia de dicha calle, con la justificación de que estaba "deshabitada", "envejecida" e "improductiva".

Tejidos

La remembranza de los seis casos referidos se desencadena en el 2018, cuando el Concejo Municipal de Desamparados aprueba la construcción del complejo habitacional La Arboleda, de la empresa La Laguna S.A. La agrupación Salvemos la Loma Salitral, cuya lucha se remonta al 2008, denuncia la gravedad del acuerdo porque una sección del complejo estará dentro de la Loma y el resto en su zona de amortiguamiento.

Tal es el impacto de la noticia en mí, que me desplazo hacia la Loma Salitral para fundir mi cuerpo humano con los cuerpos no humanos en riesgo. Si bien este ritual no conjura el mal, pienso que la escritura alimenta una comunidad de memoria en defensa de los espacios comunes. Así, anoto que algunos dueños de empresas urbanísticas, igual que ciertos gobernantes locales y nacionales, comparten una concepción estrecha del espacio y un deseo de usurpar edificios o sitios patrimoniales, cementerios, calles, parques y áreas verdes en aras de intereses privados.

No escuchan las voces que denuncian la lesión que puede enfrentar el patrimonio arquitectónico como la Aduana o la Estación del Pacífico, tampoco el agravio del derecho de las personas a un lugar para la cultura, o de los muertos y sus familiares al descanso en paz, en el caso del CENAC y del Cementerio Calvo. No se ve interés por la historia del Paseo de los Estudiantes, suplantada por el Barrio Chino, o por la disminución de una cuarta parte de la Sabana; menos aún, por la construcción de un conjunto habitacional dentro de la Loma Salitral, teóricamente protegida por la legislación del país desde 1982.

Ante este desvanecimiento de todos los sólidos, quedan la memoria y los vínculos sociales entretejidos por los colectivos urbanos, para continuar la lucha por los espacios comunes.

“.... algunos dueños de empresas urbanísticas, igual que ciertos gobernantes locales y nacionales, comparten una percepción estrecha del espacio y un deseo de usurpar edificios o sitios patrimoniales, cementerios, calles, parques y áreas verdes en aras de intereses privados”.

Maria del Carmen Araya Jiménez

Antropóloga

mcaj2013@gmail.com

Historia

- » Nuestro Mercado Central: tradición, cultura y vida en cada rincón
- » La Catedral de San José: ideograma espiritual de una ciudad silenciada

Nuestro Mercado Central: tradición, cultura y vida en cada rincón

Enrique Castillo

Factores físicos y humanos se han entrecruzado en el transcurso de la prehistoria y en los comienzos de la civilización para dar nacimiento a la vida urbana de hoy. Los mares y los ríos estaban en la Tierra desde antes de la aparición gradual del ser humano y, con la navegación, los pueblos primitivos y nómadas recorrieron el globo terráqueo para invadir, atacar, saquear y someter a sus semejantes, algo que también hacían a pie.

A medida que se fueron asentando en lugares fijos, los conglomerados generaron actividades sedentarias, como la artesanía en su gran diversidad, la fabricación de herramientas y armas, quizá de instrumentos musicales, y la prestación de servicios. En ese proceso, cosa frecuente fue que esos asentamientos se ubicaran a la orilla del mar o de un río, vías de comunicación propicias a los viajes y al comercio. Inevitablemente, esas villas encubieron y anidaron puertos marinos o fluviales con un rústico mercado en sus corazones.

A partir del mercado, lugar de intercambio social, cultural y económico, fundamentalmente de trueque de todo lo imaginable, desde telas, alimentos, herramientas, armas, instrumentos, pocimas y alcoholes, corrientes de pensamiento, hasta almas y esclavos, nacieron las ciudades.

Eso ocurrió en innumerables lugares donde surgieron, alrededor del mercado, importantes ciudades bañadas por el mar o por un río. Las más antiguas en Mesopotamia (hoy, Irak), China, India y Egipto, con el Tigris y el Éufrates, el Amarillo y el Azul, el Indo y el Nilo, respectivamente. Más recientes: Londres (Támesis), Viena y Budapest (Danubio),

Colonia (Rin), Liverpool (Mersey), para citar unos pocos.

En otros lugares, como en Europa, en la Edad Media, otro factor determinante fue la construcción de un castillo, no siempre a la vera de un río o frente a las olas del mar, sino tierra adentro, quizá en una cumbre, a cuyo alrededor se aglutinaban arquitectos y constructores, obreros y artistas de innumerables oficios (picapedreros, forjadores de metal, albañiles, carpinteros, cocineros y demás), que vivirían en el mismo lugar durante el periodo de construcción, capaz de durar muchos años, y una vez terminada la construcción, había que asegurar las provisiones para los nobles y el numeroso personal del castillo, a quienes se sumaban los cortesanos que también lo habitaban. Era otra manera de provocar un mercado y el nacimiento de una ciudad, agregando a los siervos de la gleba y a los burgueses ajenos al noble dueño del castillo.

Pero ¿qué tienen que ver entonces San José y su Mercado Central con esos antecedentes, lejos del mar, sin la nobleza cortesana de un castillo o sin ríos navegables, sino con los modestos Torres, María Aguilar y Virilla?

Cierto, San José no es comparable con esas ciudades; sin embargo, tenía sus vías de comunicación terrestre, que propiciaron el surgimiento de nuestro Mercado Central (1880) al movilizar hacia él los productos como si fuesen ríos navegables. La Avenida Central era el equivalente de un caudaloso torrente que venía del este lejano, de Cartago, con las frutas, hortalizas variadas, los quesos y la leche de esa provincia.

Todavía recuerdo, cuando vivía en casa de mis padres en la calle principal de San Pedro de Montes de Oca, el traqueteo de las carretas de bueyes en ruta hacia el centro de San José, en la madrugada, después de haber descansado la noche anterior en el sesteo, un enorme espacio techado que existía donde hoy está el pequeño centro comercial que se ubica frente a Plaza del Sol, en Curridabat, llamado El Prado, parte del barrio del mismo nombre. No me olvido de haber visto alguna noche los bueyes comiendo sus pacas de pasto, echados en el suelo, en la penumbra, y a los boyeros tomando café alrededor de una lámpara de canfin.

Viniendo por el noroeste, a través del Paso de la Vaca, el ganado se adentraba en la ciudad y tomaba la calle 20 para ir al matadero. Desde ahí, la carne era transportada al Mercado Central, que la recibía por la avenida primera. Se podría hablar de la ruta de la carne.

Del suroeste, como hoy, venían las cebollas y legumbres de Santa Ana, por el Paseo Colón y el tramo oeste de la Avenida Central.

En la red vial de San José, las mercancías se transportaban a caballo, en camiones, carretas y carretones, y sus pobladores, del centro y de los suburbios, en camiones o cazadoras (que hoy llamamos autobuses); en carros de alquiler (que hoy llamamos taxis); en automóviles privados, tan escasos que se podían estacionar en cualquier lugar, y en tranvía. Y todos esos medios convergían en el Mercado Central.

Aunque sin castillo, el Mercado Central brindaba sus servicios al centro del poder, concentrado entonces en el



Esquina noroeste del Mercado Central.
Calle 8.ª hacia el norte.
Fotografía: Manuel Gómez Miralles, 1921.
ARCHSV.

Palacio Nacional y el Congreso, así como en la Plaza de la Artillería, en lo político y militar. En lo religioso, a la Catedral, la Curia Metropolitana, La Merced y El Carmen; a la Penitenciaría Central, en línea recta hacia el norte, con su población carcelaria y, en la parte suroeste, a los hospitales San Juan de Dios y Psiquiátrico Chapuí. Además, a empleados de las tiendas y comercios, los de la administración pública, y a los profesionales con sus oficinas privadas, que, en su mayoría, vivían en el centro de la ciudad y se abastecían y hasta desayunaban y almorzaban en el mercado.

En suma, durante sus inicios fue uno de los motores principales de la economía josefina, constituyéndose en el corazón de las transacciones comerciales de aquel tiempo —recordemos que

nuestros orígenes productivos están profundamente ligados a la agricultura—.

Todavía hoy, es más que un lugar para comprar verduras. Es un símbolo vivo de nuestra cultura, un verdadero icono del país que cuenta con la declaración de Patrimonio Cultural.

Además, fue cuna de dos grandes personalidades costarricenses, quienes, con esfuerzo y dedicación, labraron, desde humildes labores, su camino desde el Mercado hasta la historia nacional: el expresidente don Luis Alberto Monge y el expresidente de la Corte Suprema de Justicia, don Edgar Cervantes.

Escribo estas líneas porque, hace unos días, tuve la dicha de volver una vez más al Mercado con un amigo, fiel admirador de este maravilloso lugar. Me confesó algo que me llenó de alegría:

siempre que se siente desanimado, va al Mercado porque, en cada rincón donde compra, lo reciben con un cálido “mi amor”. Este pequeño gesto, tan cotidiano y auténtico, tiene el poder de alegrar corazones, y debo admitir que yo también lo he sentido.

Llegar al Mercado es muy fácil. Cuenta con un amplio estacionamiento donde antes estaba el pasaje Jiménez, a un costado del Banco Nacional. Desde allí, solo hay que caminar unos cincuenta metros para llegar a una de sus entradas principales.

En mi última visita, tuve la fortuna de conversar con personas que son el alma de este lugar: desde las señoras de la floristería, hasta el señor de los helados, los encargados de la pescadería y de la quesería. Mi amigo, por cierto, no dejó pasar



Mercado Municipal, San José, Costa Rica
 Librería Alsina, 1940.
 Colección Vargas Goodfellow.

la oportunidad de comprar un legítimo queso palmito, ese que viene enrollado y tiene un sabor que te transporta a nuestras raíces.

Escuchar sus historias fue inspirador. Me hablaron de sus esfuerzos diarios, de las alegrías y los retos que enfrentan para sacar adelante a sus familias, siempre con una sonrisa, a pesar de las adversidades. Su dedicación me recordó lo valioso que es este espacio para nuestra identidad.

Los espero en el Mercado Central —con M mayúscula—, para que juntos sigamos disfrutando de todo lo que lo hace especial. ¡Nos vemos allí!

Enrique Castillo
 Abogado y sociólogo
jecastillo@gmail.com

La Catedral de San José: ideograma espiritual de una ciudad silenciada

Macarena Barahona Riera



"Reflejo". De la serie *Catedral Metropolitana*, Carolina Parra Thompson.
Fotomontaje digital a partir de fotografía digital, 8,5" x 11", 2025.

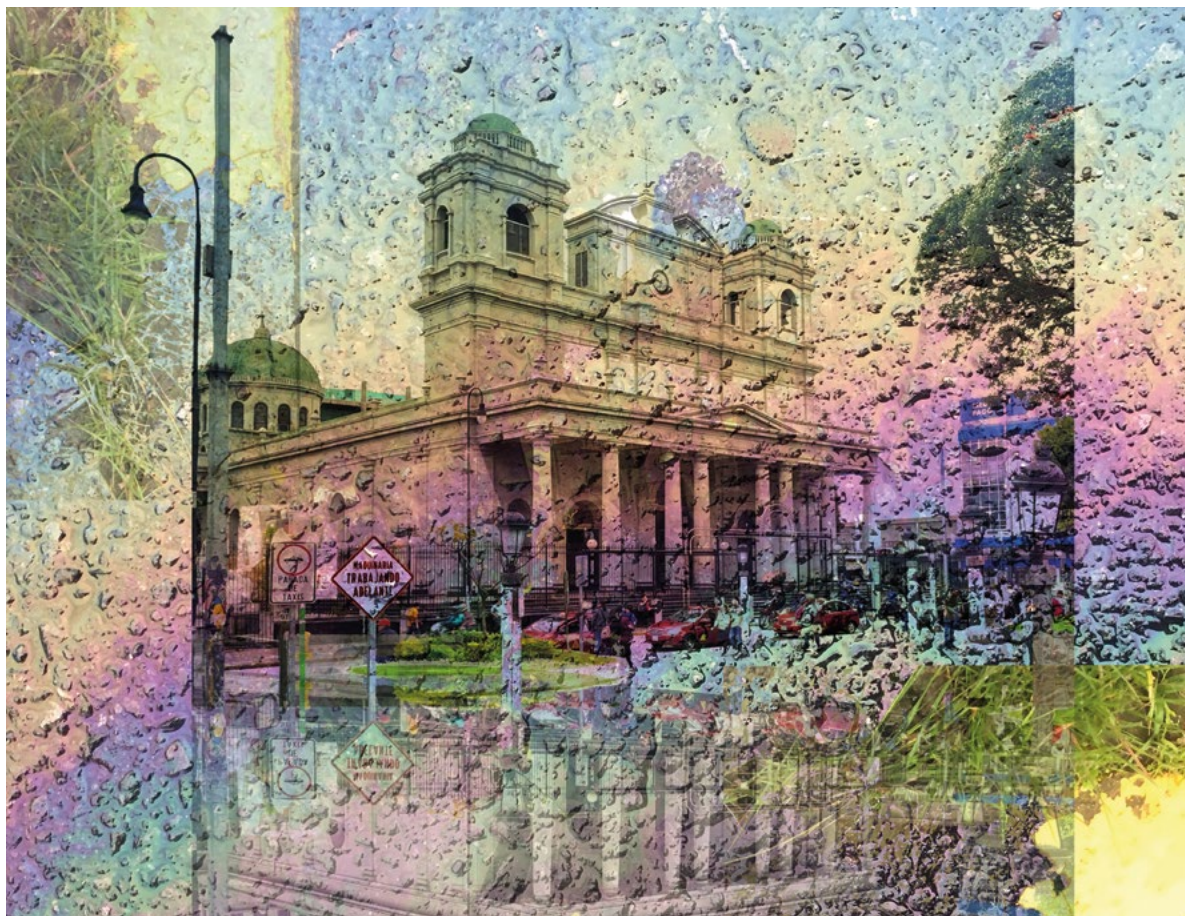
La Catedral de San José es el ideograma físico y espiritual de la ciudad capital, que nos revela la materia en el constante fluir, pues desde sus conexiones íntimas se crea la conexión —la unión esencial y sincrética—, a través de la comunicación de sus partes, en la conexión cósmica y fractal. Se crea, de ese modo, un ideograma del áurea en el fluir de la líneas espaciales y temporales de nuestro destino humano.

Es la conexión que existe entre la sensibilidad humana y la sensibilidad, artística y espiritual, al percibir el área de esas partes en un espacio como la Catedral de San José. Se trata de relaciones irrepetibles, por la singularidad de cada parte y cada ser en el espacio y tiempo.

Es la historia espiritual del sentido del fluir de la pertenencia social y ecológica de los seres humanos hacia la conciencia cósmica; el orden implicado que, al conectarse cada uno en sus partes (ciudad), se vincula en el áurea hacia lo cósmico, a los sonidos de las cosas y la naturaleza. Así, cada vez que subo las siete gradas de la Catedral y las bajo, establezco la comunicación de las partes de la memoria del espacio y tiempo: esto es la vesica, áurea; es la vida conectada a mi ser, en forma singular en este espacio.

En la ciudad se da la construcción de la herencia, tangible, estética. Es reflejo de la relación que genera la vida. Iglesias, parques, espacios públicos y privados dan vida a las especies menores: la arboleda, las plantas, las aves, las mariposas.

Es en el arte y sus diversas manifestaciones donde se descubren los buques de la ciudad o una Red de encuentros que se organizan en la misma ciudad con los habitantes y los objetos que se intercambian. Parece un caos, pero fluye cada parte en el TODO, a través del tiempo.



"Tornasol". De la serie *Catedral Metropolitana*, Carolina Parra Thompson.
Fotomontaje digital a partir de fotografía digital, 8,5" x 11", 2025.

En cualquier objeto de arte no hay división entre materia y espíritu. Sobreviven las obras en su tiempo de perpetuidad, porque esencialmente es la materia que cubre el espíritu humano y no se puede dividir. Así, una catedral, con sus objetos de arte y su esencia espiritual, recoge una travesía anterior de los otros seres: sus energías, y nos deja, a la percepción, su áurea, ese comunicarnos y alimentarnos de su fluir de identidad. En otras palabras, los objetos de arte nos hablan y nos acogen.

Esta travesía, el transitar, es mucho más que desplazarse sobre la superficie de una tierra. Son los caminos enajenados de nuestra cultura, presentista y cla-

sificada. En sí misma lleva el ánimo vital de los trabajos y afanes de sus obreros, que se amalgaman con el tema.

La luz circula en el templo de este a oeste, de norte a sur, dando en las esferas los reflejos de color de los cristales que nos depositaron los antiguos orfebres, artesanos y carpinteros con los colores en mosaicos. Los mosaicos, a su vez, nos hablan en forma rítmica de repetición o de alternabilidad, en forma de grecas decorativas, alternadas en frisos y paredes, tanto en los cielos como en el Sagrario.

¿Dónde empieza una ciudad, cuáles son sus límites?

Mi pensamiento fluye en el espíritu del espacio, de ese símbolo patrimonial de la ciudad de San José. Es en la geometría metodológica del arte que se construye nuestro criterio y elección. Lo social es lo espiritual, lo colectivo que transforma las energías individuales de los pioneros de la alfarería. Es el símbolo cristiano de San José.

José el ser humano, encarnado de la divinidad, es el que hace con su amor paternal y su oficio artesano un hogar, una familia, un lugar para que su hijo crezca, sepa del amor, del dar y recibir. Es el elegido porque ya lleva en su alma y



"Trayecto". De la serie *Catedral Metropolitana*,
Carolina Parra Thompson.
Fotomontaje digital a partir de fotografía digital,
8,5" x 11", 2025.

su espíritu el amor del que construye con sus manos y moldea materiales, madera, hierros, tierra, rocas y corazones, hace su familia con María y Jesús. El espíritu de José es el espíritu encarnado, la personificación del poder, la personificación del padre es la santísima Trinidad, que se personifica en la familia humana.

La primera ermita de San José de la Boca del Monte se fundó en 1703, por órdenes del Cabildo de León, que en esa época regía administrativamente la provincia de Costa Rica. Los residentes del llamado Valle de Aserrí fueron obligados, desde 1848, a establecer su residencia, bajo pena de una multa importante, en la Boca del Monte.

San José lideró la explotación del tabaco y luego el desarrollo continuo del cultivo del café. Los principales cafetaleros desarrollaron urbanísticamente el centro cívico, militar, cultural y religioso, construyendo sus habitaciones en la cercanía de la plaza central, espacios desde donde el poder religioso inicia su camino, junto con el poder del Estado. Es en la ciudad y en el antiguo parque desde donde se concentra la actividad mercantil, social y militar de la antigua plaza de armas. Es nuestro San José Obrero, que se venera desde la fundación de la antigua Villanueva de la Boca del Monte en 1784.

Al crearse la diócesis de San José, se reconoce la necesidad de construir

una nueva iglesia. Entre 1871 y 1878, se hacen remodelaciones sobre el edificio colonial, con base en distintos modelos presentados por varios arquitectos, como José Quirce y Francis Belli.

El viejo edificio de calicanto se integra al presbiterio y se agrega al costado norte de la sacristía y la capilla del Sagrario, demolida a mitad del siglo XX. La antigua fachada se amplía tres cuerpos. Su riqueza interior le dio categoría de catedral, y no tanto por su tamaño, pues respetó el antiguo templo colonial. Sobresale el trabajo de los cientos de trabajadores, artesanos, obreros, albañiles, carpinteros, plomeros, herreros, ayudantes; distintas generaciones de costarricenses, identidades espirituales, cuyo trabajo queda plasmado para épocas posteriores, que al presente gozamos. Es el resultado manual, espiritual y artístico de sus distintos aportes personales e identitarios.

La belleza interior del templo, en sus solemnes y mágicos coloridos de símbolos y figuras geométricas que se repiten consecutivamente —artes geométricos que se relacionan con la representación del cielo estelar y del universo—, expresa un arte que se encuentra en la totalidad del arte interior de la catedral, como un equilibrio cósmico.

Es un arte que dialoga y nos interpela desde la abstracción de su espiritualidad de identidad: costarricense, cósmica y energética; desde su área, en su propio corazón, en las iluminadas baldosas y cerámicas de fabricación costarricense; en paredes tapizadas, conos restaurados por costarricenses, artesonados, cenefas, ribetes, bordes, listas, adornos, cornisas, rodapiés, vitrales; la ingeniería de las tallas de los pasos del calvario, los retablos, las esculturas religiosas, iluminadas y difuminadas por la luz que a raudales hermana desde la puerta principal al oeste, donde sube lentamente en el transcurrir de las horas hacia el altar principal.

Sobresale la luminosidad del trabajo de artesanos y obreros en cada uno de los detalles internos de este templo; su exterior gris guarda el frescor de su colorido interno, donde cada uno de los ornamentos es de una vitalidad sorprendente que la parte exterior custodia. Así, después del mediodía, la luz se expande por la bóveda principal y se distribuye magníficamente por toda la nave, proporcionándonos esta eucaristía con nuestro corazón cósmico, creando y recreando la conexión cósmica de nuestro propio vínculo. Nuestra áurea.

El fluir intenso, constante, configura un tránsito de costarricenses desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde. Devotos admirados, en un recogimiento solitario, las personas tienen su nave principal y en la sacristía un fresco, iluminado de colores y de presencia humanas y artesanal; un ciclo histórico del tiempo, fundacional de la sociedad josefina, de un barrio, un centro político y cultural, como una fuente de agua viva, para el recogimiento y la meditación.

Para renovar en las dimensiones espirituales, hay una colectividad transmitida en el mismo corazón de la expresión del trabajo artesanal, que reside en el mismo espacio tangible de la catedral. Esta colectividad se comunica en su emanación trascendente, espiritual y magna; de una correspondencia libre, desde los corazones y seres que la frecuentan, la piensan, la sienten y la viven.

Somos los mismos seres humanos, que asistimos a este espacio espiritual y lo admiramos, quienes hacemos de esta catedral un puente y esencia, áurea, desde el fondo de sus cimientos de bases de sepultura indígenas y corrientes magnéticas, un intenso corazón cósmico. En nuestro espacio confluyen las energías

naturales de las corrientes acuíferas que atraviesan por debajo de los cimientos de nuestra catedral.

Es un templo de artesanos, maestros, que rinde homenaje a su maestro, de forma anónima, intencionada y con orden, donde todas sus formas estéticas están implicadas para su olvido, como fuerza de identidad de un ser costarricense, vivo y activo de la sociedad.

La identidad de José, como artesano, padre y educador, es el símbolo más poderoso y el que, sin lugar a duda, hemos perdido. La paternidad social en crisis en la sociedad contemporánea, el ciudadano trabajador no tiene el prestigio, la identidad colectiva ni individual, ni tampoco poder social, más que para su explotación ilimitada en las razones del gran capital. El anonimato de los trabajadores en sus vidas cotidianas forma frustraciones y problemas sociales, y al olvidar los verdaderos significados, se refleja el aislamiento material y espiritual de un pueblo que pierde su identidad, su fuerza y su poder de transformación y de libertad.

A manera de cierre

La Catedral de San José es la tumba de los habitantes, los orígenes de una cultura vencida y otra naciente. El pasado y el futuro se unen en el saber de una colectividad, de un pensamiento público y privado. Es el corazón de los más humildes y desheredados y el sepulcro de los más poderosos.

Desde el atrio de la catedral, si observamos al norte, nos encontramos con la iglesia Del Carmen; al sur, con la iglesia de La Dolorosa; al este, con la iglesia de La Soledad; al oeste, con la iglesia de La Merced. Se establece entre ellas, de ese modo, una cruz, y la catedral se convierte

en el ojo vesico que las une. Los antiguos constructores, que en su mayoría fueron masones y con conocimientos de geodesia, eligieron este lugar por sus calidades.

En el lugar más alto del centro de la ciudad y al oeste fueron construyendo sus hospitales, como el Hospital San Juan de Dios, el Ministerio de Salud, La Cruz Roja, el Hospital de Niños, Hospital Blanco Cervantes, la antigua morgue, algunas funerarias y, más al oeste, el cementerio nacional y cementerio de extranjeros, además del cementerio obrero y el cementerio Francisco Calvo. Las cruces constituyen un unificado antiguo de la comunicación entre lo superior e inferior en el mundo infra y el supra mundo, entre la tierra y el cielo, el pasado. El inframundo, nuestro presente: corporalidad de la catedral, y el futuro, en el supra mundo.

Es conocido, también, que una vena volcánica pasa por debajo del sitio de la catedral, hacia el oeste. Es comprensible que este refugio de energía se haya elegido para su construcción, con el fin de poder canalizar el centro energético para el bien de los cristianos, tal como indica Carlos Blanco Cole en su trabajo "La Ciudad de San José. Fundación", publicado en 2014.

La ciudad se transforma en un vértice, una ventana de conciencia cósmica hacia la totalidad del universo, abarcable en un tiempo y un espacio, pero construido con las manos de hombres y mujeres que buscan la conexión oculta con la conciencia cósmica perdida en algún instante de los avatares culturales y luchas de poder y destrucción de la historia humana.

Percibo a nuestra catedral como una hermosa mandala espiritual que nos heredaron antiguos artesanos, josefinos, resumen de una patria esencial, de una

"Esta ciudad capital, centro cívico y cultural de Costa Rica, con su catedral como símbolo, nace libre y desposeída de riquezas importantes. El capital se forjó con espíritus libres, con rasgos de trabajo y utopías. Una libertad del que hace con las manos un destino, cava y forja una quimera de continuidades y libertades".



"Caleidoscopio". De la serie *Catedral Metropolitana*,
Carolina Parra Thompson.
Fotomontaje digital a partir de fotografía digital,
8,5" x 11", 2025.

estética implicada de las fuerzas sociales. Son los múltiples significados de San José, el de las mayorías humildes trabajadoras, anónimas, las que custodia la catedral; es a ellas que se debe nuestra nación. Esta ciudad capital, centro cívico y cultural de Costa Rica, con su catedral como símbolo, nace libre y desposeída de riquezas importantes. El capital se forjó con espíritus libres, con rasgos de trabajo y utopías. Una libertad del que hace con las manos un destino, cava y forja una quimera de continuidades y libertades.

Una ciudad silenciada. Un pueblo, que no es dueño de sí, de su destino, que debe abrir ojos y corazón apropiándose de su fuerza espiritual. De la paternidad

que le pertenece en la historia social y espiritual de todos. Sus símbolos espirituales, además, están amordazados en nuestro limitante presente. Sumidos en una cultura que impide ver, no deja sentir y es ajena a el arte y a la libertad.

La Catedral de San José es mi realidad simbólica; la democratizo, espiritual y culturalmente. La hago esencia viva de mi legado patrimonial.

Macarena Barahona Riera

Escritora e investigadora

macarenabarahona@gmail.com

Salida de misa dominical, Catedral Metropolitana, San José.
Fotografía: Francisco Coto, ca. 1958.
Fundación Francisco Coto.



Semblanza

- » La cotidianidad escultórica de Fernando Calvo
- » Néstor Zeledón Guzmán (1933-2025)
- » Marta
- » Escultor Edgar Zúñiga Jiménez: coherencia entre pensar, hacer y ser, a golpe de mano y corazón

La cotidianidad escultórica de Fernando Calvo

Ericka Solano Brizuela

Fernando Calvo Sánchez (1951-2025) fue un reconocido escultor costarricense, ampliamente valorado por su contribución al arte público y su capacidad para capturar la vida cotidiana de una Costa Rica en un contexto de cambios drásticos, en cuanto a la migración del campo a la ciudad y el crecimiento urbano que esto implicó.

Este escrito ofrece una visión sintética y rigurosa de su trayectoria artística, con un énfasis en su sensibilidad hacia las figuras anónimas y desplazadas que marcaron buena parte de su producción escultórica. Entre sus piezas más emblemáticas se encuentra el monumento *Presentes* (1983), un conjunto escultórico en bronce, instalado desde 1989 en la plazoleta del Banco Central de Costa Rica (BCCR) en San José. La obra, integrada por figuras que representan a un campesinado austero, fue realizada por el artista hereditario, tal como indica Mata en su artículo “El misterio del Central”, publicado en *La Nación*, en 1989. Por su parte, Fernando Chaves Espinach, en un artículo publicado en ese mismo diario en 2025, anota que dicha escultura “representa a campesinos del Valle Central, que miran desafiantes hacia una ciudad que, ya por entonces, se comía su forma de vida y las tradiciones meseteñas”.



Presentes, Fernando Calvo. Fundición en bronce, 1983. BCCR. Fotografía: BCCR.

Otra de sus esculturas destacadas es *Esperanza* (1980, bronce). Esta pieza, que forma parte de la colección del Museo de Arte Costarricense, recibió la Medalla de Oro en el Salón de Escultura "Juan Ramón Bonilla" de 1980.

La figura revela la sensibilidad social del artista y su profundo interés por dignificar la experiencia humana desde lo sencillo y cotidiano. Además de encarnar un complejo entramado simbólico, la anciana sentada en una silla colonial sugiere una espera prolongada, quizás permanente. La mujer, solemne y serena, remite tanto a la sabiduría de la madre como a una idea de nación que ha permanecido en tensión: desplazada por el cambio social y económico, y sin embargo, resistente. La esperanza y la espera: dos conceptos que se condensan en una misma figura, donde lo cotidiano se transforma en símbolo. Así, la escultura no solo honra a una mujer común, sino que también interpela un imaginario de patria, resiliencia y memoria colectiva.

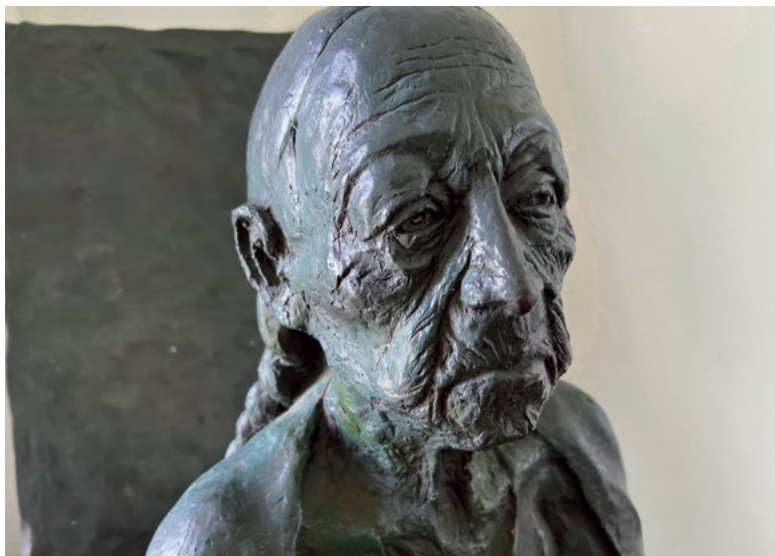
Calvo fue reconocido también con el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1982. Además de su labor escultórica, incursionó con éxito en el dibujo, el grabado y la pintura. Se formó en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica y amplió posteriormente sus estudios en restauración y escultura policromada en España, experiencia que enriqueció su lenguaje técnico y expresivo.

Su obra ha sido fundamental para la configuración del espacio público costarricense. Fue reconocida por colegas escultores como José Sancho, así como el pintor chileno Julio Escámez, quien destacó que Calvo "enriqueció las aulas y los espacios urbanos con sus excepcionales bronce; nos revela su notable creatividad e imaginación, corroborando así la extensión de su inagotable poética que va más allá de los límites de la escultura" (*El Candil*, julio-octubre 1997 y octubre 1997-enero 1998, p. 54).

En el libro de Norma Loaiza, *La abundancia y el tiempo* (EUNED, 1982), se indica que Calvo mostró una afinidad particular por el bronce, al que consideraba "reflejo de la dignidad en la vida de nuestros hombres; con toda su dureza y, sobre todo, con su esperanza sostenida" (p. 58). Sus figuras en tamaño natural —campesinos, ancianos, niños— se distinguen por la fuerza expresiva de los gestos



Esperanza, Fernando Calvo. Fundición en bronce, 1980. Colección del Museo de Arte Costarricense. Fotografía: Ericka Solórzano Brizuela.



Esperanza (detalle), Fernando Calvo. Fundición en bronce, 1980. Colección del Museo de Arte Costarricense. Fotografía: Ericka Solano Brizuela.

y las miradas, así como por el énfasis en las manos y los pies, levemente sobredimensionados en relación con el cuerpo.

El historiador del arte Efraín Hernández, en *De las sociedades cacaicales a la creación del Museo de Arte Costarricense. Escritos sobre artes visuales en Costa Rica*. Tomo IV, (Editorial Universidad Nacional, 2025), ha vinculado estos recursos a estilos expresionistas, empleados para acentuar dimensiones simbólicas o metafóricas. En el caso de Calvo, estos elementos contribuyen a modelar “la eternidad del instante cotidiano”, aun cuando todo a su alrededor esté en transformación. Un ejemplo elocuente de esta sensibilidad se aprecia en la escultura *Campesinos* (sin fecha, bronce), propiedad del Ministerio de Justicia, donde cinco figuras descalzas conversan sentadas en una banca.

En cuanto a su exploración material, el modelado en arcilla para fundición en bronce le permitió transitar entre texturas toscas y acabados delicadamente suaves. A través de este proceso, Calvo invirtió el simbolismo tradicional del bronce como material monumental, otorgando carácter conmemorativo a figuras del pueblo. En el libro de Loaiza (EUNED, 1982), se recoge su opinión al respecto: “Me atrae la escultura que ayude a descubrir la dignidad de la vida de quien la motiva, o sea, que haga visible y permanente la situación que de otra manera pasaría inadvertida” (p. 58).

Por su parte, en la obra *Artes visuales en los setentas* (Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2019), la historiadora del arte María José Monge ha señalado que, durante la década de 1970, el arte costarricense evidenció una asociación política entre el pueblo y la tierra como emblema nacional, relación que se reflejó en comisiones de monumentos. En ese contexto, la escultura de Calvo se distancia de la síntesis matérica explorada por otros artistas de su generación, y se acerca más bien a la expresividad formal que caracterizó los bronce de Francisco Zúñiga. Algunas de sus obras de ese periodo, como *Un alto en el trabajo* (1978, bronce, Colección BCCR), contribuyeron significativamente a la revalorización del trabajo manual y se alinearon con los ideales cívicos promovidos activamente durante esa década.



Un alto en el camino, Fernando Calvo.
Fundición en bronce, 1978. Colección
BCCR. Fotografía: Efraín Hernández.

En su obra bidimensional, Fernando Calvo reflexionó sobre la condición humana, enfocándose especialmente en personas en situación de calle o en los márgenes de la sociedad. Este enfoque fue evidente en las salas *Arte leal* y *Fidelidad inquebrantable*, presentadas en la exposición póstuma *Lealtad*, realizada en el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría (MHCJS). El propósito del artista era representar a estos individuos como sujetos creativos y valiosos. Por su parte, en la sala *Amor eterno* abordó la memoria histórica de Costa Rica (Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2025). Años antes, en 2006, Calvo expuso en la Casa de la Cultura de Heredia junto con Miguel Hernández, en una muestra que pretendía, a través de la figuración, reivindicar al ser humano.

A modo de cierre

La obra de Fernando Calvo Sánchez constituye un legado profundamente arraigado en la sensibilidad social y la dignificación de lo cotidiano. Su compromiso con representar al ser humano en su dimensión más honesta y vulnerable, así como su capacidad técnica y poética, lo consolidan como una figura imprescindible en la historia del arte costarricense. Más allá de su habilidad para esculpir el bronce, su verdadero aporte fue haberlo transformado en un lenguaje de resistencia, memoria y afecto hacia aquellos cuya existencia suele quedar fuera de los monumentos. En su obra permanece viva una ética de la mirada, que reconoce en lo común la huella de lo eterno.

Ericka Solano Brizuela
Historiadora del arte
solanoericka@gmail.com

Néstor Zeledón Guzmán (1933-2025)

María Laura Castro Castro

Dayana Gamboa Vargas

Valeria Zúñiga Brenes

Ha sido una vida larga, llena de éxitos y fracasos, de todo he tenido. Artísticamente me ha ido bien. He tenido todos los premios habidos y por haber aquí en Costa Rica, aunque nunca hice una búsqueda de premios, jamás, mi escultura me ha traído todo. Todavía estoy bien de salud y trabajo. Estoy realizando mis pensamientos en las últimas obras en que estoy trabajando. Espero haber dejado un legado artístico para que toda la juventud vea mi trabajo, el camino que he seguido y ojalá los inspire para entrar también en el camino del arte.

NESTOR ZELEDÓN GUZMÁN

Néstor Zeledón nació el 7 de enero de 1933 en Guadalupe de Goicoechea y murió el 19 de junio de 2025, en su casa-taller en Barva de Heredia. Su camino artístico comenzó desde niño, en su casa, modelando en arcilla, y luego, como asistente en el taller del imaginero Manuel Zúñiga durante los años 50.

En 1955, Zeledón se ve involucrado en el conflicto armado que azota al país, apoyando el intento de Calderón Guardia de tomar el poder. Tras su participación, es acusado de traidor a la patria por intento de invasión y es exiliado en Nicaragua, país donde se mantuvo hasta que se le dio una amnistía. Estando en ese país, pudo ver y experimentar otro mundo y contexto artístico. Si bien Zeledón afirma que no había comenzado del todo su desarrollo escultórico, para este momento ya era estudiante de la escuela de Bellas Artes y ya se había dado a conocer en Costa Rica.

Estuvo involucrado en eventos que marcaron la historia del arte costarricense del siglo XX y se mantuvo vigente y esculpiendo hasta el 2025. Estuvo presente en la exposición al aire libre en el Parque Central (1960), ganó el concurso "Símbolo del Seguro Social" (1962) de la Caja Costarricense del Seguro Social, dejando como legado el símbolo que aún

hoy identifica al sistema de salud pública costarricense; esculpió el monumento a Cleto González Víquez y fue fundador del Grupo 8, junto a Rafael Felo García.

Su dedicación y amor por el arte le permitió trabajar en diversidad de técnicas y materiales, ser profesor de escultura en dos de las universidades más importantes del país: la Universidad de Costa Rica, en donde fue nombrado profesor emérito, y la Universidad Nacional; instituciones en donde formaría a distintas generaciones de escultores costarricenses.

Ganó diversos premios nacionales, siendo el más importante el Premio Magón, en 1992. Destacó en el campo expositivo costarricense e internacional, su inspiración era el pueblo costarricense y sus vivencias, y durante varios años tuvo la oportunidad y el privilegio de no vender sus obras, dedicándose a crear por su necesidad de expresarse, esculpir, dibujar y escribir para visibilizar sus sensibilidades personales y sociales.

Entre sus exposiciones nacionales, destacan las realizadas en el Teatro Arlequín (1956), Las Arcadas (1964), la exposición de dibujos sobre el Golfo de Nicoya en la Sala Jorge Debravo (1976) y dos exposiciones en el Museo de Arte Costarricense (1992 y 2012).

Internacionalmente, participó en la IV Bienal de São Paulo, Brasil (1952), en la II Bienal de Interamericana de Arte, México (1960), y tuvo una exposición individual de dibujos y esculturas en la Sala Fernando Gordillo en Managua, Nicaragua (1983) y en el Museo de Arte de Taiwán, Taiwán (1993).

Su fuerza artística fue más allá de lo plástico y alcanzó el campo literario, con la publicación del libro *Cuentos y relatos del camino*, inspirados en sus vivencias en Guanacaste, lugar que fue su hogar, refugio y fuente de recursos durante distintas etapas de su vida. De hecho, tenía una finca en Quebrada Honda de Nicoya, en la que sembró muchos de los árboles que posteriormente dieron vida a sus esculturas en madera.

Entre sus últimas participaciones públicas destaca un homenaje que se le hizo en la Asamblea Legislativa en el 2023, en el contexto de la exposición "Por amor a la escultura"; su participación en la Cátedra Francisco Amighetti de la Universidad de Costa Rica, en septiembre del 2024, y la exposición "Imágenes Patrias. Néstor Zeledón", realizada en el Aula Magna de la Universidad de Costa Rica durante los meses de septiembre y octubre del 2024.

Obras relevantes

La creación artística de Zeledón abarca décadas que marcaron la historia del arte costarricense, pero también trasciende técnicas, pues trabajó en piedra, madera, metal, dibujo y pintura. Durante sus primeros años, se destacó su trabajo en piedra, con trabajos como el *Monumento a Cleto González Viquez* (1964) y *El Abrazo*, monumento construido en la frontera de Peñas Blancas en 1962. En este medio trabajó hasta 1970 aproximadamente, debido a una queratodermia en su mano derecha a raíz de la construcción del monumento a Cleto González Viquez.

Debido a su necesidad de continuar esculpiendo y a su creatividad, comenzó a trabajar en metal, utilizando soldadura de oxiacetileno. A partir de esta técnica construyó obras relevantes como *Los Amantes* (1971), que se encuentra en el edificio de Grupo Numar y con la que ganó su segundo Premio Nacional en Escultura, en 1971. Otra de las obras que el artista llegó a considerar como la más importante y, en cierta forma, su obra cumbre, fue *Cristo* (1980), realizada en soldadura y bronce fundido. El Museo de Arte Costarricense adquirió esta obra por la suma de doscientos mil colones, un monto muy elevado para la época.

El artista también desarrolló gran maestría en el dibujo, técnica que estuvo en la base de sus esculturas y fue el medio perfecto para plasmar su experiencia en Guanacaste y el dolor y la angustia humanas. Una de sus piezas más importantes, denominada *El baile*, fue parte de su exposición “El Golfo de Nicoya, el mar, el hombre, la tierra” (1976), proyecto con el cual regresó a la escena artística después de alejarse un tiempo, debido a su lesión. Esta pieza le hizo ganar un Premio Nacional en Cultura en la rama de dibujo, en 1977.

El material escultórico que trabajó durante toda su vida fue la madera —fue su constante—, y, por ende, el medio en el que se hizo más latente su maestría, particularmente notable en el trazo del cuerpo humano, en las líneas, las texturas y las formas logradas, y en la especial expresividad que daba a las manos y rostros de sus esculturas. Con dicho material trabajó gran variedad de temas, desde lo popular, que quedó plasmado en la



Fotografía de Néstor Zeledón junto a monumento en Peñas Blancas (1962). Fuente: Álbum 1, Colección Néstor Zeledón en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural.



Néstor y *Los Amantes* (1970). Fuente: Álbum 2, Colección Néstor Zeledón en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural.

representación de costumbres y tradiciones costarricenses, hasta la exploración de los afectos y la elaboración de obras durante su periodo no figurativo.

Cabe indicar que Zeledón se destacó por demostrar su sensibilidad y una fuerte crítica social en muchas de sus esculturas. En repetidas ocasiones retrató a las clases más desfavorecidas, como en *Imagen de tugurio* (1972), que incluía la representación de la madre soltera. Sin embargo, una de sus obras más recordadas es *Yo protesto*, original en madera cuya réplica en bronce se encuentra frente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica. Con ella, el artista recuerda el derecho y deber de manifestarse y defender los derechos, algo especialmente importante en el contexto presente, tanto costarricense como mundial.

Archivo y documentación

Néstor Zeledón no solo dejó como legado sus esculturas, dibujos y escritos, sino que fue un artista que supo reconocer su propia carrera artística y darle valor a partir de la recopilación de fotografías, documentos de exposiciones, correspondencia, entrevistas, notas de periódico y más. Todo este material quedó plasmado en ocho álbumes que tanto él como su esposa, Caridad Coto, tuvieron la constancia de actualizar.

Estos documentos, hoy digitalizados y accesibles al público¹, son testigo de su recorrido, del esfuerzo, el dolor, la constancia, la satisfacción de un artista que se dedicó hasta el final a su propósito de crear, de alzar la voz y mantenerse fiel a sus valores a través del arte. Son memoria de un artista que mantuvo su casa-museo abierta a las preguntas, a sus estudiantes y a seguir transmitiendo su conocimiento y sus experiencias.

María Laura Castro Castro

malaucaastro@gmail.com

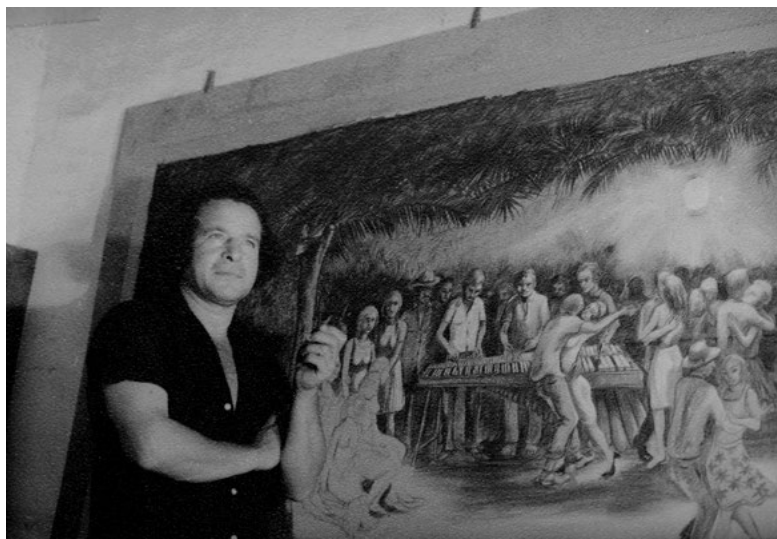
Valeria Zúñiga Brenes

valezunigabrenes@gmail.com

Dayana Gamboa Vargas

dayanagamboavargas.v10@gmail.com

Bachilleres de la carrera de Historia del Arte, Universidad de Costa Rica



Néstor Zeledón frente a *El baile* (1976). Fuente: Álbum 4, Colección Néstor Zeledón en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural.



Ternura II, obra conmemorativa de mis 90 años (2023). Fuente: Álbum 7, Colección Néstor Zeledón en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural.

¹ Todos los documentos mencionados y las imágenes utilizadas en este artículo forman parte de la Colección Néstor Zeledón, disponible para consulta en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural.

Marta

Isabel Gallardo



Marta Ávila no se perdió ni una sola de las 41 ediciones celebradas del Festival de Coreógrafos. En noviembre del 2024 fuimos juntas por última vez

—aunque no lo sabíamos—, tal y como solíamos hacerlo desde hacía muchos años. En esa ocasión, mientras nos tomábamos un vino antes de entrar a la sala

Marta Ávila en el Teatro Nacional.
Cortesía: Teatro Nacional de Costa Rica.

del Teatro Nacional, rememoramos algunas de las coreografías que nos habían marcado, así como la participación de muchas bailarinas y bailarines que veíamos haciendo fila para entrar.

Esa noche, recordó la vez que participó como coreógrafa en el festival con *Vieja María* y se reía de sí misma al recordar que la música que usó para su obra era de Mercedes Sosa, como lo hacían casi todos los coreógrafos que participaban en el festival a principios de los años ochenta.

Marta bailó en el Festival de Coreógrafos, cuando se llamaba Festival de Jóvenes Coreógrafos. Luego se alejó de la danza como intérprete, pero siguió yendo, primero como crítica de danza del periódico *La Nación* y luego, en los últimos años, como espectadora entregada. Cuántas veces nos encontramos en el vestíbulo del teatro, para luego entrar a la sala principal, apreciar las coreografías y, al finalizar, reunirnos nuevamente para valorar lo visto.

Quizá este periplo de Marta por el Festival de Coreógrafos puede resumir su vasta carrera en el mundo de la danza, porque su vida estuvo siempre entrelazada fuertemente a ella, ya fuera como intérprete, como crítica, como investigadora o como docente. Desde que descubrió su pasión por el baile y abandonó el mundo de la agronomía, su vida, su pasión y su objeto de estudio fue la danza.

Para quienes no lo sepan, recién salida del Conservatorio de Castilla, Marta se empadronó en la carrera de Agronomía, y tal vez se hubiera graduado de ahí, si no hubiera sido porque encontró el grupo DanzaCor (1977), dirigido por Rogelio López, donde empezó a bailar. En ese momento dejó atrás las botas de hule de los agrónomos, se lavó las manos de la tierra, se descalzó y empezó a bailar. En DanzaCor bailó *Gente del Sol*, una de las primeras coreografías de danza moderna que vi y que en ese momento me engancharon al movimiento de la danza en Costa Rica. En esa coreografía la vi bailar por primera vez, y a partir de ahí seguí su carrera y la de Danza Universitaria.

Como bien lo ha contado la propia Marta en muchos artículos académicos y en la que quizá sea su obra publicada más querida: *Danza Universitaria: trazos vitales. 1978-2008* (Editorama, 2008), DanzaCor

se transformó en Danza Universitaria en 1978 y ella, junto con Gerald Asch, Rolando Brenes, Paula Campbell, Jorge Hernán Castro, Marielena Cerdas, Ivonne Durán, Xiomara Jackson, Sara Fonseca, Gina Ghiraldini, Liliana Montero, Luis Piedra, David Rosales y Liliana Valle, formaron el primer grupo de bailarines de esta agrupación.

Su debut con Danza Universitaria fue en el Teatro Nacional, con las coreografías *Tiempos* y *Funeral*. No recuerdo mucho de ese espectáculo, pero sí recuerdo a Marta y su maravillosa presencia escénica, su magnífica técnica y su magistral interpretación. Otra coreografía que recuerdo con precisión es *Aproximaciones 1, 2, 3* (1979). Aún la veo entrando al escenario con las manos atadas y una gran falda naranja, y recuerdo la emoción que embargaba al público por la fuerza de su interpretación llena de furia, dolor y liberación; por aquella técnica perfecta, por aquel ritmo tan latino, lleno de vigor y vida.

Otra de sus participaciones memorables fue el dúo de *Juan, Juan, María, María*, del que Carlos Cortés evoca:

Marta Ávila sabía quitar el aliento cuando bailaba. El escenario del Teatro Nacional se hizo para ella, se inventó para ella, se iluminó para ella. Siempre permanecerá en mi pupila y en mi corazón como la intérprete de la apertura de la segunda parte de *Juan, Juan, María, María*, de Danza Universitaria, bailada en silencio para que se oyera la respiración de los espectadores y del mundo.

Este dúo de amor, erótico y sensible, marcó un momento histórico en la danza costarricense y cada vez que lo vi me dejó inmóvil, emocionada y sin respirar durante los minutos que duraba su ejecución.

No voy a enumerar todas las coreografías en las que Marta destacó, para ello está su libro, en el que con paciencia de orfebre buscó, documentó y describió cada una de las coreografías bailadas por Danza Universitaria y por ella misma.

Cuando terminó su etapa de bailarina, en 1989, no se desligó de la danza, pues esta siempre fue su pasión; además, en 1998, Rocío Fernández, entonces directora del suplemento "Ancora", de *La Nación*, le ofreció la posibilidad de publicar crítica de danza en este periódico, y Marta, con el entusiasmo con el que acometía cada proyecto, se volcó a ello. Por muchos años, asistió a cuanto espectáculo se ofrecía en el país y se dedicó a

hacer la crítica correspondiente. Como crítica, fue constante en su labor, no hubo espectáculo que se perdiera ni crítica que no hiciera. En los últimos años se quejaba amargamente, pues *La Nación* le restringió el espacio para publicar y no le recibía más que dos o tres publicaciones al mes, lo cual era insuficiente para la cantidad de obras que se presentan en el país.

Como crítica, Marta era más descriptiva que valorativa, pero cuando hacía valoraciones, estas eran muy generosas; siempre encontraba los aspectos valiosos de las coreografías. Marta siempre fue muy generosa en su crítica, y ante mis demoledoras palabras sobre algún creador, era capaz de encontrar los aciertos y la belleza de aquella coreografía que yo criticaba tan duramente. Se fijaba en la destreza técnica e interpretativa de cada bailarina y bailarín y lo reflejaba en sus críticas. En muy pocas ocasiones considero mala una coreografía o con problemas dramáticos o interpretativos graves; de hecho, siempre destacaba los aspectos positivos de lo que veía y, sobre todo, valoraba el esfuerzo, tanto de coreógrafos como de intérpretes. Conocía a cada uno de los bailarines o bailarinas que se presentaban en el escenario, ya fuera porque habían sido sus estudiantes en la Universidad Nacional, sus compañeras en Danza Universitaria o sus exalumnas del Castilla, del Conservatorio El Barco o del Taller Nacional de Danza. Seguía sus carreras con interés y se alegraba con cada buena interpretación que lograban o con cada coreografía que presentaban. De cada bailarín y bailarina podía ponderar sus cualidades de movimiento, conocía sus destrezas en la interpretación y reconocía sus debilidades, las que normalmente no incluía en sus críticas.

En este punto, es necesario anotar una cualidad más de Marta: su prodigiosa memoria, que usaba para la escritura de sus críticas y, posteriormente, para sus investigaciones. Era capaz de recordar con precisión fechas, nombres de coreografías; se acordaba del movimiento específico de una coreografía que se había bailado hacía muchos años y podía nombrar a los intérpretes de las diferentes versiones de una obra. Siempre que yo necesitaba algún dato para mis clases o para algún escrito, acudía a la memoria de Marta,

porque yo sabía que su memoria no solo era precisa y amable, sino que, además, siempre me daba más información de la que yo esperaba.

Creo que, por eso, escribir esta semblanza me está costando mucho: a cada momento pienso en consultarle algún dato que sé que estaba almacenado y archivado en su memoria, pero constato, con tristeza, que ya no puedo recurrir a ella para recordarlo, así que las imprecisiones que este artículo pueda tener las achaco a la falta que me hace y a los datos que se fueron con ella y la prodigiosa memoria que tenía.

Marta se mantuvo como crítica de danza de *La Nación* por más de veinte años; sus últimas críticas las escribió en el año 2018. Para que no se quedaran en el olvido, desperdigadas en periódicos viejos, se propuso rescatarlas y publicarlas en dos tomos titulados *Desde la otra orilla* (Euned, 2010), que recogen toda su producción crítica desde 1998 hasta 2006. Sus textos de los últimos años no están incluidos en esos tomos y sé que buscaba la manera de hacer una nueva edición para incluir lo que faltaba.

Marta consideraba importante recopilar y publicar todo aquello que tuviera relación con la danza. En una ocasión, me contó la tristeza que sintió cuando estaba haciendo su tesis de licenciatura y fue a la biblioteca de la universidad a revisar los libros disponibles sobre danza; para su sorpresa, encontró que no había más que tres o cuatro volúmenes sobre el tema. Unos años después, de gira con Danza Universitaria en Washington, entró a una biblioteca, donde encontró una sección completa y varios estantes. En ese momento se fijó un objetivo para su vida: escribir todo aquello que pudiera sobre la danza en Costa Rica y publicarlo, para que la sección correspondiente de la biblioteca de la Universidad de Costa Rica contara con más información disponible.

Puedo afirmar que finalmente logró su objetivo y que ahí empezó otra de las facetas de la vida de Marta: la investigación académica sobre temas de danza, que inició con su tesis de licenciatura en la Universidad de Costa Rica, y luego con los cuadernillos de *Historia de la danza* (CIDEA, 1996), para terminar con su último libro *La danza en el Teatro Nacional de Costa Rica. 1897-2017* (EUCR, 2023).

En cuanto a los cuadernillos sobre la historia de la danza, cabe indicar que surgieron a raíz de su labor docente del curso de Investigación de la Danza en Costa Rica, en la escuela de Danza de la Universidad Nacional, y el vacío que existía en material de consulta. El primer cuaderno lo publicó en 1996 y trata sobre la maestra Mireya Barboza, y el último, publicado en 1997, se enfoca en el Festival de Jóvenes Coreógrafos.

Pronto se dio cuenta de que el formato de cuaderno era muy limitado y necesitaba hacer publicaciones más exigentes y de mayor alcance. Fue entonces cuando acometió el trabajo de elaborar el texto sobre danza universitaria, luego otro sobre la Compañía Nacional de Danza y un tercero sobre la Escuela de Danza. Todo este material se convirtió en la bibliografía obligatoria para los futuros bailarines cuando me tocó impartir el curso de Investigación de la Danza.

Esta fiebre de escritura, que arrancó con la publicación de los cuadernillos sobre la historia de la danza, la consumió por el resto de su vida; así, la escritura académica, primero con artículos de revista en los que hacía un análisis de diferentes obras, su colección de folletos, sus libros sobre las tres compañías de danza más antiguas del país, sus dos tomos de crítica de danza, el libro sobre la danza en el Teatro Nacional, su texto sobre los grupos independientes y otros que se me escapan a la memoria, actualmente están en disponibles en la biblioteca de la Universidad de Costa Rica y en otras bibliotecas del país y llenan un vacío histórico; algo que solo ella pudo haber hecho.

Este año, 2025, cuando vaya al Festival de Coreógrafos, no va a acompañarme. Será la primera vez, en 42 ediciones, que no estará presente, pero su trabajo, su amor por la danza y sus escritos reflejan lo que ha sido la danza en Costa Rica, desde sus inicios hasta el día de hoy, pues ella, además de bailarina, fue la cronista de estos 48 años de la historia de la danza en Costa Rica.

“Marta consideraba importante recopilar y publicar todo aquello que tuviera relación con la danza... Pronto se dio cuenta de que el formato de cuaderno era muy limitado y necesitaba hacer publicaciones más exigentes y de mayor alcance”.

Isabel Gallardo

Profesora e investigadora de la
Universidad de Costa Rica
gallardo.isa@gmail.com

Escultor Edgar Zúñiga Jiménez: coherencia entre pensar, hacer y ser, a golpe de mano y corazón*

Xiomara Zúñiga Salas

Es difícil escribir un texto sobre mi padre a escasos días de su partida, uno cree que empieza a entender lo sucedido y de repente una sensación de ahogo, como un golpe seco, se atraviesa en el pecho y la garganta para dejar todo en suspensión. En estos momentos de profunda desolación, las obras de mi padre me confrontan como montañas en silencio.

En las complejidades del duelo, a veces sin darme cuenta, busco a mi padre de formas diferentes, intento reconocerlo y comunicarme con él bajo nuevas coordenadas; en el proceso he encontrado hallazgos, regalos que las personas me han contado o que la vida, con sus misteriosas leyes, ha devuelto en rasgos que poco a poco empiezan a dar forma al nuevo retrato que voy configurando de mi padre.

No es un secreto: amé y amo profundamente a mi padre, en su vida y en su muerte. He pensado en las muchas características que admiro de él y quizás una de las más importantes, al menos para mí, es el hecho de que practicara la coherencia entre sus ideas, su trabajo y su vida (pensar, hacer y ser, no necesariamente siempre en ese orden). Mi padre, el escultor y pintor Edgar Manuel Zúñiga Jiménez, edificó su obra a partir del pensamiento humanista y vivió su día a día practicándolo, en grandes gestos como la creación del trabajo de una vida, o en acciones puntuales como enseñar a leer y a escribir a uno de sus ayudantes.



Rosibel Salas, Tatiana Zúñiga,
Edgar Zúñiga, Verónica Zúñiga y Xiomara
Zúñiga en el taller de Edgar, Alajuela, 1989.

Ideas forjadas en la tradición de un taller

Mi padre creció en el seno de una familia numerosa, con padres disciplinados y trabajadores; mis abuelos, el imaginero religioso Manuel María Zúñiga y mi abuela Consuelo Jiménez, quien realizaba figuras para los pesebres, así como imágenes religiosas de gran formato para iglesias, le inculcaron el aprecio por el valor del trabajo con las manos y la ne-

cesidad de ser constante para afinar el manejo técnico del oficio. En esta familia alajuelense de orígenes humildes la noción de trabajo estaba vinculada no solo a la necesidad, sino también a la construcción de identidad, había un conocimiento que venía desarrollándose y aplicándose desde los mayores y que cada hijo o hija, a su manera, iba enriqueciendo. Aunado a ello, en sus años de juventud, mi padre militó con el Movimiento

* La selección de fotografías para este artículo estuvo a cargo de Emmanuel Zúñiga Salas.

Revolucionario del Pueblo (MRP), cuya formación terminó de estructurar los pilares de lo que sería la base conceptual para su obra: la filosofía humanista y las artes como espacio fértil para imaginar su práctica.

En la producción, primero de la imaginería religiosa y luego de la escultura, la pintura y la cerámica, Edgar Zúñiga trabajó con el profesionalismo y la ética de un taller forjado a golpe de herramienta, por el que todos los que pasamos de alguna u otra forma fuimos transformados, un taller limpio y ordenado que contradecía el estereotipo del taller de artista, en el que surgieron no solo obras, sino personas con aprendizajes, que posteriormente les permitieron insertarse en futuros empleos, e incluso abrir sus propios talleres.

Producir obra con estudio, disciplina y pasión

En su camino, mi padre decidió ser autodidacta. Ingresó a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, pero no pudo acoplarse al ritmo académico y prefirió continuar con su formación en el taller de su padre, un espacio en el que el aprendizaje ocurría a velocidades imposibles de acomodar en semestres universitarios; aunado a ello, y a la usanza de la época, muy pronto habría que alimentar a una familia y, por lo tanto, “encontrar las mejores soluciones en el menor tiempo posible”, como mi padre solía decir.

Su ímpetu le permitió aprovechar su capacidad autodidacta para estar despierto ante el mundo, frente a todo aquello que inquietara su curiosidad. Dispuesto siempre a estudiar, compraba libros de sus temas de interés, cursos de arte; experimentaba con pasión y producía de manera incansable. En el ejercicio de su profesión, mi padre dibujaba casi a diario, como una forma de materializar su disciplina y dar espacio a su avidez por los proyectos que imaginaba de manera prolífica. Los retos constantes le permitieron desarrollar capacidades para resolver, lo que le facilitó el participar en concursos de escultura en Canadá, sin conocer ni siquiera la nieve y elaborar herramientas apropiadas para este material, desconocido para él hasta aquel momento.



Edgar Zúñiga (al centro) en su taller con asistentes, Alajuela, 1988.



Edgar Zúñiga solucionando el proyecto Máquina escultórica: Desandando los Caminos, 2017.

Como parte de su legado artístico, mi padre dejó esculturas en diversos países, apostando por las artes como un lenguaje universal que le permite al ser humano preguntarse por la vida, conmoverse, encontrarse, descansar o inquietarse, entre otras emociones y actividades necesarias para la construcción de la condición humana.

La vida y el arte como espacio de lucha

A su manera, Edgar Zúñiga fue activista; siempre que podía participaba en discusiones y espacios en los que pudiera defender la impronta del ser humano ante las amenazas de la industrialización desmedida, la tecnología invasiva o la disgregación de las familias; amaba ser parte de comités, asociaciones culturales y grupos para luchar por el bien común, o simplemente disfrutar de la vida mediante el canto y crecer en compañía de otros. Audaz en su verbo, mi padre no temía dar un paso, y en caso de equivocarse buscaba siempre una disculpa al calor de una conversación reflexiva.

Encontró en mi madre, la licenciada en biología Rosibel Salas Araya, una compañera insustituible en estas batallas y aventuras. Juntos caminaron y aprendieron en espejo a apreciar la belleza del arte y la naturaleza, y nosotros, como hijos y nietos, heredamos sus grandes amores.

Así, creer en el ser humano como eje de su accionar, de su poder para transitar bajo las circunstancias dadas su paso por la vida de la mejor manera posible, constituyó uno de los faros más importantes en su camino y, por ende, la práctica de la escultura y la pintura fueron un espacio en el que los debates de conciencias, la reflexión, incluso las luchas imposibles pudieron librarse, obteniendo como resultado el imaginar otras maneras de habitar el mundo. Aunado a ello, Edgar Zúñiga practicó la meditación cuarenta minutos al día, lo que le aportó silencio, descanso y contemplación, un ejercicio que sin duda agudizó su capacidad de observación, vital para el trabajo del artista. Su lucha fue aguerida pero no violenta, sus armas y su arena: sus ideas y valores, su mano, el pincel, el barro, la madera, la piedra y el metal.



Edgar Zúñiga Jiménez, 2021.

Vislumbrar un futuro optimista

Entre sus últimos poemas, mi padre escribió la línea que subtitula esta suerte de epílogo. A pesar de lo mucho que lo extraño, no dejo de sentir en su obra una constante invitación a continuar. Pero ¿cómo continuar ahora? Al frente hay caminos, pero aún no hay rutas. Por el momento, ser coherente entre el pensar, el hacer y el ser me parece una extraordinaria brújula para seguir. Y en el acto de vislumbrar, del que habló mi padre, la llama en el horizonte cada vez toma más fuerza y se mueve a golpe, firme, potente, con el ritmo de mi corazón.

Xiomara Zúñiga

Ceramista, docente e investigadora,
Escuela de Artes Plásticas, Instituto
de Investigaciones en Arte de la
Universidad de Costa Rica
Xiomara.zuniga@ucr.ac.cr



Sin título, Edgar Zúñiga. Acrílico y carboncillo sobre canva, 80 cm x 94 cm, marzo 2025.



Letras

- » Bola al aire... ¡libre! La paradoja de los parques que nos quitaron la libertad
- » Villa Nueva de la Boca del Roble
- » El idioma de la arena
- » Don Martín

Bola al aire... ¡libre!

La paradoja de los parques que nos quitaron la libertad

Roberto García H.



Mejenga en la calle, Jose Pablo Ureña.
Acrílico sobre lienzo, 2023.

"Les falta calle", es la expresión que escuchamos con frecuencia entre cronistas y analistas del fútbol de la primera división costarricense. Se refieren a la torpeza casi generalizada de jugadores profesionales que devengan jugosos salarios y fichajes en dólares, y a la hora de dominar un balón, hacer un buen pase o cabecear frente al marco con el guardameta rival vencido, fallan aparatosamente.

A pesar de la organización de ligas menores y de la proliferación de las llamadas escuelas de fútbol, a cargo de instructores profesionales en educación física o exfutbolistas reconocidos, la verdad es que el taquito, el túnel, la jugada de pared, la finta, la chilena y la palomita, son facultades futbolísticas que han quedado en el olvido, salvo excepciones, claro está, porque de vez en cuando apreciamos esas virtudes en uno u otro partido de la primera división.

Entonces, ¿de dónde provenía la magia del balón que derrochaban las glorias del pasado? Pues, de la calle, del potrero, de la arena, del solar y del patio, territorios de superficie irregular, sinuosa y laberíntica. En barrios urbanos o en pueblitos rurales, los carajillos de mediados del siglo XX nos divertíamos en aquellos espacios improvisados. El piso irregular hacía que los más aptos adquirieran habilidades para controlar la pelota en condiciones adversas, el balón de cuero, la bola de hule, la bola de trapo, el "bolsillo" (una media llena de arroz) o cualquier tarro mal puesto que pateaban con excelente puntería al arco imaginario de una alcantarilla. Con bolas de tenis usadas que vendían en las pulperías, jugábamos jupas en la acera, en media calle y hasta en un corredor.

Las niñas de la época también se ejercitaban al aire libre con sus divertimentos. Sentadas en el quicio de la puerta o en la acera, tiraban al aire la bolita de jugar yacses que recogían a una mano, sin perder los rebotes. O bien lanzaban una bola grande contra la pared: "Oba, media vuelta, vuelta entera...". También, hombres y mujeres saltábamos "suiza" o "mecate" y corríamos en libertad jugando "quedó" o "escondido". ¡Ah, tiempos!, las aceras, calles y potreros eran extensiones de nuestros patios, zaguanes y corredores.

Volvamos al fútbol

Entre semana, en las plazas de pueblos rurales y urbanos se armaban mejengas a todo meter. Y el domingo había torneos distritales que despertaban pasión y rivalidad vecinal. Dicen que los partidos de Orotina contra San Mateo, por ejemplo, constituían un auténtico clásico, con bronca y todo. Las plazas de las comunidades se llenaban de aficionados al borde de las líneas de cal. Y si se producía un penal, la fanaticada corría en desbandada detrás del arco para presenciar de cerca la "ejecución" y, de paso, atarantar al portero.

En la carpeta de mis recuerdos atesoro el inventario de equipos de fútbol tradicionales en barrios y distritos: Once Tigres, de Cartago; Las Cruzadas y el Otto Quirós, de Calle Blancos; San Miguel y el León, de San Francisco de Goicoechea; Águilas Blancas y Audax, de Cinco Esquinas; Racing, Dinamo y Santa Cecilia, de Guadalupe de Goicoechea, y muchos más.

Después del jornal, en las fincas de café o en los bananales, a eso de las dos de la tarde, los trabajadores se juntaban en la cancha del pueblo. Bola al aire y mejenga de veinte contra veinte, batallones que mermaban gradualmente al tenor de la ley del más fuerte, un largo metraje del sudor al crepúsculo que terminaba hasta que la oscuridad impedía seguir las rutas del balón.

Además de las actividades deportivas, las fiestas patronales eran épicas en las plazas de nuestros pueblos. Había chinamos, tiro al blanco, la bruja y los payasos; pinchos, tamales, buñuelos, algodón de azúcar, el carrusel de los caballos, y desde lo alto en la rueda de chicao se divisaban los techos herrumbrosos del vecindario.

Con el progreso, el aumento en la circulación de vehículos y la conformación de urbanizaciones y otros conglomerados habitacionales y comerciales acabaron por desdibujar los cuadrantes tradicionales de iglesia, pulpería, escuela y plaza de fútbol. Las comunidades comenzaron a cerrar las canchas, los comités de deportes a "administrarlas" y se acabaron para siempre el "bola al aire" y el libre albedrío de la juventud.

Las plazas se fueron convirtiendo en parques, áreas ordenadas y estéticas

con la idea de favorecer la convivencia y el esparcimiento de las personas de todas las edades; loable intención, sin duda. Mas, la masificación y el deterioro en las condiciones de vida comunitarias transformaron gradual y dramáticamente los parques en zonas inseguras en las que los asaltos, las violaciones y la caja de Pandora de la drogadicción y el deterioro social han dejado escaso margen a la esperanza.

Como corolario, aparecen en estos tiempos difíciles las nuevas tecnologías, herramientas que facilitan las cosas y nos conectan con la modernidad. Sin embargo, también experimentamos a flor de piel la paradoja de las plataformas y los artilugios que nos hacen mirar la existencia ensimismados en las pantallitas, sin vivir como debiéramos, al aire libre, de cara al sol.

Roberto García H.

Periodista

roberto.comunic@gmail.com

"Entonces, ¿de dónde provenía la magia del balón que derrochaban las glorias del pasado? Pues, de la calle, del potrero, de la arena, del solar y del patio, territorios de superficie irregular, sinuosa y laberíntica. En barrios urbanos o en pueblitos rurales, los carajillos de mediados del siglo XX nos divertíamos en aquellos espacios improvisados".

Villa Nueva de la Boca del Roble^{*}

Ovidio Muñoz Corrales



Fotos de árboles floridos en verano en la ciudad capital. Fotografía: Jorge Castillo, *La Nación*.

Una cuadra y media al sur de donde nació San José se comprueba sin esfuerzo que el verano hizo ya nido en los robles. En este sitio, el corazón de la capital, un barrendero con todo el tiempo del mundo se entretiene en estar siempre listo para recoger lo que irá cayendo mientras el reloj de la catedral da la hora sin pedirselas.

Avanza por la ciudad la época seca. Se sabe por el dulzor de las sandías, las mangas coloradas en tramos callejeros, la blancura comestible del itabo, la sobredosis rosa de algunas arboledas.

Nueve palabras pintan el paisaje que vemos hoy por muchos sitios de este rincón del fallecido imperio que fue la Villa Nueva de la Boca del Monte:

“Hay miles de acuarelas en las brisas de marzo”. Esta verdad proviene de Julieta Dobles, poeta, profesora, Premio Magón del 2013.

Los robles de sabana son pinceladas extendidas por barrios, plazas, aceras. Y ocurre esto: tanto color a la vez en tanto árbol nos empuja a la tentación de querer rebautizar San José, aunque de

^{*} Este texto fue publicado originalmente en la sección “Letra Libre” de *La Nación*, el 30 de marzo del 2025.



Universidad de Costa Rica, sede Rodrigo Facio,
San Pedro de Montes de Oca. Fotografía: Mayela
López, fotógrafa freelance, para *La Nación*.

forma extraoficial, juguetona y pasajera, y llamarla Villa Nueva de la Boca del Roble.

Antes del verano, los robles de sabana llevan una vida discreta entre los verdes tropicales. Deben estar marzo y abril en su punto de hervor para ver que salen del sueño y van mostrando, de a poquito, cambios sutiles: más hojarasca en el suelo, una flor adelantada en cualquier rama alta o una ya aplastada sobre un adoquín.

Luego, desde algún lugar llega una señal y los robles obedecen dócilmente. Se desnudan sin apuro y al cabo de unos días visten la desnudez con botones de colores aún indescifrables. Con las semanas se sabrá que vienen en tres tonos, desde el rosa muy pálido hasta el muy encendido.

Aníbal Reni, alajuelense, escritor, también poeta, vio en esos árboles piedras semipreciosas y nos lo dejó dicho en su *Pampa*: "Luce el bello amatista del roble y el malinche de rojo coral".

Cada año, los robles muestran un contraste singular entre la rugosidad del tronco y la sedosidad de unas flores que avivan cuanto rincón pueden para darles más luz a los días luminosos.

A estas horas, por ejemplo, hay dos alfombrando el tramo de la avenida central donde obreros municipales amplían el bulvar hacia el este, en una cuadra en la cual el presente se encuentra con ese pasado testarudo que son los rieles del tranvía.

Hay robles de sabana, esplendorosos, frente al Ministerio de Salud, en el parque de la Merced, en la plaza de la Democracia, en barrio Amón, muchos en la carretera principal hacia San Pedro, en el bulvar de Rohrmoser, en el Mercado de Mayoreo. Es cierto: "Hay miles de acuarelas en las brisas de marzo".

Bueno, debo decir aquí que en ese "miles" falta uno. Descubrí hace poco, con tristeza, que una sierra borró el que

crecía muy cerca del torreón sureste del viejo cuartel Bellavista. Quise volver a fotografiarlo, como llevaba haciéndolo varios años, y encontré solo el hueco que dejó en el aire.

En los que siguen vivos veremos, en cosa de semanas, cómo a la floración la suceden vainas que lanzarán al viento semillas buscadoras. Irán tras poquitos de tierra o, a más no haber, el estanque diminuto que forma el agua en el corazón de las bromelias. Esto lo he presenciado, no lo invento. Fue una sorpresa hallar uno tan cómodo en un ámbito más propio de jacintos y garrobos.

Correrá el tiempo, según su extraña costumbre, y las lluvias traerán más cambios a la existencia tranquila de los robles. Si vamos atentos por nuestros caminos, toparemos con decenas de palitos en ascenso, aprovechando incluso el espacio donde estaba la tapa de un medidor de agua vendida ya



Tibás. *Tabebuia rosea*, también llamada el árbol de trompeta de color. Roble de Sabana.
Fotografía: Rafael Pacheco, *La Nación*.

quizás en una chatarrera. Serán tiernos bosques en miniatura, la promesa de que, en años venideros, mientras la Villa Nueva de la Boca del Roble se ensancha y se eleva, podría haber aún parcelas malva para pasear la mirada.

Es en esta época cuando más firme es el deseo de ser eterno, de, digamos, hallar el secreto de la inmortalidad bajo las piedras pulidas que sobreviven en ciertas aceras josefinas (el Parque Nacional es un ejemplo) y quedarse para gozar muchos veranos, para entretenerse, aquí y allá, con la belleza que traerán las brisas de otros marzos, siempre tan acuareladas y tan vivas.

Ovidio Muñoz Corrales

Periodista

ovidio.munoz@nacion.com

El idioma de la arena

Daniel Garro Sánchez

Para Meche

En las playas, vos me enseñás a desenterrar mi cadáver, que estaba allí sepultado y yo ni sabía. Mi cuerpo y yo no solemos estar de acuerdo en lo que queremos, pero vos siempre entendés mi cuerpo mejor que yo y lo sacaste de a poquitos de la arena, sacaste mis huesillos y les pusiste carne con arena mojada, me diste forma y me pusiste un nombre debajo de la lengua. Quedé mucho mejor hecho ahora que me hiciste vos que como estaba hecho antes, porque ahora sí tengo sensores para las frecuencias de la brisa marina, la dirección a la que apuntan las palmeras atraídas por otro polo magnético; la escritura que traza la espuma, erizada a ratos, luego en cursiva; los rastros de vida extraterrestre; los fósiles de gente que también se murió, pero no tuvo a nadie que la desenterrara; la orquesta total que antes no podía escuchar; la catedral sumergida que, según yo, sí había escuchado; el agua que ommea, ffefffea y sssisssea, luego se relaja como una alfombra; y las ballenas que se arrastran gibosamente por el cielo como tranquilas manchas de crema, cómo las envidio.

Ahora puedo sacar los galeones del fondo del mar y detectar a las criaturas monstruosas y bellas que también volvieron a la vida. Ahora sí tengo sistemas de análisis para identificar la arena blanca, negra, púrpura, naranja o anaranjada, como sea, y sí, sí, dorada, lo que quieran, arena con azúcar o chocolate, arena rasposa, lustrosa, quejosa, cariñosa, arena como la de las películas, arena con diamantes y átomos, arena deshilachada, fosforescente, calcárea, con los huesos expuestos, arena con axones, arena en

inglés, arena sangrienta, africana, jamaíquina, enzacatada, con asfalto, con muebles de madera y ciudades de cangrejos robotizados que se dedican a la orfebrería, arena con barrios como los de Felo, arena llena de chunches, arena que solo se ve una vez y nunca más.

Hace mucho dejé de ser un buen estudiante y no me sé los nombres de las playas; pero, ¿para qué aprenderme los nombres que otra gente les pone a las playas que vos creaste para nosotros? Si decimos que estuvimos en playa Favorita, playa Gatitos, playa Travesura, playa Neuronas, playa Gringos, playa Sin Gracia, playa Tranquila, playa Perdidos, playa Sombrita, playa Chingos, playa Besitos, playa Sándwich, playa Tapada, playa Hotel Atravesado, playa Perrillo Necio, playa Birras, playa Café, playa Pleito, playa Fea y playa Playa, ¿quién nos lo discute?

Si estas son tus playas, quién más va a decir cómo se llaman, si vos las creaste y vos me creaste otra vez en ellas.

Yo, que ni podía hablar, aprendí a hacerlo con los ojos nuevos que me diste, porque la arena habla con los ojos y un alfabeto que nadie sabe, pero todos los que vienen a la playa lo usan. Vos rezaste por mí en esa lengua secreta de los playeros. Y yo, que me había quedado sin habla, con la garganta seca, la piel quemada y las entrañas convertidas en rocas de vidrio, yo, que me había muerto y no sabía, volví a nacer en el calor de tus playas.

Y ahora podés ponerme nombre también, en el idioma de la arena.

Daniel Garro Sánchez
Escritor, editor y filólogo
dgarro@uned.ac.cr

Don Martín

Olga Marta Mesén

En aquel remoto lugar, donde no había ni siquiera una modesta botica, don Martín tenía fama de acertar con la cura para muy diversas enfermedades. Él mismo recolectaba hierbas de la montaña y las trataba para que fueran eficaces.

Era un hombre alto, espigado, de piel blanca, ojos claros y cabello arrubiado, lo cual hacía que llamara la atención en el pueblo, donde la mayoría de sus habitantes eran bajitos, morenos y de cabellos muy negros.

Su fisonomía diferente y su manera de hablar con exquisita corrección hacían de él un hombre que llamaba la atención en cualquier lugar y situación en que se encontrara. En realidad, era una persona letrada porque, desde niño, sus padres lo habían iniciado en la lectura de libros de muy diversas disciplinas: filosofía, astronomía, botánica, religión, ciencias ocultas. Y había sabido aprovechar los conocimientos aprendidos que le eran muy útiles en la vida diaria. Ya de mayor, siempre tenía un libro en sus manos. Era un lector voraz.

Había llegado al pueblo, a principios del siglo XX, a desempeñar el cargo de telegrafista y era tenido por una persona de una discreción a toda prueba, de una alta calidad humana y sumamente servicial. Sus conocimientos de botánica y medicina natural siempre los ponía al servicio de sus semejantes, cuando de enfermedades se trataba. La gente confiaba en él.

Tenía libres los lunes y ese día había ido a ver si cerraba el trato con el dueño de una finca, no muy grande, aunque bastante alejada del pueblo, que le había encantado y que quería comprar. Soñaba con hacer él mismo plantacio-

nes de hierbas medicinales, árboles frutales y, por supuesto, una huerta.

Estaba a punto de llegar a la casa del finquero, cuando vio un grupo de personas congregadas en la casa vecina. Unos estaban fuera del portón conversando en voz muy baja. Otros estaban en silencio, como franqueando la puerta principal, cabizbajos o pensativos. Y dentro, en una habitación grande, estaban las mujeres, vestidas de negro y con sus delantales puestos. Algunas lloraban arrinconadas; otras, rosario en mano, habían empezado a rezar, en ese momento, las letanías. Un hombre, robusto pero profundamente pálido, acostado en una cama grande de madera, con una sábana de manta que lo cubría del cuello a los pies, con el vientre tan hinchado como para llamar la atención, parecía haber muerto hacía pocos minutos, porque le habían colocado cuatro cirios encendidos en sendas esquinas de la cama. La que parecía ser su viuda, estaba hincada y con la cabeza caída, al lado de aquel hombre, que ya no respiraba.

Don Martín saludó al grupo que conversaba fuera del portón y preguntó qué pasaba.

—Es que acaba de morir mano Ramón.

—¿Cómo es posible, si el lunes pasado estaba tan bien?

—Es que desde el martes, no se sabe por qué, no pudo ya dar del cuerpo y se empezó a hinchar y se puso muy mal. Le entró una fiebre, y mire en lo que terminó.

—¿Puedo pasar a saludar a su mujer?

—Sí, claro, don Martín, pase adelante.

Don Martín entró saludando, en silencio, con un gesto de mano y cabeza, a aquel grupo de vecinos que se habían congregado; pasó al cuarto donde esta-

ban las mujeres que, cuando lo vieron, le dijeron:

—¡Ay!, don Martín, si hubiera venido antes, lo encuentra con vida.

Don Martín se acercó a la esposa del hombre que yacía en la cama y la saludó entrañablemente. La mujer empezó a sollozar y entre suspiros le fue relatando a don Martín lo que había sucedido y todos los remedios caseros que le había suministrado apenas su marido le comunicó lo que le estaba pasando. Le había dado purgantes de toda clase, brebajes de hierbas conocidas y desconocidas, había consultado con las vecinas que tenían algún conocimiento; pero nada había dado resultado; mano Ramón se había ido poniendo cada vez más mal hasta que, por último, le habían entrado unas fiebres altísimas que lo bañaban en sudor y acababa de morir. Para descartar un error, le habían puesto un espejo para ver si lo empañaba, y nada. Así que lo habían dado por muerto y habían mandado a traer al cura del pueblo para que lo dispusiera para el más allá, según la costumbre católica. Como es sabido, el método del espejo fue muy utilizado cuando aún la medicina no había avanzado como para tener certeza de si una persona había muerto o no.

Don Martín le solicitó a la esposa si le permitía examinar al marido. Ella consultó con otras mujeres, algunas de las cuales se escandalizaron porque, según dijeron, había que acatar la voluntad de Dios, que había querido llevarse a mano Ramón a su santa gloria. Otras, en cambio, opinaron que nada se perdía con que don Martín lo examinara porque, según aseguraron, en muchas ocasiones las había curado a



Lechereros. Avenida 6.ª hacia el oeste, entre calles 7.ª y 9.ª. Fotografía: Manuel Gómez Miralles, s. f.

ellas y a los niños atacados por algún mal. La mujer de mano Ramón, convencida de que nada se perdía con el examen, autorizó a don Martín para que procediera. Don Martín pidió que lo dejaran solo con la señora. Entre cuchicheos y asombros, las mujeres desalojaron la habitación y se fueron para la cocina.

Don Martín había leído sobre casos de personas que, por diversas causas, podían caer en estado cataleptico, las daban por muertas e incluso se sabía de algunas que habían sido enterradas vivas.

Don Martín le quitó la sábana a mano Ramón; le observó el vientre profundamente hinchado; lo tocó en diversas partes del cuerpo; le palpó el pulso y, en el profundo silencio de la habitación, pudo percibir que lo tenía activo. El

hombre no estaba muerto, sino que era un caso de catalepsia, como tantos que había leído. Pero había que proceder con mucha prudencia y cautela, porque él sabía que aquellas personas que se habían congregado en casa de mano Ramón no tenían los conocimientos suficientes para entender qué era lo que podía haberle sucedido y corría el riesgo de que atribuyeran su acción a poderes demoníacos, lo cual era muy común en esas épocas. Esto podría traerle consecuencias nefastas a él, a su esposa Rafaela y a sus cinco hijos pequeños.

Lo primero que hizo fue pedirle a la mujer que quitara los cirios que habían colocado en las esquinas de la cama. Luego le dijo:

—Déjeme solo con él y usted vaya a la cocina y prepare un buen caldo de gallina.

La mujer no sabía si dar crédito a lo que había oído y, aunque un poco impresionada, salió de la habitación, con el fin de obedecer la orden de don Martín, a quien le tenía un gran respeto y admiración. Y no solo ella; mano Ramón también apreciaba a aquel hombre sabio e inteligente, que todos los lunes pasaba a saludarlo cuando iba a ver la finca, que quería comprar desde hacía mucho tiempo atrás.

Don Martín, ya solo con mano Ramón, sacó de su alforja un poco de la manteca que usaba para sobar y empezó a hacerle una serie de delicados masajes en el vientre. Con el calor del contacto, el hombre empezó a moverse

lentamente; abrió los ojos y empezó a sudar frío.

Don Martín lo saludó:

—¿Cómo está, mano Ramón? Pasaba por aquí a ver si cierro el trato de la finca y supe que ha estado enfermo; así que entré a saludarlo y a ver en qué podía ayudarlo. Mano Ramón lo reconoció de inmediato y dijo quedadamente y con un agotamiento profundo:

—Hola, don Martín.

Don Martín siguió con sus masajes; le movía los brazos y las piernas para que mano Ramón entrara en calor y de pronto empezó a evacuar. Don Martín le dijo que no se preocupara, que pronto iba a sentirse mejor. Llamó a la mujer para que trajera una cobija para que mano Ramón no se enfriara y sábanas limpias y agua tibia para limpiarlo. La mujer casi cae desvanecida cuando vio a su marido en aquella labor. Nunca había visto nada igual. También trajo ropa limpia. Don Martín le dio algunas explicaciones para que se calmara. Cuando ya todo había pasado y mano Ramón estaba bastante restablecido, don Martín lo bajó de la cama y lo sentó en un taburete que había en el cuarto, abrió un poco la ventana para que entrara aire fresco y luz y le dijo que si quería tomarse una taza de caldo de gallina. Mano Ramón, muy pálido por el esfuerzo que había hecho y todavía sin entender lo que le había pasado, le preguntó a don Martín:

—¿Pero, qué día es hoy, don Martín? ¿Por qué usted por aquí? ¿Qué fue lo que me pasó?

Don Martín le dijo:

—Hoy es lunes. Como es mi día libre, voy a ver si cierro el trato de la finca y, cuando pasaba por el frente de su casa, me dijo su mujer que usted llevaba unos días en cama y por eso entré a saludarlo.

Mano Ramón le dijo:

—¿Por qué no se queda, entonces, y nos tomamos el caldo juntos?

—Claro que sí, me dará mucho gusto.

La mujer fue por las tazas de caldo y los dos hombres se pusieron a conversar y a tomarse el caldo de gallina con tortillas calientes.

Mientras todo eso sucedía, los vecinos habían estado esperando impacientemente sin saber que mano Ramón estaba, ya, sentado y conversando. Cuando la esposa de mano Ramón empezó con el ajetreo del agua tibia y la preparación

del caldo de gallina, las mujeres, que estaban en la cocina, habían salido al corredor sin preguntar nada, para no estorbar, y por lo tanto no se habían percatado del cambio en los acontecimientos.

Entonces la mujer de mano Ramón salió y les dijo que era mejor que se fueran para sus casas y que avisaran a los que estaban en el portón que podían irse también, porque su marido estaba ya bueno, que don Martín lo había resucitado, como les había explicado el cura que había hecho Jesús con Lázaro. Los vecinos se fueron retirando en pequeños grupos, cuchicheando, extrañados y confundidos por aquello que calificaban de milagro.

Luego, todo volvió a la normalidad. Mano Ramón se restableció completamente y continuó con sus labores en el campo, como siempre lo había hecho. La mujer nunca le contó lo que había sucedido de verdad. Pero un día de tantos, algún vecino intrigante decidió soltarle toda la historia a mano Ramón. Le dijo, además, que ese tal don Martín seguro era brujo, porque solo Jesús tenía el poder de resucitar a los muertos y que ahora que tenía finca cerca de ellos era mejor no saludarlo, ni trabajar con él, ni darle de comer, ni hacerle ningún favor. Mano Ramón entró en un estado de terrible depresión y un día de tantos, sin consultar con nadie, decidió esperar a don Martín en un recodo del camino y enfrentarlo con machete en mano. Como don Martín lo único que cargaba era su alforja de ungüentos, mantecas y hierbas, no pudo defenderse y cayó abatido con dos profundos machetazos en el cuello.

Olga Marta Mesén Sequeira

Investigadora del teatro costarricense.
mesenolga@gmail.com

Crítica literaria

- » La complejidad de los géneros narrativos: *La falaz biografía de Lou Vald*, de Francisco Antonio Pacheco

La complejidad de los géneros narrativos: *La falaz biografía de Lou Vald*, de Francisco Antonio Pacheco

Alexánder Sánchez Mora

Francisco Antonio Pacheco es mejor conocido por su dilatada carrera política, dentro de la cual destacan el haber ocupado los cargos de ministro de Educación (1986-1990) y de presidente de la Asamblea Legislativa (2006-2010). Además, fue el primer rector de la UNED, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Costa Rica. Es reconocido, básicamente, como ensayista por libros como *Introducción a la teoría del Estado* (EUNED, 1980), *Educación y sociedad en Costa Rica* (Fundación UNA, 1996) y, en colaboración con Mario A. Houed, *Educación cívica costarricense* (EUNED, 1981). Por ello, para muchos resultó sorpresiva su incursión en el mundo de la literatura, primero con *Un castillo de naipes* (EUNED, 2016), y ahora con su nueva novela *La falaz biografía de Lou Vald* (EUNED, 2024).

Una de las mayores riquezas del ejercicio novelesco de Pacheco es su experimentación con registros de escritura que responden a diversas categorías genéricas dentro del universo narrativo. Su texto se mueve entre varios subgéneros, lo cual imprime fluidez y dinamismo a la lectura. De entrada, el lector puede creer que *La falaz biografía de Lou Vald* es una novela biográfica y, por ello mismo, que podría tratarse de un ejemplo de *bildungsroman* o novela de formación de personaje. Un ejemplo clásico de este tipo novelesco es el *Lazarillo de Tormes*, que presenta la vida del protagonista, Lázaro, desde su infancia, pobre e inocente, hasta su madurez, pasando por los diversos lances que forjan su personalidad de pícaro. Esta primera impresión no es descabellada, pues *La falaz biografía de Lou Vald* sigue, en efecto, el proceso formativo de Luis Valdivieso desde sus orígenes en Costa Rica hasta su transformación en Lou Vald, exitoso potentado del espectáculo en los EE. UU. Por medio de la biografía que escribe un joven escritor a sueldo, por las conversaciones que Lou Vald sostiene con este y por algunas notas que Vald escribió a lo largo de los años, nos enteramos de sus peripecias como inmigrante, su ascenso en una compañía del ramo, sus conexiones con personajes rodeados de un aura de misterio y poder y de los peligros que ello conlleva. Todo esto parece encajar a la perfección en la *bildungsroman*, pero, al mismo tiempo, esa única etiqueta no hace honor a un libro que, gracias a su complejidad, la trasciende por mucho.

Al continuar la lectura surge una segunda impresión: *La falaz biografía de Lou Vald* es una novela filosófica. Este punto requiere de una explicación mínima. La novela filosófica carga tras de sí una larga tradición. Hay quienes quieren ver su germen en los diálogos de Platón, pero es más seguro buscar sus antecedentes en Voltaire y su *Cándido* (1759) o en el muy popular *Los viajes de Gulliver* (1725) de Jonathan Swift. En épocas más recientes se podría pensar en las obras de Thomas Mann, Jean Paul Sartre, Albert Camus y, ya dentro de la tradición hispánica, en las "nóvolas" del magistral Miguel de Unamuno o en los relatos de un narrador latinoamericano esencial como Jorge Luis Borges. En el caso de Costa Rica, el cultivo de este subgénero novelesco ha sido más bien limitado; sin embargo, es posible citar obras como *Pierre de Monval* (1933) y *La señorita Rodiet* (1936) de Moisés Vincenzi, *La guerra prodigiosa* (1986) y *El ingenio maligno* (2014) de Rafael Ángel Herra y, recientemente, las novelas de Ali Viquez, *El fuego cuando te quema* (2015) y *El viaje del Beagle* (2020).

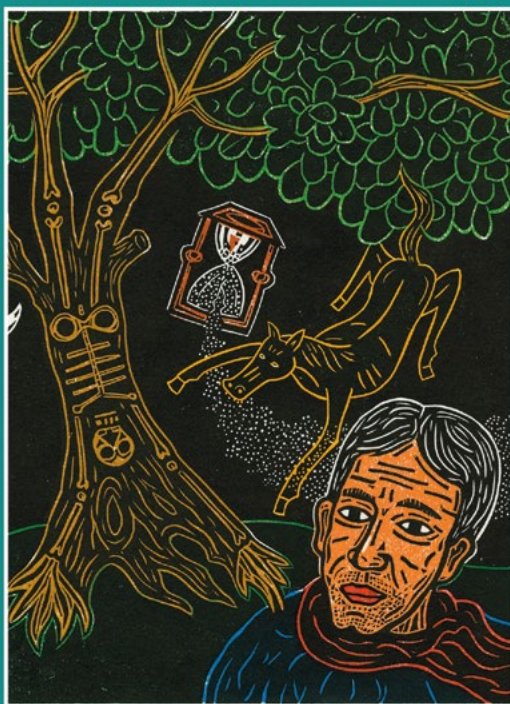
En todos los textos literarios, de una u otra forma, se encuentran presentes disquisiciones filosóficas. Es algo inevitable. Sin embargo, en las novelas filosóficas encontramos una mayor densidad de preguntas sobre la condición humana. Es un tipo de literatura retadora para el lector, tanto porque le exige un esfuerzo de concentración mucho mayor que el de una novela de puro entretenimiento, como porque lo confronta abiertamente. Cuestiona nuestros prejuicios, lo que damos por sabido, lo que hemos aceptado siempre como verdades absolutas e inmovibles. La novela filosófica nos sitúa frente a la duda y la convierte en su *leitmotiv*.

La falaz biografía de Lou Vald es, justamente, una novela rica en reflexiones filosóficas. El protagonista, Luis Felipe Gallegos, un joven escritor, idealista y leal, salpica el relato con una serie de consideraciones éticas sobre su posición ante la historia que está narrando. Sin embargo, y esto no deja de ser sorprendente, será el antihéroe Aurelio Valienko, un personaje grotesco muy bien delineado, quien se encarga de dictar cátedra de antiética. A lo largo de dos capítulos, se asiste a las clases que Valienko, un experto en comunicación y psicología de masas, imparte en un misterioso centro de formación de líderes llamado Kronos Center. Allí, Valienko, con una gran dosis de desparpajo y cinismo, ofrece un manual de pragmatismo político en el que va desgarrando las máximas de la actual sociedad del espectáculo.

En este punto es en donde se abre otra posible categorización de la novela, pues estas peculiares lecciones la acercan a un género discursivo que gozó de gran prestigio durante la Edad Media y el Renacimiento: las instrucciones o espejos de príncipes, obras didácticas y moralizantes destinadas a la educación de los príncipes, verdaderos tratados sobre el arte de gobernar. Entre muchísimos

Francisco Antonio Pacheco

La falaz biografía de Lou Vald



Cubierta de la novela *La falaz biografía de Lou Vald*
(Euned, 2024).

otros ejemplos, se pueden citar el *Libro de los doze sabios*, escrito especialmente para la educación del futuro Alfonso X de Castilla, o *Institutio principis Christiani*, que Erasmo de Rotterdam dedicó al futuro Carlos I de España y V de Alemania.

En *La falaz biografía de Lou Vald*, las disertaciones de Aurelio Valienko son un espejo de príncipes, pero invertido. En la tradición occidental, se concibe el espejo como un instrumento para reflejar la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia; todo esto es lo que se invierte en las enseñanzas de Valienko. Él instruye a sus estudiantes sobre el poder de los medios de comunicación como armas de desestabilización de la institucionalidad, de compra de conciencias, de chantaje, de creación de la posverdad, de destrucción de honras y de disolución del juicio crítico. Los argumentos de Valienko son brutales, no queda en ellos ningún resquicio de compasión o sensibilidad, y resultan inquietantemente conocidos porque es posible palpar sus consecuencias, día con día, en la degradación de nuestra vida política y del respeto a los principios que deberían regir la convivencia democrática.

La rica complejidad de esta novela permite pensar en otras posibles etiquetas genéricas. Por una parte, por su trama y por la construcción de un ambiente inquietante se acerca a las novelas de intriga; por otra, aunque no haya en ella persecuciones trepidantes ni explosiones a granel, la existencia de un gran plan internacional recuerda la novela de espionaje que se popularizó durante las guerras mundiales y la guerra fría; pero también entra en la órbita de la novela psicológica por la riqueza de la vida interior de los personajes y debido a que gran parte de la trama se juega en su conciencia más que en actos externos.

La falaz biografía de Lou Vald es, desde otra perspectiva, una novela radicalmente metanarrativa y, por eso mismo, es altamente compleja en su elaboración y técnicamente muy moderna. ¿Qué significa, en este contexto, el calificativo de metanarrativa? A que esta es una novela que reflexiona sobre su propio proceso de escritura y que, en virtud de esta disposición, que permite al lector echar una mirada tras bambalinas para contemplar cómo se van entrelazando los hilos que forman el esqueleto de la narración.

Daniel Cassany utiliza la metáfora de la cocina de la escritura para referirse a la meticulosa preparación de los ingredientes léxicos, sintácticos, semánticos y compositivos que participan en la elaboración de un platillo literario. La novela de Francisco Antonio Pacheco hace a los lectores partícipes de esa lenta cocción: desde un inicio se asiste al proceso por el que Luis Felipe Gallegos recibe el encargo de escribir la biografía de Lou Vald, se presencian las conversaciones entre ambos, se leen los apuntes secretos de Lou Vald, se contempla la reacción de Vald ante lo que Luis Felipe ha escrito y se es testigo privilegiado de las discusiones de este con su amigo Pedro Difume sobre la posibilidad, o incluso la necesidad, de distanciarse de lo real para ficcionalizarlo.

La novela se va escribiendo a medida que vamos leyendo. Al final, ¿qué hemos leído? No sabemos si hemos sido partícipes de un ejercicio de voyeurismo literario por el que fisgoneamos las angustias y dudas de un escritor durante su proceso creativo o si, por el contrario, hemos leído el texto final de Luis Felipe Gallegos. Cualquiera respuesta a esta pregunta es ambigua y ese es uno de los aciertos de la novela, porque la literatura no es un campo de certezas, sino de inquietudes y cuestionamientos.

La palabra “falaz”, en el título de la novela, es clave para reforzar la ambigüedad de lo leído. Una biografía, en principio, es un recuento veraz y pretendidamente objetivo de una vida. Aunque cualquier recuento de vida no es fidedigno por completo, sino una selección y una reelaboración muy posterior a los acontecimientos, aquí se plantea otro tema: la falacia, la mentira descarada como señal y política de este tiempo.

En el siglo I a.C., el célebre poeta latino Horacio condensó con notable éxito lo que debía ser la aspiración del poeta en su famosa expresión *Aut prodesse aut delectare*, es decir, deleitar enseñando. *La falaz biografía de Lou Vald* cumple a cabalidad con esta máxima sin caer en el moralismo simplón. Es una novela que sin duda les proveerá entretenimiento, pero de un tipo que no los dejará indemnes, pues hunde su mirada crítica en las llagas de nuestra sociedad.

Alexánder Sánchez Mora

Profesor catedrático de la Escuela
de Filología,
Lingüística y Literatura
de la Universidad de Costa Rica
Miembro de número de la Academia
Costarricense de la Lengua
alexander.sanchez@ucr.ac.cr

Artes visuales

- » Selección de fotografías antiguas de la ciudad de San José
- » La ciudad de San José, crónicas a través de las fotografías de los siglos XIX y XX
- » Calle adentro. Un repaso a la comunidad de dibujantes urbanos
- » César Ulate: fachadas de la memoria. Una visión de Barrio Luján
- » Juan Bernal Ponce: la ciudad en los ojos de un artista
- » Reseña de la exposición temporal *Cartografías del corazón*, de Sussy Vargas Alvarado
- » La obra no figurativa de Teodorico Quirós

Selección de fotografías antiguas de la ciudad de San José

Sussy Vargas Alvarado

Vista general de San José.
Fotografía: Fernando Zamora.
Album de vistas de Costa Rica, 1909.
ARCHSV.





La Avenida Central, ca. 1916 (detalle).
ARCHSV.



Parque Morazán, San José.
Fotografía: Fernando Zamora.
Album de vistas de Costa Rica, 1909. ARCHSV.



La Calle del Congreso, ca. 1871. ARCHSV.



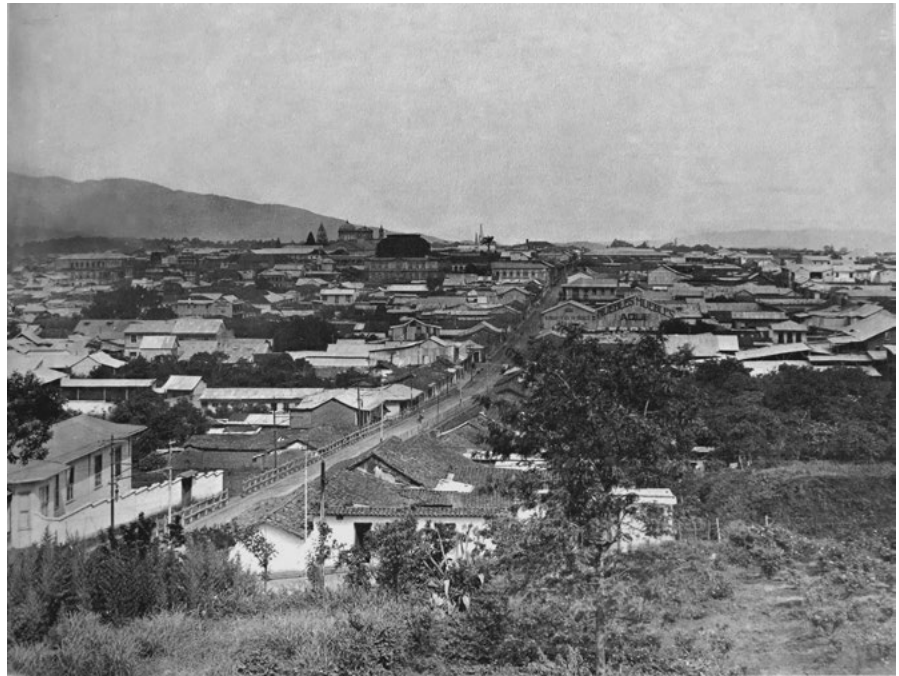
Vista panorámica de la ciudad capital, 1886.
Fotografía tomada detrás de la Fábrica Nacional
de Licores. ARCHSV.



La Catedral, 1885. ARCHSV.



La Calle 5ª, calle posterior al Teatro Nacional, ca. 1917, (detalle).
ARCHSV.



Vista general de San José. La Cuesta de Moras hacia el oeste, s. f. ARCHSV.



El Hospital San Juan de Dios.
Fotografía: Manuel Gómez Miralles, 1922. ARCHSV.



Banco Nacional de Costa Rica, 1972.



La Avenida Central, cerca de lo que actualmente es la
Librería Universal, ca. 1911.
Fotografía: Harrison Nathaniel Rudd.

Catedral de San José. Fotografía: Fernando Zamora.
Album de vistas de Costa Rica, 1909. ARCHSV.





Club Unión. Librería, imprenta y Litografía Universal, Carlos Federspiel & Co., 1934. Colección Vargas Goodfellow.

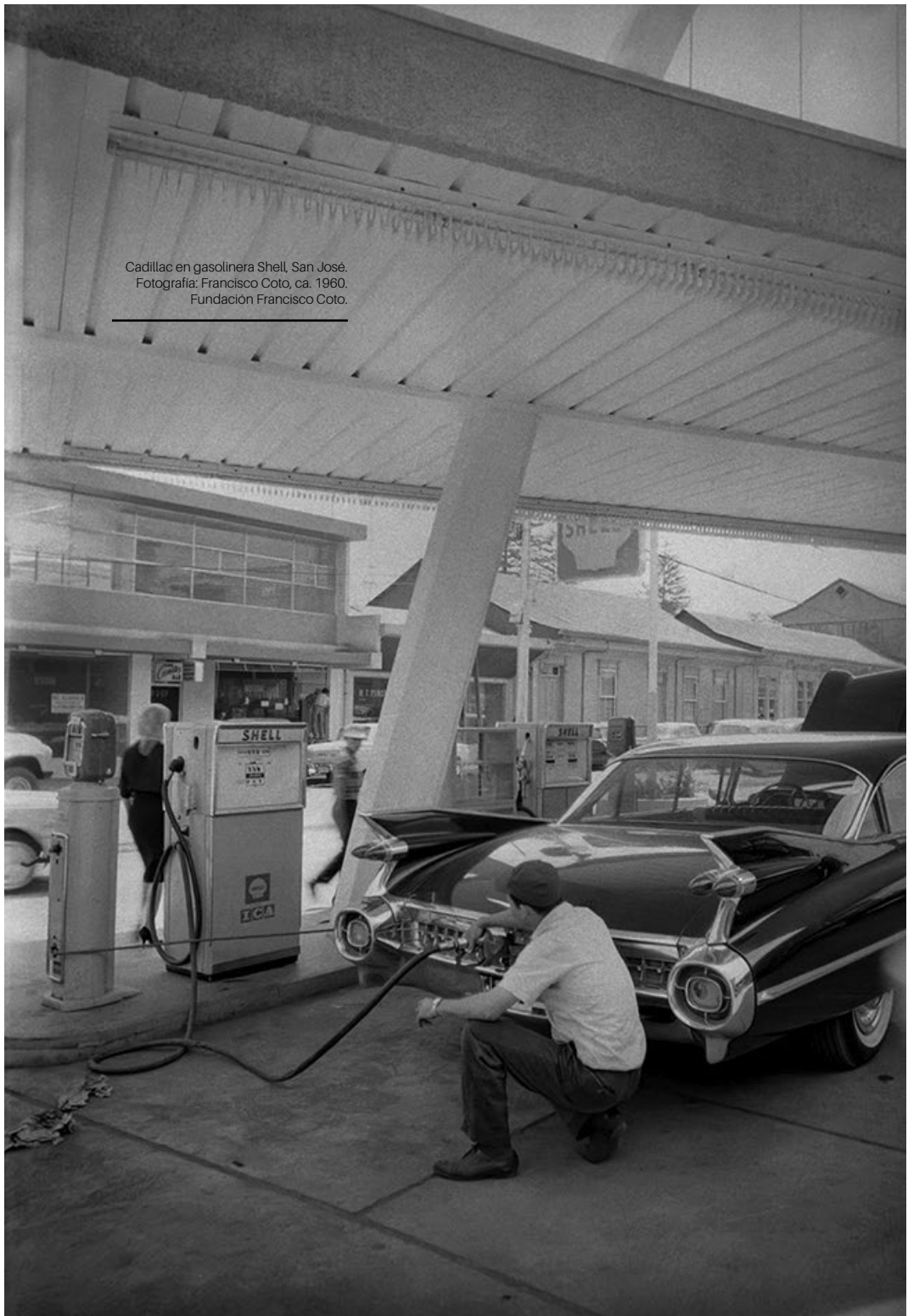


Gran Hotel Costa Rica. Fotografía: Eugenio Vargas G. Publicado por Carlos Federspiel & Co. Librería Universal, 1978. Colección Vargas Goodfellow.

Catedral Metropolitana, San José, Costa Rica (detalle).
Fotografía: Eugenio Vargas G.
Publicado por Carlos Federspiel & Co. Librería
Universal, s. f. Colección Vargas Goodfellow.



Cadillac en gasolinera Shell, San José.
Fotografía: Francisco Coto, ca. 1960.
Fundación Francisco Coto.





Avenida Central, San José, Costa Rica. Fotografía: Eugenio Vargas G. Publicado por Carlos Federspiel & Co. Librería Universal, s. f. Colección Vargas Goodfellow.



La Casa Amarilla (Casa Presidencial). Fotografía en Ektachrome: Justo P. López R, s. f. Colección Vargas Goodfellow.

Edificio de Escuelas Graduadas, San José.
Fotografía: Francisco Coto, ca. 1954.
Fundación Francisco Coto.





Teatro Palace, San José, Costa Rica. Publicado por Carlos Federspiel & Co. Librería Universal, s. f. Colección Vargas Goodfellow.

La ciudad de San José, crónicas a través de la fotografía de los siglos XIX y XX*

Sussy Vargas Alvarado

Las primeras imágenes que tenemos de la ciudad de San José provienen de las crónicas de viajeros del siglo XIX, cuyas narraciones hablan de una Costa Rica —y una capital— pequeñas y aldeanas. Los imaginarios sobre nuestro país, surgidos a partir de las ilustraciones que acompañan dichas narraciones y los primeros registros fotográficos, nos presentan una ciudad que a veces no reconocemos, pues nos recuerdan más a los personajes y la arquitectura del Caribe, de Panamá o de otros lugares del continente, que a Puntarenas, Cartago o la ciudad capital.

Estas imágenes, que muestran una ciudad pequeña, rodeada de montañas y de campo, aparecen en medios como *Harper's New Monthly Magazine*. En una de sus ediciones de 1860, esta revista incluyó varias imágenes de nuestro país; entre ellas, una vista panorámica de San José. Más que una ciudad, lo que observamos es un caserío, una iglesia y un cuartel, rodeados de casas de bahareque y tejas, las cuales, a su vez, están rodeadas por montañas y una exuberante vegetación. La Catedral es un edificio colonial de dos plantas donde se observa, en el techo, una pequeña cruz; a la derecha, el Palacio de Gobierno aparece ante nuestros ojos como una hermosa casona de dos pisos, balcones y frontón —parece sacado de una estampa mexicana—; en el caserío del Laberinto o Vista de Calle en San José, hermosas casonas con balcones de madera y ca-

lles empedradas nos muestran personajes con sombrero, mujeres con mantilla, caballistas y vendedores de frutas, entre otras estampas.

Desde la llegada de la fotografía a Costa Rica, traída por John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood en enero de 1840, hasta el arribo de los primeros daguerrotipistas —quienes, cerca de 1848, viajaban de manera itinerante realizando especialmente retratos—, hasta el día de hoy, la ciudad de San José ha sufrido grandes cambios.

Los primeros fotógrafos que empezaron a documentar la ciudad capital son los que permanecerán por más tiempo en el país o los que decidirán establecerse y fundar sus estudios a mediados del siglo XIX. Entre los primeros, tenemos a Lorenzo Fortino, fotógrafo y pintor italiano, quien arriba al país en 1859 junto a su hermano Francisco. Aunque llega para hacer trabajos de pintura y escultura, también trabajaba en fotografía. De su trabajo solo nos quedan registros de retratos y las primeras fotografías *post mortem* realizadas en el país, además de pinturas sobre la guerra de 1856. En esos años, muchos otros fotógrafos ofrecían imágenes en diferentes técnicas, la mayoría para retrato.

Muy importante será la llegada, en 1866, de Eduardo J. Hoey, quien le comprará el estudio a Fortino en 1866 y permanecerá trabajando hasta 1878. La importancia de su trabajo radica en que será el primero en ofrecer “vistas

del país”, para estereoscopia y ferrotipos. Por esta razón, algunas de las imágenes más antiguas que tenemos de la ciudad podrían ser de Eduardo Hoey. Sin embargo, Carlos Meléndez, quien poseía una colección de imágenes antiguas de San José y fue uno de los primeros en escribir sobre la historia de la fotografía en Costa Rica, menciona a Otto Simeón como el creador de las imágenes más antiguas que se conocen de la capital.

Simeón llega a finales de 1860, traído por Vincent Peter Lachner para trabajar como su asistente. Más adelante se separa de este y se asociará, en 1870, con Hoey, y poco tiempo después fundará su propio estudio en Cuesta de Moras con el nombre de Galería Alemana.

En este periodo también llegarán otros fotógrafos que documentarán la ciudad; la mayoría permanecerán muy poco tiempo en el país, como era usual en la época. Uno de los más importantes fue el estadounidense Harrison Nathaniel Rudd, quien llegó a Costa Rica en 1873 y abrió su estudio en la ciudad de San José, a un costado del Parque Central. También tuvo su estudio en Cartago y trabajó en Limón.

En San José, Rudd permanecerá hasta 1913, cuando un gran incendio destruye por completo su estudio. Rudd pierde todo y decide regresar a Estados Unidos, donde fallece. En algún momento se asoció con los hermanos Paynter Bros., quienes también realizaron muchas vistas de la ciudad de San José

* Dos referencias importantes para la escritura de este artículo son *Tropical Travel. The representation of Central America in the 19th Century* (Editorial Universidad de Costa Rica, 2008), de Juan Carlos Vargas, y *La mirada del tiempo: historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003* (Fundación Museos del Banco Central, 2004), escrito por Ileana Alvarado, Efraim Hernández y la autora.

y de algunos sectores fuera del Valle Central. Una gran cantidad de imágenes de finales del siglo XIX y principios del XX pertenecen a Rudd. Solemos reconocer su trabajo por su característica manera de enumerar sus placas, detalle que heredará a uno de sus discípulos: Manuel Gómez Miralles. En 1907, Rudd anuncia sus servicios; entre ellos, ampliaciones fotográficas y retratos al crayón y en color; también vende colecciones de vistas de Costa Rica, estereoscópicas y para linterna mágica.

En este primer periodo, las fotografías muestran cómo en pocas décadas la ciudad de San José sufre cambios muy importantes. Entre los años 1860 y 1880, las fotografías reflejan una ciudad de casas de bahareque construidas en una o dos plantas, con balcones, ventanas de caja y puertas de madera de doble hoja, calles empedradas levemente diagonales y con un caño central. Nos muestran una ciudad, si bien modesta, muy hermosa, reflejo de las ciudades postcoloniales, con cuadrantes definidos, esquinas de doble puerta, pilones para amarrar caballos, jardines. Una ciudad que poco a poco iba floreciendo, con esquinas definidas y una catedral con un marcadisimo estilo colonial, que luego será derribada para construir la nueva. Una ciudad con una personalidad que, de pronto, nos recuerda a ciudades como Granada, en Nicaragua, o antigua Panamá.

En 1890 llega al país el fotógrafo norteamericano Henry G. Morgan (llamado, en Costa Rica, Enrique Morgan). En 1892, publica en Boston el libro *Views in Costa Rica*, impreso en heliografías —que era el medio más utilizado para impresiones de este tipo— y presentado como un cartapacio con más de sesenta imágenes. Con tomas de diferentes partes del territorio nacional, Morgan nos presenta el primer álbum de este tipo originado en el país.

Ya a finales del siglo XIX, los cambios en la ciudad de San José eran evidentes. En 1897, por ejemplo, se dan dos hechos muy importantes a nivel cultural: el primero, la inauguración del Teatro Nacional, uno de los edificios más importantes, cuya construcción da cuenta del poder de la oligarquía cafetalera y la influencia del discurso europeizante en la cultura costarricense. Según Iván Molina y Steven Palmer, en su libro *Historia de*

Costa Rica (Editorial Universidad de Costa Rica, 1997):

el liderazgo de San José, en todos estos procesos, se expresó a la vez en una dinámica cultura urbana: europeización de los patrones de consumo (vestuario, alimentos, libros), diversificación de las diversiones públicas (clases de variado tipo, billares, gallerías, teatros), y crecimiento infraestructural (caballerizas, oficinas, boticas, almacenes). Esta urbe cafetalera encontró su mejor expresión en el eclecticismo europeo del Teatro Nacional, verdadero templo de la civilización y el progreso liberales, inaugurado el 21 de octubre de 1897 con la ópera Fausto de Gounod, precedida por los acordes del Himno de Costa Rica y la Marsellesa (p. 46).

El segundo hecho será la fundación de la Escuela de Bellas Artes, también en 1897. Esa institución brindaba cursos de dibujo para reproducir diseños de mampostería en arquitectura, lo cual se reflejaba en fachadas y detalles neoclásicos, *nouveau* o *déco*.

En 1901, Próspero Calderón publicó el libro *La república. Vistas de Costa Rica*, con fotografías de Fernando Zamora, Harrison Nathaniel Rudd y los hermanos Paynter. A pesar de no tener una buena calidad de impresión, este será el primer álbum publicado en Costa Rica. Algunas de estas fotografías fueron reproducidas en revistas ilustradas de principios de siglo, editadas por el mismo Calderón o impresas como tarjetas postales, medio que se transformó en la mejor forma de divulgar costumbres y paisajes de los diferentes lugares del mundo y una buena forma de ingreso para los fotógrafos hasta prácticamente la década de los 90 del siglo XX.

También será sumamente importante el trabajo realizado por Fernando Zamora, quien tendrá su estudio —llamado Las Artes— en los alrededores del Liceo de Costa Rica. En 1909, publicará el álbum *Vistas de Costa Rica*, en el cual se incluyen imágenes importantes de San José y de diferentes provincias. En 1922, Manuel Gómez Miralles publica su conocido álbum *Costa Rica. América Central*. 1922, para el que realizó doscientas fotografías que se reprodujeron impecablemente en sepia, azul y verde. El álbum fue confeccionado en Alemania y dio un enorme prestigio a su autor. Además, se convirtió en el referente más importante, tal como se indica en el artículo “El álbum de vistas de Costa Rica” (*La Nación*, 8 de agosto de 1922):

Entre las vistas del “Album de Costa Rica”, que no debe faltar en ningún hogar costarricense, hay lo siguiente: principales edificios públicos y templos, casas de comercio, parques y jardines públicos, residencias particulares, legaciones, consulados, industrias nacionales, asilos y colegios, caminos y puentes, sitios pintorescos, etc., etc. Todas esas fotografías han sido tomadas directamente por el señor Gómez Miralles y su selección y detalles revelan una gran pericia técnica y un exquisito gusto artístico (p. 1).

Las imágenes captadas por Miralles nos permiten comparar una vegetación tropical que es sustituida, con el pasar del tiempo, por robles y acacias. Asimismo, los letreros de la ciudad evidencian la importancia de la inmigración y de los productos extranjeros. Nombres como “Nueva relojería suiza”, “Hotel Washington”, “Librería española”, “Hotel francés” y muchos más, nos recuerdan nuestra esencia de nación híbrida. Miralles, además, capta el paso del tiempo y los cambios tecnológicos que van produciéndose: el paso de la carreta al auto, del auto al avión; los lugares de recreo, la diferencia social reflejada en las residencias y fincas de la élite a la par de las de los trabajadores; los obreros, los paisajes, los rostros, los lugares que apenas reconocemos.

Ambos álbumes, a través de sus fotografías, nos muestran cambios importantes, pero, sobre todo, una ciudad muy hermosa a nivel arquitectónico, con muchas influencias de diferentes movimientos y estilos. Posteriormente a la fundación de la nueva república, se producirá la desaparición y destrucción de muchos edificios emblemáticos debido a proyectos de ampliación urbana. Tal es el caso del Palacio Nacional, en 1958, o la Biblioteca Nacional, a inicios de la década del 70. Poco a poco, los edificios antiguos, las casas y los jardines fueron cayendo ante la necesidad de modernizar la ciudad, que ganó en edificios más prácticos, pero no en estética ni ordenamiento urbano, sucumbiendo ante la poca conciencia de conservación patrimonial o visión a futuro.

En ese sentido, resulta muy interesante comparar la fotografía “Un rincón de la ciudad”, de Fernando Zamora, de 1909, con la imagen “Vista nocturna de anuncios de neón”, de Francisco Coto en 1977, donde puede apreciarse el espacio que más adelante ocuparán la tienda La Gloria y el restaurante McDonald’s. Es una esquina muy hermosa, que está antes del Mercado Central.



"Un rincón de la ciudad", de Fernando Zamora, 1909.



"Tráfico y anuncios de neón", Avenida Central, San José.
Fotografía: Francisco Coto, ca. 1977.
Fundación Francisco Coto.

Algunos espacios se han conservado y han quedado milagrosamente intactos, como los alrededores del Museo Nacional en Cuesta de Moras, pero la mayoría han sido demolidos o remodelados como parte de un proceso cada vez más acelerado, sobre todo en las últimas décadas. El modernismo destruyó la fachada original —estilo gótico— del San Juan de Dios, y la reemplazó por una fachada más rígida o moderna. Muchos edificios ocultaron sus hermosos mascarones y detalles detrás de fachadas con estilos más contemporáneos, excesivos, o recargados, de una muy poco estética publicidad.

Las hermosas casas de Amón, Otoya o Paseo Colón se transformaron en cascarones, debido a la migración de las familias hacia otras zonas de San José. La ampliación de la Avenida Central sacrificó muchos edificios y, prácticamente, la mitad de Las Arcadas, con lo cual desaparecieron también el Pasaje Cristal y otros sitios emblemáticos como el espacio con murales de Manuel de la Cruz González, que ocupó, en su momento, el Grupo Amigos del Arte.

En las décadas posteriores, especialmente a mediados de los años 50 y hasta los 70 del siglo XX, resulta notable el trabajo de Francisco Coto y de Eugenio Vargas. Coto, durante el tiempo que trabajó para la Librería Universal, documentó exhaustivamente la ciudad

de San José y otros lugares del país, con imágenes que circularon a través de tarjetas postales editadas y publicadas por la Universal.

Otros medios como la librería Alsina y la Librería Lehmann también compraron derechos a muchos de estos fotógrafos para divulgar imágenes de San José a través de las tarjetas postales. En ellas, por supuesto, notamos los cambios sustanciales de la ciudad, de quienes la habitaban o quienes la recorrían; así como el registro de los avances tecnológicos y, con ello, los cambios en las fachadas de los edificios. Ejemplo de dichos cambios es la llegada del neón, que permitió iluminar la ciudad pero que, lamentablemente, desapareció también con la modernidad, haciendo que San José se transformara en una ciudad oscura y vacía.

San José, hoy, es una ciudad que fue creciendo caóticamente, sin el ordenamiento que llegó a tener al inicio. Esto hizo que perdiera su carácter y su personalidad, para transformarse en una ciudad híbrida y extraña, que necesita de una mirada atenta que no solo sea capaz de hallar y valorar esos hermosos espacios históricos que aún sobreviven, sino que también tenga interés por transformarla en aquello que quizás llegó a ser en algún momento: una joya de la arquitectura.

Sussy Vargas Alvarado

Artista, curadora e investigadora
sussyvargasart@gmail.com

"Algunos espacios se han conservado y han quedado milagrosamente intactos, como los alrededores del Museo Nacional en Cuesta de Moras, pero la mayoría han sido demolidos o remodelados como parte de un proceso cada vez más acelerado, sobre todo en las últimas décadas".

Calle adentro. Un repaso a la comunidad de dibujantes urbanos

Jose Pablo Ureña Rodríguez

Caminar por las calles de la ciudad, perderse en ellas y encontrarse de frente con lo insospechado. Conversar con desconocidos o simplemente saludarlos, conocer nuevos comercios y cafeterías, descubrir edificios y casas con diversos valores históricos y arquitectónicos. Comprender las formas de vida humana en la ciudad, conocer a los personajes famosos y queridos de los barrios, perder el prejuicio de visitar ciertos lugares y transitar por nuevas rutas. Ver las montañas y volcanes desde el norte y también desde el sur. Descansar bajo la sombra de los árboles en los parques y escuchar el zumbido de voces y ruidos que componen la sonoridad de nuestras ciudades. Todo esto es posible gracias a la simple excusa de salir al espacio público con lápiz y cuaderno en mano, como suele salir de casa un *urban sketcher* (dibujante urbano) para ir calle adentro.

Estar con la ciudad, vivirla y dibujarla, es una experiencia que se puede vivir en solitario o en comunidad. Para hacerlo en grupo, existe en Costa Rica una comunidad de dibujantes urbanos que lleva quince años documentando las realidades urbanas y rurales del territorio costarricense a través del dibujo. Esta comunidad se llama Urban Sketchers Costa Rica (USK-Costa Rica) y pertenece a un movimiento global que, por consenso, utiliza el inglés como lengua común y se denomina, simplemente, Urban Sketchers: ciudadanas y ciudadanos que aprecian los paisajes de su entorno y desean compartirlos con otras personas a través del dibujo.

Justamente, es el paisaje urbano lo que guía el ojo, la mano y los pies de las personas dibujantes urbanas. En Costa



El silencio del caos, Avenida 5 desde el Parque Morazán, Roberto Álvarez. Pluma y tinta sobre papel, 2023.

Rica, esto implica un gran reto artístico y hasta personal, ya que en muchos casos esos paisajes urbanos son objeto de valoraciones negativas y se perciben como espacios de conflicto, degradación e inseguridad.

¿Se podría decir acaso que hay paisajes que sí merecen ser dibujados y otros que no? Para las personas de USK-Costa Rica una pregunta así solo puede ser respondida intentando dibujar incansablemente por todos los rincones y barrios del país. Por eso, salir a la calle a caminar y dibujar es una aventura que implica enfrentar prejuicios e imaginarios urbanos perniciosos. Se trata de saber observar y encontrar la belleza en lo autóctono, lo ecléctico, lo cotidiano, para luego contar una historia dibujada. He ahí el valor del dibujo urbano: no hace la ciudad más limpia, ni reconstruye una fachada en ruinas, ni aligera la presa de un viernes en hora pico, sino que hace algo mucho más difícil: cambia la mentalidad de una persona que habita la ciudad. Cualquiera que salga a dibujar por las calles terminará amando aquello que dibuja. El cuidado que pone en ello, el grado de observación que desarrolla, la memoria que reconstruye en sus cuadernos, genera un lazo emocional con la ciudad, que puede reflejarse, a su vez, en un cambio de hábitos y de ideas.

Como se trata de un encuentro abierto y lúdico con el paisaje urbano, la comunidad de USK-Costa Rica, una organización sin fines de lucro, se compone de una gran diversidad de personas: nacionales y extranjeras, adultas y jóvenes, de profesiones variadas, con experiencia o sin conocimientos de dibujo. No se trata de una comunidad enfocada en el producto artístico, sino en la relación con la ciudad y los lugares donde se habita. Así, a través de recorridos de dibujo mensuales, se busca una sana convivencia mediada por la libertad artística, que enseña que la ciudad es un espacio para el desarrollo de la ciudadanía en su sentido más integral. Los requisitos para formar parte de este grupo son simples pero poderosos: amar la ciudad, mostrar respeto por todas las personas, tener muchas ganas de salir a la calle a dibujar (el eje medular) y compartir sus dibujos con otras personas a través de redes sociales.

La comunidad de USK-Costa Rica nace y se consolida en el año 2010

“He ahí el valor del dibujo urbano: no hace la ciudad más limpia, ni reconstruye una fachada en ruinas, ni aligera la presa de un viernes en hora pico, sino que hace algo mucho más difícil: cambia la mentalidad de una persona que habita la ciudad. Cualquiera que salga a dibujar por las calles terminará amando aquello que dibuja”.

por iniciativa de William Cordero y Julia Stephan, quienes iniciaron los recorridos de dibujo en grupo (*sketchwalks*) y formaron una comunidad virtual a través de un blog. Con el tiempo se integraron más personas, entre ellas, Daniel Campos Tioli y Marcela Vargas; con ella comparto la administración de la comunidad.

Gracias al entusiasmo y empuje de Daniel y Marcela, el grupo creció, la periodicidad de las actividades aumentó y se consolidó un grupo de Facebook: Urban Sketchers Costa Rica (oficial), el cual permitió conectar a más personas y difundir con mayor amplitud las actividades de dibujo. Para el año 2017, luego de un año de haberme integrado plenamente a la comunidad, empecé a colaborar de lleno en la organización de recorridos de dibujos, exposiciones colectivas y enlaces con otros colectivos urbanos. Luego vino la página de Instagram (@urbansketcherscostarica) y un chat de Whatsapp.

Casa de madera en Barrio Luján, Marcela Vargas.
Pluma y acuarela sobre papel, 2023.





Casa en Escazú centro, calle 134 y avenida 36,
Adriana Rivero.
Acuarela y tinta china sobre papel, 2025.

Las redes sociales y la conexión virtual y presencial entre miembros y seguidores son fundamentales para la comunidad de USK-Costa Rica y el modo en que se proyecta hacia el mundo y la sociedad.

Uno de los primeros proyectos ambiciosos de la comunidad se dio en el año 2018, gracias a un encuentro con Alonso Briceño, director del colectivo Río Urbano, una iniciativa ciudadana dedicada a generar un cambio cultural hacia nuestros ríos urbanos. En conjunto se diseñaron y organizaron casi veinte recorridos de dibujo por los principales ríos de la ciudad de San José: Torres, Tiribí, Virilla, María Aguilar y Ocloro. El objetivo fue sensibilizar sobre las condiciones naturales y socioeconómicas de estos territorios olvidados y poco conocidos, pero que son de gran valor para la cultura y el ecosistema urbano. Desde el 2018 y hasta el día de hoy, todos los años se organi-

zan recorridos ("recorridos de dibujo") por este tipo de espacios urbanos.

Esta colaboración le permitió a la comunidad de USK-Costa Rica ampliar su criterio respecto a ciertos temas: qué se entiende por "ciudad", los territorios que se visitan para dibujar y las alianzas ciudadanas que se pueden establecer. Todo ello ha permitido ampliar el concepto de ciudad y entenderla como una construcción física, social y simbólica muy diversa y compleja. Eso que se denomina "ciudad" es un fenómeno lleno de lugares e imaginarios inexplorados e invisibilizados, los cuales, justamente, deben ser parte del rango de acción de la comunidad de dibujantes urbanos.

En ese sentido, la relación con algunas instituciones como la Universidad de Costa Rica ha sido muy prolífica. Marcela Vargas y yo, desde hace muchos años, integramos el dibujo urbano como metodología de aprendizaje en los diferentes

cursos o proyectos a nuestro cargo en la Escuela de Artes Plásticas y en la Escuela de Arquitectura.

Además, es importante señalar que la comunidad USK-Costa Rica mantiene una comunicación con otras comunidades de dibujantes urbanos de otras ciudades y países; a veces, incluso, se comparte de manera personal y se intercambian consejos artísticos o ideas creativas, pero la relación va mucho más allá. Por ejemplo, en el año 2019 se organizó el Encuentro Nacional de Urban Sketchers, un evento de dos días al cual fueron invitados los miembros de la junta directiva de la comunidad global de Urban Sketchers. Se realizaron charlas, talleres y recorridos de dibujo con instructores internacionales y nacionales, además se contó con la colaboración de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica. Los recorridos de dibujo permitieron reconocer sitios icónicos de la capital como la



Familia migrante y vendedor ambulante en el portal de la Casa Arzobispal de San José, José Pablo Ureña. Tinta china y acuarela sobre papel, 2025.

Plaza de la Democracia y la Plaza Juan Rafael Mora, frente al edificio de Correos y Telégrafos, pero también barrios llenos de vida e historia popular como Barrio Luján y El Cerrito.

Entre los años 2018 y 2019, como parte de un proyecto de investigación artística de la Universidad de Costa Rica dirigido por la musicóloga Susan Campos, con el apoyo del psicoanalista

Iván Sanabria y mi persona, también se llevaron a cabo diversos recorridos de dibujo, talleres y exhibiciones en Turrialba, Barrio Escalante y San Pedro de Montes de Oca, en los cuales participaron estudiantes universitarios y la comunidad de USK-Costa Rica. Este enlace de la práctica artística de un movimiento ciudadano en conjunto con la academia ha ayudado a establecer redes de trabajo

entre la teoría y la práctica, generando un impacto diverso en la sociedad y en las formas de entender el dibujo como práctica artística.

Asimismo, en alianza con los Museos del Banco Central de Costa Rica, en febrero del año 2020 se organizó la convocatoria abierta "San José entre líneas y trazos". En un día, las personas debían dibujar los rincones capitalinos cercanos a la Plaza de la Cultura que les resultaban más atractivos. A partir de más de 200 propuestas gráficas recopiladas, se organizó una exposición colectiva gratuita con 17 dibujos urbanos, que se desplegó en el espacio abierto de la plaza para disfrute de toda la ciudadanía.

Sumado a esto, en el 2023 se llevó a cabo "Conozco y dibujo Alajuela", un proyecto en conjunto con la UCR y la Carrera de Diseño Gráfico de la Sede Interuniversitaria de Alajuela, que invitó a la población alajuelense a explorar, mediante cuatro sesiones de talleres y recorridos de dibujo guiados, espacios emblemáticos del centro de la ciudad; entre ellos, el Mercado Central, el Parque Tomás Guardia y la Catedral Nuestra Señora del Pilar, el Museo Juan Santamaría, el Teatro Municipal y el Parque Juan Santamaría.

Recientemente, Marcela Vargas ha desarrollado el "Festival In-Situ", un proyecto de extensión cultural de la Escuela de Arquitectura de la UCR, con el apoyo de USK-Costa Rica, cuyo objetivo es generar encuentros comunitarios que promuevan la expresión artística.

Acercarse a la representación gráfica de los paisajes que identifican a un grupo humano y dirigir las miradas hacia los lugares que se habitan contribuye a poner en valor el paisaje, el espacio público y a estrechar lazos sociales. Los dibujos resultantes de estos procesos se recopilan, se exhiben públicamente en exposiciones itinerantes y se incluyen en una memoria gráfica colectiva que se va reconstruyendo con cada comunidad visitada. Desde el año 2023 y hasta la fecha, las comunidades de Orowe (Los Guido), Barrio Luján y Zapote, en San José; Orosi, en Paraiso de Cartago; San Martín de Nicoya y Nicoya centro, en Guanacaste; Puente de Piedra de Grecia, en Alajuela, y Cahuita, en Limón, han formado parte de dicho festival.



Este repaso por las principales actividades que ha llevado a cabo la comunidad de Urban Sketchers Costa Rica en diferentes ciudades del país pone en perspectiva el potencial de una iniciativa ciudadana que, al desarrollarse libremente en el espacio público, invita a la sociedad a establecer contacto con el paisaje local a través del arte y el dibujo. Esto, a su vez, permite ampliar el valor y significado de la ciudad y los lugares que se habitan.

Perderse por las calles y reencontrarse en una hoja de papel con trazos y manchas que evocan la experiencia urbana y promueven el asombro por lo cotidiano y ciudadano es una invitación que le hacemos a usted, lectora o lector, para que se nos una y viva Costa Rica dibujo a dibujo.

Jose Pablo Ureña

Artista, docente y dibujante urbano
jpurena@gmail.com

La comunidad de dibujantes urbanos en la Feria del Agricultor de Zapote, durante el Festival In-Situ, 2024.
Fotografía: Jose Pablo Ureña.

César Ulate: fachadas de la memoria. Una visión de Barrio Luján

Claudio Corrales Quesada

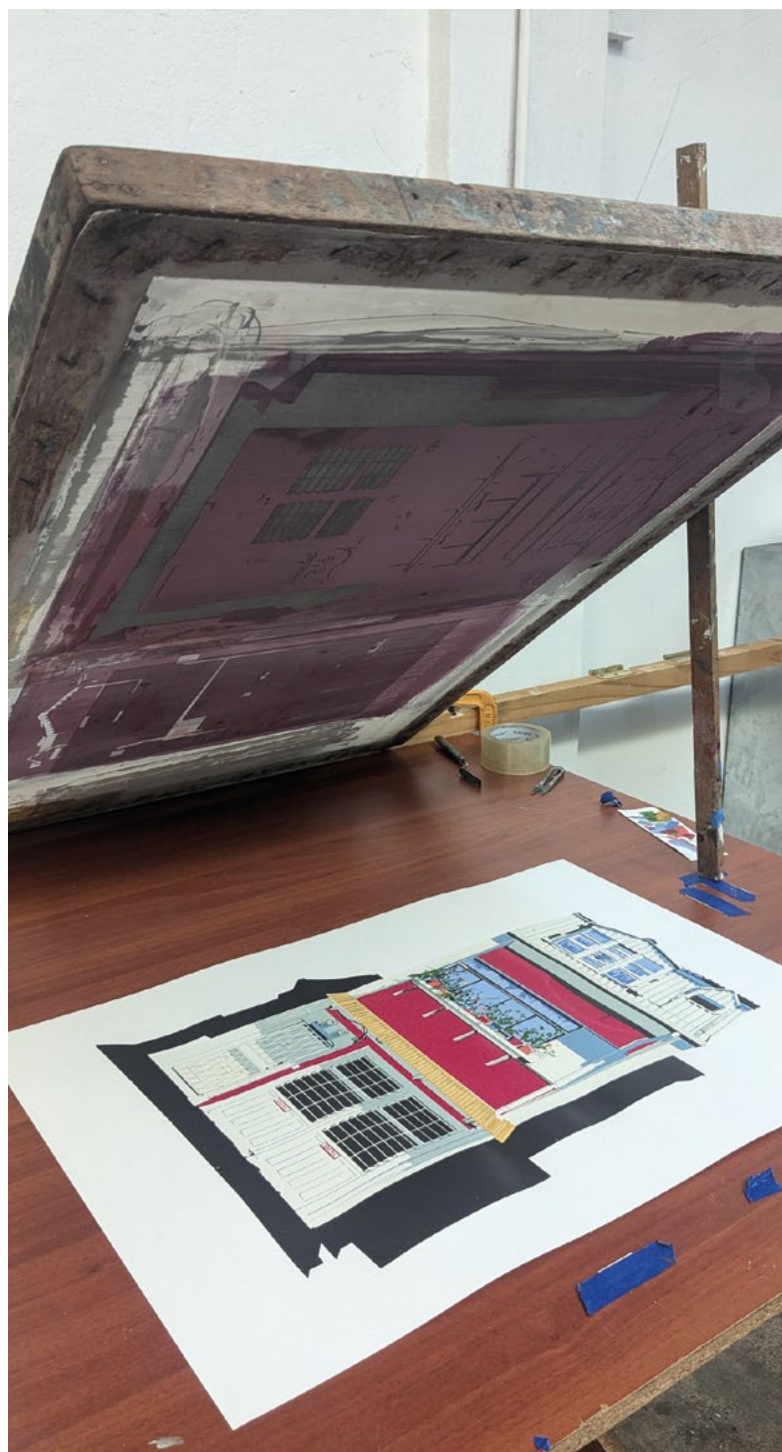
En la obra de César Ulate, la serigrafía se transforma en un dispositivo de memoria visual, una herramienta de resistencia poética y de aguda observación social. Con su serie *Re-Conociendo Barrio Luján*, dedicada a las fachadas de sus casas y alrededores, no solo documenta un conjunto arquitectónico singular, sino que propone una reflexión crítica y sensible sobre el habitar urbano en San José, Costa Rica.

Su producción artística explora la ciudad en sintonía con referentes costarricenses como José Pablo Ureña, quien trabaja el *urban sketching* de los barrios de San José a través del dibujo, como una forma de reimaginar y re-habitar el tránsito por el paisaje, la arquitectura, la cultura urbana y las dinámicas sociales de la ciudad. Asimismo, se vincula con la obra del pintor Rafael Felo García, cuya producción pictórica ha situado a la arquitectura como protagonista dentro de la denominada estética del tugurio, en el marco del neorrealismo costarricense. Desde esta genealogía, se nos invita a mirar lo cotidiano como un campo cargado de significado, donde el gesto íntimo de pintar una casa o analizar una fachada se convierte en un acto de subjetividad y afirmación cultural.

Barrio Luján, ubicado al sur de la capital costarricense, representa un enclave histórico con profundas raíces en la clase trabajadora. Desde sus orígenes a finales del siglo XIX, este espacio ha sido testigo de los procesos de urbanización, industrialización y transformación social que han caracterizado a San José. Originalmente conocido como Turrújal, el barrio nació entre cafetales y potreros,



Atardecer en la casa 1517, en Barrio Luján, San José.
Casa reproducida en la serie *Re-conociendo Barrio Luján*.
Fotografía: César Ulate.



Taller CasadelaPalmera, mesa de impresión durante el proceso de creación de la "Serigrafía 1517". Fotografía: César Ulate.

dando paso paulatinamente a un paisaje marcado por pequeñas viviendas obreras, industrias locales y una intensa vida comunal. La llegada del ferrocarril al Pacífico, la instalación de talleres y fábricas, así como el establecimiento de instituciones como la Escuela República de Chile y la Clínica Carlos Durán, contribuyeron a consolidar una identidad barrial singular, marcada por la lucha, la organización vecinal y el arraigo territorial.

En este contexto, la serie de grabados de César Ulate adquiere una relevancia especial. Las fachadas que retrata no son simples muros: son superficies de inscripción simbólica, escritos de una memoria y expresión popular. Con una técnica depurada, heredera tanto de la tradición del grabado latinoamericano como del lenguaje gráfico contemporáneo, las obras capturan la heterogeneidad formal, cromática y simbólica de estos frentes domésticos. Desde verjas ornamentadas y colores vivos hasta materiales reciclados y soluciones arquitectónicas improvisadas, cada fachada habla de un sujeto, de una historia, de una forma de resistir a la estandarización y a la homogeneización del espacio urbano.

El proyecto no es nostálgico, sino afirmativo. No idealiza el pasado, sino que lo convoca como parte de una temporalidad extendida, donde el presente está en diálogo constante con los sueños de generaciones anteriores. La vivienda, como espacio de refugio, de proyección y de deseo, se vuelve protagonista. Las fachadas, tratadas en su singularidad, reflejan una estética vernácula que subvierte los cánones de la arquitectura funcionalista y de los desarrollos inmobiliarios contemporáneos, donde la uniformidad y la rentabilidad dictan las reglas del diseño urbano.

En este sentido, los grabados los trabaja en una zona que sirve de preámbulo entre el arte y la documentación, entre la crónica urbana y la exploración plástica. Su mirada es la de una persona que reconoce las calles y las transita, que recorre el barrio no como un fisgón, sino como un participante sensible y afectado. Su obra se inscribe en una tradición que podríamos vincular con las derivas situacionistas, con la fotografía de calle, o incluso con el arte relacional, en tanto genera una plataforma para la activación



Entrega de serigrafías de la serie *Re-conociendo Barrio Luján* a residentes de las casas representadas, diciembre de 2020. Fotografía: Pablo Vargas.



"Casa 1636", serigrafía sobre papel de la serie *Re-conociendo Barrio Luján*, 2020.

de la memoria colectiva y del reconocimiento del otro en su diferencia.

Lo que distingue a esta serie es su capacidad de evidenciar la tensión entre lo público y lo privado, entre la arquitectura como proyecto de control y la vivienda como espacio de reapropiación. Cada imagen plantea preguntas fundamentales sobre la ciudad: ¿quiénes la habitan? ¿Cómo se expresa la subjetividad en el paisaje urbano? ¿Qué papel juega el arte en la preservación de memorias que no están en los archivos oficiales, sino en las paredes descascaradas, en los colores improvisados, en los nombres de barrio puestos con picardía y afecto?

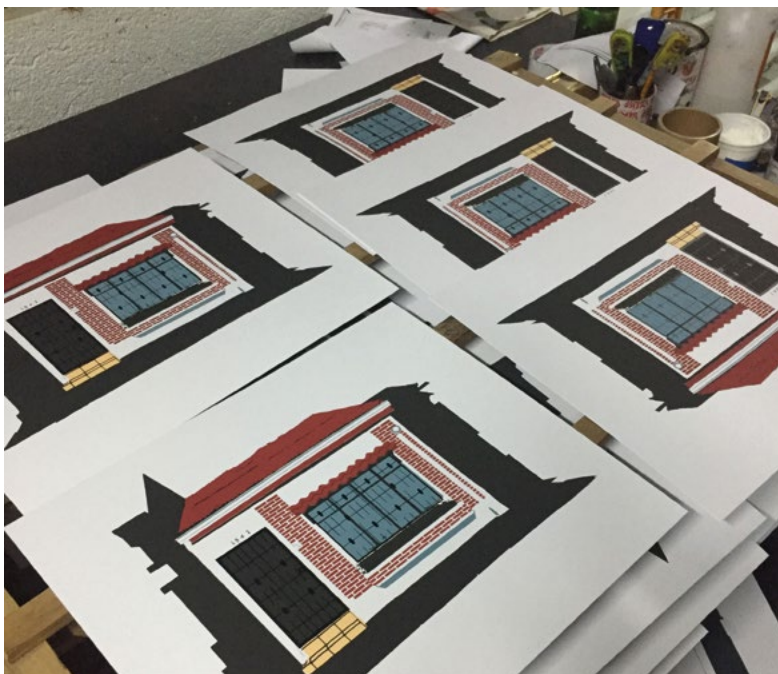
Las fachadas de Barrio Luján, en su materialidad frágil y su potencia simbólica, son testimonio de un proceso histórico que conjuga migración rural, organización vecinal, transformaciones económicas e identidad popular. El cambio de nombre del barrio, de Turrujal a Luján, lejos de ser una anécdota menor, refleja el tipo de imaginario que el artista explora en su obra: uno donde lo oficial y lo marginal, lo público y lo privado, se entrelazan en narrativas locales, muchas veces no registradas por la historia institucional.

Con esta serie se inserta en una corriente de arte contemporáneo que revaloriza lo periférico, lo cotidiano y lo comunitario. Su propuesta no pretende monumentalizar la vivienda popular, sino dignificarla desde una estética propia, cargada de matices, texturas y resonancias afectivas. La serigrafía, con su carácter artesanal y su historia como herramienta de lucha gráfica en América Latina, refuerza esta intención. En sus manos, el medio se convierte en un canal para la escucha visual, para la interpretación sensible del territorio y sus transformaciones.

En un mundo donde la gentrificación borra los signos de la memoria colectiva, donde las ciudades se construyen para la especulación y no para el habitar digno, el trabajo artístico aparece como un acto de resistencia y de reparación simbólica. Barrio Luján y sus fachadas se erigen aquí como archivo emocional, como mapa visual de una identidad que no se deja reducir a cifras ni planos catastrales. Son huellas de vidas vividas, de historias tejidas desde abajo, que encuentran en el arte un espacio de visibilización y dignificación.



Taller CasadelaPalmera. César Ulate en medio proceso de impresión de la "Serigrafía 1517", setiembre de 2024.



Secado de serigrafías recién impresas, Taller CasadelaPalmera, noviembre de 2020. Fotografía: César Ulate.

En definitiva, esta serie de grabados nos recuerda que el arte contemporáneo no debe estar desligado de la realidad, sino comprometido con ella. Que las fachadas, esas "caras" de nuestras casas, son también rostros de nuestra historia colectiva. Y que, en cada trazo, en cada impresión, se puede leer una geografía afectiva, una cartografía de la resistencia cotidiana, y una estética de lo común que merece ser celebrada, archivada y compartida.

Claudio Corrales Quesada

Artista visual y diseñador

lccorales@gmail.com

La casa 2140 original fue reemplazada en diciembre del 2020. Su fachada quedó representada en la serigrafía. Fotografía: Pablo Vargas.



Juan Bernal Ponce: la ciudad en los ojos de un artista

Edgar Martín Ovares

Soy Juan Bernal Ponce,
pintor, grabador, arquitecto
aguacero y temporal del invierno,
pasajero de tranvías y ascensores,
volantín perdido entre las nubes,
alumno de Medardo y del viejo Hermosilla,
amigo de zapateros y perseguidos,
estudiante en el París de los 60,
desplazado de mi patria,
habitante de ranchos,
escaleras de piedra
y quebradas llenas de flores

JUAN BERNAL PONCE

Juan Bernal Ponce fue arquitecto de profesión y artista de vocación. Como artista, trabajó el grabado y la pintura en todas sus manifestaciones. Su arquitectura y su arte tuvieron un tema común: la ciudad.

Nació el 17 de julio de 1937 en Valparaíso, Chile, y muy joven asoma su vocación artística; primero estudia con prestigiosos artistas chilenos, después ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y posteriormente a la Escuela de Arquitectura de Santiago de Chile, en 1960. Más adelante, estudia en el Atelier 17, en Francia, con el maestro inglés Stanley William Hayter, y en la Academia Ranson de París. Regresa a Chile a concluir sus estudios de arquitectura y vuelve a la capital francesa con la intención de pulir su técnica de grabado en la Escuela de Bellas Artes.

La llegada al Viejo Continente, en 1962, le permitió conocer gran cantidad de ciudades. En 1991 escribió:

Bajamos ansiosos en cada puerto, nos perdimos en las callejuelas de Lisboa, empedradas de colores; Barcelona se convirtió en un paseo frenético por las torres de Gaudí, la Pedrera y el Barrio Gótico. Desde Génova llegamos a Florencia, Assisi y Siena. Casi no podía creer que pisaba las mismas calles de los maestros renacentistas, que tenía ante mí al David de Miguel

Ángel o la *Primavera* de Botticelli. El Ponte Vecchio era igual al óleo que admiraba de niño en el Museo de Valparaíso, el agua del Arno era verde botella, las casas con los mismos tonos ocres y sienas y el aire soplaba congelado por el invierno toscano (p. 7)

Llega a Costa Rica en febrero de 1974, invitado por artistas y colegas chilenos, algunos de ellos recientemente radicados en el país, e inicia labores docentes en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, fundada a mediados de 1971.

A lo largo de los años, fueron muchas las ciudades que Juan Bernal Ponce visitó y todas ellas nutrieron su alma de artista, pero por azahares del destino fue la más pequeña, la más pueblerina, la más pobre y la menos cosmopolita, en donde echó raíces por más de tres décadas; una ciudad completamente diferente a las ya conocidas.

Como diría años después, "La ciudad es como la condensación de la historia: desde sus monumentos o sus ríos

hasta la forma en que la gente actúa en sus calles. Y me refiero a todas las ciudades, las grandes y las chicas; siempre son un espectáculo fascinante".

En el grabado titulado *Parque Central* (-1984), nos muestra los elementos arquitectónicos básicos y representativos de la Catedral Metropolitana de San José que la hacen fácilmente reconocible, no solo por el título de la obra sino también por algunos detalles de los edificios circundantes, los cuales, sin embargo, únicamente sirven de contexto para ubicar, dentro de un espacio físico muy concreto, a los distintos habitantes y usuarios de la ciudad; son ellos el motivo principal de la obra: transeúntes, vendedores, curas, mensajeros, niños y, personas adultas, entre otros, y todo ello acompañado de una vegetación tropical, espontánea, invasiva. Para el artista debió haber sido muy interesante un Parque Central, especialmente después de haber recorrido los Campos

Eliseos, Las Tullerías o los Jardines de Luxemburgo en sus años de juventud en París.

Otra obra, titulada *Calle Central*, del mismo año, incorpora otro elemento que es parte del amueblado urbano de una ciudad en la cual ya ha residido una década: la rotulación urbana, los anuncios comerciales, las viviendas, los edificios, la señalización vial y la gente, todos aglomerados, mezclados desordenadamente. Esto último se enfatiza a través de la modificación de la escala de los objetos, pero con la omnipresencia de la luna y las montañas, que no encontraba en París y que posiblemente añoraba de su primera ciudad, la que lo vio nacer, Valparaíso.

Los tonos ocres oscuros de ambos grabados simbolizan de alguna manera el aspecto de la ciudad, con la excepción del color verde de las montañas, y reflejan, desde un punto artístico, la forma en que el artista veía a San José en esos años: la consideraba una ciudad pueblerina, pensaba que había pasado de ser fea a ser caótica y esto no lo expresaba solamente en sus obras artísticas, lo mencionaba también en sus textos académicos, ilustrados siempre con sus dibujos de artista.

Las dos obras mencionadas anteriormente reflejan fielmente lo que el artista ve, siente e interpreta respecto a la ciudad y sus habitantes, y nada mejor que el grabado para expresarlo, con sus trazos fuertes y duros, pero también suaves y delicados, que le permiten plasmar en la plancha su interpretación: "Mi interés por la gente surgió aquí en Costa Rica. Al enfrentarme a un nuevo ambiente humano empecé a tomar notas de los tipos que había. Así llegué a considerar a la gente como protagonista de un drama abstracto".

Pero no siempre veía así a la ciudad de San José. Por ejemplo, en el dibujo en plumilla *San José visto en 1979* (1979), nuevamente encontramos un trazo lineal, geométrico, más propio del arquitecto, para dibujar un espacio fácilmente reconocible, rodeado de edificios. En este caso, Juan Bernal altera la perspectiva, como si de un lente fotográfico tipo "ojo de pez" se tratara, con el fin de tener un mayor ángulo de visión. Cabe indicar que ese dibujo forma parte de un artículo escrito desde la perspectiva del arquitecto y no del artista: es muy limpio y exagera



Parque Central, Juan Bernal Ponce.
Grabado en metal, 1984.

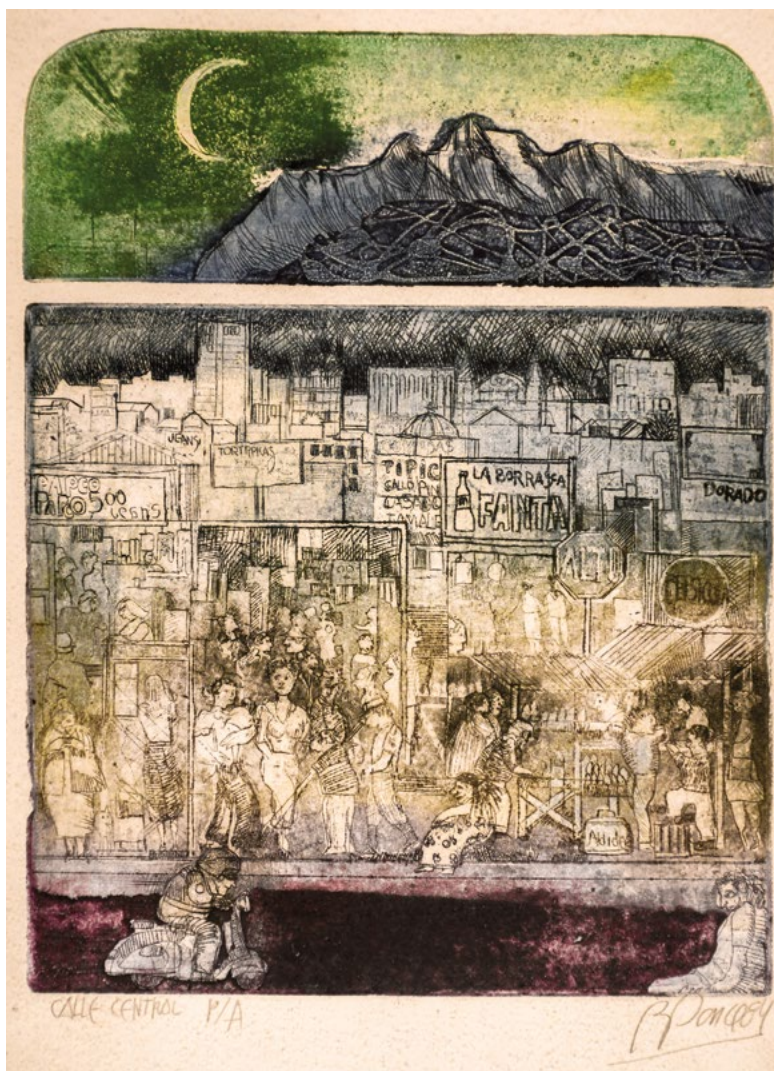
algunos elementos, tales como los volúmenes de los edificios ubicados en los extremos; además, a través de trazos muy sencillos exagera también la magnitud de las montañas. Líneas diagonales nos llevan al edificio del Hotel Costa Rica, que, aunque pequeño en tamaño, se convierte en el punto focal. Este ejemplo permite demostrar cómo, a los pocos años de residir en el país, el urbanismo ya era parte de sus análisis sobre la ciudad de San José.

En 1999, en una entrevista con el periódico *La Nación*, Juan Bernal Ponce afirmó: “Yo no tengo un estilo..., tengo varios, los alterno y me alterno entre ellos”. Y continuó: “Dibujo, coloreo, borro, raspo, cubro, oscurezco y relleno, me meto en una especie de cocina de la superposición. Para pintar no necesito inspiración: los cuadros me sugieren, me seducen, me piden, y a veces también me exigen o me reclaman”.

Como arquitecto, presentó, junto con el arquitecto Carlos Jankilevich, el proyecto del Jardín Botánico ubicado entre Calle Blancos y Barrio Amón, con el río Torres de por medio, cuyo objetivo era proporcionar un espacio de esparcimiento y recreación en la ciudad. Además, mediante una beca de la Fundación Fullbright llevó a cabo una investigación en el College Environmental Design de la Universidad de California en Berkeley, Estados Unidos. En 1993, la Editorial Tecnológica de Costa Rica publicó el resultado de su investigación, bajo el título *Ciudades del Caribe y Centroamérica: del siglo XV al siglo XIX*, que expone una visión global de los procesos de urbanización en Centroamérica y el Caribe, durante el período colonial.

Juan Bernal Ponce tuvo la cualidad de observar la ciudad desde dos ópticas distintas: la metódica, analítica y científica, y la vivencial, subjetiva y exploratoria, pero en ambas su trabajo fue riguroso y constante.

La ciudad menos cosmopolita de las que conoció fue la que escogió para desarrollar su vida y su obra, tal vez porque necesitaba montañas a su alrededor. Quizás por eso eligió vivir en las faldas de las montañas de Escazú, sin llegar a olvidar Valparaíso.

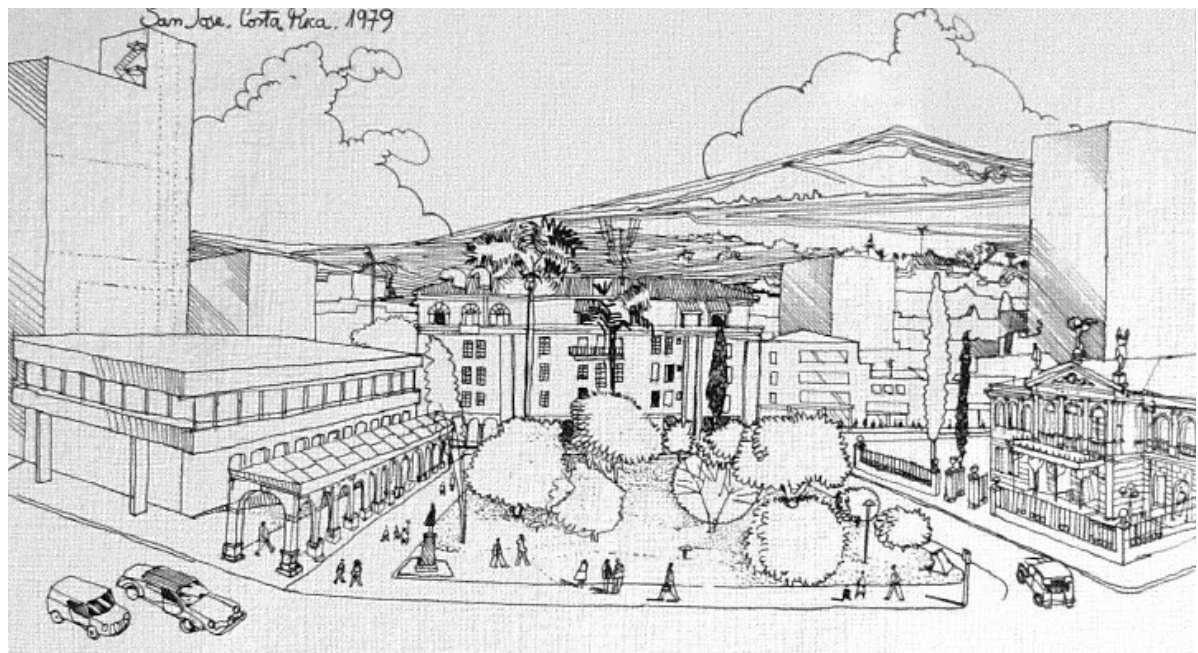


*La ciudad puso sus maletas en mis
ojos
se ocultó en mis colores,
vivió allí las tristezas del sismo,
los buques de tortura
las explosiones de gas
los continuos incendios
el triste morir de la escuela laica.*

*Calle Central, Juan Bernal Ponce.
Grabado en metal, 1984.*

Edgar Martin Ovares

Arquitecto y fotógrafo
edgarmartinovares@gmail.com



San José visto en 1979, Juan Bernal Ponce.
Dibujo en plumilla, 1979.



Juan Bernal Ponce en su estudio, s. f.

Reseña de la exposición temporal *Cartografías del corazón,* de Sussy Vargas Alvarado*

Liz Rojas Rodríguez

La gestora, docente, investigadora y artista, Sussy Vargas Alvarado, presentó *Cartografías del corazón*, una exposición que invitó a recorrer los territorios íntimos e inscritos en los pliegues del cuerpo y la memoria, mediante una ruta guiada por el corazón, que ocupa un lugar simbólico y cardinal.

La muestra, que estuvo a disposición del público en la Sala de exposiciones temporales del primer piso del Museo del Jade y de la Cultura Precolombina del Instituto Nacional de Seguros (INS) desde el 3 de abril y hasta el 24 de agosto anterior, ubicó el corazón en el centro, tanto de la sala como de la propuesta, como punto de origen y retorno que organiza el espacio y favorece la comprensión de este campo vulnerable.

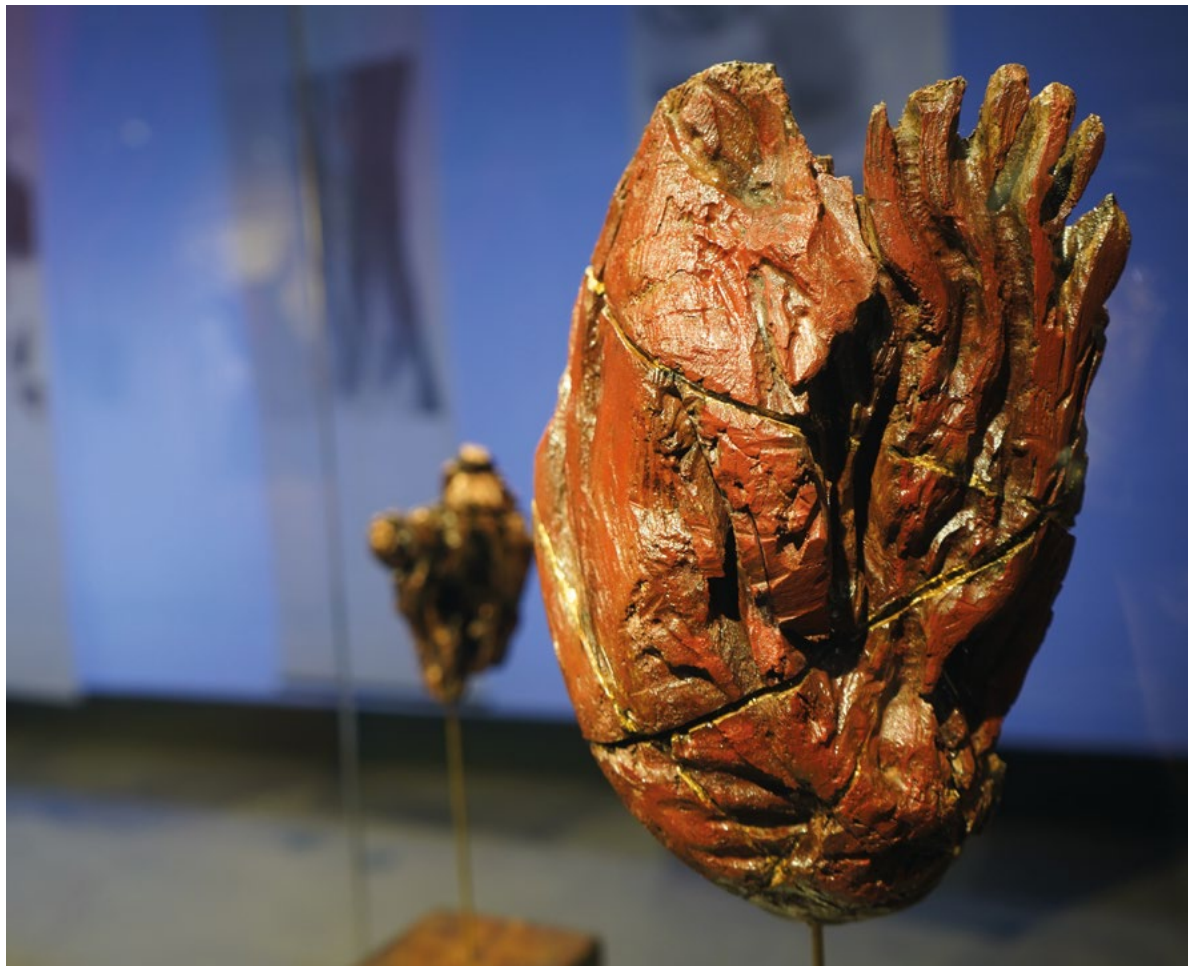
Cartografías del corazón es, en última instancia, una ruta para transitar las marcas —no siempre visibles— sobre un cuerpo por explorar; en su centro, un corazón que, aunque lesionado, vibra resplandeciente y emite pulsaciones que transmiten gratitud y vitalidad.



Corazón de milagros (detalle), Sussy Vargas Alvarado.
Talla sobre madera de laurel policromada con betún
de Judea, acrílico y óleo, intervenida con exvotos
metálicos, 2025.

* Las fotografías de las obras incluidas en este artículo fueron tomadas por Marjorie Navarro Villalobos y Liz Rojas Rodríguez, Museo del Jade y la Cultura Precolombina del Instituto Nacional de Seguros (INS).

Asimismo, Vargas recurre a metáforas como el *kintsugi* japonés, técnica de reparación con oro que resignifica la fractura, así como el hilo rojo del destino, subrayando la idea de que en la grieta reside también una posibilidad de belleza y continuidad. Lo que ha sido roto adquiere un nuevo valor al ser reparado; lo destinado a permanecer encuentra su camino de retorno o lo hace por medio de sus marcas como “rastros de lo vivido” en nuestra piel.



La cicatriz es la forma natural del cuerpo de sanar; en ese sentido, Sussy concibe la piel como un territorio donde se inscriben los “rastros de lo vivido”, que sostienen la memoria. Para la artista, la piel es un “mapa íntimo” donde cada cicatriz supone una coordenada afectiva. El concepto de cicatrices como “costuras de la memoria” es una metáfora con la que la artista explora las nociones del cuerpo humano y su piel como un mapa cargado de significados.

Desde la perspectiva de la historia del arte, esta idea conecta con las tradiciones que han utilizado el cuerpo como

soporte narrativo y simbólico, desde las pinturas rupestres hasta representaciones más contemporáneas. Sussy Vargas concibe la piel como un territorio cartografiado, y el cuerpo, entonces, se convierte en un archivo vivo. Cada cicatriz o marca aplicada al soporte (fotografía, madera, metal) es una coordenada en un mapa emocional que fija el recuerdo y testimonia la existencia.

Heridas (detalle), Sussy Vargas Alvarado.
Talla sobre madera encontrada, policromada al óleo y pan de oro, 2024.



Sin título (detalle). De la serie *Contraluces*,
Sussy Vargas Alvarado.
Impresión digital a partir de una fotografía
analógica positiva intervenida con
betún de Judea, lija, lápiz de cera, 2000.

“Para la artista, la piel es un ‘mapa íntimo’ donde cada cicatriz supone una coordenada afectiva. El concepto de cicatrices como ‘costuras de la memoria’ es una metáfora con la que la artista explora las nociones del cuerpo humano y su piel como un mapa cargado de significados”.

Además de documentar la memoria afectiva, Vargas elabora sus propios exvotos, creados como ofrendas visuales que construyen un lenguaje propio desde la vulnerabilidad. "Un exvoto: un agradecimiento, una bendición". La artista se propone capturar esa capacidad de "de crear un objeto que representara algo tan íntimo" como el exvoto.



Gabrielle (detalle), Sussy Vargas Alvarado. Cuaderno intervenido con té negro, acuarela, tinta china, exvoto metálico, hilo, y fotografía analógica con destrucción por ferricianuro de potasio y betún de Judea, 2025.

**Extracto editado de entrevista
realizada a Sussy Vargas Alvarado
el 28 de febrero de 2025**

Liz: ¿Cómo surge la idea de *Cartografías del corazón*?

Sussy: *Cartografías* nace de *Exploraciones de la piel*, proyecto que realicé entre el 2000-2001, donde hacía macros de piel, macros de vidas, y los comparaba con texturas de la naturaleza. Porque, al final, la piel es un mapa en sí misma: un mapa de valles, de ríos, de montañas, y texturas. Muchas de estas imágenes fueron parte de la instalación *Las memorias de la piel*, presentada en

el Madinina Workshop en Grand Rivière, Martinica, en julio 2002.

También empecé a investigar sobre los mapas en general, porque me encantan los documentos antiguos. Los mapas son fascinantes, sobre todo los de la Edad Media, con toda su simbología: las rosas de los vientos, los símbolos, las narrativas y los nombres.

Durante ese proceso de investigación descubrí que existían mapas sentimentales, mapas del corazón, mapas de muchos tipos. Y eso fue precisamente lo que me fascinó: muchas de mis imágenes responden a eso, a mapas de la piel,

de la memoria, de las emociones y de los sentimientos. También están los mapas internos del cuerpo: el mapa de las neuronas, de las venas y del corazón.

Eso fue precisamente lo que me llevó a nombrar esta exposición: la fusión de dos elementos que para mí son fundamentales. Por un lado, las cartografías sentimentales, y por otro, las cartografías del corazón. Estas últimas, ya más relacionadas con lo cardíaco, con el órgano como tal, pero también con todo lo simbólico que representa. Porque, finalmente, el corazón ha sido, a lo largo de la historia, ese lugar simbólico donde depositamos

las emociones, los sueños, las alegrías, los dolores, las pérdidas.

Y hay un aspecto que me apasiona especialmente: el latido. El sonido como tal. Ese pulso nos conecta con todo lo que, en un sentido amplio, también late. Las plantas, los animales, un río... todo tiene un ritmo, un pulso vital. Y eso es algo que me mueve: poder vincularme con aquello que tiene esa particularidad, ese reloj interno. Por eso también me fascinan los objetos que miden el tiempo, las estrellas, los ciclos. Porque el corazón es eso: un mecanismo que, mientras late, mientras está ese sonido, hay vida. Ya sea en una planta o en un ser humano. Cuando ese sonido cesa, cuando se apaga el latido, esa máquina se detiene. Y eso es lo que llamamos muerte, aunque no es más que otro proceso dentro de la vida misma.

El exvoto también es un elemento fundamental en mi trabajo. Siento que cada imagen que hago es, de alguna manera, un exvoto: un agradecimiento, una bendición. Tengo una fascinación con los exvotos desde que tengo uso de razón. Te hablo de una memoria de cuando tenía cuatro o cinco años, cuando me llevaban a la iglesia de Cartago. En esa época, las vitrinas estaban dispuestas alrededor de toda la iglesia, no había museo. Y esas vitrinas estaban llenas de objetos. No solo los exvotos de metal, sino también cosas que la gente creaba. Eso era lo que más me fascinaba: esa capacidad de crear un objeto que representara algo tan íntimo, y eso es lo que hago hoy: crear mis propios exvotos.

Liz: ¿Cómo se intervienen tus fotografías y qué se busca expresar con esas modificaciones?

Sussy: En mi caso, las fotos no son necesariamente documentales. No forman parte de un registro histórico específico, pero sí son documentos de mi vida. Por eso, suelo repasarlas con frecuencia. De hecho, esta exposición es precisamente eso: una revisión de archivos donde la historia de mi vida se ha ido entrecruzando e integrando con nuevas experiencias que a veces me atraviesan por completo.

Recuerdo que en aquellas primeras fotografías incluso cosía, cosía las imágenes. Ya existía esa necesidad de coser porque también había una necesidad

de sanar heridas. Para mí, el tema de la herida y la cicatriz siempre ha sido fundamental. Tengo varias series inéditas, una de ellas se llama *Desarticulados*, que trata precisamente sobre esa sensación de desgarramiento ante la vida, ante lo hermoso y lo doloroso.

Para mí, intervenir la fotografía químicamente, incluso a través de la destrucción fotográfica, es muy importante. La destrucción denota el paso del tiempo en la imagen. A veces, al encontrarse con fotos antiguas deterioradas, uno siente el desgaste del tiempo en ellas; su propia biografía callada, como dice Walter Benjamin. Esa historia se revela en detalles: una rotura, una esquina doblada, un texto, el amarillamiento o la oxidación de la imagen.

Esos elementos son rastros de lo vivido: puede ser una mancha de pintura, un beso con lápiz de labios, la marca de una lágrima, tantas cosas que una imagen puede guardar. Todo eso lo integro también en mi trabajo. Para mí, no puedo separar lo plástico, lo visual, lo fotográfico y lo pictórico; todo forma parte de un mismo proceso creativo.

Liz Rojas Rodríguez

Curadora de la Unidad de Gestión Curatorial y Colecciones, Museo del Jade y la Cultura Precolombina del Instituto Nacional de Seguros (INS)
lrojasr@grupoins.com

La obra no figurativa de Teodorico Quirós

Walter Fernández-Rojas

Eugenia Zavaleta, en su libro titulado *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971* (Editorial UCR, 1994), a partir de las exposiciones artísticas individuales de Lola Fernández, Rafael Ángel Felo García y Manuel de la Cruz González, realizadas en 1958 en el Museo Nacional, se enfoca en el trabajo de dichos artistas como generadores y propulsores del arte abstracto en Costa Rica. No obstante, en un artículo que publicó en la *Revista del Archivo Nacional* (Vol. 88, 2024), titulado "Margarita Bertheau: la irrupción de 1953-1954 en su estilo pictórico", se describen exposiciones de esta artista en las que incursionó en un estilo pictórico con tendencia hacia la abstracción.

En este artículo se describe la obra no figurativa de Teodorico Quirós, la cual, pese a estar conformada por pocas pinturas, tiene un gran valor y merece conocerse.

¿Qué motivó a Teodorico Quirós a incursionar en el arte abstracto? Quirós conocía muy bien a Margarita Bertheau y muy posiblemente fue a ver al menos alguna de sus exposiciones, realizadas entre 1953 y 1954. Por otro lado, Teodorico Quirós y Manuel de la Cruz González se conocieron desde jóvenes (tenían lazos familiares) y mantuvieron amistad durante la estadía del último en Costa Rica, hasta su salida a Cuba en 1948. Después, González sale de Cuba a Venezuela, donde permanece de 1950 a enero de 1958, cuando regresa a Costa Rica. Antes de regresar a Costa Rica, ya en el país se tenían referencias de la actividad artística de González en Venezuela. Además, en 1956, en la revis-

ta costarricense *Brecha* (Año 1, n.º 1), se había publicado un artículo de González titulado "El arte abstracto, realidad de nuestro tiempo", que muy posiblemente fue del conocimiento de Teodorico Quirós. En él, al igual que en otros artículos y conferencias, González se mostraba como un gran defensor del arte abstracto y lo hacía con gran elocuencia y convencimiento.

Las exposiciones de Margarita Bertheau, el entusiasta artículo mencionado de Manuel de la Cruz González y la relevancia que estaba teniendo el arte abstracto en Latinoamérica, principalmente en Venezuela, Argentina y Brasil, deben haber motivado a Teodorico Quirós a incursionar, al menos con algunas obras, en el arte no figurativo.

En el Teatro Arlequín se inauguró, el 4 de junio de 1957, una exposición de Teodorico Quirós. Simultáneamente, el teatro presentaba la obra *Mis tres ángeles*. El Teatro Arlequín proporcionaba una gran ayuda a los artistas plásticos, facilitándoles su sala de exhibiciones. Su historia, incluyendo sus actividades, quedaron registradas en el libro de Olga Marta Mesén titulado *El Teatro Arlequín de Costa Rica: memoria de un grupo teatral, 1955-1979* (Editorial UCR, 2018).

En cuanto a la exposición de Quirós, en *La Nación* del 6 de junio de 1957, se indica que "la sala está cubierta por diez cuadros: tres óleos retrospectivos, 1928 y 1945; tres obsesiones profesionales y tres acuarelas 1957 y *Lobelias*, óleo también del presente año" (p.30). Esas tres "obsesiones profesionales" eran, justamente, tres óleos no figurativos.

Hubo comentarios generales de la exposición, pero en la revista *Brecha* de julio de 1957 (Año 1, n.º 11), en una sección titulada "Brújula quieta" (pp. 24-25, sin especificar el autor) se publicó lo siguiente, que expresa claramente cómo se percibieron sus obras:

La obra pictórica de Kiko es bien conocida en nuestro medio artístico. Por muchos años su entusiasmo se ha volcado al paisaje y en este campo son siempre dignos de un buen lugar en el Museo Imaginario sus creaciones interpretando nuestro medio, principalmente el de la costa, lleno de luz y sombras bien definidas. Ahora Kiko nos sorprende con otro ángulo de su personalidad como pintor; no decimos que éste sea el ángulo de Kiko; es siempre interesante, pero no el mejor. Nos quedamos con el paisaje interpretado por su pincel.

Empieza el pintor a llevarnos desde 1928 con un cuadro muy romántico, "Trini"; pasa por la época mexicana, 1945, con dos óleos "Colonia de los Ríos" y "Candelabro", este último realizado muy sobriamente en un fondo celeste, en que resalta la simplicidad decorativa de un candelabro.

Luego viene el Kiko de las sorpresas con "tres obsesiones profesionales", fecha 1957. Algunas son abstracciones pictóricas en que predomina el gris, siendo la más interesante "Ad. Alta"; "Fuga", "El número 5", que da la marcada sensación del espacio. Es éste [sic] el Kiko que todavía no asimilamos bien, que no acabamos de comprender ni de interpretar, aunque a veces sus obsesiones profesionales consiguen un tinte decorativo interesante.

Luego vamos a sus "tres acuarelas", también de 1957, de gran colorido, la No. 8 y la 7. Paisaje (semi abstracción) y Vuelo 504. En ellos encontramos más el Kiko pintor paisajista de siempre con su rica paleta, y todo lo demás y es en estas dos composiciones y en la No. 10, "*Lobelias*", óleos de 1957, en que reencontramos al pintor que se nos había perdido en su laberinto abstraccionista. "*Lobelias*" está formado de grises, blancos y anaranjados que predominan en su composición; y es un óleo conseguido con fina sensibilidad.

Hasta aquí esta impresión de "Brecha", por la sorpresa 1957 del pintor Teodorico Quirós Alvarado.

En 1957, Quirós realizó cuatro obras que pueden considerarse como no figurativas, a saber: *Ad Alta*, *Fuga*, *Horizontal*, *Abstracto (Paisaje)* y *Fantasmagoría (Aire)*. También, en 1957, realizó *Nébula*, pero esta parece estar inspirada en una fotografía de alguna galaxia. Además, en 1964, realizó una ti-

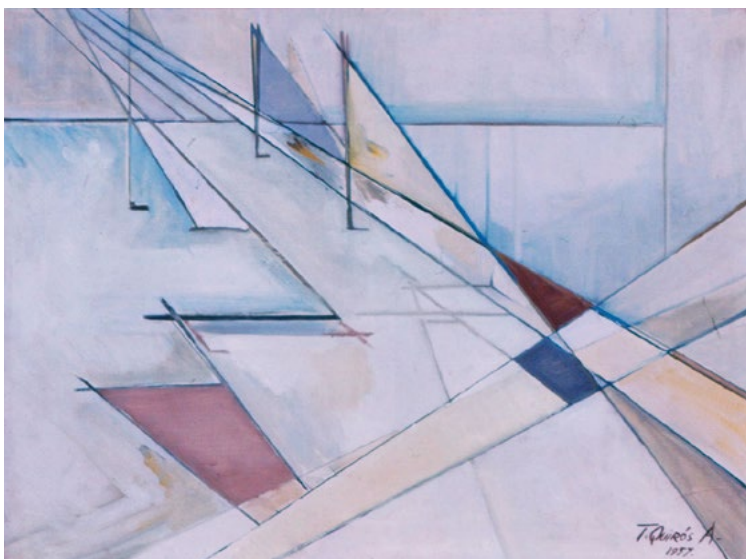
tulada *Adagio* (en Píncel tiene el título de *Abstracto Arquitectónico*). Se sabe que al menos dos de esas obras, *Ad Alta*, *Fuga* y *Horizontal*, se exhibieron en la exposición del Teatro Arlequín de 1957, posiblemente también el óleo *Fantasmagoría (Aire)* y la acuarela *Abstracto (Paisaje)*.

Ad Alta, *Fuga* y *Horizontal* son las que más claramente se identifican como no figurativas, pues sus respectivas composiciones se basan en la utilización de formas geométricas enmarcadas en composiciones subjetivas sobre espacios irreales.

Ad Alta. Fuga, Teodorico Quirós.
Óleo sobre tela, medidas desconocidas, 1957.
Fotografía: cortesía de Píncel.



Horizontal, Teodorico Quirós.
Óleo sobre tela, 60 x 81,5 cm, 1957.
Fotografía: cortesía de Píncel.



Las otras obras de 1957 se pueden considerar como arte no figurativo en el sentido de que proponen un concepto distinto a lo que está considerado como real, ya que, en general, no representan formas concretas reconocibles del mundo real, sino que proponen una mirada diferente de las cosas. No obstante, se podría ver en dos de ellas, aún en forma parcial, algunos procesos que se asemejan a los que ocurren en la naturaleza.

Abstracto (Paisaje), Teodorico Quirós.
Acuarela, 50 x 74 cm, 1957.
Fotografía: cortesía de Píncel.



Abstracto (Paisaje) es la obra que presenta una paleta de colores más vivos o fuertes que las otras. Entretanto, *Fantasmagoría (Aire)* se ha considerado como no figurativa, aunque alguien también podría pensar que se trata de una representación esquemática de nubes convectivas. De hecho, Quirós tiene una obra figurativa de ese tipo de nubes (*Nube*, 1942), que se encuentra en la página electrónica de Píncel.

Para la obra mencionada, que lleva por título *Nébulas* (no mostrada aquí, pero



Fantasmagoría, Teodorico Quirós.
Óleo sobre tela, 60 x 81 cm, 1957.
Fotografía: cortesía de Píncel.

que se encuentra en Píncel), posiblemente Quirós se inspiró en una fotografía de alguna galaxia.

Después de 1957, no fue sino hasta 1964 que Quirós realizó otra y, aparente-

mente, última obra no figurativa. Se titula *Adagio* (en Píncel tiene el título *Abstracto Arquitectónico*). Esta obra, que es prácticamente abstracta excepto por las pequeñas figuras que el artista introdujo,

muestra una composición muy interesante y una paleta sobria de colores que la hacen muy atractiva.

Teodorico Quirós incursionó poco en el arte no figurativo, pues su vocación pictórica no estaba ahí. Sin embargo, su calidad pictórica quedó reflejada tanto en las pinturas mencionadas en este texto como en toda la obra producida a lo largo de su vida artística, que constituye ejemplo y motivación para futuras generaciones de artistas.

Walter Fernández-Rojas

Profesor emérito de la Universidad de Costa Rica y académico de la Academia Nacional de Ciencias
walter2109@gmail.com



Adagio (Abstracto arquitectónico), Teodorico Quirós.
Óleo sobre tela, 81 x 60 cm, 1964.
Fotografía: cortesía de Píncel.



La Calle Central, ca. 1916.
ARCHSV.

Música

- » Al son de las orquestas josefinas. Entretenimiento en las primeras décadas del siglo XX
- » Melodías de la tierra: el legado vivo de Emilia Prieto
- » Dolores Castegnaro Catellani: una vida dedicada a la música
- » Dos obras de Dolores Castegnaro: "Lasciati amare" y "Amour"

Al son de las orquestas josefinas.

Entretenimiento en las primeras décadas del siglo XX

María Clara Vargas Cullell

En el San José de las primeras décadas del siglo XX, las posibilidades de entretenimiento estaban muchas veces relacionadas con la presencia de agrupaciones musicales. En los parques y plazas, por medio de las bandas militares; en las casas, los salones, los teatros y otros centros sociales, por medio de las orquestas. Pero ¿cómo eran esas agrupaciones orquestales que estuvieron presentes en las diversas actividades?

La conformación instrumental de las agrupaciones denominadas orquestas en esa época variaba mucho. El modelo, en las primeras décadas del siglo, eran las orquestas de salón europeas, que usualmente estaban conformadas por un par de violines, violonchelo o contrabajo, flauta, clarinete, piano y percusión, entre otros instrumentos. Otro tipo de orquesta fueron las estudiantinas o liras, agrupaciones integradas por instrumentos de cuerda pulsada como las guitarras, las mandolinas y las bandurrias, así como algunos otros instrumentos como violines y flautas. El modelo de este tipo de agrupación fueron las estudiantinas españolas.

Los anuncios y crónicas publicados en los periódicos de la época nos permiten conocer algunas de las adaptaciones locales de esos formatos extranjeros. En 1902, un cuarteto, integrado por un violín, un clarinete, una flauta y una bandurria, acompañaba las presentaciones de vistas cinematográficas. Unos años después, en 1913, la orquesta Fóster se anunciaba como un cuarteto que podía ampliarse según las necesidades de los clientes. Muy conocidas fueron también las orquestas dirigidas por Juan de Dios

Páez, que a veces actuaba como quinteto, sexteto o septeto; y el Sexteto Imperial, dirigido por el reconocido compositor Julio Fonseca. Estas orquestas más bien pequeñas fueron las preferidas en las veladas y los restaurantes, o como apoyo para las presentaciones cinematográficas o teatrales. Por otro lado, en las veladas musicales o lírico-literarias organizadas por centros educativos o asociaciones de diverso tipo, que proliferaron en esa época, fueron usuales las orquestas de cámara, integradas solo por instrumentos de cuerda, y las estudiantinas. Muchas de estas agrupaciones estuvieron integradas por muchachas jóvenes de la élite, que estudiaban música como parte de su formación.

La orquesta Páez en 1910.
Serie Registros Sonoros del Archivo Histórico
Musical de la Universidad de Costa Rica.



A mediados de la década de 1910, el repertorio de las agrupaciones varió y con ello, también, la conformación de los grupos. Atrás quedaron los arreglos de arias y extractos de óperas y operetas y los bailes de origen centroeuropeo —vales, mazurcas, galopas, polcas—, propios de principios del siglo. Este tipo de repertorio, gentil, lírico y emotivo, fue desestabilizado por la aparición de un nuevo tipo de música, de origen afroamericano. Los *ragtimes*, *one step*, *two steps* y, sobre todo, los *fox trots*, se difundieron rápidamente, a finales de la Primera Guerra Mundial, gracias a la venta de victrolas, que tuvo gran auge en el país. El nuevo repertorio requería mayor presencia de instrumentos de viento, como los clarinetes, los saxofones, los trombones y las trompetas, pero, sobre todo, la incorporación de la batería, denominada en ocasiones como el jazz. Así, frecuentemente, las orquestas llegaron a tener hasta 30 músicos.

Estas agrupaciones más grandes fueron las preferidas para amenizar bailes, por su mayor sonoridad. Las numerosas y detalladas crónicas de la década de 1920 y 1930 permiten pensar que los bailes fueron las actividades sociales que mayor cantidad de trabajo brindaron a los músicos del país. Dado que cada actividad era un acontecimiento social, las crónicas publicadas en los periódicos incluían el listado detallado de las personas asistentes, detalles del vestuario de los asistentes y hasta de la decoración del lugar. Inicialmente, sin embargo, omitían información acerca de las agrupaciones orquestales y del repertorio que tocaban. Poco a poco, sin embargo, los grupos dejaron de ser anónimos, nombrándose usualmente con el apellido de su director. Surgen así la orquesta Barquero, dirigida por Julio Barquero; la Repetto, dirigida por José Santiesteban; la Murillo, de Gilberto Murillo; la Hermanos Prado, dirigida por Alcides Prado; la Jiménez, dirigida por Ricardo Jiménez y la Orquesta Unión, dirigida por Héctor Beeche, entre otras. Además, algunas veces los periódicos publicaban con antelación el programa que sería interpretado, para que las jóvenes pudieran ordenar su carné de baile. Esto nos permite conocer cuáles eran las piezas de moda del momento.

Los bailes se organizaban para celebrar múltiples acontecimientos:



Orquesta que amenizó la recepción de la toma de posesión del presidente Julio Acosta García, en 1920. Fotografía ubicada en el Archivo Nacional de Costa Rica (ANCR-AHFO 242430).

cumpleaños, bodas, actividades de beneficencia, homenaje a visitantes extranjeros y efemérides importantes, entre otros. Los lugares donde se hacían también fueron variando y multiplicándose a medida que avanzó el siglo. Inicialmente se efectuaban en casas, en los salones municipales y en algunos hoteles. Al inaugurarse el Teatro Nacional, en 1897, este se vuelve el escenario preferido para los grandes bailes de gala: los 14 de setiembre en la noche, para celebrar la independencia; los 12 de octubre, para celebrar un año más del descubrimiento de América; los 31 de diciembre, para celebrar el Año Nuevo; las visitas de delegados extranjeros importantes y los bailes organizados por sociedades de beneficencia de damas de la élite. Muchos de estos bailes se aprovecharon para presentar en sociedad a las jóvenes debutantes.

En las décadas siguientes proliferaron nuevos centros; entre ellos, clubes sociales y deportivos: el Club Costa Rica, el Club Centro América, el Club Centenario, el Club Katharina, el Club Alemán, el Centro Español, el

Centro Catalán, la Sociedad Libanesa, el Club Unión, el Club Palais Royal, el Rumba Club, el Kit Kat Club, el Garden Club, el Centro Celenio, el Club Sport Alfonso XIII, el Club Sport La Libertad, el San José Athletic Club, el San José Golf Club, el San José Tennis Club, el Barcelona Sport Club, el Club Sport Oriente y el Club Náutico, entre otros. Muchos contaban con su propio local, en donde se efectuaban los bailes con regularidad. De no contar con dichos espacios, se hacían en el Teatro Nacional o en alguno de los clubes existentes. Aunque no tan numerosos, también quedaron registrados algunos bailes organizados por grupos de trabajadores para diversas celebraciones.

En la década de 1930, las agrupaciones nuevamente cambian. Con la incorporación de mayor cantidad de instrumentos de viento, como trompetas y saxofones, y la aparición de algunos aparatos de amplificación, los grupos se redujeron. Muchas de las agrupaciones de baile a finales de la década de los 30 volvieron a tener de 10 a 12 músicos, un número similar al que habían tenido al

inicio de siglo, pero con conformación instrumental y sonoridad muy diferente.

En síntesis, la oferta musical de la sociedad josefina en las primeras décadas del siglo XX fue muy amplia. Al son de los acordes orquestales, las parejas se arremolinaban para bailar en bailes de gala, de confianza, de fantasía, de media fantasía, de cretonas, de mantones, y de campesinos; en los restaurantes y clubes las orquestas amenizaron cenas danzantes, tés danzantes, vermouths danzantes, tamales danzantes, melcochas danzantes y mazamoras danzantes, entre otras actividades sociales. En las veladas, las agrupaciones propiciaron el encuentro social. Y en el cine, que hasta 1929 requirió apoyo musical, la música orquestal subrayó la acción de la pantalla, atemorizando, enterneciendo o haciendo reír al público. Hubo, pues, una variada gama de actividades que fueron fundamentales para el entretenimiento y la sociabilidad de la sociedad josefina, pero también para dar trabajo a los músicos de la ciudad.

María Clara Vargas Cullell

Música e investigadora de la historia de la música en Costa Rica.
Académica de número de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica
maria.vargascullell@ucr.ac.cr



Orquesta del Club Palais Royal en 1929. Fotografía ubicada en *La Tribuna*, 26 de mayo de 1929, p. 6.

“Los bailes se organizaban para celebrar múltiples acontecimientos: cumpleaños, bodas, actividades de beneficencia, homenaje a visitantes extranjeros y efemérides importantes, entre otros. Los lugares donde se hacían también fueron variando y multiplicándose a medida que avanzó el siglo. Inicialmente se efectuaban en casas, en los salones municipales y en algunos hoteles. Al inaugurarse el Teatro Nacional, en 1897, este se vuelve el escenario preferido para los grandes bailes de gala”.

Melodías de la tierra: el legado vivo de Emilia Prieto

Tania Vicente León

Probablemente el nombre de Emilia Prieto Tugores no suene tanto a primera vista, pero créanme cuando digo que esta mujer dejó una huella profunda en la historia de la música y la cultura de Costa Rica. Esta es la historia de cómo la conocí, lo que descubrí sobre ella y por qué su legado merece ser recordado y compartido con nuevas generaciones.

Mi primer encuentro con doña Emilia fue en los años 80, durante un concierto en San José, cerca del Museo Nacional. Era una época de tensiones en Centroamérica y la música servía como medio de expresión para hablar de justicia, paz y libertad. En ese evento, se presentaban jóvenes del Movimiento de la Nueva Canción Costarricense. Entre ellos, vi a una señora mayor, bajita, con una hermosa sonrisa. Pensé que era una espectadora más, pero no. De repente, se subió al escenario y empezó a cantar. Su voz, llena de sabiduría, traía consigo las melodías del campo costarricense. Así conocí a doña Emilia Prieto.

Después de aquel concierto, mi curiosidad creció. Poco tiempo después, la escuché en un programa de Radio Nacional llamado "Somos como somos", donde hablaba sobre las costumbres del Valle Central. Su forma de hablar me recordaba a la chilena Violeta Parra: ambas eran mujeres que no solo recogieron la música de sus pueblos, sino que también la dignificaron, la cantaron y la volvieron arte.

En ese momento entendí algo muy importante: más allá de los ritmos caribeños o la música guanacasteca, en el Valle Central de Costa Rica también teníamos una identidad musical propia. Había una música campesina, llena de historias,

emociones y valores. Emilia Prieto la conocía a fondo.

Años después, su nombre seguía rondando mi memoria. Decidí investigar más sobre ella y ahí fue donde me encontré con una gran sorpresa: a pesar de lo mucho que hizo, su obra de recopilación de tonadas campesinas estaba casi olvidada. Estas canciones no estaban disponibles fácilmente, no se tocaban en conciertos ni se enseñaban en las escuelas. Eso me hizo pensar que había algo que podía hacer al respecto.

Comencé a investigar más a fondo, revisando libros, grabaciones, archivos y todo lo que pudiera encontrar sobre ella. Y descubrí que Prieto no solo fue una mujer apasionada por la música, sino también una figura comprometida con la educación, el arte en sus diferentes expresiones, la justicia social y los derechos de las mujeres.

Prieto nació en 1902. Fue maestra desde los 19 años y se involucró activamente en proyectos educativos y sociales con un enfoque particular en la educación infantil y obrera. Fue cofundadora y docente en la Escuela Nocturna de Cultura Popular y en la Universidad Obrera, espacios fundamentales para la formación de sectores históricamente marginados.

Su compromiso social era profundo. Participó en movimientos políticos progresistas, escribió en revistas políticas y formó parte de grupos de mujeres que luchaban por la paz, la igualdad y los derechos de los más necesitados. Como dice la investigadora Macarena Barahona, Prieto era parte de una generación de pensadores que creían en el poder transformador de la educación.

Y además de todo eso, era una artista completa. Cantaba, escribía y hacía grabados con una mirada crítica sobre la sociedad. Su arte, en todas sus formas, tenía un mensaje y un propósito.

En la década de 1960, comenzó a recorrer el Valle Central recopilando canciones populares que los campesinos entonaban en su día a día: mientras recogían café, trabajaban en la caña, o compartían historias de amor, dolor, alegría o lucha. De esas andanzas nacieron sus libros: *Romanzas ticomeseteñas*, *¿Por qué ticos?* y *Mi pueblo*. En ellos dejó plasmada una parte valiosísima de nuestra historia cultural.

A lo largo de los años, recibió algunos reconocimientos. Entre ellos se encuentran el Premio Nacional de Periodismo Cultural (1984) y el Premio Nacional de Cultura Popular Tradicional (1992). Más recientemente, en 2021, se le otorgó el título de Benemérita de la Patria. Pero, aun así, su obra seguía sin tener la visibilidad que merecía.

Una parte especialmente importante de su legado fue su influencia en el Movimiento de la Nueva Canción Costarricense. Muchos músicos encontraron inspiración en las tonadas campesinas que ella rescató, ya que hablaban de realidades sociales con humor, picardía y una gran dosis de humanidad. Doña Emilia, sin quererlo, sembró la semilla de un movimiento musical que marcó una época en nuestro país.

Durante mi investigación, tuve el honor de conocer a su nieta, Liana Babbar Amighetti. Ella me abrió las puertas de su casa y me compartió grabaciones caseiras de doña Emilia cantando. Escuchar su voz fue muy especial y me conectó aún más con su legado. Así nació el proyecto

de recopilar, transcribir y compartir esas canciones con el mundo.

Gracias al apoyo del Instituto de Investigaciones en Arte de la UCR, logré reunir más de 70 canciones que Prieto había recopilado. Las clasifiqué, estudié sus letras y enfoques y publiqué 24 de ellas en una antología de partituras titulada *Melodías de la tierra: tonadas campesinas del Valle Central de Costa Rica*.

Muchas de estas tonadas hablan del amor, desde la ternura hasta el dolor de la despedida. Otras relatan la vida cotidiana, las creencias religiosas, la esperanza, los valores familiares e incluso los defectos que todos compartimos como sociedad. Son canciones sencillas pero poderosas, que reflejan lo que somos.

Uno de los ejemplos más bonitos es la canción “Jamás me olvides”, donde un enamorado ruega ser recordado, usando imágenes poéticas como la sonrisa y la mirada de su amor. O “Muy lejos”, donde se expresa el dolor de una separación. Cada canción es como una pequeña ventana al corazón del campesinado costarricense.

Y hay sorpresas también; por ejemplo, la tonada “Mimi”, que está basada en una polca francesa muy popular en el siglo XIX. La versión que recopiló Emilia tiene letra en español, pero mantiene esa esencia romántica y soñadora. Muestra cómo el amor trasciende idiomas y culturas, y cómo la música es un puente que nos une.

Junto con el equipo del Centro de Producción Onda UNED, la cantante Ave Asán y el guitarrista Juan Carlos Soto, grabamos por primera vez diez de estas canciones. Fue emocionante darles vida nuevamente y compartirlas con el público.

Prieto Tugores no fue solo una recopiladora de canciones. Fue una mujer con una visión profunda de lo que significa ser costarricense. Fue una defensora de la cultura popular, de la educación para todos, de los derechos de las mujeres, de la libertad de pensamiento y del arte como herramienta de transformación.

Su legado sigue vivo, no solo en libros o grabaciones, sino también en cada persona que canta alguna de las tonadas que ella recopiló en su momento, en cada maestro que lleva su espíritu a las aulas y en cada artista que busca conectar con sus raíces.



Carátula del disco *Melodías de la tierra: tonadas campesinas del Valle Central de Costa Rica*, grabado en los estudios de Onda UNED, 2024.

Hoy, más que nunca, necesitamos volver a esas voces que nos recuerdan quiénes somos. Y Emilia Prieto Tugores es, sin duda, una de esas voces. Una mujer adelantada a su tiempo, que iluminó el suyo y todavía ilumina el nuestro.

Como decía su grabado: “... su candelita no se apagó de noche”. Mientras sigamos compartiendo sus recopilaciones, su candelita seguirá brillando.

Tania Vicente

Musicóloga, investigadora y laudista
tania.vicente@ucr.ac.cr

Dolores Castegnaro Catellani: una vida dedicada a la música

Zamira Barquero Trejos

Nació el 17 de mayo de 1900, en Costa Rica, en el seno de una familia emigrante italiana. Su madre, Anna Catellani Hosta (1865-1947) fue pedagoga; su padre, Alvise Castegnaro Morsaletto (1855-1932), fue pianista y compositor; realizó sus estudios de piano y composición musical en el Conservatorio de Vicenza, Italia; también en Italia, su país de origen, publicó una buena parte de sus obras para piano, música de cámara, canciones para voz y piano, además de la ópera *Don Pedro di Castiglia*, que se estrenó en el teatro Dal Verme de Milán. Llegó a Costa Rica en 1893 y se integró al quehacer musical del país en diferentes actividades sociales que se realizaban en San José. Se desempeñó como director de orquestas para bailes y actos religiosos, pianista en veladas y conciertos líricos, así como docente en el Liceo de Costa Rica y el Colegio Superior de Señoritas. También desarrolló otras actividades afines.

Don Alvise percibió la disposición artística de Dolores desde su infancia y la instruyó en el estudio de la música, dando especial énfasis al piano y al canto. Ambas disciplinas fueron fundamentales para su posterior desarrollo como pianista acompañante, maestra y compositora.

Dolores participó, a los 12 años, en un concierto de despedida que se realizó para homenajear al tenor costarricense Manuel Salazar (*Melico*). Esa noche cantó una obra del compositor italiano Arturo Buzzi Peccia (1854-1943), la canción *Lolita* (serenata española editada en 1906), sobrenombre que su padre le adjudicó y que ella conservó para utilizarlo en la autoría de algunas de sus composiciones.

Lolita Castegnaro



El domingo obtuvo un nuevo triunfo esta pequeña y delicada artista en el concierto verificado en el Teatro Nacional, iniciativa del tenor don Manuel Salazar.

Fuente: *La República*. 10-07-1912, p.1.
Biblioteca Nacional de Costa Rica
Fotografía restaurada por la autora con ChatGPT.

Dolores, Lola o Lolita Castegnaro dividió su vida entre dos culturas. En 1923, después de recibir formación musical con su padre, inició sus estudios en el Conservatorio de Milán y en la Academia de Bolonia, Italia. Con la salida de Costa Rica, inició su peregrinar y se convirtió en una mujer enérgica, inquieta, creativa y nómada. Vivió en varios países y desarrolló su trabajo en distintos ámbitos y actividades relacionadas con el quehacer musical. Su formación como pianista le permitió trabajar como preparadora vocal, pianista acompañante y compositora y, al final de su carrera, como periodista musical. El inventario de sus obras arrojó un total de 74 canciones para voz y piano, 10 obras para piano, 4 para orquesta y una ópera. Compuso "Recuerdos de España", su primera obra para piano, en 1926.

La mayor parte de sus obras son manuscritas y algunas fueron editadas en París, Francia, entre 1933 y 1940. Algunos cantantes como Tino Rossi, Lucienne Dugart, Sussy Solidor, Vanni Marcoux y Jean Lumière grabaron sus canciones. Sus obras también se editaron en Argentina, 1962; en México, 1947, 1948, 1967, y en Costa Rica, donde la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica lo hizo, por primera vez, en 1997. Sus obras manuscritas e impresas fueron preservadas en un baúl de madera durante quince años, en la casa del Sr. Jorge Rangel Guerra, en la ciudad de Monterrey, México. En 1993 las localicé y trasladé a Costa Rica.

La II Guerra Mundial impulsó el retorno de Dolores Castegnaro a Costa Rica, en donde permaneció desde 1941 hasta 1943. En ese período, impartió clases de canto y de repertorio vocal y realizó conciertos como pianista acompañante de varios cantantes. Además, la Compañía de Ópera Costa Rica presentó, con su asesoramiento musical y dirección orquestal, *La Bohemia* y *Tosca*, de Giacomo Puccini, así como *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. El programa de mano resaltó que era la primera mujer que dirigía una ópera.

En 1945 emigró a México y se estableció en el medio musical como pianista acompañante, compositora, maestra de canto y repertorio vocal, asistente de dirección de ópera. Posteriormente se inició en el periodismo y destacó por las

crónicas y críticas operísticas que publicó en diferentes periódicos, entre ellos, *El Redondel*, *Novedades* y *Diario de la Tarde*.

En la década de los cincuenta conoció a Carlos Díaz Du-Pont, director de escena lírico con quien entabló una amistad que perduró a través de los años. Juntos realizaron un programa de radio llamado "Vistiéndonos para la ópera", en el que realizaron importantes entrevistas a los cantantes líricos que participaban en los montajes de óperas en el Palacio de Bellas Artes de México. Esta actividad le permitió establecer amistad con cantantes como María Callas (a quien le llevaba bolsas de mangos); Monserrat Caballé (que grabó una de sus canciones); Giuseppe Di Stefano (amigo solidario); Bianca Berini (grabó un disco con sus canciones); Victoria de los Angeles, Giulietta Simionato y Clara Petrella.

En 1962 realizó un convenio con la Asociación de Ópera Nacional de Costa Rica, cuyo propósito era presentar montajes operísticos con las grandes figuras del canto que realizaban presentaciones en México, pero el proyecto no llegó a desarrollarse.

Un año antes de su fallecimiento, regresó a Costa Rica porque se encontraba delicada de salud. En una carta a su amigo Carlos Díaz Du-Pont, con fecha 21 de febrero de 1978, expresa: "Te confieso que no creo pudiera acostumbrarme a vivir en este rincón que si bien es muy tranquilo (demasiado) no podría ofrecerme lo que yo quisiera...". Ese mismo año,

Dolores Castegnaro y María Callas.
Ciudad de México, 1952.
Fuente: colección personal de Zamira Barquero.



el 2 de marzo, le vuelve a escribir otra carta en donde dice: "Sigo enamorada de la naturaleza de éste país... Viera que árboles y que flores [sic] más lindas hay aquí, además, sale uno a cualquier parte muy cerca y las calles están llenas de árboles enormes que se adornan sus copas con flores de diferentes colores, es algo realmente precioso..."

Dolores Castegnaro falleció el 28 de junio de 1979 en Ciudad de México.

Zamira Barquero Trejos

Cantante lírica, educadora
y fundadora del Archivo Histórico
Musical de la Escuela de Artes Musicales
de la Universidad de Costa Rica
zamira.barquero@ucr.ac.cr

"La II Guerra Mundial impulsó el retorno de Dolores Castegnaro a Costa Rica, en donde permaneció desde 1941 hasta 1943. En ese período, impartió clases de canto y de repertorio vocal y realizó conciertos como pianista acompañante de varios cantantes".

Dos obras de Dolores Castegnaro: "Lasciati amare" y "Amour"

Lasciati Amare

(dejate amar)

Dolores Castegnaro

Melodía

4

7

Lentamente

Las-cia-tia - ma - re co-si te-ne-ra -

rit.

a tempo

2

Lasciati Amare

10

men - te las - cia - tia - ma - re co - me sia - ma noi bim - bi le

10

13

Λ

vio - lei ca - pu - ci - nes le tube ro - se le nu - vo le leg - ge - re so - prail

13

16

mar las - cia va - ga - re gli oc - chi tuo si bel - li nel - la pu -

16

The image displays a musical score for the song 'Lasciati Amare'. It consists of three systems of music, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 10-12) has a vocal line with lyrics 'men - te las - cia - tia - ma - re co - me sia - ma noi bim - bi le' and a piano accompaniment with triplet arpeggiated figures. The second system (measures 13-15) begins with a repeat sign and a first ending bracket (Λ), with lyrics 'vio - lei ca - pu - ci - nes le tube ro - se le nu - vo le leg - ge - re so - prail'. The third system (measures 16-18) has lyrics 'mar las - cia va - ga - re gli oc - chi tuo si bel - li nel - la pu -'. The piano accompaniment continues with the same triplet arpeggiated pattern throughout.

Lasciati Amare

19

rez - za del - la cal - ma not - te ri - po - sa - ti, pi - ci - nae non sof -

19

22

frir le co - se buo - ne so - no ac - can - toa te.

22

25

25

Para escuchar la pieza,
escanee el siguiente
código:



Gerardo Duarte: pianista.
Zamira Barquero: soprano.
Ingeniero de grabación:
José A. González.
Mezcla y masterización:
Victor Miranda.
Producción: Audio Producciones,
San José, C.R.

Amour!

Vals para piano

Lola Castegnaro

(1900-1979)*

Edición de Jorge Carmona Ruiz

2025

6va-----

f *rall.* *Molto cantabile*

7

15

23 *animando*

29 *f* *Calmo*

Se ha modificado el acompañamiento en los compases 8 y 46 para guardar una mejor relación con la melodía.

36

45 *(p)*

52

59

67

Milán, mayo de 1931

Jorge Eduardo Carmona Ruiz: pianista.
Técnico de grabación: Francisco Piedra.
Edición: Alex Rojas.

Para escuchar la pieza,
escanee el siguiente
código:



Oro viejo

» Desde el país de la infancia

Desde el país de la infancia*

Alfredo Sancho

Yo nací en un barrio de los de San José de
Costa Rica, cerca del Hospital y el Municipio.

Un barrio acostumbrado a sus vecinos,
a sus muchas congojas, a sus vicios.

Es el único sitio de la tierra
donde soy un experto en geografía.

Conozco sus aceras, sus declives,
los rincones de todas sus familias.
Lo he llegado a querer como a la novia
que me tuvo parado en sus esquinas.
En el mundo jamás habrá otro sitio
Que pueda recordar con más cariño.

Cuantas veces me pongo a revivirlo
Toda la infancia se me viene encima
Y encuentro a Pikín y a Porfirio
jugando en nuestro parque a las canicas,
o bien, a Chalo Umaña,
el peluquero que murió de tisis,
compatriota del guaro y la morfina.

Barrio de la discordia y El Asilo,
con su acidez de tango en las cantinas,
Barrio de los coleópteros caminos,
de la Guaria Morada y de mi lira
con tanto pétalo hasta hoy enmudecido.

No pienses que te he vuelto las espaldas,
salí a buscarte por otros vecindarios,
a enseñarme a sentirte tan distante,
a recordarte siempre tan distinto.

Cuando el niño me trajo el velocípedo,
se me olvidó la muela dolorida
y el pantalón azul de los domingos,

* *Cantera bruta* (Antología)
EUNED, 2015, pp. 147-149.

y anduve como loca en mi vehículo,
por todos tus rincones, noche y día,
como hoy ando hasta el fondo de la
infancia
por las calles remotas de mi vida,
pidiendo que me devuelvan a mi
barrio
cuando todos estábamos chiquillos,
en mi casa vivían mis abuelitos
y no faltaba nadie en la familia.

Revista Nacional

Cultura



Certamen permanente de cuento y poesía

- » El último café de la esquina (primer lugar, cuento)
- » En el Tapón del Darién (mención de honor)
- » La sombra de mis días (primer lugar, poesía)

El último café de la esquina

Gianny Ortiz Picado

En el corazón de San José, donde alguna vez la vida latía con la energía de los vecinos, quedaba un rincón especial, un refugio en medio del ajetreo de la ciudad. “El Café de Doña María” no era solo un negocio; era el alma del barrio, un testigo silencioso de los años, de las risas y las lágrimas, de los sueños y las despedidas.

Doña María había crecido entre aquellas mesas de madera oscura y tazas de porcelana desportilladas. De niña, corría descalza entre los clientes, recibiendo dulces de los viejos parroquianos que le revolían el cabello con cariño. Su madre la reprendía con una sonrisa oculta en la comisura de los labios, mientras su padre, siempre detrás del mostrador, le guiñaba un ojo y le servía un dedal de café con leche. El aroma a pan recién horneado y el sonido de las cucharillas tintineando contra la loza eran la banda sonora de su infancia.

Pero el tiempo no perdona.

Las casas de colores vivos se volvieron grises tras las capas de polvo y olvido. Los niños dejaron de jugar en las aceras, reemplazados por el zumbido incesante de los automóviles. Los rostros conocidos desaparecieron poco a poco, algunos llevados por la vida, otros por la muerte. Y el café, aunque resistía, se convertía cada día más en una reliquia de un pasado que ya no tenía lugar en el mundo moderno.

Un día, llegó la oferta.

El hombre de traje caro hablaba con voz suave, con el tono calculado de quien ya ha ganado la partida antes de que empiece. Le prometió progreso, la tranquilidad de una vejez sin preocupaciones. Le habló de la inevitabilidad del cambio, de cómo aferrarse al pasado solo traía sufrimiento. Y mientras él hablaba, Doña María miraba las paredes de su café, los retratos sepia de sus padres, las manchas de café que nunca se borraron del todo en la barra, la silla de madera donde se sentaba don Miguel, el poeta que escribía versos en servilletas hasta que la enfermedad le robó la vista.

No respondió. Solo asintió con un suspiro que le pesó en el pecho como una lápida.

Esa noche, cuando el último cliente se marchó, doña María no apagó las luces de inmediato. Se sentó en su mesa favorita, la que daba a la ventana, y cerró los ojos.

Y ahí, en el silencio de su despedida, los fantasmas del pasado cobraron vida.

Se vio a sí misma de niña, con el cabello enmarañado y los pies sucios de correr por el suelo de madera. Su padre la levantaba en brazos y la hacía girar, mientras su madre reía desde la cocina. Escuchó la voz cascada de doña Teresa contando la misma historia de su juventud por enésima vez, a los clientes que la escuchaban con fingido asombro, pero genuino cariño. Sintió la calidez de los abrazos, el bullicio de las conversaciones que llenaban el aire con el peso de historias compartidas.

Pero cuando abrió los ojos, el café estaba vacío.

Las sillas apiladas. Las luces amarillas lanzando sombras largas. El aire pesado con el olor de los años.

Al día siguiente, clavó en la puerta un letrero hecho a mano: “Cerrado por siempre”.

Los nuevos dueños derribaron las paredes sin mirar atrás. En su lugar, construyeron un café de cadena con ventanales de cristal y mesas impolutas. La música de fondo era artificial, los clientes fríos, absortos en sus teléfonos. Nadie se conocía. Nadie compartía historias.

Y así, el barrio perdió un pedazo de su alma.

Pero en algún rincón del tiempo, en la memoria de aquellos que alguna vez cruzaron su puerta, “El Café de Doña María” seguía existiendo. Seguía oliendo a café recién hecho, a pan calentito. Seguía resonando con las voces de aquellos que nunca se fueron del todo.

Porque hay cosas que ni el progreso, ni el olvido, ni el paso del tiempo pueden borrar.

En el Tapón del Darién

Warner Arturo Mena Rojas

Jean Pierre Baptiste avanzaba con pasos torpes, sumidos en el fango de la selva del Darién, con la mirada en el suelo, atento a las raíces traicioneras que parecían observarlo. Sus pulmones trataban de filtrar los mosquitos que flotaban en el aire denso, cual cenizas vivas. Su grupo caminaba como zompopas, siguiendo un rastro invisible, sin detenerse, como si el barro pudiera engullirlos en cualquier momento. Jean Pierre los seguía por inercia, atento a la orquesta de ranas invisibles y aves camaleónicas. De vez en cuando, se detenía un instante para despegar una que otra sanguijuela de su cuerpo, única señal de que tal vez seguía vivo, mientras en sus pensamientos agradecía a Dios por permitirle dar otro paso más. No pensaba en las semanas que llevaba caminando ni en los kilómetros interminables que aún le faltaban. Solo pensaba en Marie, su esposa, y en los niños que había dejado atrás en Gonaïves, Haití.

La última noche antes de salir, Jean Pierre no había dormido. Había observado a Marie doblar cuidadosamente las pocas ropas que empacó y luego acostarse con los tres niños en el desgastado colchón que compartían. Había vendido su bote y todas sus herramientas de trabajo, acumulando el poco dinero que ahora llevaba envuelto en un paño junto con la esperanza de regresar algún día. Tomó su equipaje: un machete, el rosario de su madre, dos kalbas con agua fresca atadas a su mochila, kasav preparado con las yucas que le obsequiaron los vecinos, manba empacada en cáscaras de coco, una fotografía familiar y la fe que aún le quedaba. Besó la frente de sus hijos y a su esposa en los labios, procurando no despertarlos. Cerró la puerta en silencio. No miró atrás.

Un sonido familiar distrajo su atención. Parecía un gato o un bebé. Decidió desviarse unos pocos metros del sendero improvisado y rebanó con el machete la maleza con cautela. Por un momento pensó que el sueño y el hambre le jugaban una broma. El sonido se hacía más agudo. Jean Pierre apartó unas ramas y ahí estaba: un niño pequeño, quizás de dos años o menos, cubierto de barro, sentado junto al cadáver todavía tibio de una mujer. Jean Pierre tragó saliva, inmóvil. Su instinto le gritaba que corriera. Las piernas le temblaban y el sudor corría por su espalda. Pero su humanidad venció. Miró a todos lados. El grupo seguía avanzando, pero Jean Pierre se inclinó hacia el niño, sacó un trapo de su mochila y le limpió la cara. El pequeño sollozaba porque su madre “no se despertaba”.

Pierre lo levantó en brazos y le dio de beber. Era tan liviano que parecía un muñeco. Miró una vez más a la mujer en el suelo y se persignó. Quiso decir algo, pero no encontró palabras. Apretó al niño contra su pecho, y la respiración del pequeño le trajo el recuerdo de cuando abrazó por primera vez a sus hijos al nacer. Había perdido al grupo, pero, igual que las zompopas, aceleró el paso, trotó y corrió hasta alcanzarlo. Por unos segundos, el grupo se detuvo y algunas voces sentenciaron:

- Es solo una carga.
- No sobrevivirá.
- Tendrás que alimentarlo.
- Es mejor dejarlo.

La criatura fue bautizada como Moïse.

Moïse devoró el kasav y la manba que Marie había empacado con tanto amor. No lloraba. Dormía como un gatito, sin importar el calor o el frío. Sonreía cuando le daban agua o frutas del bosque. Aprendió a quitarse las sanguijuelas, no porque le molestaran, sino por imitar a Jean Pierre. Contra cualquier pronóstico, se adaptó rápido a la manada, y en pocos días ya todos le habían tomado cariño. Siempre había alguien que quería cargarlo, pero Moïse prefería ir en los hombros de su salvador. Aun así, de vez en cuando señalaba hacia atrás y balbuceaba: ma, ma, ma.

Pasaron los meses y llegaron al río Bravo, un monstruo temperamental, abarrotado de trampas mortales, que arrastraba escombros, ramas y sueños. El coyote señaló el punto por donde cruzar. Pierre ajustó al niño sobre sus hombros y se quitó la mochila, amarrándola con una cuerda improvisada a la cintura. Antes de entrar al agua, miró la orilla contraria, casi saboreando el sueño americano.

A la mitad del río, un tronco flotante de un viejo álamo apareció de repente, arrastrado por la corriente, y lo golpeó en la cabeza. Aturdido, Pierre perdió el equilibrio. Intentó sostenerse, pero sus piernas no respondían. El agua lo cubrió de golpe, fría y opresiva, mientras luchaba por mantenerse a flote. Con las últimas fuerzas que le quedaban, sostuvo al niño por encima del agua y, girando su

cuerpo, lo empujó hacia la orilla junto con la mochila. Alcanzó a ver cómo alguien en tierra firme corría hacia el pequeño, sacándolo del agua. Luego, todo se volvió más pesado: el agua, su cuerpo, el machete y los recuerdos.

Semanas después, en Haití, sin noticias de su esposo, Marie notó en el mercado que una muchedumbre murmuraba frente a un televisor. El noticiero mostraba el milagro de un niño indocumentado rescatado en la orilla del río Bravo. Un oficial de migración explicaba que, junto al niño, había una mochila con un pasaporte haitiano y una fotografía dentro de una bolsa plástica. La cámara enfocó la foto: Pierre con Marie, sosteniendo una red de pesca, y sus hijos jugando entre carcajadas a que eran peces; al fondo, un atardecer caribeño naranja y violeta.

La sombra de mis días

Elineth Rodríguez Artavia

En mi enmudecido barullo,
en mi quietud interna,
habita el día de hoy
la calma,
que espero sea perpetua.
Ya cobraste tu cuota,
ya saliste de mis días.
Ya no vuelve tu sombra,
ya no se asoma tu cobardía.
Fuiste la oscuridad en mi noche,
fuiste la oscuridad de mis días.
El deseo y la culpa
atados a mi negligencia,
la ansiedad que por dentro
me carcomía.
Fuiste mi grito silencioso,
la inquietud de mi vida,
pero nunca fuiste el calor
y los abrazos
me llenarían.
Te fuiste
y llegaste tarde a mi vida.
Te quedaste esperando
que algún día
yo rogaría.
Golpeaste con tu apatía mi ego,
volteaste a mirar con indiferencia
mis anhelos,
todo lo que quería,
todo lo que soñaba.
En mi despedida,
mi voz frágil
ese día se quebraba.
La sombra que se lleva la luz,
la sombra que te aparta de lo bueno,

la sombra que destruye la esencia,
la sombra triste
de mis días.

CERTAMEN PERMANENTE DE CUENTO Y POESÍA

Envíenos su manuscrito siguiendo
las siguientes pautas:

- Un cuento o un poema, escrito en español, original, rigurosamente inédito, que no esté comprometido con ninguna editorial ni pendiente de fallo en ningún otro certamen.
- Sobre el texto no deben existir derechos de publicación por parte de ninguna editorial o entidad. No se admitirán obras que, de forma comprobable, hayan sido elaboradas parcial o totalmente con inteligencia artificial (IA).
- Premio: \$100 y la publicación del texto en la *Revista Nacional de Cultura*.
- Extensión máxima de tres páginas, para poesía, y cinco páginas, para cuento.
- Recepción: primer semestre: del 1.º de enero al 15 de abril; segundo semestre: del 1.º de junio al 15 de setiembre.
- Tema libre.
- Pueden participar personas mayores de edad y de nacionalidad costarricense o radicadas permanentemente en el país.
- El texto se presentará mediante el formulario de inscripción disponible en: <https://forms.gle/fWK C5QajNB6oZkhK8>

Más información:
<https://editorial.uned.ac.cr/revista-nacional-de-cultura>
cultura@uned.ac.cr
lfloresv@uned.ac.cr

ISSN: 1013-9060



85



Revista
Nacional
de Cultura

85