

# EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA



**TOMO I**  
**TEATRO COSTARRICENSE**  
**1890-1930**

Margarita Rojas  
Álvaro Quesada  
Flora Ovares  
Carlos Santander

e  una

Margarita Rojas  
Álvaro Quesada  
Flora Ovares  
Carlos Santander

**EN EL TINGLADO  
DE LA ETERNA COMEDIA**

**Tomo I.  
Teatro costarricense  
1890-1930**

Editorial de la Universidad Nacional  
1994

*Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente.*

Miguel de Cervantes



## ÍNDICE

### ACTO PRIMERO. ENTRE BAMBALINAS

San José en camisa: contexto histórico-cultural	13
Prestidigitadores y saltimbanquis: teatros y espectáculos	37
Los cronistas del teatro: la crítica	61

### ACTO SEGUNDO. ENTREMESES, COMEDIAS Y ZARZUELAS

Sobre un fondo de carnaval: el grupo del Olimpo	93
<i>El marqués de Talamanca</i> , Carlos Gagini	96
Los juguetes cómicos de Gagini	100
<i>Magdalena</i> , Ricardo Fernández Guardia	107
Melodramas de honor y celos: el grupo del <i>Repertorio</i>	115
<i>María del Rosario</i> , Daniel Ureña	120
<i>El pobre manco</i> , Gonzalo Sánchez Bonilla	125
<i>Cuento de amor</i> , Ernesto Martén	129
Primer teatro de José Fabio Garnier	134
<i>El combate</i> , Eduardo Calsamiglia	138
<i>Boccacesca y Agua santa</i> , José Fabio Garnier	144
Ultimo teatro de Garnier	150

## TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

La máscara rota: el grupo del Morazán	155
<i>La iniciación</i> , Camilo Cruz Santos y Francisco Soler	158
<i>El hombre que buscaba el verdadero amor</i> , Raúl Salazar	164
<b>ACTO TERCERO. DEL JARDÍN A LA ALCOBA</b>	
La sala	171
Ayer y hoy	177
El laberinto familiar	181
<b>ANEXOS</b>	
#1. Dramaturgos costarricenses	189
#2. Cronología de acontecimientos teatrales de Costa Rica: 1883-1932	191
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	
1. Obras literarias (1890-1930)	199
2. Crítica e historia de teatro costarricense (1890-1930)	201
3. Crítica e historia de la literatura Costarricense	204
4. Teoría e historia	206
5. Historia de Costa Rica	207

La concepción general del trabajo y su discusión fue realizada por todo el equipo; los análisis de los distintos textos dramáticos fueron escritos individualmente: Álvaro Quesada redactó las partes tituladas "Los juguetes cómicos de Gagini", "Primer teatro de Garnier" y *El combate*; a Margarita Rojas se deben *Magdalena*, *El hombre que buscaba el verdadero amor* y los anexos; Flora Ovarés escribió los análisis de *María del Rosario*, *El pobre manco* y *La iniciación*; Carlos Santander los correspondientes a *El marqués de Talamanca*, *Cuento de amor*, *Boccacesca* y *Agua santa*.

Para el valioso trabajo de recopilación de materiales en bibliotecas, contamos con la colaboración de Jorge Ramírez Caro.





**ACTO PRIMERO  
ENTRE BAMBALINAS**



## San José en camisa: contexto histórico-cultural

---

Costa Rica, la más lejana provincia de la Capitanía General de Guatemala, durante la colonia fue una de las regiones más aisladas, pobres y despobladas de la América Hispana. Cuatro años después de la Independencia de Centroamérica, en 1825, un viajero inglés describía así la situación del país:

Las gentes miran los productos extranjeros como artículos milagrosos... No tienen ni palas ni azadones de hierro... La agricultura y la horticultura tienen más de un siglo de atraso con relación a Europa o los Estados Unidos. Casi todos los instrumentos de trabajo son de palo, por ser el hierro tan escaso y por consiguiente tan caro. Se usa el arado, pero uno muy tosco tirado por bueyes...<sup>1</sup>.

La exportación de café a Inglaterra, consolidada hacia mediados del siglo XIX -al mismo tiempo que desaparecía

---

<sup>1</sup> Ricardo Fernández Guardia, *Costa Rica en el siglo XIX. (Antología de viajeros)* 1929 (3a. edición: San José: EDUCA, 1982) pp. 32-33. Por otro lado, la imprenta no llegó al país sino hasta 1830.

definitivamente la Federación Centroamericana y se establecía la República independiente- transformó por completo el país. Con el intercambio comercial comenzó a llegar el progreso capitalista y la moderna cultura europea. Todo el país fue organizado en función de la exportación de café para el mercado internacional. Una oligarquía agroexportadora monopolizó el beneficio y la comercialización del grano en el exterior, así como la distribución interna de productos industriales importados. Gran parte de la producción quedó, sin embargo, en manos de pequeños productores directos, que dependían de la oligarquía para el financiamiento y la venta de sus cosechas. A diferencia de otros países hispanoamericanos, el peso de la mano de obra servil o esclava fue casi inexistente en Costa Rica. El monocultivo del café determinó también las futuras limitaciones del desarrollo histórico costarricense, al cerrar las posibilidades de un desarrollo industrial propio, y al hacer depender toda la economía del país de los avatares de un producto agrícola en el mercado capitalista internacional.

La dependencia económica se tradujo también en dependencia cultural. El arte autóctono, que en la escultura se manifestaba principalmente en piedra con motivos animales, había sido bruscamente interrumpido a finales del siglo XVI y principios del XVII con la conquista y la colonización. Esta introdujo el arte europeo que, filtrado por la censura de la iglesia católica, devino en una producción circunstancial, es decir, música para festividades religiosas y velorios, escritos para galanteos y política, plástica para el culto religioso. En un inventario de 1785 hallado en la Iglesia de Orosi, ésta poseía un violón, una marimba, tres violines, dos guitarras, un clarín y dos chirimías: instrumentos europeos, indígenas y de origen africano.

Durante el siglo XIX la imaginería se desarrolló como arte local de provincia (Heredia, Alajuela, San Pedro), con la tradición del taller del maestro imaginero. En uno de éstos trabajó Fadrique Gutiérrez, artista de transición, pionero de la

escultura de piedra y tal vez el primero en representar asuntos profanos en madera policromada, la técnica tradicional de la imaginería que antes de él sólo se utilizaba para representar santos. Gutiérrez murió en 1897, año de la inauguración del Teatro Nacional, que resultó de una mezcla de estilos, con obras de artistas sobre todo extranjeros, como los italianos Villa y Fontana. Así, hasta finales del siglo XIX, aparte de una tradición cultural no conservada hasta hoy, Costa Rica no se preocupó por producir un arte o una literatura propios; las exiguas necesidades artísticas de la oligarquía culta se satisfacían con libros y espectáculos importados de Europa y, ocasionalmente, de otros países americanos.

Hacia mediados de siglo se había construido ya en la ciudad capital, San José, un teatro permanente -lo que despertaba las iras de la flamante Diócesis josefina-, con irregulares espectáculos ofrecidos por artistas o grupos trashumantes. En el escenario del Teatro Mora -más tarde llamado Teatro Municipal- alternaban los prestidigitadores y los maromeros funambulescos con compañías dramáticas extranjeras.

Paralelamente, en las últimas décadas del siglo XIX, culminaba un proceso de unificación que había empezado en los primeros años de vida independiente, mediante los esfuerzos por superar los localismos y revertir las tendencias centrífugas que se oponían al fortalecimiento del estado. Se trataba del proceso de consolidación de un poder de clase, consustancial con el fortalecimiento del poder estatal. Este proceso supuso, entre otras cosas, la centralización política y territorial, la racionalización de la administración pública, y una legitimación de signo democrático, vinculada a la defensa del sufragio, la ciudadanía, la propiedad privada y las libertades de asociación y expresión. En 1871 el dictador Tomás Guardia expidió una Constitución liberal que rigió casi ininterrumpidamente hasta 1949. En la década de 1880 se llevó a cabo -mediante una serie de reformas políticas y jurídicas- la separación definitiva del estado y la iglesia, y de la sociedad

civil y el estado. Las transformaciones abarcaron todos los ámbitos; desde las leyes, los códigos, la educación, hasta el aspecto físico de la ciudad: en 1897 se inauguraba un sorprendente Teatro Nacional -símbolo de las aspiraciones culturales de la oligarquía- que era una réplica en miniatura de un teatro europeo, y que había sido importado casi lienzo por lienzo de Europa. Un escritor norteamericano que visitó el país en los primeros años de este siglo describía ya a San José como "una metrópolis en miniatura", y señalaba cómo, a pesar de su pequeñez mostraba "signos de progreso por todas partes": alumbrado eléctrico, tranvía eléctrico, telégrafos, teléfonos, ferrocarriles, un gobierno "equipado con toda la maquinaria que tendría un país mucho más grande", y un Teatro Nacional "tan hermoso y tan bien provisto como cualquier teatro de Nueva York"<sup>2</sup>.

El proceso de gestación del estado determinó también una cierta división del trabajo en el seno de la oligarquía liberal, de donde surgió una pequeña élite de escritores, intelectuales y políticos que en Costa Rica es conocida como el Olimpo. Este grupo produjo algunas obras consideradas clásicos de la literatura nacional costarricense. El período de juventud y formación de estos escritores coincide con la etapa de consolidación del estado, bajo la égida de la oligarquía liberal, en la década de 1880. Así, el papel histórico, literario e ideológico, que debieron cumplir esos intelectuales, consistió en elaborar un modelo de cultura nacional acorde con el proyecto político del liberalismo. La presencia de este grupo amplió la órbita de influencia de la oligarquía al tiempo que colaboraba en el perfeccionamiento de los mecanismos de la democracia. Fuertemente influidos por el positivismo, se preocuparon por el desarrollo de la educación y la investigación.

Fueron estos autores los que iniciaron las primeras

---

<sup>2</sup> Gray Casement, «A Central American Arcadia» en Ricardo Fernández Guardia, *Cuentos ticos. Short stories of Costa Rica* (Cleveland, The Burrows Bros., 1905) pp. 26 y 51-52; traducción nuestra.

reflexiones sobre la literatura nacional, sus posibilidades, limitaciones y necesidades. Forjaron, desde diversas perspectivas, las primeras elaboraciones literarias de la mitología nacional costarricense. Aunque no sin graves dificultades y contradicciones, dejaron patente el desgarramiento básico de la oligarquía entre su dependencia económica y cultural de Europa, y la intuición de formar parte de una realidad y una cultura nacional distintas, así como de sus dificultades y reticencias -conscientes o inconscientes- para incluir las manifestaciones de la vida y la cultura popular -sin negarla, reprimirla o discriminarla de alguna manera- en su modelo de cultura nacional.

Significativamente, fue por esos años que se desató en el campo de las artes plásticas la polémica entre el grupo nacionalista, encabezado por el costarricense Enrique Echandi, y la academia europea, representada por el español Tomás Povedano, quien dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes. En la exposición nacional de pintura de 1897, la representación hecha por Echandi del héroe nacional Juan Santamaría como un campesino chocó abiertamente contra la tradicional figura como guerrero.

El desplazamiento de la imaginería por la escultura de bronce y mármol de factura académica y representada por el artista Juan R. Bonilla, coincide cronológicamente con la polémica entre "nacionalistas" y "modernistas" y las primeras manifestaciones de literatura culta: *La lira costarricense*, primera recopilación de poesía costarricense, en dos tomos que aparecen en 1890 y 1891; los cuadros costumbristas de Magón (Manuel González Zeledón)<sup>3</sup> publicados en diversos periódicos a partir de 1895; los primeros libros de cuentos *Hojarasca* (1894) de Ricardo Fernández Guardia y *Chamarasca* (1898) de Carlos Gagini; la novela considerada fundadora del género en el país, *El Moto* (1900) de Joaquín García Monge.

---

<sup>3</sup> Para las fechas de nacimiento y muerte de los escritores, consúltese la cronología #1, en la parte de anexos.

En la literatura, es el modernismo regionalista (que incorpora espacios y habla nacionales) el que la crítica y la historia posteriores definirán como lo representativo de lo nacional. Este modelo literario construyó una imagen del país basada en algunos arquetipos fundamentales -como el de la familia- que, al mismo tiempo que se mitificaban, comenzaron a ser cuestionados dentro del mismo sistema literario, por algunos escritores más jóvenes.

En la plástica, la línea de la academia dominó la enseñanza y recibió la consagración del gusto oficial; la recuperación de lo nacional deberá esperar hasta la década de 1930 cuando la generación de la nueva sensibilidad se enfrente a la academia y comience a ganar el reconocimiento del público.

Múltiples hechos revelan, pues, que es en la última década del siglo pasado cuando se construye este país. En 1889 se publican quince periódicos, un número que quintuplica el del año anterior; en 1892 aparecen los primeros ensayos sobre el habla nacional y las lenguas indígenas; en 1890 y 1891 se edita la primera publicación de poesía. Pero, paradójicamente, la fundación nacional se debe en mucho a los extranjeros, que son quienes levantan los edificios y las estatuas de los héroes nacionales y quienes introducen la fotografía. La literatura nacional se escribe leyendo a franceses y españoles; el paisaje "tico" se pinta gracias a enseñanzas de maestros no costarricenses. Las primeras representaciones teatrales (zarzuelas, óperas y dramas) provienen igualmente del otro lado del Atlántico en su gran mayoría y son compañías extranjeras las que representan las obras de los autores costarricenses hasta muy entrado el siglo XX.

La fundación del país pasa por la fundación de su literatura y la discusión obligada acerca de su habla. Es precisamente en la última década del siglo pasado cuando se producen las polémicas de lingüistas y escritores sobre estos asuntos: de acuerdo con los documentos publicados hasta ahora<sup>4</sup>, la polémica sobre la literatura se desarrolla en dos

---

<sup>4</sup> Véase *Letras* (Universidad Nacional, ns. 8-9 (1981) pp. 289-331; M. Castro R. publicó algunos documentos en su antología (1966); A. Segura también reprodujo en su tesis (1983) los que se publicaron en *Letras*.



momentos, de mayo a julio de 1894 y de marzo a noviembre de 1900. También en 1894 se publicaron en el país varios artículos en relación con el español costarricense<sup>5</sup>, dentro de la que podría denominarse una polémica menor. Las polémicas de 1894 y 1900 son momentos fundamentales de la ideología costarricense y van más allá de la simple discusión referente a los temas sobre los que los escritores podían o no escribir. El solo hecho de que al mismo tiempo se estuviera discutiendo con respecto a la pertinencia cultural del habla costarricense revela una preocupación por definir lo que es y debería ser un costarricense. Las polémicas favorecieron la consolidación de una imagen de unidad política y, a la vez, al intentar fijarle ciertos temas y un determinado lenguaje, fueron decisivas en la construcción de una literatura costarricense.

En literatura, la polémica contrapuso los códigos criollista y modernista, que alternaban con prácticas aún vigentes, como el romanticismo e incluso el neoclasicismo. El surgimiento de la polémica revela, primero que nada, la conciencia de que existía en el país una práctica literaria. Había conciencia de que se trataba de una práctica incipiente y, por esto, la necesidad de establecer el deber-ser, las normas, el nivel codificante. Este intento de construir una preceptiva vacilaba entre diversos conceptos y modelos de literatura, situación que se complicaba con la práctica simultánea que muchas veces reducía el hacer literatura a la utilización de las normas genéricas y el lenguaje literario percibidos como ajenos en el tratamiento de temas considerados nacionales. Se planteó a partir de entonces un problema literario que en el fondo tocaba el dilema acerca de la identidad cultural y que fue por muchos años central en toda la literatura costarricense: la

---

5 Sobre el problema del español de América también existe otro antecedente en Bello, quien en 1847 publicó su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, en la que defendía los derechos de los americanos a participar en los cambios del idioma y, al mismo tiempo, la necesaria unidad de la lengua en España y las naciones americanas, Enrique Anderson I., *Historia de la literatura hispanoamericana* (t. I, México: Fondo de Cultura Económica, 1954) pp. 200-201.

separación entre temas y estilos. Se pensaba en la existencia de un modelo de lo nacional surgido de circunstancias históricas y culturales propias y se discutía si a éste debían aplicarse preceptivas, géneros y lenguajes literarios considerados no nacionales. De aquí que una de las características salientes de toda la literatura costarricense de la época -incluyendo la dramática- sea el eclecticismo o la vacilación en el lenguaje y el género de las obras, vacilación que se manifiesta en todos los niveles: en las formas de tratamiento, el léxico, los códigos y prácticas significantes; en las relaciones entre los diversos géneros literarios, y entre los géneros retóricos o publicísticos y los géneros literarios; en la organización de los diversos discursos ideológicos en los textos literarios.

La interpretación que ofrecen estas obras de los problemas y los conflictos de la realidad histórico-social costarricense, está predeterminada por la lógica de los géneros literarios importados. En gran parte de esas obras, la realidad no fecunda al género sino que, al contrario, los géneros parecen imponer sus voces y palabras -a veces contradictorias entre sí- a la voz de la realidad propia. De aquí el eclecticismo que predomina en la producción textual de casi todos los autores de la época, cuyos textos están hechos de múltiples fragmentos discursivos contradictorios que difícilmente se integran en una visión del mundo: contradicciones entre los discursos ajenos, tomados eclécticamente de fuentes muy diversas. Se marca así en los textos la contradicción básica de una sociedad escindida por un proceso modernizante que supone una creciente desnacionalización. Al mismo tiempo, la tensión entre los estilos y los géneros se convierte en un lugar de encuentro entre un débil plurilingüismo social y la fuerte voluntad ideologizante y unificadora del discurso oficial.

En términos generales predominan, en la narrativa, el cuadro de costumbres regionalista o folclórico, las crónicas o tradiciones históricas -en el estilo de las *Tradiciones peruanas* de Palma- opuestos a -o mezclados con- el cuento y la novela románticos, naturalistas o modernistas. En la litera-

tura dramática se prefieren las comedias o los sainetes costumbristas de corte didáctico o los dramas sobre el tema del honor, tomados del teatro clásico español y combinado de manera ecléctica con otros temas y recursos del drama europeo -romántico, realista, decadente o simbolista-, para contextualizar los conflictos ideológicos y sociales propios de la realidad costarricense.

Por otra parte, el habla vernácula -tanto los barbarismos o costarriqueñismos, como el voseo, que en Costa Rica sustituye el tuteo- sólo se admitieron en ciertos géneros criollos o menores, como el cuadro o artículo de costumbres, la conchería<sup>6</sup> o las comedias y sainetes cómicos. En los cuentos y las novelas o en los dramas serios, el voseo sólo se emplea discriminatoriamente para tipificar a algunos personajes populares y campesinos, mientras que los personajes de la clase alta o media utilizan el tú o el vosotros, formas lingüísticas ajenas al español costarricense.

La imagen de la sociedad nacional que ofrecen las obras de los autores de la generación del Olimpo (nacidos en la década de 1850-1860) es la de una sociedad en transición, que reunía en su seno dos formaciones sociales opuestas: una que se podría llamar patriarcal y otra liberal burguesa. La primera formación aparece ligada a la conservación de ciertas tradiciones y costumbres que tienen un carácter casi ritual y que permiten una muy escasa variación en las relaciones sociales o el comportamiento individual de los miembros de la sociedad. En el mantenimiento de estas tradiciones y costumbres jugaban un papel importante los matrimonios dentro de la misma clase, de manera que los levas fueran siempre levas y los conchos permanecieran siendo conchos. Las costumbres patriarcales, según el punto de vista desde el cual se enfoquen,

---

<sup>6</sup> "Concho" se denominaba en Costa Rica al campesino o al hombre de pueblo, en contraposición al "leva", hombre de la ciudad y de clase media o alta. *Concherías* (1905) tituló Aquileo J. Echeverría -el poeta de Costa Rica al decir de Darío- un libro de cuadros folclórico-costumbristas, escritos en versos octosílabos asonantes, que describen tradiciones y costumbres campesinas y populares.

pueden aparecer como garantía de armonía, orden y concierto para todos los miembros del organismo social o bien, de conservadurismo y estancamiento, despotismo aristocrático y estulticia.

La segunda formación se relaciona con el crecimiento de las relaciones mercantiles, la empresa privada, el poder del dinero y el individualismo basado en la competencia comercial y el afán de lucro. Las ideas liberales pueden aparecer como garantía de libertad y progreso o bien, como causa de disgregación social y enajenación, lucha de clases, egoísmo, explotación y desposesión. Se construye así la imagen de una sociedad en transición, donde los antiguos valores y tradiciones patriarcales desaparecen, para ser sustituidos por las nuevas relaciones mercantiles del capitalismo. En palabras de Carlos Gagini los "caballeros de antaño" cedían su puesto a los "mercaderes de hogaño": la oligarquía semiaristocrática, protegida por lazos endogámicos, se transformaba en una nueva burguesía plutocrática, que enarbolaba el poder del dinero como recurso definitivo de dominio político y social. Por otra parte, el labriego sencillo<sup>7</sup> -el pequeño propietario o el campesino patriarcal- se convertía en incipiente proletariado que engrosaba una abigarrada plebe de marginados urbanos<sup>8</sup>.

Los textos literarios ofrecen actitudes y posiciones muy variadas, contradictorias o ambivalentes ante este proceso. A pesar de que la mayoría de los autores de la generación del Olimpo se autodenominan liberales, sus textos literarios expresan cierta desconfianza hacia las consecuencias sociales y morales del progreso capitalista y el crecimiento de las rela-

---

<sup>7</sup> Sobre este término y sus connotaciones en los usos ideológicos costarricenses, cfr. Gaetano Cersósimo, *Los estereotipos del costarricense*, 1975 (2a. edición: San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986) y María Amoretti, *Debajo del canto. Un análisis del Himno Nacional* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987).

<sup>8</sup> Sobre la plebe urbana, sus orígenes y características, cfr. Víctor Hugo Acuña, *Los orígenes de la clase obrera en Costa Rica: las huelgas de 1920 por la jornada de ocho horas* (San José: CENAP-CEPAS, 1986).

ciones mercantiles; y no deja de haber en todos ellos, en mayor o menor grado, un dejo de nostalgia por la moralidad, el orden y el concierto de las tradiciones patriarcales. Las diversas posiciones y actitudes se manifiestan mediante una serie de temas muy variados que se repiten o entremezclan en los textos del período.

Es así que aparece una reproducción ambivalente, que se sitúa entre la idealización nostálgica y el distanciamiento irónico o burlón, de ciertas anécdotas, tradiciones y costumbres patriarcales o campesinas que habrían constituido, en la representación de los autores, la edad de oro, el paraíso perdido o a punto de perderse, de los valores y las tradiciones nacionales<sup>9</sup>.

Según la posición social o ideológica de los autores, esa edad de oro puede ubicarse en el pasado histórico colonial, el pasado histórico republicano, la infancia del autor o el mundo de costumbres rituales e intemporales de la vida campesina: el mito de la edad de oro se hermana aquí con el del labriego sencillo y se imagina muchas veces como un tiempo marcado por la ciclicidad, en que las generaciones se suceden armoniosamente. Los conflictos no existen o se desplazan a la periferia y los acontecimientos se reducen a ciertas realidades básicas y se desarrollan en espacios conocidos y cercanos.

En forma paralela a esta indagación sobre la edad de oro, aparecía una serie de relatos que procuraban ofrecer una representación realista de los problemas morales y sociales que implicaba para la vida costarricense la sustitución de las costumbres patriarcales por las relaciones mercantiles capitalistas. En términos generales, estos relatos se organizan alrededor de un eje problemático central: la disgregación del núcleo familiar patriarcal, y de los valores que le dan cohesión

---

<sup>9</sup> Sobre el mito de la edad de oro en las representaciones literarias y culturales costarricenses, ver: Alvaro Quesada, *La formación de la narrativa nacional costarricense* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1986) y Luis Ferrero, *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1986).

y sentido, como símbolo de un proceso de descomposición social y moral del país.

En ambos tipos de relatos, el idilio y, consecuentemente, la familia patriarcal, están amenazados por diversas fuerzas: el poder del dinero como elemento corruptor y disociador de las relaciones humanas individuales, familiares o sociales; la figura del gamonal o campesino enriquecido, punto de confluencia entre el sumiso campesino patriarcal (el labriego sencillo) y el advenedizo nuevo rico burgués; la fascinación del extranjero, venido de fuera y que amenaza con romper la armonía idílica.

Este último aspecto aparece frecuentemente en la reflexión sobre la seducción insidiosa que ejercen ciertas ideas exóticas, el dinero o las prácticas libertino-mercantiles del extranjero. En novelas como *El problema* (1899) de Máximo Soto Hall, *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920) de Carlos Gagini, el papel disolvente del dinero y las prácticas libertino-mercantiles del extranjero se asocian con el expansionismo yanqui que los sucesos de 1898, la instauración del imperio del banano y las frecuentes intervenciones militares en la zona hacían aparecer ya como una grave amenaza para la soberanía nacional.

Resulta coherente que, dentro del marco de la literatura de costumbres o la literatura realista, se proponga un determinado enfoque de las relaciones entre el campo y la ciudad que concibe el primero casi siempre como santuario de las costumbres patriarcales y la ciudad como crisol de fuerzas e intercambios sociales donde se disuelven o corrompen los valores y vínculos patriarcales.

Finalmente, una parte de esta literatura es sensible a la tendencia anticlerical, relacionada con la ideología liberal de los autores y que denuncia los dogmas y prejuicios religiosos como factores deshumanizantes o enajenantes para el comportamiento político, social o psicológico de los ciudadanos. Como línea general, en las representaciones de estos autores los conflictos vendrían a resolverse mediante la búsqueda de

un cierto equilibrio entre la tradición patriarcal y el progreso capitalista. En el logro de ese equilibrio jugaría un papel determinante la educación: instrumento adecuado para procurar una mentalidad emprendedora y progresista, que preservara al mismo tiempo el debido respeto a las tradiciones y costumbres oligárquicas, sin caer en los excesos disolventes del individualismo mercantilista y el libertinaje. De esa manera -aunque tácitamente- el sistema de relaciones sociales que garantizaba el dominio de la oligarquía, se identificaba con las tradiciones y costumbres nacionales, amenazadas por dos fuerzas transgresoras y subversivas: el creciente poder del dinero en manos de gamonales, comerciantes y nuevos ricos; o las nuevas ideas: las ideas de reforma social y participación popular en la vida política, que adquirirían fuerza con la emergencia de la abigarrada plebe urbana; y las ideas feministas, que atentaban contra la concepción patriarcal de la familia y el matrimonio, garantía de dominio para la oligarquía aristocrática protegida por rígidos lazos endogámicos.

A la generación del Olimpo pertenecieron también nuestros primeros dramaturgos significativos: los primeros que intentaron sustituir la literatura dramática importada por obras que enfocaran problemas costarricenses. En esa labor tuvieron un único precedente conocido: el periodista Rafael Carranza (1840-1930) que representó algunas comedias satíricas de corte costumbrista en la década de 1880. En los bordes del cambio de siglo, el joven escritor Carlos Gagini escribió una zarzuela ubicada en la Costa Rica colonial, y varios juguetes cómicos costumbristas de intención claramente didáctica. Otro joven escritor, Ricardo Fernández Guardia escandalizó al público en 1902 con una comedia, *Magdalena*, en la que enfrentaba la institución tradicional del matrimonio con las nuevas ideas feministas a las que, por otra parte, el autor calificaba, en un prólogo a la comedia, de "osadías yanquis" producto de "lecturas malsanas".

La madurez de los escritores de la generación del Olimpo coincidió con la juventud de una nueva generación de

escritores (nacidos en las décadas de 1870 y 1880), cuyas producciones empezaron a circular en las dos primeras décadas del siglo. Si la generación del Olimpo había elaborado los mitos nacionales que orientaron la visión del mundo del liberalismo oligárquico, esta nueva generación inauguró un esfuerzo de desmitificación de esas tradiciones y costumbres nacionales como tradiciones y costumbres oligárquicas. Se encontraban entre ellos también los primeros intelectuales y escritores que reconocían en el pueblo un nuevo sujeto histórico, cuyas apreciaciones, preocupaciones y necesidades, obligaban a replantearse y reinterpretar el sentido de las tradiciones nacionales.

Si el período de formación de la generación anterior coincide con la edificación eufórica del estado liberal oligárquico, el nuevo núcleo generacional se forma durante las primeras grandes crisis y desgarramientos del régimen liberal y del capitalismo agrario dependiente: la consolidación del enclave bananero y la apropiación del Ferrocarril al Atlántico -construido con dineros nacionales- por parte de la 'United Fruit Company'; la crisis económica del cambio de siglo causada por el descenso en los precios del café; la crisis de 1914 provocada por el cierre de los mercados europeos al iniciarse la Primera Guerra Mundial; la crítica al estado liberal y las reformas tributarias propuestas por el presidente Alfredo González Flores (1914-1917); la dictadura de Tinoco (1917-1919) impuesta por la oligarquía aliada a las transnacionales del banano y del petróleo, con el fin de combatir esas reformas.

Esas crisis económicas y políticas coincidieron con otras transformaciones de la sociedad costarricense. En las primeras décadas del siglo se inició un proceso de expansión del capital a nuevas áreas de la producción agrícola e industrial, el comercio y las finanzas, mientras se acentuaba la concentración y la centralización de capitales, lo que llevó a la conversión de la vieja oligarquía cafetalera en una nueva oligarquía burguesa propiamente dicha<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Víctor Hugo Acuña e Iván Molina, *El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la Colonia a la crisis de 1930* (San José: Alma Mater, 1986) p.111.



Paralelamente, desde finales del siglo XIX había empezado un creciente proceso de expropiación de los pequeños propietarios campesinos por parte de los grandes cafetaleros. A principios de siglo se percibían ya los primeros signos de proletarización que afectaba tanto a campesinos desposeídos como a artesanos desplazados por los productos industriales importados o las incipientes manufacturas e industrias. En las ciudades y, especialmente en la capital, San José, aparecía un nuevo grupo social urbano constituido por artesanos, trabajadores asalariados, empleados del comercio, de los ferrocarriles, de servicios y del sector público, azotados por la marginación, los bajos salarios, la explotación de la mano de obra femenina e infantil, la inseguridad laboral y el desarraigo. No obstante su diversidad, esos grupos presentaban cierta identidad de clase y una conciencia social de su propia cultura<sup>11</sup>. *Hijas del campo* (1900) de Joaquín García Monge, considerada por algunos como la primera novela de protesta social del país, introduce por vez primera ese sector urbano en la literatura costarricense.

Estos grupos de trabajadores urbanos formaron las primeras organizaciones gremiales y sindicales e iniciaron las luchas populares para lograr reformas económicas, políticas y sociales. A ellos se unieron algunos intelectuales radicalizados, casi todos escritores y maestros, cuyas concepciones ideológicas -que ellos mismos calificaban indistintamente de "libertarias", "ácratas", "anarquistas" o "socialistas"- se acercaban a las aspiraciones de justicia social y renovación política que defendían los grupos populares de artesanos, obreros y proletarios<sup>12</sup>. Se distinguieron, además, por su constante actividad político-educativa en favor de los sectores populares y un fuerte sentimiento antiimperialista. Utilizaron

---

<sup>11</sup> Acuña, p.11.

<sup>12</sup> Cfr. Gerardo Morales, "Cultura nacional-popular e intelectuales" en *Memoria y cultura popular costarricenses*, San José: CENAP, 1986 y Alvaro Quesada, *La voz desgarrada* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988) caps. I y III.

de preferencia el ensayo y el artículo polémico. La indagación social, como constante de la época, se manifiesta, por ejemplo, en la obra de Carmen Lyra (pseudónimo literario de María Isabel Carvajal), quien intenta profundizar en la raíz de los problemas sociales e inaugura la narrativa de tema bananero en el país. Esos jóvenes ácratas se agruparon alrededor de la revista *Renovación* (fundada en 1911) y el Centro de Estudios Sociales Germinal (fundado en 1912). Este Centro organizó cursos, conferencias, y una biblioteca para los obreros y a su gestión se debe la primera celebración del 1o. de mayo (1913) en el país. Esta doble vertiente, cultural y política, del grupo se sintetiza en la publicación más importante de la época, el semanario *Repertorio americano*, fundado y dirigido por García Monge en 1919. Entre los fundadores del Centro Germinal figuraron varios de los principales escritores costarricenses de la primera mitad del siglo, como Joaquín García Monge, José María Zeledón, Carmen Lyra y Omar Dengo.

Al desgarramiento provocado por las crisis y conflictos económicos y sociales internos, se sumó el desconcierto ocasionado por las graves transformaciones y acontecimientos históricos externos: la crisis del sistema capitalista que culminó con la Primera Guerra Mundial, la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa y los movimientos revolucionarios en Europa, así como las crecientes intervenciones u ocupaciones militares de los Estados Unidos en México, el Caribe y Centroamérica. Todos esos hechos, en su conjunto, generaron una profunda crisis de la conciencia histórica de esa nueva generación y una actitud más radical y crítica acerca de la validez o la perennidad de las "tradiciones y costumbres" establecidas. Sus concepciones ideológicas se alejaron del liberalismo y el positivismo de la generación del Olimpo, para buscar en el espiritualismo teosófico, el decadentismo europeo del cambio de siglo, el idealismo arielista de Rodó, el anarquismo de Kropotkin o el cristianismo socialista de Tolstoi, nuevos modelos de comunicación y relación social, opuestos al oportunismo burgués y a su concepción utilitaria y



**Ateneo de Costa Rica, Junta Directiva, 1907.** De izquierda a derecha, sentados: Anastasio Alfaro, Tomás Povedano, Antonio Zambrana, Francisco Montero y Alejandro Alvarado; de pie: Ernesto Martén, Justo A. Facio, Luis Torres Acevedo, Alejandro Aguilar y Joaquín García Monge.

mercantilista de las relaciones humanas. En las representaciones de la nueva generación se advierte una fisura entre el progreso económico ("material") y el progreso social y humano ("espiritual"); mientras que la posibilidad de identificar o hacer coincidir esas dos tendencias del desarrollo, había formado la base de las representaciones sobre la edad de oro del Olimpo. Las relaciones sociales que aseguran el progreso material o el orden y el concierto, aparecen para la nueva generación como convenciones arbitrarias y enajenantes, que obstruyen y entorpecen el desarrollo espiritual o intelectual del hombre, y que sólo sirven para preservar la represión, la crueldad o la injusticia. En palabras de García Monge, los

"valores tradicionales" y los "cultos oficiales" se habían torna-do "ficticios y nocivos", y deberían dar campo a "otros cultos, más naturales, más hermosos y más justos"<sup>13</sup>.

Los textos narrativos de la nueva generación modifican significativamente la imagen de lo real, los personajes y la percepción de la relación entre ambos. El labriego sencillo, el concho estereotipado y pintoresco, la descripción humorística o idealizada de tradiciones y costumbres patriarcales, dieron paso en las obras de los jóvenes autores a una plebe urbana de seres desarraigados, humillados y tristes: campesinos o artesanos desplazados en busca de cualquier oficio, ancianos mendigos, mujeres desvalidas, niños solitarios y desamparados, soñadores, locos o enajenados, inválidos del cuerpo y del alma; seres cuya pobreza, inocencia, marginalidad o desamparo, los enfrenta a la brutalidad o la inclemencia de un mundo inhumano, grosero, hostil, ajeno a sus necesidades y aspiraciones. De diversas formas esta nueva tendencia se manifiesta en la narrativa de García Monge, Rómulo Tovar, Gonzalo Sánchez Bonilla -también autor de teatro-, Carmen Lyra -cuyas posiciones variarán más tarde al ingresar al Partido Comunista-, Luis Dobles Segreda. Por otro lado, la lírica supera el momento romántico tardío, acoge la tradición modernista, rechaza el criollismo y se orienta hacia la búsqueda de la perfección formal. A este grupo generacional pertenecen asimismo los dramaturgos más prolíficos del período 1890-1930: Daniel Ureña, Eduardo Calsamiglia, José Fabio Garnier y H. Alfredo Castro Fernández, cuyas obras sólo aparecen después de 1930. En medio de ambas orientaciones literarias, los dramaturgos discuten o continúan la herencia de la generación anterior y oscilan entre "un concepto de una literatura de lo inmediato histórico, en oposición a una práctica literaria que aspiraba a separarse de lo contingente y visible de la historia nacional"<sup>14</sup>. Una parte de la literatura dramática

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

de la época insiste en la ambientación nacional e incluso

<sup>13</sup> Joaquín García Monge, *Obras escogidas* (San José: EDUCA, 1974) p.243.

<sup>14</sup> Carlos Francisco Monge, *La imagen separada* (San José: Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984) p. 97.

costumbrista de las obras. El personaje campesino o popular, que en Gagini aparecía desde una perspectiva humorística y en lugares marginales, se contempla ahora con una mirada sentimental y en papeles protagónicos. Otro sector social importante, el profesional, abogados o médicos, se abre paso en la galería de los personajes dramáticos y, con él, los temas del trabajo y el esfuerzo, que sustentan una nueva ética y un nuevo ideal de hombre. Por otra parte, la creciente preocupación estetizante origina un teatro de reminiscencias modernistas y decadentistas. Se prefieren los ambientes y los temas cosmopolitas, tendencia ésta que culmina en la producción en francés de Castro Fernández. Con más frecuencia que las obras narrativas, las dramáticas tratan temas psicológicos o filosóficos abstractos, cuya acción no se ubica en un lugar específico concreto, o bien se sitúan en algún lugar exótico como la España medieval o la Italia renacentista.

De tal manera que en el teatro de la época coexisten los subgéneros del drama burgués, con el predominio de los temas del matrimonio y el adulterio, la comedia costumbrista y una especie de teatro poético. Esta escisión temática y estética no es ajena a la oscilación entre una literatura preocupada por los asuntos sociales y morales de la sociedad y un arte para el deleite estético. El fenómeno se manifiesta incluso dentro de la producción de un mismo escritor: José Fabio Garnier, por ejemplo, escribe tanto obras del primer tipo como algunas que intentan colocarse dentro de la última tendencia.

Los temas trazados por la generación del Olimpo se complican y desarrollan en el nuevo teatro, siendo de particular importancia los del matrimonio y la familia. El núcleo familiar se reduce muchas veces: de patriarcal y amplio se restringe a la relación de pareja, en la misma medida en que la acción se desplaza del campo a la ciudad.

La lucha contra la dictadura, que llevó a la caída de Tinoco en 1919, había engendrado en los grupos populares y radicales esperanzas de renovación política. Pero en el nuevo

ción oligárquica", según lo expresó en sus *Memorias* uno de aquellos radicales<sup>15</sup>. A partir de 1920, se inicia un recrudecimiento de las luchas y protestas populares. Una serie de huelgas, en las que participaron cerca de un millar de trabajadores de muy diversos oficios, sacudió la ciudad de San José en 1920 y repercutió en otras ciudades de provincia. Gracias a esas huelgas, se logró un aumento de sueldos y el establecimiento de la jornada de ocho horas para los empleados públicos, por parte del nuevo gobierno. Más tarde las luchas populares se organizaron alrededor del Partido Reformista, fundado en 1923. Sin embargo, posteriormente las transacciones electorales con los partidos oligárquicos que llevaron al principal dirigente Jorge Volio (1882-1955) a la vicepresidencia de la República en 1924, destruyeron el partido. A su declive debió contribuir también el momentáneo auge en los precios del café a partir de 1923 que atenuó la efervescencia reformista.

Durante el resto de esa década y hasta los inicios de la crisis de 1930, privó una ilusoria sensación de progreso y bonanza económicos y políticos, mientras en realidad se hipotecaba el futuro, y se gestaban en la república liberal oligárquica las fuerzas histórico-sociales que provocarían su disolución<sup>16</sup>.

Hacia finales de la década de 1920 las principales luchas de los intelectuales y maestros del Centro Germinal, como García Monge, Omar Dengo y Carmen Lyra, junto con otros nuevos, se orientaron a la recuperación de la soberanía nacio-

#### EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

nal, contra los monopolios eléctricos y bananeros norteamericanos. Estas experiencias marcaron la madurez de esta

<sup>15</sup> Mario Sancho, *Memorias* (San José: Editorial Costa Rica, 1961) p.99.

<sup>16</sup> "Un tanto contradictoriamente --afirma José Luis Vega-- el auge económico de los años 20 fue, al mismo tiempo, el proceso que agotó el programa del régimen oligárquico, en combinación directa con las tendencias del capitalismo mundial que desembocaron en la Gran Crisis, para dar paso al ascenso de diversos sectores sociales nuevos que buscaban reacomodo dentro del sistema económico y político de la época", José Luis Vega, *Hacia una interpretación del desarrollo costarricense: ensayo sociológico* (5a. edición: 1986, San José: Editorial Porvenir) p. 294.

generación e indudablemente influyeron, al igual que otros hechos históricos determinantes en el nivel internacional, en la formación de un grupo más joven. Sin embargo, serán la Primera Guerra Mundial y, en lo interno, la fractura del régimen liberal, los que dejarán su impronta en esta nueva generación.

En la historia literaria de estos años, predominan los nombres de los poetas, que llevan a su apogeo las tendencias modernistas, se aventuran en las estéticas postmodernistas y gestan una fuerte conciencia lírica que posibilitará las innovaciones posteriores. Entre ellos destacan Rafael Cardona, Rogelio Sotela, José Basileo Acuña, Julián Marchena, nombres consagrados por la crítica nacional. Junto a ellos, el periodismo literario se profundiza en diversas vertientes: la humorística, representada por Francisco Soler y Miguel Ángel Obregón; la política, en Vicente Sáenz, Otilio Ulate y Octavio Jiménez; la cultural, con León Pacheco, Joaquín Vargas Coto, Abelardo Bonilla y Cristián Rodríguez. Vargas Coto identifica a un sector de esta generación como el "grupo del Morazán" (nombre de un céntrico parque de San José) en el que se encontraban los poetas Marchena y Cardona, el periodista Obregón y los dramaturgos Camilo Cruz Santos y Soler<sup>17</sup>. Por su parte, Cristián Rodríguez recuerda la existencia de tertulias y cenáculos, en los que se daban cita intelectuales tanto de este grupo como de generaciones anteriores. Uno de sus lugares de reunión fue la librería *Lectura Barata*, cuyas importaciones facilitaron el contacto con importantes corrientes de la época: desde la generación del '98 española, los modernistas y el arielismo hasta el anarquismo y las filosofías contemporáneas alemana y francesa. El mismo grupo patrocina-

TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

la revista *Renovación*, editada por "aquella extraña mezcla

---

<sup>17</sup> Joaquín Vargas Coto, "El grupo del Morazán", *La nación* (20 de mayo de 1955) cit. por A. Bonilla, *Historia de la literatura costarricense* (3a. ed.: 1986, San José: Editorial Studium) pp. 188-190.

de comerciante, gran idealista y anarquista o sindicalista tortosano, Ricardo Falcó Mayor"<sup>18</sup>.

Diferentes circunstancias hicieron que este grupo no fuera reconocido como generación, sobre todo en lo referente a sus dramaturgos. Una pudo haber sido la muerte prematura de Soler y Salazar y el viaje a Colombia de Cruz Santos; otra, el mayor peso del grupo de poetas y otra, el hecho de que en esos años, los escritores de las generaciones anteriores, como Gagini, Fernández Guardia, Monge y Carmen Lyra estaban todavía en plena producción intelectual.

Si el paradigma de la generación del Olimpo fue el hombre de letras, defensor del ideario republicano y liberal y el modelo de la generación del *Repertorio* era el educador americanista de militancia antiimperialista, este otro grupo definió como su ideal al esteta irreverente, que rechaza su presente inmediato y vuelve sus ojos al escenario parisino. Lo anterior se percibe en algunas de sus obras, en las que aparece un nuevo tipo de personaje, el intelectual que enfrenta, desde posiciones más radicales, escépticas o críticas, las convenciones y las normas sociales establecidas. En un comentario a una de las obras dramáticas del período, *La iniciación* de Francisco Soler y Camilo Cruz, el escritor Justo A. Facio señalaba que en esa obra

los autores han esbozado...las vicisitudes de una vida que se rebela resueltamente contra el despotismo de preocupaciones a que la sociedad vive esclavizada desde hace ya bastantes centurias; el joven que así se encara con lo vulgar y lo falso quiere regular sus actuaciones por normas un tanto audaces, pero sin duda conformes con la naturaleza de las cosas y con la noble independencia del espíritu<sup>19</sup>.

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

Ya desde finales de la segunda década del siglo, la titubeante actividad teatral costarricense que se había inicia-

<sup>18</sup> Cristián Rodríguez, "In memoriam Paco Soler" en *Brecha* (n. 9, año 1, mayo de 1957) pp.4-8.

<sup>19</sup> Justo A. Facio, "Carta literaria" en *Athenea* (t. II, n. 7, 1 de noviembre de 1918) p. 432.



do hacia 1890, empezó a ser desplazada por el cine importado, hasta llegar prácticamente a desaparecer en la década de 1930. Durante esta época culminó también el paulatino proceso de sustitución, en las ideologías y las prácticas de la oligarquía costarricense, de Europa por los Estados Unidos. La nueva metrópoli económica y política, poco a poco se convertía también, con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, en la metrópoli cultural de una nueva cultura de masas. La crisis mundial de 1930, con su secuela de inflación, desocupación y miseria, ahondó el creciente movimiento de proletarización que se había hecho patente ya en los bordes del siglo, y provocó la aparición de una conciencia revolucionaria: en 1931 se fundó el Partido Comunista de Costa Rica y en 1934 conmovió al país una enorme huelga que paralizó las plantaciones bananeras de la costa Atlántica. Se iniciaba la desintegración de la vieja república liberal.



## Prestidigitadores y saltimbanquis: teatros y espectáculos

---

**C**ontra lo que podría esperarse de un país carente, hasta donde se conoce, de una tradición teatral colonial, el panorama del espectáculo en la Costa Rica de principios de siglo muestra una gran complejidad en varios aspectos. Al lado de una tendencia a producir un tipo de espectáculos restringidos a la élite y a separar incluso los lugares de su disfrute de acuerdo con concepciones clasistas, el carácter mismo de los espectáculos y ciertas condiciones socioeconómicas del país propiciaban un proceso de popularización del consumo de aquéllos.

Junto a esto, desde mediados del siglo pasado, las relaciones del mercado habían propiciado la apertura del país a Europa y Sudamérica y roto el relativo aislamiento heredado de la Colonia. A falta de universidades, algunos miembros de las familias oligárquicas estudiaban fuera y, en general, los intelectuales comenzaban a tomar contacto con personalidades polític:

TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

---

<sup>20</sup> El país contó también con la presencia de distinguidos intelectuales y políticos, como el Dr. Antonio Zambrana, que vivió en Costa Rica treinta años, Rubén Darío, que permaneció y colaboró en varios periódicos y revistas 1931.

que el resto de América Latina, el país se convirtió en punto obligado del itinerario de compañías líricas y dramáticas y desde muy temprano se popularizaron inventos recientes como el cine.

Por último, en esta época el espectáculo en sí mismo presenta características que lo distancian bastante de las modernas concepciones del entretenimiento. El estudio del fenómeno del espectáculo implica igualmente una mayor complejidad: analizados como objetos semióticos, los teatros y los espectáculos remiten a la dinámica social dentro de la cual emergen y las programaciones hablan de una particular concepción de arte y entretenimiento, aparte de las distintas valoraciones estéticas que se puede hacer de ellas ahora.

No obstante la falta de investigaciones sobre el particular<sup>21</sup>, las líneas que siguen tratan de entender, a partir de las anteriores consideraciones, ese todavía lejano mundo de los espectáculos de la Costa Rica de inicios de siglo.

Centro espacial de la capital y núcleo de la sociedad oligárquica, el Teatro Nacional es también el punto en el que convergen la mayoría de las referencias históricas sobre los teatros y

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

O

sentido, la investigación sobre este aspecto de la cultura se

---

<sup>21</sup> Es necesario advertir que no existe hasta el momento ninguna investigación exhaustiva que recoja, ordene o analice, los materiales sobre el teatro costarricense del período 1890-1930, tampoco sobre la crítica aparecida en periódicos o revistas, ni los posibles archivos de los teatros. Tampoco se han conservado muchas obras, de las que se sabe fueron representadas por otras referencias de sus autores o periodistas. No se ha realizado una investigación rigurosa ni fidedigna sobre la producción espectacular del período: escenografías, montajes, vestuarios, directores, etc. La información con que se cuenta proviene del libro *Historia del teatro en Costa Rica* (San José: Alsina, 1942), un recuento más bien subjetivo y anecdótico de un periodista hispanocostarricense aficionado a la farándula, Fernando Borges, reeditado con el título -más fiel a su contenido- *Teatros de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1980) y del libro de Daniel Marranghello, *El cine en Costa Rica, 1903-1920* (San José: se, 1988) una seria y bien documentada investigación que, además de los datos sobre el cine, aporta también alguna información sobre los espectáculos en general de Costa Rica de ese período.

delata como una historia oficial al consagrar como eje del desarrollo teatral la fundación y la actividad de un teatro que, siendo símbolo de las concepciones elitistas de una clase, se califica como nacional.

En 1888 el Teatro Municipal (antiguo Teatro Mora), que había fungido desde 1850 como principal sede de espectáculos culturales y recreativos en la capital, fue destruido por un terremoto. Este hecho perjudicó las inquietudes por las artes escénicas, pues desapareció el único lugar que existía para la presentación de compañías importantes<sup>22</sup>.

Esos acontecimientos coincidieron con la época eufórica de consolidación del Estado liberal cafetalero, el inicio de la transformación del aldeano San José en incipiente urbe burguesa y los hervores culturales de la nueva generación de intelectuales del Olimpo oligárquico. En estas circunstancias, surgió la preocupación por contar en San José con un gran teatro. En marzo de 1890, un grupo de comerciantes y agricultores, miembros conspicuos de la oligarquía cafetalera, encabezados por Cleto González Víquez, quien más tarde fue dos veces Presidente de la República, enviaron al gobierno un documento en el cual manifestaban sus deseos de que se construyera un teatro "para descanso y solaz de la población"

---

<sup>22</sup> Borges, *op. cit.*, p. 37. Se tienen noticias que desde 1837 existía un local en la Plaza Principal de San José para exhibiciones teatrales, autos sacramentales, que se organizaban quincenalmente y excluían a las mujeres. El segundo salón-teatro se construyó en San José en 1846, para doscientos espectadores sentados y pasillo para orquesta, fue inaugurado con un grupo de aficionados al teatro que incluía a una mujer y daba funciones cada domingo. En 1850 se construyó el Teatro Mora, reestrenado en 1861 como Teatro Municipal, cuyo diseño se calcó de un teatro de Lima. Para su inauguración, un veterano actor español formó un conjunto de aficionados costarricenses, quienes prepararon una comedia de Bretón de los Herreros que finalmente presentaron en el salón de la Universidad. Compañías de variedades y teatro actuaron casi ininterrumpidamente en el Teatro Mora. En San José existían también, según la información de Borges, el salón de la Universidad, utilizado para "conferencias, conciertos y espectáculos serios", un Circo de toros, el Salón Chaves y salones de teatro improvisados en Heredia, Cartago y Alajuela; véase Borges, *op. cit.*, pp. 13-35.

y ofrecían para ello una contribución de cinco centavos por cada arroba de café que se exportara, en vista de que el presupuesto nacional no podía cubrir ese gasto<sup>23</sup>. En mayo de ese mismo año el gobierno, ante esta solicitud y "considerando que la construcción de un Teatro Nacional en esta ciudad es una necesidad social reclamada por la civilización del país", decretó "Obra Nacional el Teatro de la Capital de la República" y estableció para su construcción un presupuesto de doscientosmil pesos que se cubriría con el impuesto a la exportación del café<sup>24</sup>. En realidad, la construcción del Teatro Nacional, que duró siete años, consumió alrededor de tres millones de pesos que terminaron cubriendo todos los contribuyentes<sup>25</sup>. Así, pese a lo tradicionalmente afirmado, el desprendimiento de los cafetaleros no logró cubrir ni la décima parte del costo de la obra.

La edificación del Teatro Nacional se convirtió en asunto de estado y en representación simbólica de las aspiraciones ideológico-culturales de la oligarquía. Un artículo publicado en el periódico *La prensa libre* en 1890 expresó una de las ideas más generalizadas entre los intelectuales de aquel grupo social: el nuevo teatro debía ser "el mejor de América", para que "ninguna compañía de primer orden, lírica o dramática, desdeñe recibir los aplausos de nuestra culta sociedad, por no ser el teatro Costarricense digno de ella"<sup>26</sup>. En otro artículo de ese mismo año, el escritor Jenaro Cardona resumió los principales argumentos que se esgrimieron en favor de la construcción del teatro:

La construcción de un teatro en San José es hoy día una necesidad imperiosa, ineludible. Como un templo de moral,

---

<sup>23</sup> Instituto Costarricense de Turismo, *El Teatro Nacional* (San José, 1967, snp).

<sup>24</sup> Loc. cit.

<sup>25</sup> Olga Marta Barrantes, *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920* (tesis, mimeo, Universidad de Costa Rica, 1978) p.35 y Astrid Fischel, *El Teatro Nacional de Costa Rica* (San José, 1992) p.317. Este último libro se publicó después de la redacción de este trabajo y posee información adicional sobre la historia del Teatro Nacional que no se ha podido recoger aquí.

<sup>26</sup> Cit. por Barrantes, p.36.

donde se rinde culto a Dios que es el Arte: como un centro de sociabilidad, donde se cultivan amistades y se practican buenas costumbres, y donde el roce y el trato ponen al hombre al lado de la mujer, que debe estudiar y comprender, y para estrechar relaciones con esa bella mitad del género humano, y en fin, como poderoso estímulo y ensanche de las Letras Nacionales<sup>27</sup>.

No deja de ser significativo cómo, al enumerar las funciones que debía cumplir el Teatro, el articulista antepone la moral y la sociabilidad, el cultivo de amistades, el aprendizaje de buenas costumbres y las relaciones con el "bello sexo", al "estímulo y ensanche de las letras nacionales". Efectivamente, el Teatro, incluidos los rituales que se imponían los concurrentes, servía para fijar un espacio que, aun siendo público, no dejaba de funcionar como privado. Espacio identificador y excluyente, de encuentro social y carta de presentación ante el visitante extranjero.

Desde un inicio, el Teatro Nacional se convirtió en símbolo de los modelos y aspiraciones culturales de la intelectualidad y la sociedad oligárquica: la afirmación de la identidad nacional implicaba para ellos la asimilación de las modas y los estereotipos culturales europeos y su modelo de una cultura nacional se basaba en la discriminación o el rechazo de la cultura popular y el ocultamiento de la propia realidad social.

Los planos del Teatro Nacional, si bien se elaboraron en Costa Rica, por arquitectos nacionales y extranjeros, siguieron los modelos de los teatros europeos. Las armaduras metálicas se importaron de Bélgica y el techo de Inglaterra. De Italia vinieron pintores, escultores, y otros trabajadores especializados, algunos de los cuales se quedaron luego a vivir en el país. Todas las esculturas y los lienzos -incluso los que representan escenas de la vida costarricense<sup>28</sup>- se solicita-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>28</sup> Para pintar el "plafón" de la escalinata principal, que representa recolectoras de café y cargadores de banano, el pintor milanés J. A. Villa tuvo que recurrir a fotografías, ya que jamás había visto productos o escenas tan ajenos a la "civilización occidental".

ron a artistas italianos, con excepción de una alegoría que realizó el español residente en Costa Rica, Tomás Povedano. Los pintores costarricenses de la época como Enrique Echandi o Ezequiel Jiménez no fueron tomados en cuenta y sólo a principios de este siglo se colocó en el vestíbulo una escultura de mármol del artista nacional Juan Ramón Bonilla<sup>29</sup>.

Al acercarse la inauguración del Teatro se planteó la misma oscilación ideológica entre las realidades propias y los modelos ajenos, alrededor de dos problemas de difícil solución: cuál era el espectáculo más adecuado para inaugurar el Teatro y cómo debían vestir los asistentes para no ofender las exigencias de la civilización, el decoro y el buen gusto. En ambos casos, triunfaron los modelos ajenos sobre las prácticas criollas.

Ante el rumor de que el Teatro sería inaugurado con una compañía de zarzuela, Carlos Gagini se quejaba en 1894 de la escogencia de "ese género anfíbio, que ni es ópera, ni drama, ni comedia". Y a continuación expresaba:

Preferiríamos que el Teatro se estrenara con una obra nuestra [sic] de alguno de los antiguos clásicos, de Calderón, de Lope o de Moreto. Pero lo natural es que se estrene con una obra original de un hijo del país, y no sería malo abrir concurso con anticipación. Nuestro apreciable bardo Emilio Pacheco tiene concluido un drama, *La venganza de un poeta*, a nuestro juicio digno de los mayores aplausos. El Teatro es nacional, pues que se estrene con una obra nacional<sup>30</sup>.

Poco eco tuvieron las preocupaciones nacionalistas de aquel periodista anónimo. El teatro se inauguró solemnemente el 21 de octubre de 1897, con la ópera *Fausto* de Gounod, representada por un grupo de artistas franceses que había

---

<sup>29</sup> Ferrero, p.146. Dos pequeñas alegorías pintadas por el italiano Paolo Serra fueron sustituidas posteriormente por otras realizadas por Povedano.

<sup>30</sup> En *El Heraldo* (22 de marzo de 1894), reproducido en Barrantes, p. 39. *La venganza de un poeta* de Emilio Pacheco Cooper (1865-1905) se estrenó en el Teatro Nacional en 1900. Su texto no se conserva.





**Teatro Nacional, 1909.**

contratado en París el Marqués de Peralta. Tras el ingreso al Teatro del Presidente de la República (quien poco antes había suspendido, las garantías individuales y modificado la Constitución para reelegirse), los asistentes cantaron conmovidos el Himno Nacional de Costa Rica y La Marsellesa. De manera semejante se resolvería el problema de la vestimenta, sobre lo cual se estableció una interesante discusión en los periódicos nacionales. El periodista Pío Víquez escribió:

Estamos con los que piensan que es ridículo establecer el frac, en son de riguroso, para nuestro teatro, cuando es cierto que en la Europa clásica [sic] no suele ser de ordenanza ni en los primeros coliseos... Censuramos en efecto estas manías de las pequeñas ciudades: querer ir en refinamiento más allá de lo acostumbrado en los centros que llevan la corona en lo tocante al buen tono... Al teatro se va con limpieza y decoro nada más. Las vanidades aristocráticas no cuadran bien con

las democracias, menos aún cuando son tan modestas como la democracia costarricense<sup>31</sup>.

Prevaleció, sin embargo, según asegura Jiménez,

la idea del traje de etiqueta y se originó la preocupación consiguiente. La verdad es que hubo personas que prefirieron privarse de asistir al Teatro, a presentarse con la sencillez corriente. Otras se sometieron a la exigencia, sin pensar en los gastos ni en el ridículo en que se ponían ¡Qué de fracs desencajados o torcidos y de chisteras curiosas de distintas épocas!... ¿Y qué decir de los apuros de algunas personas que no encontraban cómo estar, tan incómodas se sentían dentro de su inusitado traje?<sup>32</sup>.

Más allá del rastacuerismo folclórico, no es difícil adivinar también aquí el triunfo del concepto europeísta, elitista, y excluyente de la cultura oligárquica, que privó en todo lo referente al Teatro Nacional. Poco después de inaugurado éste, el Secretario (Ministro) de la Presidencia comunicó que sólo se permitiría la presentación de compañías de espectáculos de primer orden<sup>33</sup>. Un periodista aplaudió la medida en los siguientes términos: "Esa disposición va en mérito de la cultura del país. Debe evitarse que los saltimbanquis del teatro profanen el PRIMER TEMPLO DE ARTE DE LA REPÚBLICA"<sup>34</sup>.

Este concepto de cultura fue el que determinó, a todo lo largo del período estudiado y mucho después, el papel y la función que desempeñaría el Teatro dentro del sistema teatral y de producción espectacular de la época. Los espectáculos del Teatro Nacional estaban orientados a un público reducido a la élite oligárquica y, en general, tenían tanto el carácter de

---

<sup>31</sup> Viquez, cit. por Alfonso Jiménez, "El Teatro Nacional" en *Reproducción* (San José, t. 12, n. 190, agosto de 1930) p.206.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Borges, p. 47.

<sup>34</sup> Borges, p.47.

reunión social como de acontecimiento artístico-cultural, con la presencia en su escenario de artistas de fama mundial como Pavlova, Galli-Curci, Benavente, etc. Es así cómo, una vez construido el teatro, la oligarquía se convirtió en su usuaria exclusiva mediante una serie de restricciones discriminatorias que incluían desde el tipo de espectáculos que podían exhibirse, hasta la manera de vestir del público, con lo cual se excluía toda posible representación y asistencia populares<sup>35</sup>.

Respecto a los espectáculos presentados en el Teatro Nacional, tuvo lugar un fenómeno interesante: las mismas compañías extranjeras que venían a llenar las necesidades culturales de la oligarquía criolla, no soportaban el alto costo que implicaba el montaje de sus espectáculos en el Teatro Nacional, por la reducida asistencia a ellos. Como señala Borges, el Teatro Nacional resultó

un levitón... que no viniera de medida a muchas Compañías que, ocupándole, en él sucumbieran (...) Trabajar en el Gran Coliseo resultaba un lujo caro por los gastos de luz, empleados y otros fuera de las posibilidades económicas de la mayoría de las empresas teatrales<sup>36</sup>.

Si a eso se añan las restricciones sociales que sólo permitían asistir a la élite culta, se comprende con facilidad por qué el Teatro Nacional resultaba "una ruina para las empresas de teatros particulares"<sup>37</sup>. Por eso, gran parte de

---

<sup>35</sup> Hasta los inicios de la década de 1970 aún se prohibía ingresar a la platea o los palcos del Teatro Nacional, a los caballeros que no llevaran corbata y a las damas que vistieran pantalones.

<sup>36</sup> Borges, p. 54.

<sup>37</sup> La primera en arruinarse fue la propia compañía francesa de ópera que estrenó el Teatro: "A la vigésima representación de la Opera Francesa... desapareció el empresario Aubry con el dinero producto de las entradas y los 50 mil pesos de la subvención del Estado, dejando a los artistas "a la luna de Valencia". Ese golpe desmoralizó a la Compañía [...] Algunos de ellos -éstos fueron raros y contados-, disponiendo de medios económicos personales, dispusieron por propia cuenta retornar a Francia; otros también lo hicieron ayudados, indirecta o directamente, por el Gobierno; la mayoría quedó en el país, pasando las de Caín. Así terminó la famosa Compañía de Opera Francesa, que estrenara el Teatro Nacional"; Borges, p.44.

compañías que fracasaban económicamente en el Nacional, terminaban sus presentaciones en otros teatros, en los que continuaban sus temporadas con precios asequibles a una mayor cantidad de público. De este modo, el gran público, no obstante las restricciones para asistir al Nacional, siempre tuvo algún contacto con las mismas obras y compañías escogidas para el disfrute exclusivo de la oligarquía. Además, este fenómeno a su vez dio origen a otro: algunos de los actores, músicos y cantantes que venían a Costa Rica, al fracasar sus representaciones y no poseer dinero para regresar a sus países, permanecieron en el país y algunos fundaron academias y escuelas de artes.

Tras la destrucción del Teatro Municipal en 1888 y mientras se discutía lo concerniente a la construcción del Teatro Nacional, el comerciante J. R. Mata construyó en 1890 un precario teatro de madera, que funcionó provisional durante unos pocos meses<sup>38</sup>. Ese mismo año, el español Tomás García había iniciado la edificación del Teatro Variedades, inaugurado apresuradamente en 1891, aún sin pintar, por la Compañía de Zarzuela Fajardo Vazcona, con la opereta "La mascota"<sup>39</sup>, con una capacidad de trescientos ochenta y cuatro espectadores. Hasta que la inauguración del Teatro Nacional en 1897 lo convirtió en teatro de segunda, el Variedades, ya acondicionado, fue el único importante que existió en San José, con una programación compuesta casi exclusivamente por compañías líricas extranjeras de zarzuela y opereta, que alternaban a veces con "varietés", magos, ventrílocuos, transformistas o con algún grupo aficionado de artistas dramáticos o líricos costarricenses.

En el Teatro Variedades se exhibieron en 1903 algunas cintas cinematográficas que causaron asombro y revuelo entre los asistentes en Costa Rica. En ese mismo teatro se estrenó hacia 1930 *El retorno*, la primera película seria filmada

---

<sup>38</sup> Fischel, p.93.

<sup>39</sup> Borges, p. 38. El Teatro Variedades, remodelado y convertido en cine, existe hasta el día de hoy.

en el país, con actores costarricenses y guión del escritor Gonzalo Chacón Trejos (1890-1970)<sup>40</sup>. Desde 1903, sin embargo, se tienen noticias de exhibiciones cinematográficas, mediante compañías ambulantes que recorrían todo el país y trabajaban en locales improvisados, salones de iglesias y escuelas, teatros, galerones abiertos y plazas de toros. En 1909 se anunciaban películas ("vistas") filmadas en Costa Rica, se vendían comercialmente aparatos cinematográficos y linternas mágicas y por esa época, Carlos Poetti filmó un viaje de San José a Limón -puerto del Atlántico-. La construcción de locales para entretenimiento no fue algo exclusivo de la capital: se sabe, por ejemplo, que en 1903 ya se exhibía cine en Heredia y Alajuela, que para 1910 ya existían en Limón dos teatros; en Cartago, en 1914 ya se había cuatro salones para cine y teatro y en San Ramón se edificaron tres durante esos años<sup>41</sup>. Como anota Marranghello, estos salones, excepto el Laffayette de Cartago, no se dedicaban solo al cine. Se puede deducir, así, que la actividad de teatro y variedades estaba bastante más desarrollada de lo que tradicionalmente se ha considerado, tanto en lo que respecta al número de salones dedicados a esa actividad como a su difusión, fuera de la capital.

En 1911 abrió sus puertas en San José el Teatro Olympia, más tarde fue remodelado (1913) y denominado Teatro Moderno, y cuyos espectáculos provocaron la protesta mora-

---

<sup>40</sup> Borges, p. 95.

<sup>41</sup> En 1910 se inauguró en San José el Teatro del Morazán, llamado Cine Pathé, de empresarios extranjeros; en 1915 se inauguró el Teatro América, en las cercanías del Teatro Morazán, y el Teatro Colón, del circuito del Teatro Moderno. También en el Teatro Olimpia se exhibía cine. En Limón se construyeron antes de 1912 los teatros Arrasty y Colón; y en ese año, en Cartago -antigua capital de Costa Rica- se construyó el segundo teatro de la ciudad, el Moderno y se inauguró un salón dedicado exclusivamente al cine, el Cine Lafayette, que luego pasó a manos del empresario Manuel Rodó. En esa misma ciudad se inauguró en 1914 el Teatro de Cartago, luego Apolo, perteneciente a la empresa dueña del Variedades y en el que había funciones de cine, zarzuela, opereta y drama. En el mismo año se construyó en San Ramón el Teatro Minerva, que se incendió en 1916, año en el que se construyó el Teatro España. En 1920, se contaba también en San Ramón el Teatro Lisímaco Chavarría, inaugurado con la película *¿Quo Vadis?* Véase para mayor información Marranghello.

lizante de algunos sectores<sup>42</sup>. En la época en la que comienza a consolidarse y expandirse el cine en Costa Rica, en 1916, se inauguró el Trébol, otro teatro de corte popular, con capacidad para quinientos espectadores. Valdeperas llama la atención sobre la distinta composición social del público que asistía al Trébol en comparación con el del Teatro Nacional, así como la diferencia de los géneros representados en cada uno<sup>43</sup>. Para ese año funcionaban regularmente en San José los teatros particulares Variedades, América, Moderno y Trébol y los salones Actualidades, Colón, la Merced y la Dolorosa, "casi siempre dando funciones de cinematógrafo, y raras veces con cuerpos de artistas"<sup>44</sup>.

Hacia 1916-1917 la representación de espectáculos teatrales y cinematográficos, que hasta entonces había funcionado algo anárquicamente en manos de diversos empresarios improvisados, comenzó a centralizarse en manos de dos profesionales: el español Mario Urbini y el norteamericano Perry Girton. Ambos iniciaron sus actividades como representantes de compañías distribuidoras de cintas cinematográficas europeas el primero y norteamericanas el segundo. Más tarde, decidieron arrendar los teatros y exhibir ellos mismos las cintas que importaban.

Alrededor de 1920, el administrador del Trébol, el empresario Manolo Rodó, que se vio desprovisto del material cinematográfico que alquilaba a Girton, inició una agresiva

---

<sup>42</sup> Así explica Borges el origen de ese nuevo teatro: "En esa época ya era conocido en Costa Rica lo que pudiéramos llamar el teatro de "mala", que por rancios escrúpulos no digería el sector más conservador de la sociedad. Sucedió que, habiéndose presentado en el Variedades una canzonetista y danzarina española, la Vidal, en traje demasiado ligero, un grupo de damas abandonó el teatro, en manifestación de protesta... Arrojada del escenario del Variedades por la circunstancia mencionada...no pocos de sus amigos y admiradores pusieron de su parte para ayudarla y... convirtieron una bodega comercial... en salón-teatro, para que actuara la Vidal... El espectáculo de la Vidal completado con números de proyecciones cinematográficas, fue un éxito rotundo... más de taquilla que artístico", Borges, p. 99.

<sup>43</sup> Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1979) p. 85.

<sup>44</sup> Cit. por Marranghello, p. 208.

política de espectáculos teatrales para poder competir con éste y Urbini. Contrató compañías extranjeras de calidad, como la de los mexicanos Soler y formó conjuntos integrados por artistas costarricenses que representaban obras y revistas nacionales sobre temas de la vida popular. El mayor éxito fue la revista *San José en camisa* de Raúl Salazar Álvarez, que se representó ciento diez veces consecutivas a teatro lleno. Desafortunadamente el texto de la obra no se conserva; Borges la describe como una "revista sobre asuntos costumbristas político-sociales"<sup>45</sup> y el historiador de la literatura Abelardo Bonilla, como una "serie de cuadros de la vida nocturna en los bajos barrios josefinos"<sup>46</sup>. Según Borges, la actividad de Rodó en el Teatro Trébol, constituyó un importante estímulo para los jóvenes en su afición por el teatro. Sin embargo, su esfuerzo sólo se pudo mantener unos tres años: antes de que el teatro se quemara en 1924 había pasado ya a manos de Urbini, primero, y de Girton, después. Ya al iniciarse la década de 1920 casi toda la actividad teatral de San José había sido monopolizada por estos dos empresarios.

Durante la tercera década del siglo aparece el teatro de barrio. Uno de los primeros fue el Teatro Adela, en el noroeste de San José, con capacidad para más de seiscientos espectadores e inaugurado en 1923. Girton, quien había arrendado el Adela aún antes de construirse, lo utilizó para los más variados espectáculos: desde teatro, cine, opereta y zarzuela, hasta magos ocultistas y peleas de boxeo.

Hacia mediados de esa década funcionaron en San José otros locales menos sólidos -Borges los califica de "salón de distracciones" o "salón-teatro"-: en el oeste de la ciudad, el salón Tovac, más tarde convertido en Teatro Líbano; hacia el sur, el Teatro Ideal y hacia el sureste el local llamado La Constructora y el Teatro Keith<sup>47</sup>. Según la escasa información disponible hubo salones utilizados ocasionalmente para fun-

---

<sup>45</sup> Borges, p. 102.

<sup>46</sup> Bonilla, p. 211.

<sup>47</sup> Borges, p.112-113.

ciones de cine, teatro y variedades. Por ejemplo, los salones de la iglesia de la Merced, algunos salones de colegios, el Circo Teatro y el salón Boliche, frente al mercado.

Por último, hacia el final del período estudiado, en 1928, se estrenó el Teatro Raventós<sup>48</sup>, el más grande de los teatros josefinos, con capacidad para dos mil doscientos cincuenta espectadores. Diseñado por el arquitecto y dramaturgo José Fabio Garnier, el Raventós fue arrendado por Girton, quien para su estreno hizo traer "la Compañía de Operetas de Esperanza Iris con la esplendorosa revista de gran atrezo escénico 'Kiss me'"<sup>49</sup>. En este teatro estrenó Girton con gran éxito, en febrero de 1929, la primera cinta parlante que se exhibió en el país: *Con la canción en los labios*, protagonizada por Al Jolson. El Teatro Raventós, construido a la medida de las engañosas ilusiones que provocó la bonanza cafetalera de mediados de 1920, fue, por su desproporción, uno de los primeros en sufrir los efectos de la crisis que se inició en 1929-30 y que afectó de muy diversas maneras la producción espectacular costarricense. En 1931 Girton rescindió el contrato de arrendamiento y entregó el teatro en manos de sus dueños.

En 1903, un diario local publicó una extensa nota, titulada «Teatro Variedades», que invitaba a una función que comprendía la zarzuela «El barquillero» y cintas sobre trapezio, ilusionismo, magnetismo, prestidigitación, boxeo inglés, peleas de gallos mexicanas y algunas obras teatrales cortas<sup>50</sup>. Eran comunes en esa época espectáculos como el anterior, en los que alternaban actividades que, desde la perspectiva actual, pertenecen a géneros distintos. La demarcación clara entre espectáculos cultos y populares, la diferencia actual

---

<sup>48</sup> El incendio del Teatro Raventós en la década del setenta lo mantuvo cerrado por varios años. Más tarde, el gobierno lo compró y remodeló. Se abrió de nuevo al público en 1983 con el nombre de Teatro Melico Salazar. Aún hoy sigue siendo el teatro más grande del país.

<sup>49</sup> Borges, p.108.

<sup>50</sup> Marranghello, pp. 32-33.



entre arte y diversión sin pretensiones estéticas no parece haber operado en las representaciones de ese entonces. Incluso, en el Teatro Nacional se acostumbraban veladas artístico-literarias y revistas humorísticas de variedades y en los teatros populares las funciones incluían hasta peleas de boxeo<sup>51</sup>.

Así como las programaciones concebían de modo diverso el género del entretenimiento, no existían salas dedicadas exclusivamente a la proyección de cine o a la representación dramática. Marranghello cita, por ejemplo, que los teatros Variedades y Nacional funcionaron como salas de cine pero menciona también otros lugares como el Circo Teatro, el Salón Boliche e, incluso, salones de algunas iglesias y liceos. Hacia 1925, en el pueblo de Atenas, un único local, el Salón Ovares, servía para la exhibición de películas durante los fines de semana, club social con biblioteca, farmacia y salón de baile. Es ilustrativo en este sentido recordar que en la vida cotidiana teatro era sinónimo de cine, lo que se refleja en el nombre de algunos cines como el Teatro Cartago, luego Teatro Apolo, el Teatro Arrasty y el Teatro Minerva. Esta peculiar concepción del espectáculo marca, en los primeros años, la producción dramática nacional y explica en parte la vacilación genérica, que no distinguía entre drama, comedia y tragedia e igualmente permitía la transformación de un drama en una zarzuela<sup>52</sup>.

La indiferenciación de los géneros del espectáculo alcanzó igualmente a sus intérpretes y no era raro que un drama fuera estrenado por una compañía de zarzuela. Tampoco la labor del dramaturgo y la del crítico se distinguían netamente, pues eran los escritores los que juzgaban las obras de sus colegas. Por otro lado, a diferencia de la especialización

---

<sup>51</sup> En 1917, por ejemplo, en ocasión de la explosión del Cuartel Principal, se organizó en el Teatro Nacional una velada para los damnificados y el programa mezclaba lectura de poemas, recitales de canto y coros de niños y, para cerrar, la representación de *Flor del alma* del dramaturgo nacional Raúl Salazar, véase Borges, p.62.

<sup>52</sup> Véase como ejemplos los capítulos dedicados al análisis de *El marqués de Talamanca* y de *Magdalena*.

contemporánea, la producción de un mismo escritor abarcaba distintos géneros: lírica, narrativa y drama y, dentro de éste, era común que se escribiera tanto obras de teatro serias como cómicas e, incluso, teatro infantil<sup>53</sup>. Paulatinamente, hubo un proceso de especialización dentro de los escritores: Garnier y Castro Fernández destacan, sobre todo, como dramaturgos, a diferencia de sus antecesores Gagini y Fernández Guardia, por ejemplo, quienes, además de escribir, ejercían también labores como políticos, periodistas, educadores e historiadores.

Este particular concepto de la diversión suponía, asimismo, cierta idea del público y atribuía al espectáculo una determinada función social. Si bien no se cuenta aún con suficiente información al respecto, un vistazo a las legislaciones existentes de las municipalidades relativas a los teatros resulta bastante ilustrativo. Resalta en esas leyes la intención de proteger física y moralmente al público, en especial a los niños y las mujeres. Se toman previsiones para evitar discusiones acaloradas y grescas, se prevé la presencia de médicos, policías y otras autoridades. Ya en 1906 existía en San José un reglamento de espectáculos públicos que prohibía interpelar a los espectadores y "hacer alusiones personales o políticas de actualidad local, sin licencia del censor". Igualmente, de 1919 hay un decreto que prohibía las funciones nocturnas y las películas policíacas "inmorales" a menores de edad<sup>54</sup>. En general, se percibe el interés por reglamentar distintos aspectos de la diversión, tanto los referentes a horarios como a asuntos higiénicos de los locales y hasta cuestiones de censura moral del contenido de los espectáculos ofrecidos.

Investigaciones posteriores deberán determinar si realmente este concepto del espectáculo llegó a formar una visión extraoficial del mundo, surgió como una especie de contracultura o cultura marginal y en qué medida irrumpió en el mundo

---

<sup>53</sup> Por ejemplo, Gagini, Garnier y Carmen Lyra escribieron, además de sus obras narrativas y dramáticas, teatro infantil.

<sup>54</sup> Marranghello, p. 196.

del espectáculo oficial o culto. Sin embargo, hasta ahora, al igual que la historia de los teatros costarricenses privilegió el Nacional, de aquella mezcla de espectáculos que constituían el entretenimiento de unos y otros, sólo ha perdurado en la memoria nacional el género dramático, en menoscabo de todos los demás. No se posee hoy casi ninguna información sobre actividades como el circo, las corridas de toros -que, según Marranghello, gozaban de gran popularidad<sup>55</sup>-. No se ha investigado tampoco el papel de las representaciones religiosas y folclóricas, los espectáculos de plaza pública como procesiones y fiestas, celebraciones o ceremonias.

Se sabe que algunas obras representadas o escritas en el período no se conservaron. Básicamente se conocen aquellas que fueron publicadas por sus autores y alguna que otra recogida después en antologías. De acuerdo con la información existente, los autores dieron preferencia a la publicación de obras serias o de tesis, mientras que la mayor parte de las comedias o revistas humorístico-satíricas, de corte costumbrista y popular, escritas por esos mismos autores, se han perdido<sup>56</sup>. Las obras de este género eran, no obstante, a juzgar por la información de que se dispone, las que atrajeron más público y tuvieron más éxito.

Un sector marginal de la dramaturgia culta conservada -la costumbrista o criollista- intentó dar cabida a escenas, anécdotas, costumbres y el habla de la vida popular aunque generalmente con un enfoque discriminatorio. En estos textos, las prácticas y lenguajes populares no son la voz de un sujeto sociocultural, que manifieste su visión del mundo y su palabra propia, la vida popular se inserta más bien como objeto o subproducto marginal, que cumple funciones folclóricas, decorativas o humorísticas, cuando no sedicentes, en la periferia del modelo de la cultura oligárquica. Así, lo que la

---

<sup>55</sup> Cfr. Marranghello, p.81.

<sup>56</sup> De este género de obras sólo se conservan algunos juguetes cómicos de Gagini (1865-1925) y algunos diálogos y cuadros de Eduardo Calsamiglia (1880-1918), todos escritos durante los primeros tres lustros del siglo.

historia oficial ha querido conservar de la multiforme actividad espectacular de principios de siglo, revela, más que la realidad de una época, un concepto de arte y cultura restrictivo.

La casi total ausencia de actores y compañías nacionales permanentes y la dependencia de compañías extranjeras para el montaje de las obras de dramaturgos costarricenses fueron factores cuya importancia en la producción del período no se ha estudiado pero que, de hecho, debió ser un elemento de peso. Durante todo el período 1890-1930, prácticamente no existieron en Costa Rica trabajadores profesionales del teatro, ni compañías permanentes. Hubo, sin embargo, varios intentos por consolidar algún grupo y así se conocen algunos nombres de actores como Alberto Medina, Alberto Castillo, Juanita Lasauca o Isabel Quirós, que participaron con alguna regularidad en espectáculos teatrales. Esta carencia no significado, por otro lado, falta de interés por el teatro entre los aficionados: por ejemplo, Borges señala que ya en 1853, por estímulo del actor Mateo Fournier, trabajaron en una obra como actores varios costarricenses; Fournier también organizó en 1879 la Compañía Lírico Dramática Costarricense, luego dirigida por Saturnino Blen. En esa época, dice Borges, "surgen, por todas partes, organizaciones artísticas líricas y dramáticas", por ejemplo, la Lírica Costarricense, que debutó en el mismo año. Posteriormente, en 1918, reapareció la Compañía Nacional de Zarzuela y Opera, en la que tenían primeras partes dos actores extranjeros que permanecieron en Costa Rica. Esta Compañía parece haber estrenado en el país *La iniciación*, de Francisco Soler y Camilo Cruz Santos, que fue seguida en la programación por piezas del repertorio lírico español<sup>57</sup>.

Como regla general, los dramaturgos costarricenses debían esperar para el estreno de sus obras la llegada de alguna de las compañías españolas o latinoamericanas que

---

<sup>57</sup> Borges, pp. 35 y 63.

esporádicamente arribaban al país. Con excepción de *María del Rosario* y *La iniciación*, estrenadas, según la información disponible, por grupos costarricenses, todas las demás obras dramáticas nacionales que se representaron en el período fueron llevadas a escena por compañías extranjeras. Así, por ejemplo, *Don Concepción*, de Carlos Gagini fue presentada en 1902 por la Compañía de drama y comedia Serrador-Mari; en 1921, la Compañía Soler, mexicana, que permaneció seis meses en San José, estrenó *Pasa el ideal* y *A la sombra del amor* de José Fabio Garnier y en 1929, la Compañía Herrero Tordesillas estrenó *Como tú* de José Marín Cañas.

Lo anterior tiene que haber sido determinante como horizonte de expectativas de la escritura dramática: los elencos y actores extranjeros que representaron la mayoría de las obras nacionales, eran ajenos a los usos y modismos lingüísticos costarricenses y más aún a las particularidades dialectales del lenguaje popular. Esto podría explicar también cómo, a diferencia de la narrativa costarricense de esta época, que acudió con frecuencia a temas de la vida campesina, en la dramaturgia conservada sólo *El pobre manco* de Gonzalo Sánchez Bonilla (adaptación de un cuento del propio autor) y el segundo acto de *María del Rosario* de Daniel Ureña, transcurren en un ambiente rural.

En la producción del teatro costarricense de principios de siglo y, sobre todo, en el gusto del público, también tiene que haber sido determinante el repertorio que ofrecían esas compañías que visitaban el país. Tanto Borges como Marranghello señalan que la zarzuela y el melodrama eran los géneros preferidos de la época. Este último confirma que en 1903 la escena del espectáculo estaba dominada por géneros como la zarzuela, la opereta, el vaudeville, el circo, los toros, los transformistas, el magnetismo, las peleas de gallo, etc. Al respecto, ya en 1902 Fernández Guardia se lamentaba de esas preferencias del público. En el prólogo de *Magdalena* se quejaba de "El gusto especial de nuestro público en materia de teatro, es decir, su inclinación manifiesta a los efectos

escénicos de brocha gorda y a la declamación altisonante..."<sup>58</sup>. Este fenómeno, como también lo apunta Fernández, no fue exclusivo de Costa Rica: en Chile, la zarzuela dominaba el gusto al punto de que sus personajes determinaron la creación de los modelos dramáticos populares<sup>59</sup>.

Estos aspectos se relacionan también con la discusión acerca de la necesidad de una dramaturgia nacional. La reflexión de Fernández Guardia replanteaba, por ejemplo, para el teatro, la discusión con la que apenas dos años antes se había tratado de definir un código literario a la narrativa nacional. Decía además este autor:

Una comedia de costumbres sencilla, local y con tendencias a la naturalidad, debía forzosamente resultar platoroso para paladares viciados a salsas más complejas. Media además otra circunstancia: el convencionalismo arraigado en el ánimo del público. No me refiero al convencionalismo inseparable de toda clase de teatro, sino a otro que... nace de la ausencia de un teatro netamente nacional; y esto se explica, porque como hemos tenido que contentarnos siempre con un arte extranjero, llámese francés o español, que sólo pone ante nuestros ojos costumbres, tipos y caracteres exóticos, hemos llegado a forjarnos una idea especialísima del teatro, que para el caso queda convertido en una especie de fantasmagoría, tanto más interesante cuanto más rara e inverosímil<sup>60</sup>.

Con excepción de esta reflexión de Fernández Guardia, perteneciente a la generación que, como fundadora de la naciente literatura costarricense, se preocupó por definir sus

---

<sup>58</sup> Ricardo Fernández Guardia, "Prólogo" en *Magdalena* (San José: Imprenta y Librería Española, 1902) pp. 6-7.

<sup>59</sup> Cfr. José Pineda Devia, "1900-1940: de los balbuceos al cine mudo" en Centro de documentación teatral, *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Madrid, 1988) pp. 69-75. Pineda también afirma que en Chile el Teatro Municipal se construyó según modelos parisinos. César Oliva apunta que todavía hacia 1921 un destacado innovador del teatro español, Jacinto Grau, ataca en el prólogo de un drama suyo "el gusto por el sainetismo imperante" en España; véase César Oliva, "1898-1936: ocaso de un siglo y amanecer de las vanguardias", pp. 191-203.

<sup>60</sup> Fernández Guardia, p. 7.

futuros senderos, no se conocen otras declaraciones explícitas sobre este asunto. La práctica de la escritura dramática permitirá, sin embargo, deducir otros rasgos de su poética, como se evidenciará más adelante<sup>61</sup>.

Hacia finales de la década de 1920 y, sobre todo, después de la crisis de 1930, se agudizó el retroceso de la actividad teatral. Las difíciles circunstancias económicas, la depreciación de la moneda y la competencia del cine europeo y norteamericano influyeron negativamente en el desarrollo de la actividad dramática nacional. Si bien el cine habría de convertirse con el tiempo en el gran competidor del teatro -hasta llegar prácticamente a desplazarlo después de 1930- en sus inicios cumplió, según se desprende de las apreciaciones de Borges, una función democratizante: abarató el costo del boleto y atrajo a los teatros a un público popular que no acostumbraba antes asistir a ellos<sup>62</sup>. A mediados de la segunda década, el empresario Girton arrendó el Teatro Moderno, redujo el precio de las entradas y combinó hábilmente espectáculos variados, dramático-líricos o de variedades, con películas norteamericanas, de las cuales él era distribuidor exclusivo. Especial atracción ejerció una novedad que introdujo en

---

<sup>61</sup> Una excepción sería lo indicado por José Fabio Garnier, al inicio de varias de sus obras, en las que insistía en la gratuidad del arte y su independencia de la moral según el código modernista y decadente. Tiempo después, al comentar precisamente la obra de Garnier, Castro Fernández propondrá otra concepción del quehacer dramático en Costa Rica. Castro argumentaba que, debido a las restricciones sociales y morales, así como a la dependencia cultural del país, al dramaturgo costarricense que deseaba innovar no le quedaba otro camino que el teatro abstracto: "Toda creación literaria se inspira, que lo queramos o no, en el fondo intelectual que nos ha formado: en Costa Rica, por el idioma le somos deudores a España y por afición a Francia: esas serían las dos corrientes que podrían constituir nuestro [sic] patrimonio tradicional y le toca al escritor escoger entre la cultura española y la francesa. Ni la una ni la otra le pueden satisfacer: pues escribir en nuestro país, obras españolas sería un error y escribirlas francesas también lo sería aunque en menor escala [sic]. No le queda más al dramaturgo que ir hacia una humanidad en general, de tipo clásico, es decir, hacia una dramaturgia abstracta", Castro Fernández, «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha* (San José, t.I, n. 3, noviembre de 1956) p.17.

<sup>62</sup> Borges, p. 94.

el Teatro Moderno: la exhibición de películas norteamericanas de argumentos policíacos en serie, con subtítulos en español<sup>63</sup>. Girton explotó el Moderno hasta 1928, cuando arrendó el recién construido Teatro Raventós.

Urbini recibió para su explotación el Teatro Variedades y compitió con Girton, exhibiendo primero películas europeas y recurriendo más tarde a material cinematográfico norteamericano. Hacia 1920, compró el Variedades y el nuevo Teatro América -que se había inaugurado en 1915 -estableciendo un circuito teatral de su propiedad. Más tarde, destinó el primero exclusivamente a proyecciones cinematográficas y el otro a toda clase de espectáculos<sup>64</sup>.

La popularización del cine terminó de desplazar el teatro en el gusto público, que ya desde sus inicios prefería el género ligero y el folletín. Sucedió en Costa Rica algo semejante al fenómeno de democratización del arte explicado por Hauser, al referirse al tránsito del teatro privado hacia el burgués y municipal y luego a las empresas teatrales. Según él, estas son "fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el costo de inversiones cada vez más cuantiosas"<sup>65</sup>. Para este autor, el cine culminó este proceso de democratización que implicó fuertes cambios de la estructura teatral y la del lector.

El auge del cine no sólo alejó aún más al espectador de todo tipo de producción nacional sino que además transformó la composición del público. A diferencia del público del teatro, auditorio más o menos uniforme y desarrollado, el espectador del cine se suma a "una masa heterogénea, inarticulada,

---

<sup>63</sup> Según Borges, "Girton hizo de este teatro un atractivo de diversiones y recreamiento, muy del agrado del pueblo y de la sociedad; a decir verdad, más del elemento popular, por la baratura de las entradas de los espectáculos", Borges, p.100.

<sup>64</sup> Borges, p. 95.

<sup>65</sup> Arnold Hauser, *Historia social del arte* (1953, t. III, ed. española: Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969) p.301.



informe, y cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales"<sup>66</sup>. Si en Costa Rica, hasta 1935, la cultura teatral y los espectáculos se distribuían según los distintos estratos sociales, al menos se mantenía, dentro de cada tipo de público un mínimo de "la mutua inteligencia" que, según Hauser, marca la distancia entre el público y la masa. La democratización del espectáculo que implica el cine acentuó el anonimato del público y borró algunas diferencias, pero a la vez restringió la actividad teatral a un grupo más selecto y cerrado. Esta situación condujo prácticamente a la desaparición de grupos dramáticos locales y, al mismo tiempo, disminuyó la ya esporádica presentación de grupos extranjeros. Este fenómeno se mantuvo por décadas, más o menos hasta la creación de la Compañía Nacional de Teatro y la llegada reciente de artistas sudamericanos (hacia 1970), que devolvieron al teatro su carácter popular.

Hauser insiste en la función igualadora del cine, que percibe en "la mentalidad pequeñoburguesa", caracterizada "por un optimismo sin ideas y sin críticas... el punto de encuentro psicológico de las masas"<sup>67</sup>. En momentos en que se manifiesta con toda claridad la crisis del modelo oligárquico-liberal y se perciben los esfuerzos de grupos profesionales y medios, se completa también un ciclo en relación con el espectáculo. Los espacios familiares y restringidos, donde los asistentes se conocían, fueron sustituidos por aquellos a los que acudía un público con ciertos intereses culturales comunes. El teatro, como recinto más o menos aislado, cuyo acceso supone alguna preparación e implica cierto carácter ritual o festivo, pierde importancia frente a la cotidianeidad del cine. Posteriormente, esta tendencia a la masificación y el anonimato en el ámbito cultural dominará también el periodismo, al comenzar a perder terreno el periodismo literario, dentro del

---

<sup>66</sup> Hauser, p. 300.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p. 304.

cual se movían los intelectuales amigos y conocidos, y cuyas polémicas seguían día a día los lectores. Son los productos masivos los que comienzan a llenar las aspiraciones y, a medida que se desnacionaliza la economía del país, la cultura se empieza a uniformar bajo el imperio de los medios de masas.

## Los cronistas del teatro: la crítica

---

### ¡No más Echegaray! (1890-1930)

**L**a cercanía entre los distintos quehaceres relativos a la escritura, propia del siglo XIX y comienzos del XX, se traduce en la ausencia de especialización de la crítica literaria. Las revistas y la labor del crítico respondían más bien a un interés amplio por la cultura, las ciencias y la política. En ellas tenían cabida tanto los bocetos impresionistas y las noticias sobre espectáculos como los ensayos de mayor vuelo interpretativo. Aunque la recuperación de esta crítica es una tarea pendiente en los estudios literarios costarricenses, es posible adelantar algunas observaciones a partir del material disponible. Lo analizado hace emerger una actividad crítica permanente, que produjo una considerable cantidad de artículos y reseñas, tanto sobre el teatro nacional como acerca de las representaciones de compañías extranjeras. Sólo para citar un ejemplo: en un periódico, *El heraldo de Costa Rica*, hubo, entre diciembre de 1904 y agosto de 1905, veintiún reseñas o artículos sobre teatro y ópera, equivalentes al mismo número de exhibiciones.

Por otro lado, sería falso hablar de un solo tipo de crítica: como es lógico, hubo posiciones distintas y esta diferencia se cuela entre los textos conservados. En un severo análisis de las costumbres de la burguesía costarricense que asistía al teatro, un articulista se queja, entre otras cosas, de que al finalizar las funciones

los cronistas salen del teatro a llenar cuartillas elogiando la magnífica interpretación que los artistas dieron a sus papeles, cuando lo que hicieron fue valerse de la ninguna preparación artística de los espectadores para ocultar su incapacidad completa para el desempeño de obras interesantes<sup>68</sup>.

Además, el hacer crítica en periódicos o revistas presentaba diversas exigencias. La crítica periodística se distingue, como es obvio, por ser más informativa, circunstancial y concisa. Tal vez por esto, a diferencia de la crítica de revistas, ofrece el espacio para el análisis del espectáculo: calidad de las compañías, de las actuaciones, del montaje, etc. En este sentido, la crítica costarricense de la época -o una parte de ella- se muestra informada y exigente: desde la función inaugural del Teatro Nacional, se protesta por los abusos de las compañías extranjeras que tratan de burlar contratos y compromisos. En aquella función, no cantaron las principales figuras: el público silbó y la crítica lamentó ampliamente el hecho. El escritor González Rucavado dice, a propósito del estreno de una obra nacional: "Tenemos que conformarnos con las malísimas compañías que de cuando en cuando nos vienen... Por eso son muy de alabar los esfuerzos de Emilio Pacheco, de don Carlos Gagini"<sup>69</sup>. Asimismo, en 1910 se protesta por la cantidad excesiva de obras de Echegaray en la programación de una compañía:

---

<sup>68</sup> Demetrio Rudine, «En el teatro», en *Vida y verdad*, n. 2, (13 mayo 1904) p.70.

<sup>69</sup> Claudio González Rucavado, «Cuento de amor. Comedia en dos actos por Ernesto Martin», en *Páginas Ilustradas*, año 8, n. 270 (12 febrero 1911) p.6.

¡Por Dios! ¡No más Echegaray! ... téngannos lástima, acuérdense de que don Miguel enternecía a nuestros abuelos ... y que nosotros, indignos vástagos de aquellas generaciones de puños recios y corazones tiernísimos, tenemos lagrimales enjutos y pechos de mármol<sup>70</sup>.

En numerosos textos se destaca la diferencia entre el gusto del público y el de los críticos. Estos a veces lamentan la escasa asistencia a algunos espectáculos de alta calidad artística y la preferencia por zarzuelas y melodramas de segunda categoría. La situación no cambió mucho con el transcurso de los años puesto que en 1956 Castro Fernández explica la actitud de Garnier por la presión (de pequeñez y atraso) del medio social y crítico costarricenses<sup>71</sup>.

Calsamiglia en 1914 y luego Salazar en 1929 adaptaron sendos cuentos de Conan Doyle para el teatro. Pero el crítico de los primeros años del siglo no gustaba tampoco del género policíaco, que parece haber estado de moda en el teatro y el cine. De las cintas policíacas se quejaban también educadores y gobernantes; en un decreto que las condenaba por "inmorales" fueron prohibidas en 1919 para los menores de edad<sup>72</sup>.

La crítica costarricense parece haber apreciado con diferente óptica las piezas nacionales y las extranjeras. Cuando se trataba de valorar las primeras, era inevitable la relación con el medio, y la verosimilitud y el nacionalismo surgían como criterios fundamentales del análisis<sup>73</sup>. ¿Presenta o no la

<sup>70</sup> Paul Libby, "Apuntes teatrales" en *Germinal*, n. 2 (28 setiembre 1910) p. 16.

<sup>71</sup> Dice Castro Fernández que en Costa Rica "todavía se juzga una obra literaria con parcialidad y en virtud de ciertos principios retrógrados ... [Garnier] al escribir sus piezas ... en Costa Rica se sintió cohibido: nuestro ambiente era y es aún limitado en cuanto a su población y sus tradiciones literarias. El escritor vive siempre sobre el pasado: un hecho ocurrido en nuestro país es visto y sentido con personas conocidas y al evocarlas para su acción dramática, perturban la imaginación por estar ellas en nuestra intimidad..." Castro Fernández, «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha* (año 1, n. 3 noviembre 1956) pp. 15 y 17.

<sup>72</sup> Marranghello, p. 224.

<sup>73</sup> Se trata de una crítica nacionalista que, como explica Beatriz González privilegia "formaciones discursivas ... que, por las vías del efecto ideológico, garantizan un sentimiento de nacionalidad creado por los intelectuales de los sectores dominantes para contrarrestar, por otro lado, el proceso de enajenación...", González, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX* (La Habana: Casa de las Américas, 1987) p. 37.

obra los problemas, el lenguaje y las costumbres del país? El hacerlo, para ciertos críticos, es una virtud; para otros, un escollo que sortear. Entre los primeros, por ejemplo, hay uno a quien el estreno del melodrama de Barrionuevo, *El grito de la conciencia*, ofrece el motivo para lamentarse:

Es un cuadro trágico que hemos visto realizado, desgraciadamente, muchas veces en esta pequeñísima sociedad, y en multitud de ocasiones nos hemos lamentado con profundo dolor como el terrible mal que sirve de tema al drama corroe la sociedad, y qué proporciones toma de día en día<sup>74</sup>.

Una de las más interesantes críticas del corpus analizado, en cambio, revela una profunda conciencia acerca del lastre regionalista en el teatro. En el mismo año de publicación de «La propia» (1910), uno de los relatos clásicos del costumbrismo costarricense, el escritor Roberto Valladares valora positivamente la pieza *Cuento de amor*, de Ernesto Martín (Martén), por haber superado el "refrán localista". El realismo -tratar un problema común en la sociedad costarricense- no implicaba, según Valladares, el recurso al habla nativa:

Mucho temí por la comedia, cuando vi asomarse por aquí y por allá ese regionalismo que ha sido el malecón adonde han ido a malograrse tantos esfuerzos novelescos, vencidos al fin por razones poderosas (...) Así reflexionábamos cuando nos sorprendió una agradable transformación: *Cuento de amor* giró inteligentemente y, abandonando los labios de sus intérpretes el refrán, comenzó a desenvolverse la comedia fina, válida de recursos legítimos...<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Faisán, "El drama de Barrionuevo", en *Arte y vida* (año I, n. 3, 1 mayo 1910) p. 8.

<sup>75</sup> Roberto Valladares, "Teatro patrio. *Cuento de amor* por el Lic. Ernesto Martín" en *Páginas Ilustradas* (año 7, n. 257, noviembre 1910) p.11.

Interesa de la crítica de Valladares la división que sostiene implícitamente el autor entre el recurso al habla autóctona y el realismo: referirse a lo nacional no obliga el uso de regionalismos lingüísticos. De esta manera, el crítico se coloca al lado de Fernández Guardia quien, como se ha dicho, fue uno de los protagonistas de las polémicas de 1894 y 1900 y luego escribió una obra dramática en la cual, a la vez que proclamaba en el prólogo la necesidad de crear una dramaturgia nacional y ambientaba la acción en Costa Rica, utilizaba un español castizo. La noción de lo dramático pregonada por Gagini y adoptada luego por Ureña, Sánchez Bonilla y Calsamiglia, trataba de representar lo nacional incluso en el habla costarricense. Tanto esta idea como la de Fernández Guardia no eran sino dos medios para lograr el mismo objetivo: fundar un teatro como medio de representación y, por lo tanto, de crítica de lo real social. Al lado de estos autores, sin embargo, como se verá, sobre todo con Valladares, Soler, Cruz Santos, Garnier y Castro se postulará un teatro universal, separado de lo contingente nacional y que aspirará más a una problemática humana general, concretada casi exclusivamente en el conflicto amoroso. Ya en 1905 el poeta José María Zeledón se alinea, junto con Garnier, al lado de lo universal y lo cosmopolita: ambos forman parte del "grupo de visionarios que hemos adoptado la ciudadanía del universo y vemos en cada hombre un compatriota"<sup>76</sup>.

La crítica, pues, no se separa de las concepciones estéticas y dramáticas que los autores ponen en práctica en las obras: no por casualidad, la mayoría de los críticos son los mismos dramaturgos (Fernández Guardia, Valladares, Ureña, Cruz Santos, Garnier y Castro. Como espacio de cruce entre la actividad creadora y la preocupación social (la crítica es fenómeno de escritura y de control del discurso artístico), el análisis de obras dramáticas del período en general no

---

<sup>76</sup> José María 'Billo' Zeledón, «José Fabio Garnier. Un esbozo», en *Páginas Ilustradas* (año 2, n. 72, 10 diciembre de 1905) p. 1161.

resiste la referencialización del texto. El escribir teatro y literatura en Costa Rica en esa época significa, en otras palabras, hablar del país. Y esta preocupación, cuyo origen puede remontarse a las polémicas entre criollismo y modernismo de 1894, dominó por igual a escritores y críticos. Será tal vez hasta mediados de siglo que se invierta esta noción, cuando Castro sostenga, aunque de modo todavía un poco confuso, la necesidad de un teatro abstracto, es decir, de "desreferencializar" el drama costarricense para poder mantener la libertad creadora<sup>77</sup>.

Además de los artículos periodísticos y de revistas, en esta época aparecen varios trabajos que se proponían, ya en ese momento temprano de la literatura costarricense, ofrecer una visión panorámica de ésta. Se trata de la «Carta literaria» del poeta Justo A. Facio (1918)<sup>78</sup> y los libros del también poeta Rogelio Sotela. La «Carta» responde una solicitud de información de un escritor panameño sobre el teatro costarricense y resultó finalmente no la "ligera investigación sobre el teatro costarricense", como Facio mismo la denomina, sino un panorama crítico y agudo sobre la escritura nacional en general, acaso la primera historia sobre la literatura escrita en el país. El autor procede por géneros -además de los cuatro géneros tradicionales, teatro, cuento, novela y lírica, incluye la crítica literaria-, según dos tipos de literatura: la regionalista y la "psicologizante". Agrega, además, un grupo particular de cuatro escritores, los "desaparecidos", los ya fallecidos en el momento en que él escribe su «Carta» (Manuel Argüello Mora, Teodoro Quirós, Rafael Angel Troyo y Manuel de Jesús Jiménez). La selección de este último grupo revela un dato interesante: la contemporaneidad entre el momento crítico y

---

<sup>77</sup> Al hablar del teatro de Garnier, Castro dice: "sus obras no reflejan nuestro ambiente; claro que los mismo hechos pueden ocurrir en nuestra tierra mas no hay duda alguna, no nos sentimos entre nosotros; su teatro es de fuera, sus personajes, como mentalidad y expresión, no los reconocemos como nuestros", Castro, *op cit.*, p.18.

<sup>78</sup> Justo A. Facio, "Carta literaria" en *Athenea* (San José, t.II, n.7, 1 noviembre 1918) pp.432- 446.



la escritura literaria. El gesto de escribir sobre la literatura costarricense coincide con el momento en el que la literatura comenzaba a dar sus primeros pasos en el país. Este mismo fenómeno se revela en los índices de los libros de Sotela, en los que los "precursores" aparecen citados con el tratamiento de respeto ("Fray Antonio de Liendo y Goicgoechea, el doctor Castro, don Manuel Argüello, don Mauro Fernández") y no así los contemporáneos.

Acerca del género dramático Facio propone algunas hipótesis iniciales. Sostiene, en primer lugar, que el teatro "ni ha nacido aún en Costa Rica, por más que, una que otra vez se hayan compuesto aquí piezas destinadas a la representación". El motivo es la "juventud" del país: se trata de la metáfora de la nación como individuo, con nacimiento, infancia, juventud y madurez, o sea, de la visión biológica de la historia. Así, dice al final de la «Carta», que es la lírica el género con mayor producción en la historia literaria del país, porque

es un fenómeno mental que pertenece al grupo de los hechos naturales, porque la forma rítmica es un poderoso elemento de halago para las imaginaciones juveniles y de ahí que sea el medio de expresión literaria en la adolescencia de sociedades que no poseen aún todos los variados recursos de la cultura<sup>79</sup>.

Facio analiza brevemente *Magdalena* ("una comedia de corte francés moderno", en la que lo nacional a veces se pierde en medio de lo general, crítica que también imputa a *El marqués de Talamanca* y los juguetes cómicos de Gagini), las piezas de Ureña, Calsamiglia, Martén, Carmen Lyra, Camilo Cruz, Francisco Soler y Garnier. De este último indica que, con "concepciones exóticas", "no se ha propuesto él, efectivamente, reproducir situaciones que correspondan a nuestra manera de ser o a nuestra mentalidad"<sup>80</sup>. Como otros críticos e historiadores contemporáneos y algunos posteriores, Facio,

---

<sup>79</sup> Facio, p. 444.

<sup>80</sup> Facio, p. 435.

además, utiliza el criterio nacionalista para analizar y hasta para clasificar la producción literaria. Sólo que en su caso este criterio no aparece como índice valorativo, es decir, para juzgar como obras necesarias o buenas sólo aquellas nacionalistas mientras que las consideradas europeizantes o exóticas, merecerían un juicio negativo. Facio escribió, asimismo, un ensayo acerca del teatro de Raúl Salazar y un pequeño comentario a la obra de Ureña *Sombra y luz*<sup>81</sup>.

Dos años después de la «Carta» de Facio, Rogelio Sotela publica el primero de sus cuatro libros sobre la literatura costarricense<sup>82</sup>. Hace una periodización de cuatro generaciones e incluye, además, a los "precursores" y los "jóvenes". Dentro de cada generación, ordena a los escritores alfabéticamente y de cada uno hace una breve presentación biobibliográfica y, excepto de los precursores, una antología. Desde su punto de vista, la literatura nacional se inicia con la primera generación (los nacidos alrededor de 1860) y, como existe una correspondencia entre ésta y las condiciones naturales del país, la costarricense se caracteriza -en sentido positivo- por la ausencia de poetas "melancólicos", de la bohemia, los "ismos", las "formas extravagantes" y los "modelos extraños":

Relativamente estos tres factores existen en Costa Rica, -y diríamos en todo pueblo-, y de esa suerte es natural que haya una diversa manifestación de arte, y no sea todo una justa expresión del ambiente. Pero en general, pueden

---

<sup>81</sup> Justo A. Facio, "Sombra y luz" en *Páginas ilustradas*, (año 4, n. 163, 15 setiembre 1907), p. 2638; "Dos comedias dramáticas" en *Repertorio americano* (v.19, n. 7, agosto 1929) pp. 102-103.

<sup>82</sup> Rogelio Sotela, *Valores literarios de Costa Rica* (San José: 1920); *Escritores y poetas* (San José: Lehmann, 1923); *Literatura costarricense. Antología y biografías* (San José: Lehmann, 1927); *Escritores de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1942), los tres últimos libros constituyen en realidad ampliaciones de su primera obra. Las ediciones de 1927 y 1942 incluyen el mismo Proemio. La de 1927 presenta, además, "Algunos juicios del extranjero sobre la labor de Rogelio Sotela", que se refieren tanto a estas historias como a su obra literaria.

señalarse estos caracteres en nuestra literatura; jovialidad, optimismo, disciplina (...) Dentro del marco helénico en que vivimos, responde nuestra manifestación artística a un ideal social<sup>83</sup>.

Como se observa, Sotela tiene una visión ultrapositiva y hasta mitificante del país. Su objetivo es rescatar nombres y colocarlos como escritores en la primera historia de la literatura costarricense -su esquema será seguido en buena medida por Abelardo Bonilla-. Si bien comparte con este investigador un concepto de lo literario que incluye el periodismo, la biografía y el ensayo científico, político, etc., se diferencia en sus análisis de los textos pues toma en cuenta sus alcances político-ideológicos y el pensamiento del autor. Respecto del teatro, recoge datos sobre el éxito de las representaciones, las características generales y el argumento de las obras, las compañías que las representaron y el teatro donde se estrenaron. No aporta ningún tipo de análisis ni de crítica del texto dramático.

### **Remembranzas de la farándula (1930-1960)**

El libro de Fernando Borges, *Historia del teatro en Costa Rica* (1942) interesa por ser uno de los pocos que enfocan el teatro como espectáculo y no sólo como texto dramático, a lo largo de un recuento anecdótico que cubre un lapso de cerca de cien años. Sin embargo, posee numerosas y determinantes limitaciones, que van desde la poca confiabilidad de los datos hasta la ausencia de un marco de interpretación de mínimo rigor.

En este ensayo, Borges concibe el teatro sobre todo como actividad espectacular ligada a diversiones y entretenimientos de variada índole. A lo largo de sus páginas, en las que se yuxtaponen en orden cronológico datos no siempre fidedig-

---

<sup>83</sup> Sotela, *Escritores de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1942), pp. I-II.

nos, se percibe un mundo confuso y heterogéneo. El ensayista da cuenta del tipo de espectáculo que se prefiere en cada época y de sus apuntes se deduce, sin que él lo indique sin embargo, un concepto de cultura peculiar. Se interesa por hacer una historia de los locales, especialmente los que funcionaron en la capital, con lo que aporta algunos datos en cuanto ubicación, capacidad y otros, que pueden resultar de utilidad en investigaciones posteriores.

Su obra ofrece cierta información, también de tipo periodístico, sobre el público que asistía a los diversos locales. Esta se refiere sobre todo a las reacciones, la acogida a los montajes y las valoraciones morales, de censura o aprobación que suscitaron. No hay, desde luego, ninguna interpretación de estos datos, pero sin embargo se puede vislumbrar, a partir de sus observaciones, algunas líneas de comportamiento y un patrón de preferencias del público de la época.

Más escasas son las alusiones a los diversos elementos escénicos y prácticamente inexistente la indicación de aspectos estructurales de las representaciones, como el tratamiento del espacio o el movimiento. Tampoco informa sobre los directores de los diferentes montajes (prefiere, si acaso, mencionar al administrador del teatro). El único elemento al que hace constante referencia es al actor. Son comunes las alusiones a la belleza, el carácter, las cualidades y la interpretación. Como se ha indicado frecuentemente, es propio del teatro de fines del siglo XIX concentrarse en el actor, y no es extraño en un tipo de crítica como éste la preeminencia de la interpretación individual sobre el resto de los elementos escénicos e, incluso, sobre el contenido de la pieza.

Si se puede percibir algún progreso, una evolución del teatro nacional a través de las anotaciones de Borges, éstos se refieren a la actividad en su conjunto, al interés que despertaba en la sociedad de aquel entonces, al comportamiento de los aficionados o el público. Por otro lado, la meta de este devenir sería la incorporación, la apropiación y la madurez de la cultura teatral costarricense en el marco de la cultura europea.

Borges intenta también vincular la historia del género con la del país. Sin embargo, la relación es débil y se hace con base en una visión igualmente anecdótica, superficial y hasta risueña de la historia nacional.

En síntesis, el libro es a veces una remembranza de la farándula y otras el recuento nostálgico de las glorias efímeras del espectáculo. Bosqueja un concepto de la cultura como lo diferente, lo segregado de la realidad cotidiana, que no por anacrónico deja de ser atractivo y vital y ofrece una amena muestra de la crítica periodística.

Otra parte de la crítica literaria aparecida durante estos años, aunque carezca de un carácter sistemático, se materializa en diversas monografías, artículos y antologías que trazan líneas generales de interpretación. Esta orientación de la crítica considera frecuentemente que la literatura está condicionada por leyes sociales e ideológicas que varían en cada época histórica. Se planteaba muchas veces desde una perspectiva humanista y hacía gala de una vasta erudición. Representa una visión del fenómeno propia de la época, que intenta fijar los valores eternos de la obra dentro del avance cronológico de grandes corrientes de la cultura<sup>84</sup>. En general, esta crítica se refería especialmente a la narrativa y la lírica, con muy pocas incursiones en el teatro.

En 1940 se funda la Universidad de Costa Rica y, en las dos décadas siguientes, del seno de esa institución surgen otros intentos por historiar y sistematizar el estudio de la producción cultural y literaria costarricense. En esos años, la crítica conocida del período estudiado se inscribe casi en su totalidad en la modalidad universitaria y responde en buena medida a los postulados de las diferentes corrientes teóricas y metodológicas que se conocen en el país. De manera que los

---

<sup>84</sup> Por ejemplo, el profesor y ensayista León Pacheco, insistía en un enfoque que permitiera "situar el fenómeno literario en su ambiente humano, en su corriente ideal, en sus perspectivas históricas y en su propia realización estética". "Palabras explicativas", en *Lecciones de literatura* (San José: Editorial Antonio Lehmann, 1962) p.13.

juicios acerca de obras, autores y espectáculos deben revisarse tanto a la luz de las sucesivas nociones de literatura y teatro como en relación con las constantes ideológicas que se bosquejan. En algunos de los trabajos analizados se mantienen, en mayor o menor grado, las constantes indicadas anteriormente: el énfasis en la presencia o la ausencia de un lenguaje referencial; la insistencia en la relación directa entre los contenidos de la obra y la realidad considerada externa a ella; el cotejo entre la biografía del autor y la ficción en un plano directo y contenidista; la apelación al realismo como criterio valorativo; el señalamiento de ciertos temas y un determinado lenguaje como propios de la literatura nacional<sup>85</sup>. Estos criterios apuntan a consagrar y establecer un corpus oficial que valora las obras preferentemente con criterios de verdad. La exigencia realista y nacionalista conduce a la crítica a acentuar sobre todo los temas y los contenidos, y a poner en segundo término los aspectos vinculados con las relaciones internas del texto dramático.

El primer esfuerzo por ofrecer una visión panorámica del desarrollo de la literatura dramática nacional es *El teatro en Costa Rica*, tesis universitaria elaborada en 1946 por Yolanda Capella<sup>86</sup>. Ese trabajo tenía como propósito, según manifestación expresa de la autora, "estudiar el desarrollo y la producción de la literatura dramática en Costa Rica (...) Recoger para que se conozca la obra de los autores que han cultivado este género literario"<sup>87</sup>. Ese propósito determina también el carácter impresionista, más informativo y documental que analítico, del texto y la ausencia de un marco teórico-metodológico explícito en el estudio. El trabajo consta de cuatro capítulos. Los dos primeros (pp. 1-10), que repre-

---

<sup>85</sup> Picado localiza estos elementos en la crítica referente a la narrativa costarricense producida entre 1940 y 1950. Cfr. *Literatura-crítica-ideología* (San José: Editorial Costa Rica, 1984).

<sup>86</sup> Yolanda Capella S., *El teatro en Costa Rica* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1946).

<sup>87</sup> Capella, pp. 1 y 45.

senta un apretado panorama del desarrollo del teatro europeo y del teatro indígena y colonial en América, poseen escasa relación con la parte medular del trabajo, constituida por los dos últimos capítulos. El capítulo III es un "catálogo cronológico de autores y sus obras" (pp. 12-30), que consigna algunos datos biográficos de los autores dramáticos costarricenses (fechas de nacimiento y muerte, nombres de los padres, ocupación o cargos desempeñados a lo largo de su vida), los títulos y las fechas de publicación o estreno de las obras, en algunos casos, referencias a obras inéditas o sin estrenar, y esporádicas observaciones sobre argumentos y temas. El capítulo IV, titulado "Análisis de algunas obras principales" (pp. 31-44), tiene como propósito "el estudio a fondo de aquellas obras en que destaquen más las características de nuestros principales autores". Entre éstas se privilegia el "sabor regionalista" y el tratamiento de temas nacionales, aunque en ningún caso se hace explícito el criterio utilizado para determinar las características. El estudio se limita a ofrecer una descripción del argumento y es un esfuerzo por subrayar algunos temas particulares o la influencia de autores europeos en las obras. Con frecuencia se aventuran juicios de valor, estéticos o morales, sobre la manera correcta o incorrecta en que reflejan los autores las costumbres costarricenses, la "calidad" de las obras o el acierto en el tratamiento de los temas, el "conocimiento de los caracteres humanos" en el delineamiento de los personajes, el "talento dramático" de los autores, el "excesivo realismo" o la insistencia en la temática sexual en la obra de Garnier. En todos los casos esos juicios sólo se sustentan en la autoridad del crítico, sin señalar las justificaciones teóricas o empíricas que podrían servirles de base. El trabajo se limita casi exclusivamente al catálogo cronológico y al comentario de los textos dramáticos, no se preocupa por relacionar los textos con el contexto histórico, la producción espectacular, o la producción artístico-cultural y literaria de la época. La tesis de Capella fue el primer esfuerzo universitario por elaborar una historia de la literatura dramá-

tica costarricense y sirvió de base para intentos posteriores.

Sonia Marta Mora y Manuel Picado consideran que, hasta la década de 1960, los estudios literarios en Costa Rica se inscribían en un marco empirista en el terreno epistemológico e idealista en el de los valores<sup>88</sup>. En consecuencia, explican los críticos, la historia literaria se movía entre el positivismo y la especulación estetizante de corte humanista. Indican también como carencia, la ausencia de una reflexión teórica y la falta de especialización de los críticos. Asimismo, señalan la persistencia de cierta tradición estilística y anotan la influencia de Dámaso Alonso e indirectamente de Croce y Husserl.

Esta orientación de los estudios literarios, ya perceptible en cierta medida en algunos de los críticos mencionados antes, encuentra su mayor expresión en la *Historia de la literatura costarricense* (1957) de Abelardo Bonilla, visión de conjunto que supera las agrupaciones antológicas y las descripciones parciales anteriores. Esta obra tiene entre sus méritos ampliar la crítica impresionista y ofrecer una mirada panorámica sustentada por una noción bastante coherente del quehacer cultural. Además, propone una determinada percepción de la evolución literaria del país y sus datos informativos la hacen una fuente obligada, aunque obviamente superable, al intentar fijar el corpus de la literatura nacional. Además, como indican también Mora y Picado, "los contenidos y esquemas" detectados en el libro de Bonilla "se repetirán sin el brillo del maestro en numerosos textos anteriores y posteriores" a la fecha de su publicación<sup>89</sup>.

Resulta difícil fijar un concepto de literatura dramática en el caso de la crítica de Bonilla. Si bien en algunos momentos, especialmente al enunciar los principios teóricos, el autor declara su adscripción a los postulados de Croce y Vossler,

---

<sup>88</sup> Sonia Marta Mora y Manuel Picado, «Un nuevo aporte al estudio de la literatura costarricense», en *Revista de historia* (n. 15, enero-junio 1987) pp 141-142.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.142.



diversos aspectos de su obra apuntan más bien a una percepción positivista del quehacer literario. En primer término, Bonilla plantea la necesidad de situar un panorama histórico dentro del cual la literatura sería un momento privilegiado, aunque se muestra opuesto a considerar la obra literaria como simple producto de la sociedad. Según su opinión, la producción literaria y, por lo tanto, la dramática, debe estudiarse en relación con las fuentes, las influencias y sobre todo en sus vínculos con una cierta atmósfera espiritual propia del país. Asegura no desestimar las influencias materiales, geográficas, étnicas y económicas, pero atendiéndolas siempre en su ligamen con las condiciones generales de la cultura. Esta concepción de las determinantes culturales y de las prioridades explicativas de los hechos literarios, si bien es tributaria de los planteamientos de la estilística, no deja de recordar el positivismo, que también postula la importancia de una ley general del espíritu, producto de las condiciones de las diversas épocas. El crítico, sin embargo, procura evitar todo tipo de determinismo y apunta que la literatura, más que un producto de las condiciones materiales de la sociedad, es otro de los elementos que la engendran.

Existe, a su entender, un espíritu costarricense, creado en parte por la literatura, que lleva en sí dos inclinaciones opuestas: una racional, cerrada, y otra más libre, intuitiva y anticlásica. El estudio de la literatura ayuda a comprender esta alma nacional. Reminiscencia romántica, filtrada por la estilística, que llevaría al crítico a aislar y descontextualizar ciertos fenómenos literarios como la poesía y a mostrar desconfianza ante los métodos de análisis. Esta idea sustenta la valoración que Bonilla hace del teatro. Propone para la literatura la función de "revelar los misterios del universo y de la vida" y se lamenta de que el teatro costarricense no logre superar "el campo de lo épico dialogado" y no haya así alcanzado "la esencia de lo dramático"<sup>90</sup>. Deplora, por lo tanto, la ausencia de un sentido poético y simbólico en la dramaturgia nacional.

La vacilación teórica y metodológica o, más bien, el

---

<sup>90</sup> Bonilla, p. 368.

desfase entre los postulados estéticos y la práctica crítica, lleva a Bonilla a ampliar el concepto de lo literario hasta abarcar géneros como el ensayo, la historia, el derecho, el periodismo, la filosofía y la crítica. Esta misma oscilación marca también los criterios de periodización utilizados. Persiste la noción del cambio histórico sujeto a leyes, organizado según principios de analogía y sucesión, como es propio de gran parte de la historiografía literaria desde el siglo pasado<sup>91</sup>. Desechando explícitamente el método de las generaciones de Petersen y Ortega, el crítico habla de grandes períodos históricos que marcarían el desarrollo literario y dentro de estos, propone la agrupación de obras y autores según los géneros literarios. Estos períodos están en última instancia determinados por aspectos lingüísticos ya que, según la estilística, la evolución de la lengua y el habla es el hecho determinante en el cambio de la cultura y las diferentes concepciones del mundo. Sin embargo, Bonilla no siempre respeta sus propios principios organizativos ni el plan de la obra, pues la agrupación suele referirse a otros aspectos, como las corrientes literarias.

En lo que atañe al teatro, su historia comienza prácticamente con *Magdalena* de Fernández Guardia. Su afirmación de que ésta es la primera obra dramática nacional ha sido recogida por la crítica posterior y consagra esta pieza como la fundadora de una línea realista determinante en la dramaturgia costarricense. El crítico en cierto sentido se hace eco del propio autor, que pregonaba un teatro interesado por los asuntos nacionales y la tradición propia, pero alejado de la línea costumbrista folclorizante. De esta manera, a partir del juicio sobre *Magdalena*, Bonilla remite a la discusión sobre la identidad nacional y lo hace acudiendo a la dicotomía *nacional/universal*. Esta oposición, que se percibe a lo largo de toda la *Historia de la literatura costarricense*, se enlaza con la diferenciación entre teatro realista y teatro abstracto. Según la ambientación de los acontecimientos sea local o no y de

---

<sup>91</sup> Beatriz González, pp. 82 y sgts.

acuerdo con los temas y conflictos planteados, las piezas serán más o menos realistas y más o menos representativas de lo nacional. En general, al igual que en otros momentos del libro, el autor hace patente su preferencia por aquellas obras dramáticas que logran un efecto y un sentimiento nacionales. Sin embargo, en relación con ciertos dramas (los de Castro Fernández), muestra más bien una inclinación hacia la dramaturgia abstracta, de carácter universal, cuyos conflictos no se ubican en una sociedad determinada e identificable.

A partir de la obra de Fernández Guardia, entonces, se afianzaría una línea realista, representada por Gagini, Ureña y Calsamiglia entre otros. El teatro abstracto estaría ejemplificado especialmente por la producción de Garnier y Castro Fernández. Si bien Bonilla no insiste en la evolución del género y sus análisis tienden sobre todo a separar y clasificar las obras más que a proponer vínculos entre ellas que impliquen un desarrollo, se percibe en sus líneas la idea de un progreso en la dramaturgia local. Esta parece evolucionar hacia la madurez formal e ideológica, hacia estructuras más complejas y planteamientos más universalizantes, proceso que parece tener en Castro Fernández a su máximo exponente, por lo menos en lo que respecta al teatro de la época estudiada.

En términos generales, Bonilla apoya su visión histórica del teatro en la figura del autor, pese a las consideraciones que apunta de género, corriente y período histórico. Lo anterior es congruente con la importancia concedida en la literatura y la crítica de la época tanto al autor dramático como en general a la figura del creador. De hecho, en los criterios de agrupación y selección parecen pesar más los nombres de los autores que la calidad de las obras consideradas. No deja esto de implicar una simplificación de la crítica estilística, interesada sobre todo en el análisis del texto, limitación que por otra parte se justifica dado el carácter divulgativo e informativo, de historia que caracteriza el libro. En la presentación de autores y obras, Bonilla ofrece algunos datos biográficos sobre el autor en

cuestión, fechas y breves comentarios de las piezas, los que a veces se reducen a un resumen argumental. En ocasiones adiciona una bibliografía sobre el autor estudiado y su obra. El comentario de las obras, cuando aparece, destaca la influencia de aspectos como la herencia, las influencias y el estado general del espíritu que se traduce en tendencias y orientaciones abstractas como lo ideal, lo social, etc. En todo caso, aunque de manera superficial y amplia, se propone poner en relación la pieza tanto con la realidad costarricense como con la biografía personal y la supuesta interioridad del autor. Destaca también algunos rasgos del lenguaje de época y matices formales y de estilo. Finalmente, no descarta los juicios de valor y, en algunas ocasiones, los dictámenes moralizantes en torno de una pieza determinada.

Por esos años, el filósofo Moisés Vincenzi publica varios trabajos sobre aspectos generales del teatro, tales como el gusto, el espacio, los personajes y otros<sup>92</sup>. En primer lugar, también él acude a la oposición entre un teatro nacional o regional y una dramaturgia universal que, como se ha visto, es uno de los puntos centrales de la crítica literaria del momento en el país. En su opinión, existe un teatro que se relaciona con el medio, para lo cual acude al folclore del continente, mientras que otro lo hace resumiendo los problemas más graves del ser social mediante simbolismos y otros recursos<sup>93</sup>. Amplía el concepto de realismo, implícito en la dicotomía apuntada, al anotar que una obra que responda a su tiempo debe ocuparse de los grandes conflictos humanos y ser así ecuménica, como lo es el espíritu de la época actual. Es interesante también observar los alcances morales que exige Vincenzi a la literatura. La capacidad de superar la época de una obra se

---

<sup>92</sup> Moisés Vincenzi, *Los ídolos del Teatro: Ensayo de inspección teatral* (San José: Trejos Hermanos, 1957).

<sup>93</sup> Moisés Vincenzi, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica* (San José: Trejos Hermanos, 1957). La posición de Vincenzi se analizará con más detalle en el tomo II, que analiza entre otros el teatro de Castro Fernández.

vincula, según el crítico, con la contextura ética y la sinceridad que posea. De esta manera, remite al autor y a la coherencia entre su personalidad artística y la cotidiana. Este compromiso se desprende, sin embargo, de las presuntas limitaciones de las escuelas literarias o los credos políticos. Finalmente, acota que de esa misma coherencia personal e individual depende la armonía artística de la obra: "Dije que la obra de teatro es un conjunto de elementos centrados en el genio creador de la obra"<sup>94</sup>. El espíritu del autor hace posible una visión de conjunto del problema teatral que garantiza la unidad estética, la cual se condensa en una idea o un personaje. En síntesis, Vincenzi toma posición conscientemente ante las grandes interrogantes de la crítica: los problemas del realismo y la identidad, las maneras de insertarse en un momento histórico y las exigencias de delimitar los parámetros que sustenten los juicios estéticos.

### **Un nuevo libreto (1960-1988)**

Es posible indicar un momento posterior en la crítica literaria costarricense, perceptible también en el desarrollo de la crítica teatral. En un trabajo que consiste realmente en una introducción a una antología, Anita Herzfeld y Teresa Cajiao Salas explican el desarrollo del teatro costarricense por "el aislamiento cultural, el desconocimiento de las fuentes autóctonas, la indiferencia del público, la tardía formación de buenos intérpretes"<sup>95</sup>. Enumeran algunas de las obras y representaciones esporádicas del teatro durante la Colonia y el siglo XIX. Sus datos se basan en Capella y Borges y, en realidad, no aportan ninguna información adicional. Continúan el recuento histórico de manera bastante general y ofrecen una antología de textos dramáticos contemporáneos,

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>95</sup> Ana Herzfeld y Teresa Cajiao Salas, *El teatro de hoy en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica 1973), p.9.

acompañados de entrevistas y datos biográficos y bibliográficos.

En 1978 Olga Marta Barrantes elabora una tesis universitaria, voluminoso trabajo de recopilación en dos tomos, que reúne unas quince obras dramáticas publicadas o representadas entre 1809 y 1920<sup>96</sup>. Precede a la antología una introducción, que ofrece un panorama del desarrollo de la producción teatral costarricense, y a cada una de las obras reproducidas anteceden algunos datos biográficos del autor y un breve comentario del texto dramático. El propósito de la tesis es más divulgativo que analítico-crítico y su principal logro fue quizás, al reunir una serie de textos olvidados y casi desconocidos, o sin publicar- el redescubrir para los investigadores la existencia de una producción teatral en la Costa Rica de principios de siglo más rica y copiosa de lo que se suponía.

Stoyan Vladich<sup>97</sup> ofrece una reseña del teatro costarricense del siglo XIX, que recoge alusiones a representaciones populares indígenas, datos sobre locales y espectáculos teatrales y referencias a algunos textos dramáticos. Al final del artículo se alude a una obra del período que se estudia en este trabajo, el juguete cómico-lírico *Los pretendientes* de Gagini del que ofrece un resumen del argumento. También menciona algunos factores histórico-culturales que pudieron haber condicionado la actividad escénica costarricense en el siglo XIX. El artículo parece obedecer al deseo de recopilar informaciones dispersas sobre el género dramático de ese siglo, sin ceñirse a ningún marco teórico específico. Su propósito explícito es "constituir una fuente de retroalimentación para la dramaturgia actual y despertar el interés de los escritores para indagar en las raíces de la idiosincracia costarricense" (p.36).

En el capítulo correspondiente a Costa Rica de la obra

---

<sup>96</sup> Olga M. Barrantes, *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920* (tesis, Universidad de Costa Rica, 2 tomos, 1978).

<sup>97</sup> Stoyan Vladich, «Notas para una historia del teatro costarricense», en *Escena* (año 9, n. 18, 1987, pp. 36-41).

*Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* aparece un artículo de Alberto Cañas, conocido dramaturgo y escritor nacional, que se sitúa en la misma línea divulgativa de Vladich<sup>98</sup>. Este trabajo ofrece una visión panorámica del teatro costarricense de la primera mitad de este siglo y tiene un propósito eminentemente informativo. Todo el texto -desde el título mismo- tiene una orientación polémica que propone revalorar y recuperar la producción de esa época, casi olvidado y poco estudiado en el presente.

La mayoría de estas críticas son de carácter informativo general y ofrecen un corpus aún más restringido que el ya establecido antes, tal vez determinado por la misma naturaleza divulgativa de los trabajos. Además, en este tercer momento, la crítica es fundamentalmente académica e intenta o establecer interpretaciones de conjunto, como las examinadas, o trabajos de divulgación y ensayos monográficos.

Como ensayo monográfico más especializado, en *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*<sup>99</sup> Jorge Valdeperas distingue tres generaciones, entendiendo por generación un término "bastante impreciso", pero útil para la literatura costarricense desvinculada esencialmente de sus vecinos de América Latina y que no ha existido en su desarrollo "una sucesión orgánica de etapas". Estas generaciones son las de 1900, la de los años cuarenta y la de los sesenta. Para la generación del novecientos, que interesa para este trabajo, Valdeperas destaca que se corresponde con la etapa de "estabilidad y crisis de la democracia liberal, período que arranca con el levantamiento clerical de 1889 y se prolonga, a través de la crisis de 1917, hasta la última administración de Ricardo Jiménez (1932-1936)"<sup>100</sup>. Y agrega:

Se caracteriza esta época en términos generales por el control

---

<sup>98</sup> Alberto Cañas, «Antes hubo teatro», en Centro de Documentación teatral, *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Madrid, s.e., 1988).

<sup>99</sup> Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1979).

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 27.

ejercido en todas las esferas de la vida por una especie de plutocracia comercial que poco a poco ha ido desplazando a la vieja oligarquía criolla, exportadora de café... El espíritu aldeano e independiente es, entonces más que hoy, el carácter fundamental del ciudadano costarricense. La mezquindad espiritual heredada de la Colonia permanece, bajo nuevas formas, como el carácter definitorio de los actos del tico<sup>101</sup>.

Destaca cuatro figuras, Joaquín García Monge, Manuel González Zeledón, Luis Dobles Segreda y Carlos Gagini, siendo este último a juicio del autor "la figura de mayor peso intelectual de la generación del 900", situado "dentro de la corriente más avanzada del pensamiento liberal burgués"<sup>102</sup>.

En relación con la actividad teatral, Valdeperas afirma que "Costa Rica, la cenicienta de la Capitanía General de Guatemala" era "la menos indicada para un fenómeno de tan social naturaleza"<sup>103</sup>. De allí que no se haya podido rastrear una actividad escénica nacional en el lapso que va entre 1821 y 1890. Para su aparición es necesario la habilitación del Teatro Nacional en la década del noventa. Sin embargo, este teatro contribuyó a la formación de un público burgués de "gusto exquisitoide y europeizado" que contrastaba, según Valdeperas, con las tablas del Teatro Trébol. El contraste de ambos es determinante para la aparición de dos tendencias: "la tendencia culta, literaria, con el acento puesto sobre la excelencia del texto o la música, cuya cuna fue el Nacional, y la tendencia popular, surgida en el escenario del Trébol, con su peso fundamental cimentado sobre el juego escénico y para el cual la obra escrita no es más que un pretexto para estructurar un espectáculo"<sup>104</sup>.

Desde 1900 hasta 1920, dice Valdeperas, hubo una importante actividad teatral y las obras de Gagini, Casalmiglia y Ureña fueron casi en su totalidad representadas. Este

---

<sup>101</sup> *Loc. cit.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 36 y 37.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.



proceso no pudo seguir su desarrollo. En parte por el "convencionalismo" del público, que prefería el teatro español o francés, o las variedades y, en parte, por la competencia creciente del cine, mucho más rentable para los empresarios, la actividad teatral decayó en la década de 1920 y habrá que esperar hasta los años cincuenta para ver su reactivación. No está en el propósito del autor realizar ni un catálogo ni un análisis de obras. En consecuencia, es un ensayo que ofrece consideraciones generales y no siempre motivadas sobre la producción literaria-historia-ideología.

Al igual que Valdeperas, la obra histórico-crítica de Alvaro Quesada se inscribe dentro de la línea de interpretación ideológica marxista y se dedica principalmente al estudio de la narrativa costarricense de principios de siglo<sup>105</sup>. Esta inclinación del estudioso favorece en varios sentidos sus trabajos de crítica teatral, a la que también se ha abocado<sup>106</sup>. En sus artículos, Quesada escoge un enfoque que integre los aspectos socioculturales y las determinantes históricas al análisis de la dramaturgia. Su atención se centra preferentemente en el texto dramático, con escasas referencias al teatro como espectáculo. Siguiendo la misma orientación general de sus estudios más amplios sobre narrativa, se decide por un análisis ideológico que pone en contacto los textos con las sucesivas facetas de una historia de la cultura costarricense.

Como se ha señalado respecto de sus estudios sobre narrativa, en este cotejo estriban tanto el aporte principal de Quesada como algunas limitaciones que tienden a superarse en sus trabajo más recientes. Por ejemplo, resulta de gran

---

<sup>105</sup> Alvaro Quesada, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1986); *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1988).

<sup>106</sup> Alvaro Quesada, "Magdalena de Fernández Guardia: el liberalismo, la oligarquía y el matrimonio" en *Escena* (año 5, n. 12, 1984, pp. 2-6); "Temas y variaciones en los inicios del teatro costarricense: Fernández Guardia, Gagini, Garnier" en *Escena* (año 9, n. 16, 1986, pp. 39-44).

interés la capacidad del crítico de vislumbrar temas, problemas y líneas ideológicas comunes en los textos dramáticos en un momento histórico dado. Igualmente sucede con su habilidad para relacionar los diversos géneros literarios y evidenciar algunas similitudes y diferencias. Sin embargo, se percibe a veces cierta vacilación al precisar la especificidad del discurso dramático con respecto a otros, como el histórico. Lo anterior tiene consecuencias en el análisis, pues éste se centra fundamentalmente en el plano ideológico en detrimento de ciertos aspectos formales.

Por otro lado, se evidencia como un avance en relación con buena parte de la crítica anterior la comprensión del acontecer literario en sus íntimos nexos con el desarrollo histórico. De esta manera, la historia literaria se piensa como una red de estructuras y acontecimientos y no como la simple yuxtaposición de nombre y obras. En relación con el teatro, pese a que Quesada sólo estudia los juguetes cómicos de Gagini, *Magdalena* y algunas obras iniciales de Garnier, logra articular ciertas líneas de desarrollo ideológico entre textos de diversas épocas. De nuevo aquí se resiente la ausencia de una contextualización más profunda de estos cambios dentro de la sucesión de los paradigmas literarios a que se adscribe la dramaturgia nacional.

Finalmente, es de peculiar importancia el interés del crítico por señalar el origen social y la inclinación ideológica de los autores estudiados. Si bien, como advierten Mora y Picado, a veces no se logra superar la categoría del autor y se bordea el referencialismo, se amplía la contextualización general y se perfilan prioridades explicativas.

Entre los artículos de contenido monográfico, destaca uno de Gastón Gaínza Álvarez sobre *Magdalena*, de Ricardo Fernández Guardia<sup>107</sup>. El análisis ideológico de la obra parte de la idea de que "la *lectura* de un texto debe asentarse tanto

---

<sup>107</sup> Gastón Gaínza, "Apuntes para el estudio del contenido de *Magdalena*. Primera aproximación" en *Escena* (San José, año 3, n. 5) pp. 40-45.

en la teoría de la ideología como en las técnicas de interpretación semántica propuestas por la teoría lingüística que se elija"<sup>108</sup>. Su trabajo se desprende de una primera observación sobre los usos de tratamiento en este texto dramático, en el que la ausencia del voseo -y la presencia del tú- indica una sujeción al modelo metropolitano del español peninsular y su adopción "un cauce apropiado a los significados ideológicos transmitidos por el texto"<sup>109</sup>. Las mujeres protagonistas pertenecen a un sector social privilegiado, siendo dramáticamente secundarias aquellas de condición socioeconómica inferior. Magdalena se presenta en oposición con María y Jacinta como un ser "disconforme" con la condición de la mujer en su medio social. Es feminista y alienta una crítica a la institución matrimonial. El carácter dramático del personaje se construye en las dicotomías semánticas de *disconformidad/conformidad*, *rebeldía/resignación*, *imaginación/practicidad*, *matrimonio/no matrimonio*. Sin embargo, apunta Gaínza, esta actitud libertaria entra en contradicción con su percepción de las diferencias económico-sociales, propias de los grupos "que desprecian a quienes tienen que vender su fuerza de trabajo y debe efectuar trabajo manual"<sup>110</sup>. El feminismo de Magdalena sólo constituye "una subestructura semántica al servicio del autor... sobredeterminada por el universo semántico-ideológico del texto, que consagra las barreras sociales"<sup>111</sup>. Este predominio de la voz autoral, de ideología liberal, también determina la otra subestructura semántica de los personajes masculinos. La sobredeterminación del "valor" que poseen los personajes, es ideológicamente deudora de la oposición "*civilización/barbarie*", una tensión que recorre todo el texto: lo vernáculo (Costa Rica, Iberoamérica) y lo extranjero (París). Gaínza concluye que "esta estructura semántico-ideológica del contenido de *Magdalena*

---

108. *Ibid.*, p.40.

109. *Loc. cit.*

110. *Ibid.*, p.43.

111. *Ibid.*, p.44.

legítima la complaciente reproducción de relaciones y estereotipos propios de una clase social poseedora de bienes y riqueza"<sup>112</sup>.

También Alberto Segura Montero realizó una *Lectura ideológica de Magdalena*<sup>113</sup>, en la que relaciona la estructura semántica de la obra y su universo ideológico con las condiciones sociohistóricas de Costa Rica entre los años 1894-1902. El núcleo básico es "el proceo (o conflicto) entre un proyecto de emancipación y otro de conservación". De él se derivan subnúcleos: el conflicto entre la preservación de la institución matrimonial y la libre unión. El conflicto entre los proyectos derivados de un matrimonio conveniente o de igualdad social frente a un matrimonio de desigualdad social. También civilización frente a barbarie (vida aparentemente intachable o escándalo) y el conflicto entre la calidad de servicio público y la de institución civil, que supone la sumisión de los servidores públicos a la clase económico-político dominante. En síntesis, Segura afirma que "*Magdalena* es un producto literario dependiente de una formación ideológica específica, cuyo contenido reproduce las matrices ideológicas de las oligarquía costarricense, establecidas a partir de las condiciones económico-políticas del liberalismo"<sup>114</sup>.

Desde otra orientación teórica, en la *Revista iberoamericana* Virginia Sandoval publicó un artículo en el que estudia de forma panorámica el teatro costarricense<sup>115</sup>. Distingue tres momentos: los comienzos (1900-1920), el período de transición (1930-1950) y el del teatro "consolidado". En los comienzos cita los nombres de Gagini, Fernández Guardia, Ureña, Calsamiglia y José Fabio Garnier, a quien exactamente lo ubica en una etapa de transición entre 1920 y 1930. De estos

---

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

<sup>113</sup> Alberto Segura Montero, *Lectura ideológica de Magdalena* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1983).

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>115</sup> Virginia Sandoval, "Dramaturgia costarricense" en *Revista Iberoamericana* (ns. 138-139, enero-julio de 1987) pp. 173-192.

autores, analiza con somero detalle los aspectos ideológicos de *Don Concepción*, de Gagini, y *El combate*, de Calsamiglia. De la primera obra resalta que, mediante la sátira, se ridiculizan la ignorancia, las penurias económicas de los maestros, la maldad urbana (como tópico realista), los vicios políticos, el menosprecio de los humildes por aquellos que tienen ese origen y el mal servicio eléctrico de la ciudad. Su obra obedece, según la autora, a los cambios profundos que van de "la Costa Rica gobernada por las oligarquías al Estado de pensamiento liberal"<sup>116</sup>. Sobre *El combate*, opina Sandoval que su eje es la razón que, en última instancia se resuelve en poder. Su fórmula de lectura es la honra-deshonra-no venganza, alterando la tradición calderoniana. En el "combate contra la enfermedad", sacrifica su amor; en el "combate contra los impulsos pasionales", sacrifica la venganza. "En síntesis, la relación agónica hombre versus médico equivale a pasión e instinto versus razón y ciencia"<sup>117</sup>.

Sandoval posee también una tesis de grado sobre el teatro costarricense<sup>118</sup>. A partir de un marco teórico semiótico, que se convierte en estructuralista, analiza cuatro textos dramáticos distantes en el tiempo. Su propósito es más bien mostrar la eficacia del método, por lo que los textos se convierten en pretextos, dado el énfasis metodológico de su trabajo. Llegado el momento de *El combate*, única obra perteneciente al período que se analiza, y con un marco teórico deudor de Peirce, Kristeva, Eco, Buysens y Max Bense, más su propio "intento globalizador", llega a la conclusión de que la obra crea un espacio racional y positivista "perceptible en el culto a la ciencia y la humanidad, en su tinte laicista y su alejamiento de lo metafísico y de lo pasional e instintivo". Y de esta manera, se mantiene dentro de límites humanos<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>118</sup> Virginia Sandoval, *Aproximación semiótica al teatro costarricense* (tesis, mimeo, Universidad de Costa Rica, 1980, 352 pp.).

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.177.

Como se ha podido percibir, en la breve historia de la crítica de la literatura costarricense es posible determinar ciertos momentos claves de su desarrollo. A partir de la década de 1970 se acentuó un afán de renovación coincidente con la llegada al país de la tradición formalista y el estructuralismo. Aumentaron el rigor técnico y el interés teórico y la monografía suplantó los trabajos con intenciones de exhaustividad, propios de la historia literaria positivista<sup>120</sup>.

No obstante, el avance que supuso esta renovación, los estudios literarios costarricenses a menudo siguieron arrastrando algunas deficiencias que es preciso anotar. En primer lugar, era frecuente la adopción rígida de un instrumental técnico que no siempre se acompañaba de una reflexión teórica sobre las posibilidades e implicaciones del método escogido. Una comprensión errónea de los nexos entre teoría y práctica de análisis, que reducía esta última a la "aplicación" de ciertas normas metodológicas, cuando no técnicas, contribuía al acatamiento pasivo de las teorías en boga. En segundo lugar, se carecía de un conocimiento firme y confiable de los hechos literarios, ausencia que en muchos casos se intentaba suplir con el manejo de un marco general de origen europeo que, además, desconocía el trabajo crítico anterior, tanto costarricense como latinoamericano. Incluso hoy, con nuevas teorías de lo literario y del fenómeno de la escritura y distintas tipologías de los discursos se considera innecesario resabio positivista la fijación de un campo, la realidad empírica a partir de la cual seguir desarrollando los estudios de la literatura costarricense. Consecuentemente, la adquisición de una nueva teoría, el conocimiento de un novedoso método de análisis, perdían su potencial enriquecedor y propiciaban la alienación cultural y favorecían las actitudes dogmáticas.

Junto con los estudios de inspiración estructuralista, se comenzó a desarrollar, principalmente en el ámbito universitario, la investigación sociológica y semiológica. Dichos

---

<sup>120</sup> Mora y Picado, pp. 139-151.

trabajos, como sucedió también en el resto del mundo, alcanzaron un mayor grado de desarrollo conceptual y crítico en la narratología. Ejemplos de esta orientación son las investigaciones realizadas en 1978 y 1980 sobre la novela costarricense, que utilizaban por primera vez en el país en forma sistemática el instrumental del estructuralismo genético para lograr una visión integrada del fenómeno literario y sus determinantes histórico-ideológicas<sup>121</sup>. Los trabajos de Carlos Francisco Monge sobre la lírica continúan ese proyecto e, igualmente, inauguran para este género una novedosa línea de interpretación de la poesía costarricense<sup>122</sup>. Más cerca de la semiología barthiana pero también preocupado por la relación entre la narrativa y lo ideológico, el trabajo de Manuel Picado deslinda conceptos fundamentales sobre la historia de la crítica de la literatura nacional<sup>123</sup>.

El progreso logrado en los estudios de la narrativa y la lírica no alcanzó por igual el campo de la ensayística y el teatro. Con respecto al primero, sólo hasta hace poco comenzaron a aparecer investigaciones que, al mismo tiempo que continuaron la necesaria labor de recopilación de los textos ensayísticos, antes dispersos en periódicos y revistas, de algunos escritores como Vicente Sáenz y Mario Sancho, propusieron nuevas ideas sobre el género y su función en la historia de la cultura y la literatura costarricenses<sup>124</sup>.

El campo de los estudios de la literatura dramática, por

---

<sup>121</sup> Carlos F. Monge, Sonia M. Mora, María E. Carballo y Fernando A. Arce, *La novela del agro en Costa Rica* (3 tt., mimeo, Heredia: Universidad Nacional, 1978); S. M. Mora y M. E. Carballo, *La novela del setenta* (mimeo, Heredia, Universidad Nacional, 1980).

<sup>122</sup> Carlos Francisco Monge, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense. 1950-1980*, (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984).

<sup>123</sup> Manuel Picado, *Literatura/ideología/crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, (San José: Editorial Costa Rica, 1983).

<sup>124</sup> Flora Ovares y Hazel Vargas, *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1986); Flora Ovares y Seidy Araya, *Mario Sancho. El desencanto republicano* (San José: Editorial Costa Rica, 1986). Otra labor importante de recopilación ha sido llevada a cabo por Alfonso Chase, en distintas obras sobre ensayistas y narradores de principios de siglo.

el contrario, no sólo ha sido poco preferido de los estudiosos sino que, tal vez por esto mismo, en muchos casos arrastra aún hoy resabios teóricos de marcos superados. Posible explicación de este atraso es el hecho de que, en el ámbito universitario, al igual que sucede con la plástica y la música, el teatro ha sido estudiado más como un oficio. Así, se ha separado del quehacer de críticos y filólogos y ha permanecido como espacio propio más de actores y directores que de investigadores de la literatura. Fenómeno semejante ha ocurrido en la crítica actual de revistas y periódicos y sólo recientemente han comenzado a aparecer críticas sobre el acontecimiento teatral escritas por investigadores.



**ACTO SEGUNDO**  
**ENTREMESES, COMEDIAS Y**  
**ZARZUELAS**



## Sobre un fondo de carnaval: el grupo del Olimpo

---

**L**os textos dramáticos conservados de la generación del Olimpo, pertenecen a dos escritores, Carlos Gagini y Ricardo Fernández Guardia, cuya obra expresa la preocupación por fijar una imagen de lo nacional en consonancia con códigos y prácticas literarias originadas en Europa, según el proyecto de unidad nacional liberal. Este grupo, que por sus fechas de nacimiento corresponde a la generación modernista -de acuerdo con el esquema de Cedomil Goïç-, no se adscribe totalmente a esta estética. No dan, por ejemplo, espacio al sensualismo, al placer, a las alusiones culturales, a la intertextualidad. Los mundos que surgen de esas obras no pretenden ser universales, son de una sola atmósfera que envuelve conflictos de familia. Habrá que esperar todavía algunos años, de 1910 en adelante, para ver realizado en Costa Rica el proyecto modernista. En sus obras, es innegable la presencia romántica en el nivel de motivos y lenguaje, y también la del naturalismo, cuando se relacionan pasión y desastre. En su búsqueda de temas y motivos recurrirán al pasado colonial, a la penetración sediciosa y disolvente de las nuevas ideas y al oportunismo y el mercantilismo de arribistas y nuevos ricos.

Los géneros utilizados van desde la mezcla del teatro clásico español con la zarzuela, el drama o el vodevil, hasta el sainete costumbrista; el espacio se desplaza desde un Cartago colonial que se diferencia muy poco del Madrid del Siglo de Oro, hasta el salón de la hacienda cafetalera y las salas de las residencias urbanas josefinas; el lenguaje oscila desde el verso clásico hasta la tipificación costumbrista del español vernáculo costarricense. Las piezas se estructuran todas alrededor de un núcleo familiar tradicional, que se enfrenta a diversas fuerzas centrífugas que amenazan, desde un espacio social externo, su integridad o cohesión internas, y en ese oscilar entre la cohesión o el cambio, la inercia o la disgregación, se advierte la posición ambigua del liberalismo oligárquico

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

Carl

era

un ingeniero de origen suizo y su madre una costarricense con entronques oligárquicos. Una de las figuras intelectuales más respetadas y polifacéticas de su generación, fue educador, filólogo y escritor. Como educador fue maestro, director de múltiples instituciones educativas y de la Biblioteca Nacional, autor de textos escolares y varios proyectos pedagógicos; como filólogo, produjo un diccionario de costarriqueñismos, una gramática y estudios sobre lenguas indígenas; como autor de literatura, publicó dos libros de cuentos, tres novelas, un volumen de poesía, varias obras dramáticas y ensayos pedagógicos y filosóficos. Murió en San José en 1925.

Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), dos años menor que Gagini, se educó y se desempeñó en Europa como diplomático. Su labor como escritor abarcó diversos géneros: cuento, crónica, tradición, teatro, historiografía y crítica literaria. Con la publicación en 1894 del volumen de cuentos titulado *Hojarasca*, se le puede considerar el primer escritor modernista del país. Murió en 1950 al cabo de una constante actividad intelectual.

La generación del Olimpo se escinde en dos posiciones rivales en el nivel del discurso teorizante sobre el deber-ser de

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA



Carlos Gagini

la literatura nacional (concepto, naturaleza, función). Carlos Gagini, quien fue uno de los actores claves en la polémica del nacionalismo (1894y1900), se convirtió en la voz cantante del sector que propugnaba el modo de representación realista y nacional de la realidad "tica", por oposición a Fernández Guardia, quien defendía el "universalismo" en el arte y consideraba la realidad nacional como no poetizable, con su concepto estetizante de lo bello. Como ya se ha dicho, son dos maneras diferentes de concebir el acceso a la ecumene. La de Gagini, aportando una materialidad local: un espacio considerado como digno de ponerse a la par, por su singularidad, de espacios ya consagrados en la cultura occidental, y la de

Fernández Guardia aceptando el desafío de demostrar que domina las formas ejemplares de la tradición cultural y a las que un autóctono tiene no sólo la posibilidad sino el deber de acceder. Lo curioso es que esta posición, que podría pensarse, a juzgar por la polémica, divide a los escritores en dos grupos antagónicos, divide la praxis de cada uno de ellos. Y la escisión no es solamente externa. También lo es personal. Hay una explicitación de intenciones en sus declaraciones de principios que se realizan en una práctica literaria contradictoria. Buen ejemplo de esto lo constituye la obra dramática de Gagini, que, a la par de los juguetes cómicos costumbristas, a los que se hará referencia más adelante, incluye *Las cuatro y tres cuartos*, comedia galante que se desarrolla en Francia, entre coroneles y generales, y *El marqués de Talamanca*, pieza coetánea a la polémica y que fue adaptada como zarzuela en un segundo momento.

## El marqués de Talamanca

"Representada ocho veces consecutivas", según reza una indicación de la página de presentación del texto<sup>125</sup>, la zarzuela fue estrenada en el Teatro Nacional de San José, el 24 de noviembre de 1900. Este último dato plantea ya un problema interesante para comprender algunas características relevantes de la literatura costarricense de la generación a que pertenece Gagini. En efecto, si la obra se estrenó a fines de 1900 -y si se piensa en la inevitable redacción previa (distribución del texto a los autores, su memorización, ensayos, elaboración de la partitura), entonces debió haber sido escrita en un momento anterior a 1900, fecha que no se puede precisar, y que bien podría coincidir con los últimos años de la década del 90. Además, el texto es largo y su presentación

---

<sup>125</sup> *El marqués de Talamanca* (1900) como aparece en Carlos Gagini, *Teatro* (San José: Editorial Costa Rica, 1963, Biblioteca de Autores Costarricenses, t. 11), p.11. Todas las citas de las obras teatrales analizadas en este capítulo se toman de esta edición.

en verso implica dificultades no fáciles de resolver en corto lapso, lo que confirma su coincidencia temporal con la polémica, que empieza en 1894.

El fenómeno de la escisión de la generación de Gagini se muestra en *El marqués de Talamanca* desde su propio título, donde la mención nobiliaria va unida a la mención local, de un espacio de conquista -por lo tanto de hazañas-, pero marginal. Hay, pues, una nota de degradación en el nivel de los personajes, cuyo destino depende de la voluntad de la Corona, de las intrigas locales, distantes de cualquier posibilidad epopéyica, donde los conflictos si bien político-administrativos se resuelven en conflictos personales, por ambiciones más bien mezquinas y donde los motivos amorosos no ilustran conflictos mayores. Si bien la acción se localiza en Cartago, antigua capital de Costa Rica y en una fecha precisa, 1663, desde el momento de su escritura se piensa lo "local" como un espacio de marginalidad. Aparte de la mención toponímica -Cartago-, ningún otro elemento del texto permitiría suponer cierta "tiquicidad". Y esta es una pieza escrita hacia 1900 por un autor que acababa de defender la necesidad de una literatura nacional y que cultivaba paralelamente el sainete costumbrista.

Una segunda observación preliminar incide sobre las relaciones entre forma externa y forma interna. El desarrollo de los motivos lleva a un desenlace dramático. La pasión de los personajes -a la manera romántica- se frustra por un destino trágico que apunta al Cielo. Otra forma de marginalización: el destino de los hombres depende de fuerzas -políticas (humanas) o divinas- que no se subordinan en el fondo a la conducta de éstos. Pues bien, este fondo trágico está presentado por la indicación genérica de "zarzuela", género dramático menor -recitado más música- de motivos generalmente livianos y de soluciones alegres. La presencia de la música al estilo de la zarzuela contrasta con la dramaticidad del texto. Existe entonces una relevante contradicción entre contenido y forma que nos pone frente a una situación de "aprendizaje de

las formas" aún no dominadas, no interiorizadas en su esencia. Esto puede decir algo también de la relación autor-público. Como se señaló antes, en la época, el teatro se concebía como entretenimiento, diversión y no como un espectáculo abrumante. Llamar a un drama zarzuela (sin que hubiera nada de divertido en él) era quizás una forma de que pasara mejor y alcanzara sus "ocho representaciones consecutivas". Esta opinión podría ser corroborada -la del texto preferentemente de diversión- por las menciones genéricas mayoritarias en la presentación de las obras de la época: drama lírico, drama bíblico, tragicomedias, pasatiempos, comedias, comedia simbólica, comedia lírica, farsas, zarzuela, diálogos, diálogos latinos, piezas, juguetes cómicos, juguete cómico-lírico, juguete lírico, paso de comedia, en la mayor parte de las cuales se ejerció Gagini. La pieza tiene un fondo histórico puntualizado espacio-temporalmente: Cartago, 1663. Los nombres de algunos personajes -en especial los del catálogo de los gobernadores-, están extraídos de la crónica. Es un apoyo a la verosimilitud, por una parte, y, por otra, un intento de rescatar una historia menor y hacerla literaturalizable. Así, la tarea nacional hacia 1900, teorizada por el mismo Gagini, de fijarse en lo contemporáneo, se realiza en el compromiso de realidad y literatura. Realidad, porque un pasado apoyado documentalmente. Literatura, porque el pasado es una de las vocaciones de su generación, desde el romanticismo.

Sobre un fondo de carnaval, se plantea la rivalidad de familias y una situación de engañosyequívocos. El poder real, sensible a las intrigas e influencias (la del duque de Alba, por ejemplo), nombra un gobernador, Rodrigo Arias Maldonado, enemigo, "por su rigor, altivez y ofensas", de antiguas familias del lugar, del Cabildo de Cartago, de su lugarteniente Salazar y aun de sus soldados, sobornables por la codicia. El bando opuesto está constituido por don Lope, padre de Leonor y Elvira, Obregón y Salazar, quienes planean deshacerse del gobernador. Pero don Rodrigo ama a Leonor y es amado por ella. Pero también Obregón ama a Leonor, lo que multiplica



su rivalidad con don Rodrigo. Para alentar su lucha contra éste, convence a Salazar, enamorado de Elvira, que ésta se cite con don Rodrigo. El gobernador ha planeado una cita con Leonor. Llega enmascarado a su casa, pero es recibido primero por Elvira. Sorprendidos, Elvira acepta el equívoco y la deshonra y ayuda a escapar a don Rodrigo.

El tema dominante en el acto primero es entonces el de la máscara. Carnaval, personajes emboscados, papeles confundidos. El leal, es el caso de Salazar, es traidor; el padre, deshonrado y engañado; una hermana está por la otra; los vengadores se ocultan y operan en las sombras; lo que aparece no es lo que es. Sólo el espectador conoce la verdad y domina desde lo alto todo el juego, todo este "baile de máscaras". Es un privilegio que está a la base del placer estético que la obra puede producirle.

En el acto segundo se da un cambio significativo, al trasladarse la escena a la casa de don Rodrigo se produce un desplazamiento de la focalización. El "tirano" aparece como víctima, no es el ser político ya sino el sujeto del amor. Víctima, por su destitución, decidida por el Rey; entregado a sus enemigos e incapacitado de realizar su proyecto amoroso. Entre el Cielo (Fray Ambrosio, el convento) y la Tierra, él opta por ésta con miras a la obtención de su objeto de valor sentimental. Pero en las condiciones políticas, familiares, códigos de honor vigentes, la imposibilidad del amor lleva a Leonor, un amor puro, a la enajenación y a don Rodrigo, a una derrota total. El drama político del acto primero se convierte en drama sentimental. Don Rodrigo, ya víctima, empieza a conciliar la simpatía del espectador y de este modo, jamás una figura que represente el Poder gozará de su favor. No hay que olvidar que es de día y las máscaras han desaparecido.

El drama -operático- termina con el matrimonio obligado de Leonor y Obregón, nuevo gobernador. Este matrimonio aparece como inmoral: Leonor está loca y Obregón actúa por obligación. Todo contra natura. Con la aparición de don Rodrigo, escapado de prisión por impulsos del amor, y con la

frustración en el proyecto de todos los personajes: el destino de don Rodrigo no es el tálamo sino el convento; el de don Lope es perder su honorabilidad y el reconocimiento de sus hijas; el de Obregón es un amor frustrado, el de Elvira es también el convento. Un drama que empieza con la política, termina en pasión. No queda otra salida, en un mundo sin máscaras, que la del Cielo. Hacia allá alza su brazo Fray Ambrosio para ejemplo de todos en la última escena del texto.

### Los juguetes cómicos de Gagini

Los tres juguetes cómicos de Gagini, *Los pretendientes* (1890), *Don Concepción* (1902) y *El candidato* (¿1919?), son, junto con *Un duelo a la moda* (1885) de Rafael Carranza y algunas obras menores de Calsamiglia, los únicos ejemplos que se conservan de la comedia o el sainete costumbrista, género que parece haber gozado de especial popularidad hacia 1920. Por otra parte, estas obras son, con *Magdalena*, las únicas del período estudiado que han merecido una reposición reciente, en 1987. Estas obras menores de Gagini permiten el ingreso a escena de una serie de personajes, que tipifican literariamente a diversos grupos sociales. Lejos ya del campo, en salas de recibo, donde se intercala el enredo amoroso con el cuadrito político, aparecen los tipos ciudadanos: el petimetre, el periodista, el político, y los sectores populares, criados o artesanos, vistos humorísticamente y a distancia.

Los juguetes cómicos son, además, unos de los pocos ejemplos del teatro costarricense de este período que utilizan el lenguaje popular y el voseo, aunque con un sentido obviamente discriminatorio, pues sirve al autor para tipificar aquellos personajes que se distinguen por su ignorancia o escasa educación. Los tres juguetes son obras cortas en un acto que satirizan, con evidente afán didáctico, ciertos vicios políticos y sociales, a los que el autor contrapone invariablemente, por medio de alguno de los personajes que actúa como su vocero desembozado, el trabajo, la educación y la cultura como remedio infalible.

El juguete cómico-lírico *Los pretendientes*, con música de Eduardo Cuevas, se estrenó en San José en 1890. En su texto combina el autor tres temas frecuentes en su obra. El primero es la crítica a la "manía extranjeril" y al "injusto menosprecio por las cosas y personas de la tierra"; lo cual provocaba que "para convertirse en el héroe del día y ver su nombre de boca en boca entre signos de admiración, le baste en San José a cualquier extranjero vestir con elegancia, armar algún escándalo y, sobre todo, gastar a bolsillo abierto"<sup>126</sup>. El segundo es la crítica al "ejército cada vez más numeroso de poetastros y declamadores": de "poetas chirles, periodistas y oradores" dedicados como único oficio a la adulación rastrera, los "pasatiempos estériles" y los quehaceres "parasitarios"<sup>127</sup>. El tercero es la crítica del mercantilismo y el culto al dinero. El primer tema se manifiesta en la atracción que ejercen sobre don Eleuterio y su hija Dorotea el "millonario francés" Fritz Dumont, o el "noble español" don Judas Vargas Ladrón de Guevara, dueño de una supuesta colección de diamantes. El segundo tema se manifiesta en el "tonti-romanticismo" de Dorotea, y en el mismo don Judas, florido autor de una colección de "versos decadentes". El tercer tema, el poder del dinero, cuya fuerza mediatiza a los personajes, los seduce y al mismo tiempo los corrompe y los engaña, enlaza los tres temas.

Toda la comedia se monta sobre el juego equívoco de la realidad y las apariencias, siguiendo el esquema tradicional de una comedia de equivocaciones. El "tonti-romanticismo" de Dorotea o el mercantilismo utilitario de su padre y los pretendientes, los lleva a confundir las engañosas apariencias que ellos mismos forjan, con la auténtica realidad. Y sobre esos múltiples equívocos monta el autor todos los efectos cómicos de su juguete. Ni Dorotea ni don Eleuterio conocen a Fritz Dumont, pero el romanticismo de la primera y el mercantilismo

---

<sup>126</sup> Gagini, *El árbol enfermo*, 1920 (10a. edición: San José: Editorial Costa Rica, 1979) p.76.

<sup>127</sup> Gagini, *La ciencia y la metafísica* (San José: Falcó y Borrásé, 1918) p.57.

mo del segundo, terminan por hacerles suponer la idoneidad del francés como pretendiente.

Dorotea: El corazón me dice que es el ser ideal por quien suspiro: nuestras almas se han adivinado (...)

D. Eleuterio: ...No sé por qué he simpatizado con ese señor...

Dumono. Debe ser un serafín. ¡Y las taleguitas de onzas que traerá! Ese sí es un marido en regla" (p. 175-176).

El noble poeta Ladrón -cuyo apellido expresa su auténtico ser mejor que sus desplantes nobiliarios o sus efluvios poéticos- tampoco conoce al "ángel" a quien pretende adorar "con pasión volcánica, como Fausto a Margarita, como Oteló a Desdémona". El propio vate reconoce, sin embargo, cuál es la verdadera razón que inspira sus poses nobiliarias y sus poemas decadentes: una "sindineritis crónica" que le obliga a utilizar sus versos como instrumento que le abra el corazón de Dorotea y le entregue los caudales de su padre:

D.Judas: ...Ni ellos me han visto en su vida, ni yo conozco a la muchacha más que en efigie; pero como ella, según dicen, es algo tonti-romántica y el viejo muy rico, vengo a probar si mis versos decadentes me abren las puertas del corazón de la una y de la caja del otro" (177).

El desenlace de la comedia refuerza el juego de equívocos que produce la confusión de los personajes entre las apariencias y la realidad. El supuesto millonario francés, por cuyo corazón suspira Dorotea y cuyas talegas aspira a conseguir su padre, resulta ser ni más ni menos que... un caballo. El tesoro y la riqueza que dice poseer el noble poeta Ladrón, termina siendo, a fin de cuentas, un libro invendible: "Colección de perlas, diamantes y rubíes, o sea joyas poéticas decadentes por don Judas Vargas Ladrón".

D. Eleuterio: Usted me habló de diamantes y me sale con un mamarracho. ¡Y me decía usted que no vendería eso por ningún dinero!

D. Judas: Pero hombre de Dios ¿cómo voy a vender mi colección si nadie quiere comprarla?" (p. 197).

Don Eleuterio saca finalmente, muy a su pesar, su conclusión sobre el mundo en que vive: "Este mundo es una jaula de pícaros" (p. 197). Y aunque ya había entregado la mano de su hija al poeta Ladrón, logra poner dos últimas condiciones a su yerno decadente y a su romántica hija: "D. Eleuterio: Consiento con dos condiciones: que usted no vuelva a hacer colecciones, y que tú no leas más novelas ni romantiquerías (p. 198).

En su segundo juguete cómico, *Don Concepción*, estrenado en el Teatro Nacional en 1902, Gagini enfoca otro motivo común en la literatura del período: el gamonal o campesino enriquecido que se traslada a la capital para competir con la oligarquía urbana, y que pretende utilizar su poder económico para adquirir una más elevada posición social y una mayor cuota de poder político. Este motivo se enlaza con otros dos igualmente frecuentes: el poder corruptor del dinero y la oposición entre el campo y la ciudad. La posición de los autores contemporáneos de Gagini que trataron el motivo del gamonal, cercanos todos a la oligarquía, es siempre crítica con respecto a las aspiraciones del campesino rico. Todos ellos tienden a desacreditar o ridiculizar las pretensiones y ambiciones de los gamonales y a señalar su falta de preparación cultural o social para hacer un uso adecuado de su ingente poder económico. En *Don Concepción*, Gagini se burla mordazmente del rastacuerismo pretencioso y arribista de don Concepción Abarca, ñor Concho<sup>128</sup>, gamonal del pueblo de San Pablo, que se traslada con su familia a San José para comprar, a cualquier precio, su acceso a los círculos sociales y políticos de la oligarquía.

---

<sup>128</sup> Ñor, apócope de "señor", era usado con frecuencia entre los campesinos y distinguía al gamonal campesino del "señor" oligarca. Con el término "concho", apocóristico de Concepción, se designaba comúnmente al campesino. El apelativo "Ñor Concho" tenía pues una doble connotación despectiva para el personaje.

Lolita: Y como tatica tiene monis, aquí puede figurar, y puede que lo hagan deputao o ministro...

Chepita: Y además, aquí podemos casarnos con señores, mientras que allá... (p. 208).

D. Concepcion: Si estoy gastando una barbaridá, me queda la satisfaiación de que ya comienzo a figurar... Carillo me cuesta ese gusto, pero lo que de salir deputao no me escapo... ¡A saber, Panchita, si algún día te verés pasiendo en el birloche presidencial!" (p. 214).

El descrédito del gamonal se lleva a cabo en la obra mediante varios recursos cómicos que descubren lo ridículo y lo grotesco de sus pretensiones así como la incongruencia entre los fines que persigue y la escasa preparación de que dispone para realizarlos. Un primer recurso consiste en hacer patente su falta de educación, y su ignorancia de los códigos y convenciones sociales que rigen la vida de la oligarquía urbana. Lolita y Chepita, las hijas, confunden rinconeros y macetas con escaleras y bacinicas; don Concepción confunde el frac con la levita y pretende encender un cigarro con la llama de un bombillo eléctrico; ña Panchita, la esposa, pretende asistir a un baile del Teatro Nacional pero desconoce las más elementales reglas de la moda y la etiqueta: "las tres iremos iguales: naguas verdes y chaqueta amarilla de surache" (p. 219).

Otro recurso consiste en poner en evidencia la escasa validez de los medios económicos del gamonal, para competir con éxito frente a las matrículas financieras y políticas de los periodistas y empresarios urbanos. Las intrigas políticas del "periodista" Venancio Sorbetinta sólo conducen a don Concepción a enemistarse con su antiguo protector, el Ministro don Eugenio Carpetazo, para terminar confinado por el Gobierno en su pueblo de San Pablo "de donde nunca debiera haber salido" (p. 232). Igual suerte sufre don Concepción en sus proyectos financieros, embaucado por el "empresario" Caralampio Lagartijo a comprar acciones de la inexistente compañía minera "United Company Pacaca Puriscal".

Un tercer recurso, con el cual refuerza además Gagani

las intenciones didácticas de su comedia, es la contraposición entre el arribismo de la familia del gamonal y la actitud de su sobrina Heloísa, maestra normal, originaria del mismo pueblo del que vienen los Abarca, pero educada, recatada y modesta. En contraste con sus primas, Heloísa no pretende competir con las "pollitas" de la oligarquía en las lides sociales; su único objetivo al venir a la ciudad era estudiar: "Gracias a lo poco que aprendí puedo ganarme la vida sin humillaciones: tengo relaciones excelentes y vivo sola, pero libre de calumnias, porque aprendí a respetarme y hacerme respetar" (p. 209). Mientras sus primas se desviven por conseguir una invitación al baile del Teatro Nacional, Heloísa, que ha sido invitada, declina asistir pues "los maestros no podemos divertirnos. ¿No sería ridículo, mejor dicho inmoral, que quien gana apenas cuarenta colones esté tres o cuatro meses en ayunas por comprar un vestido de seda?" (p. 219-220). Los parlamentos finales refuerzan el mensaje de la comedia:

D. Concepcion: ¡Qué bruto fui al pensar que por sólo mi plata iba a figurar en San José!... Cuando vea que algún babieca como yo quiere venir a la capital para hacer de persona, le diré: 'Estate quedito en tu casa; mirate en este espejo; aquí tenés a Concepción Abarca que fue a San José pa que lo hicieran deputao, y a pesar de su plata, nunca pasó de ser lo que había sido siempre, es decir... un... un...

Francisca: (dentro) ¡Concho!

D. Concepcion: Eso mismo. Ya lo dijo mi mujer (pp. 237-238).

Se desconocen las fechas de redacción o de posible representación de *El candidato*, el tercero de los juguetes cómicos de Gagini; aunque algunas referencias políticas del texto permiten conjeturar que pudiera haberse escrito alrededor de 1919, en las postrimerías de la dictadura de Tinoco. Al igual que en *Don Concepción*, Gagini satiriza en esta comedia las ambiciones de un aspirante a candidato político que termina siendo víctima de "politiqueros" e "intrigantes", y de la represión del gobierno de turno. Pero, a diferencia del

protagonista del anterior juguete, el de *El candidato* no es un "gamonal" provinciano, sino el cafetalero don Ignacio Diez Dobles, cuyo nombre y capital pretenden explotar los "politiqueros de oficio... para subir ellos" (p. 243). Si el principal defecto de ñor Concho era la ignorancia y la estulticia, el defecto de don Ignacio es la ingenuidad y la candidez; si bien las ambiciones de las mujeres de su familia -su esposa Casilda y su hija Piedad- no se diferencian gran cosa de las que expresaban la esposa y las hijas del gamonal:

Doña Casilda:...Buen tonto sería en no aprovechar la ocasión para figurar, colocar a toda la familia, componer la calle de la casa y el camino de la finca y hacer que todos conozcan y alaben a su mujer y a su hija... Y a mí me llamarán los periódicos matrona, madama, y a Piedad "encantadora, distinguida, angelical". Seremos recibidoras en los bailes del Nacional... (p. 243).

Al igual que en *Don Concepción*, el dinero y las ambiciones políticas del candidato "candidote", atraen una variada comparsa de periodistas, petimetres, intrigantes, politiqueros de oficio y vividores parasitarios, que abarcan todas las clases sociales. Todos entonan un mismo tema, con distintas variaciones: cómo vivir lo mejor posible, con el menor esfuerzo, a costa del erario público. Así, el carpintero Melitón solicita un puesto de policía, aunque gane menos, para estar "más descansao" (p. 254); el petimetre Melico anhela a "un destinito en el Palacio" presidencial, pues considera que "los jóvenes no hemos nacido para trabajar, sino para gozar y pasear en automóvil" (p. 257); los periodistas y politiqueros de oficio, don Agapito, don Cosme o don Leocadio, aspiran a un ministerio, a la dirección de la Imprenta Nacional o a un matrimonio con la hija del candidato, que los convertiría en yernos de un presidente.

El papel didáctico que desempeñaba Heloísa en *Don Concepción* como vocero de las opiniones del autor, lo encarna en *El candidato* don Elías, hermano del cafetalero:



D. Elias: Si mi hermano fuera menos cándido y testarudo y me hiciera caso, seguiría como antes cultivando sus fincas y mandarí a la punta de un cuerno a los que le han trastornado el juicio con esa maldita candidatura (...) Por buenas que sean sus intenciones nada podrá hacer, porque esos intrigantes saben mucha gramática parda, lo manejarán a su antojo y lo envolverán como a un niño" (p.243).

También al igual que en *Don Concepción*, los parlamentos finales de *El candidato* refuerzan el mensaje de la comedia. Cuando la policía, por orden del Presidente, arresta a don Ignacio acusado de ser "el candidato de la Revolución", don Elías sentencia:

D. Elias: Cuando un gobierno tiene su candidato oficial, cualquier otro que trate de oponérsele no es un candidato.

Capitan: ¿Pues qué es?

D. Elias: ¡Un candidote!

Capitan: Pues por lo mismo. Todos los candidotes de este país merecen podrirse en un calabozo para que aprendan a tener juicio" (p. 274).

A pesar de las evidentes diferencias entre *El marqués de Talamanca*, zarzuela casi trágica, y las comedias de Gagini, ciertos elementos y recursos emergen como constantes en su teatro. La ambición de dinero y poder político engaña y corrompe: desquicia el orden natural de las cosas y forja imposibles quimeras, en las que se confunden realidad y falsas expectativas. De aquí la presencia constante del enmascaramiento y el equívoco, la referencia a un mundo donde lo que aparece no es lo que es.

## Magdalena

Dos años después de la aparición de *El marqués de Talamanca* y en el mismo año de la representación de *Don Concepción*, se estrena en San José, el 7 de agosto, *Magdalena*, del compañero generacional y de polémicas de Gagini, Ricar-

Ricardo  
Fernández  
Guardia



do Fernández Guardia. La lectura de la obra pasa por un prólogo -bastante inusual en las publicaciones dramáticas de su época y que reaparece sólo más tarde, en los dramas literarios- en el que Fernández Guardia indistintamente llama *Magdalena* "ensayo dramático" y "comedia", prueba de que ambas denotaciones no se entendían como dos subgéneros teatrales opuestos. En este prólogo, el autor cuenta que el público costarricense, antes "indulgente" hacia otras obras, criticó la suya por carecer de argumento. De aquí su reclamo sobre el gusto nacional que, en cuestión teatral, prefería los

dramas altisonantes y efectistas a las comedias sencillas, locales y naturales, es decir, obras como *Magdalena*. Como ha sido apuntado también por otros, a principios de siglo el público costarricense manifestaba una preferencia marcada por la zarzuela y el folletín, preocupación no desdeñable, como horizonte de expectativas, para el dramaturgo<sup>129</sup>. Esto explica, tal vez, por qué *Magdalena*, desarrollada como un drama, como teatro de tesis, serio y polémico, termina de modo conciliador, liviano y cómico: ¿quiso Fernández Guardia complacer de este modo el gusto dominante y eliminar o neutralizar así el conflicto que exigía otro final? Es difícil saberlo, aunque sí parece plausible que, al escribir esta pieza, Fernández Guardia pensara en una preceptiva y, que así, se propusiera ejemplificar el camino del naciente teatro costarricense. Considerada obra fundadora del teatro nacional<sup>130</sup>, *Magdalena* interesa, además de su propio valor artístico, porque como tal, de alguna manera plantea los presupuestos por los que transitarán luego los sucesivos intentos dramáticos costarricenses.

Desde este punto de vista, resulta altamente significativo el cambio de espacios de los tres actos: de la sala de la hacienda cafetalera en las cercanías de Tres Ríos (actos I y II) se pasa, en el tercer acto, a la sala de la casa familiar en San José. Del ambiente rural al urbano. El abandono del costumbrismo y el inicio de la literatura más típicamente burguesa, el teatro, con sus conflictos particulares y en su ambiente propio, la sala de la casa de ciudad<sup>131</sup>. A diferencia de lo que sucede

<sup>129</sup> Como se dijo antes, Borges también anota la preferencia del costarricense por la zarzuela y la comedia corta, antes que por la ópera y al tragedia, véase Borges, , p.85.

<sup>130</sup> Abelardo Bonilla la considera "la primera obra dramática de carácter nacional" (Bonilla, , p. 201); María Bonilla, quien adaptó y dirigió el reciente montaje (1983) dice que es "la primera obra de teatro costarricense", María Bonilla, «La vigencia de *Magdalena*», en *Escena*, (San José, n. 5, 1983) p.2.

<sup>131</sup> Hauser hablaba del teatro europeo del Segundo Imperio como el arte más dominado por una concepción de arte de relajamiento, totalmente acorde con los intereses e ideas de la burguesía: "El hambre de diversión de las clases dominantes, su debilidad por las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas, hacen del teatro el arte representativo de la época", Arnold Hauser, *Historia social del arte y la literatura* (t. III, 1959, edición en español: Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969) p.112.

en algunas obras de Gagini, contemporáneas de *Magdalena*, en las que la familia se traslada del campo a la capital, donde descubre los vicios y la corrupción, por lo que decide regresar a su ambiente propio, en *Magdalena* no aparecen elementos propios del campo, ni los campesinos ni su habla particular. La sala del escenario teatral media entre el adentro familiar y el afuera, creando la ilusión repetida (el escenario recrea la sala de la casa) de un interior que nos cobija a todos, propios y extraños, familiares y espectadores.

El reparto presenta a los personajes con su edad, que los divide en dos generaciones: los menores de treinta años y los mayores de cuarenta y cinco. Si bien no aparece como tal el enfrentamiento generacional, las distintas posiciones sobre el matrimonio que sostienen el padre y las hijas los opone, por sus puntos de vista y por sus actuaciones al respecto.

El conflicto central se desarrolla básicamente en el nivel de las relaciones entre los personajes. La obra enfrenta a ocho personajes que aparecen en escena y dos que sólo se mencionan, Agapita y su madre, recolectoras de café. Los primeros mantienen entre ellos relaciones familiares, ya sea porque pertenecen a una misma familia, o porque tratan de establecer relaciones amorosas o de formalizar matrimonios entre ellos. Antonio y Adela son los padres de Magdalena y María; Ramón es el padre de Jacinta, amiga íntima de Magdalena; Fernando es primo de Magdalena y María. Rafael pretende a Magdalena como esposa, Jacinta a Rafael, Fernando desea a Magdalena pero finalmente propone matrimonio a María, y Antonio intenta una aventura con Agapita. De este modo, se forman tres relaciones triangulares: María, Magdalena y Fernando; Magdalena, Rafael y Jacinta; Antonio, Adela y Agapita.

María, Jacinta, Ramón, por un lado, Magdalena y Fernando, por otro, y Antonio, en una tercera perspectiva, ofrecen

diversas visiones de las relaciones amorosas y el matrimonio, las cuales se contraponen de distintas maneras en el texto. La actuación de Antonio lo presenta con el comportamiento tradicional del hombre casado, que engaña a su esposa y se aprovecha de las muchachas que trabajan en su hacienda. Tiene una visión utilitaria del sexo y las mujeres (para su diversión) y su papel es doble: mantiene una fachada respetable ante la familia y solamente a su amigo Ramón confiesa la verdad de sus deseos. Con su acción, Antonio transgrede el matrimonio y la prohibición del sexo extraconyugal. Para los espectadores la aventura se sabe ocurrida pero no se ve: es ocultada, pues, de dos formas: del escenario y por su naturaleza clandestina. También se oculta, más como producto de una exclusión que de una negación, la presencia de la amante de Antonio, que llega con su madre a la puerta de la casa pero a la que no se deja entrar (ni a la casa ni al escenario).

Contra lo que a veces se ha interpretado, el significado que propone el texto se produce más que en el plano manifiesto de las palabras dichas -las discusiones de los personajes- en el de las *acciones*. En este sentido, son significativas, aparte de la de Magdalena, las posiciones de Fernando y Antonio, quienes en el transcurso de la obra sufren un proceso de transformación, por su acción y en su punto de vista sobre el matrimonio. Fernando cambia su amor a Magdalena por María y, al hacerlo, cambia su perspectiva, antes contraria al matrimonio, por una favorable. Antonio, ejecutando realmente su proyecto de relaciones ilícitas y ocultas con Agapita, al ser salvado por Ramón y la policía del chantaje que ésta y su madre tratan de tenderle, debe redimirse ante éste y aceptar no volver a intentar aventuras extraconyugales. Además, la comicidad con que en el último acto se trata el asunto de Antonio, al restarle seriedad al problema, lo neutraliza como figura transgresora. Con Magdalena, el procedimiento de neutralización es un poco menos fuerte y consiste en la acusación que varios personajes le hacen de poseer una conducta e ideas extrañas.

La pareja Ramón-Jacinta se opone a la constituida por Antonio y Magdalena no sólo por las ideas distintas que cada uno sostiene sobre el matrimonio y el sexo: siendo amigo y contemporáneo de Antonio y habiendo compartido con él otras juergas, esta vez Ramón no lo acompaña en su aventura con las cogedoras de café y al final se pone del lado del orden (llama a la policía) y se convierte en el salvador del orden matrimonial y familiar. Jacinta, que comparte con María y Adela la visión tradicional de la mujer en el matrimonio frente a la novedosa de Magdalena, trabaja activamente para lograr casarse con el pretendiente de ésta.

Magdalena, y en un principio también Fernando, está en contra del matrimonio y en favor de relaciones libres entre la pareja. La desigual situación de la mujer casada es lo que motiva su oposición; clama por la igualdad de ambos sexos en el derecho al estudio y se mantiene, congruente con sus ideas, por una relación no matrimonial con Fernando. En el conjunto de la obra, Magdalena y Antonio representan dos intentos fallidos de romper las prohibiciones sobre el sexo, defendidas por Jacinta y Ramón y que a ésta resultan productivas porque gracias a ellas, logra casarse. Frente a Magdalena, como su antagonista, María representa la voz tradicional de la mujer que considera el matrimonio la meta fundamental de la vida y que, antes de permanecer soltera, acepta el enlace incluso con alguien que no pertenezca a su misma clase social. La suya, que es una tesis oportunista, triunfa contra la de Magdalena, que pierde a Rafael como posible marido, y a Fernando como compañero. Desde el inicio de la obra, María se presenta como hermana preocupada y responsable que se opone a la relación de Magdalena con Fernando, a quien considera inapropiado para su hermana. Sin embargo, con éste ella misma coquetea, según un proceder que juega con la oposición entre el ser y el parecer. Como historia de dos matrimonios, en este texto María supera una posición de carencia, mediante un hacer persuasivo, al convencer a Fernando de la tesis contraria sobre el matrimonio.

Magdalena, María y Jacinta encarnan a tres muchachas solteras que se disputan a dos hombres, de modo que el problema entre ellas se convierte en la adquisición de maridos. Al final, la que no se casa obtiene, como una especie de premio de consolación, un viaje a Europa. El *hacer* de María y el de Jacinta se relaciona con las palabras que, en un determinado momento, en la discusión clave de la obra, pronuncia María: a raíz de una lectura que hace Antonio para toda la familia de las gacetillas sociales de un periódico, María argumenta, en favor del matrimonio (II, 7), acerca de la desproporción en Costa Rica de hombres con respecto al número de mujeres. Ante esto, no considera inconveniente el matrimonio entre clases y Jacinta, por su parte, propone que el gobierno debe resolverse a "importar maridos" (pp. 56-57). Tanto en esta discusión como en los acontecimientos siguientes, el matrimonio se relaciona con la oposición entre *nacional/extranjero* y, de algún modo, también con la *oralidad/escritura*. Frente a Magdalena y Fernando, los enamorados de París, María se presenta a sí misma como abanderada de la tradición y auténtica ciudadana de Costa Rica: al tiempo que acusa a Fernando de promover ideas extranjeras y extrañas en el país, lleva a cabo con él un juego doble que finalmente le resulta, pues éste termina proponiéndole matrimonio. Sin embargo, María no acepta la oferta de Fernando y permanece en la obra cierta ambigüedad sobre la realización de su boda. Por otro lado, este dato revela que la perspectiva global del texto sobre el matrimonio no es unívoca. La voz autoral, antes que personificarse en un solo personaje, se reparte entre varios y así, aparece como una posición conflictiva.

Vista hacia adentro, la pieza se adscribe a la visión liberal al preferir la ciudad y desplazar la hacienda cafetalera y el ambiente campesino a la sala familiar capitalina. Sin embargo, ante la forma como terminan resueltos los proyectos matrimoniales, en el texto resultan derrotadas las posiciones polares -la tradicional y la moderna- de Magdalena y Antonio, los dos infractores del orden matrimonial, que finalizan exiliados

del país. *Magdalena* coloca, pues, en el acá nacional el orden, el matrimonio, y en el allá europeo, las ideas de vanguardia que atentan contra este orden, amenazado también por el pueblo, elemento excluido como personaje y habla de la obra. Desde este punto de vista, la tradicional dicotomía *civilización/barbarie* se invierte sutilmente y la burguesía culta costarricense se convierte en la salvaguardia de la familia.



## Melodramas de honor y celos: grupo del repertorio

---

**S**iendo el grupo de dramaturgos más numeroso de la época estudiada, es también el que presenta una mayor diversidad como generación, tanto en lo que respecta a su producción como en lo que se refiere a su procedencia social. Cabe diferenciar, sobre este último aspecto, dos grupos distintos: por un lado, están los autores que nacidos en la capital, o bien provienen de familias acomodadas, o bien realizan estudios en el extranjero, tienen cargos diplomáticos y en el gobierno, conocen varios idiomas y se distinguen en el ambiente social costarricense de la época. Por otro lado, surgen en el medio teatral tres dramaturgos de procedencia modesta y que, además de dedicarse a la literatura, se desempeñan como obreros o profesores de colegio en la provincia. Al primer grupo pertenecen Ernesto Martén (1879-1950), Eduardo Calsamiglia (1880-1918) y José Fabio Garnier (1884-1956) y H. Alfredo Castro Fernández (1889-1966)<sup>132</sup>, todos ellos hijos

---

<sup>132</sup> Por diversas razones biográficas Castro Fernández estuvo más cerca del grupo de dramaturgos que publicará y representará sus obras en la década de 1950. Por esta razón, su obra se estudiará en la segunda parte de este libro.

de inmigrantes europeos, franceses o españoles. Los tres últimos realizan estudios en Europa y son los de mayor producción dentro de la generación. Martén, dedicado al derecho, la diplomacia y la política, solamente de joven publicó un tomo titulado *Prosas* y luego el drama *Cuento de amor*. Garnier, en cambio, escribió más de cuarenta obras dramáticas, la mayoría inéditas, tres novelas -*La primera sonrisa* (1904), *La esclava* (1905) y *¡Nada!* (1906)- y cuatro tomos de ensayos y narrativa -*Perfume de belleza* (1909), *La vida inútil* (1910), *Literatura patria* (1913) y *Parábolas* (1916). Además, a él se deben los primeros intentos de crítica sistemática de la literatura costarricense. Sin embargo, ninguno de ellos fue exclusivamente hombre de teatro: Garnier fue profesor, crítico y arquitecto, Calsamiglia, militar y periodista.

Daniel Ureña (1876-1932), Roberto Valladares (1883-1920) y Gonzalo Sánchez Bonilla (1884-1965) forman el otro grupo de esta generación. De menor producción dramática que los anteriores, los dos primeros escribieron además poesía: Valladares escandalizó al país en 1908 con su libro *Flauta ingenua*, atrevido e innovador según críticos contemporáneos. Hijo de tipógrafo y tipógrafo él también, este autor se dedicó, después de una primera etapa de bohemia, a las luchas sociales: fundó la Federación gráfica costarricense y colaboró en la fundación de la Universidad Obrera. Sánchez y Ureña trabajaron como periodistas, el segundo fundó, por ejemplo, la importante revista *Arte y vida*. Buena parte de su producción teatral no se publicó, como *La bachillera*, zarzuela en dos actos, con música del propio Sánchez y estrenada en 1916, y *Amor es triunfo*, comedia en un acto, de 1917; solamente se conocen *El pobre manco* y el tomo de cuentos y cuadros *Geranios rojos*. De Ureña han perdurado los textos de *María del Rosario* y *Los huérfanos*, estrenadas ambas y dirigida exitosamente la primera por el propio autor. Se sabe que, asimismo, escribió *Sombra y luz* (1907), *De la estación al hipódromo*, juguete cómico en un acto y en verso, y tres comedias representadas pero no editadas: *San José alegre*,

revista nacional en un acto y en verso, *El sueño de una noche y Muñequerías*.

Nacidos entre 1875 y 1889, los integrantes de esta nueva generación viven durante su juventud y gestación de grupo la vigencia del modernismo. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en buena parte de la narrativa coetánea, en términos generales los dramaturgos no rechazan esta opción estética. Más bien, las obras de estos años vacilan entre un teatro de intencionalidad social que conserva ciertos resabios costumbristas y una dramaturgia de corte poético y orientación estetizante. Esta oscilación de los autores y las piezas permite una agrupación de las últimas a partir sobre todo de las preferencias estéticas y las opciones ideológicas que sustentan.

Los temas de la honra desde un enfoque que destaca el conflicto social y la pugna entre tradición y progreso se desarrollan en piezas como *María del Rosario*, de Ureña y *El pobre manco* de Sánchez Bonilla. Esta intencionalidad social, tan característica de la narrativa del momento, reaparece en otra obra de Ureña, *Los huérfanos*, estrenada en 1909 y publicada un año después. Dicha pieza trata, desde una perspectiva moralizante, el problema del adulterio y la seducción. Denuncia algunas lacras sociales, como la corrupción en las profesiones liberales. En relación con los asuntos de la honra, opta por el perdón y la conciliación final de una familia simbólica de marginados.

En la misma línea trata de ubicarse el melodrama *El grito de la conciencia* (1905) de Joaquín Barrionuevo. La trama es confusa y mal desarrollada: por un exceso de sentimentalismo y deficiencias técnicas, falla en el intento de criticar la manipulación y marginalidad de los pobres de parte de los poderosos interesados en conservar las apariencias.

Ureña y Calsamiglia desarrollan otra vertiente, la cómica, de este teatro costumbrista, en textos de sátira social: son las obras no publicadas del primero y algunas piezas breves de Calsamiglia, entre ellas, *La comedia de la vida*, ambientada en

un parque público en el que aparecen personajes-tipos del San José de la época: Pueblo ("personaje simbólico"), dos conchos, dos beatas, una criada, un policía. Se utiliza el habla popular y se critican costumbres y tipos sociales como los políticos, los tenorios, los militares y los médicos.

Otra tendencia del teatro de esta generación enfoca los temas del amor y el matrimonio desde una óptica que internaliza los problemas sociales e ideológicos. Junto a esto, se propone una progresiva intimización del espacio. Ejemplos de esta orientación son la obra de Ernesto Martén y *La última escena*, *El retorno* y *¡Nada!* de Garnier, piezas que defienden el triunfo del amor sobre los convencionalismos y los prejuicios sociales.

Tránsito entre las obras anteriores y las últimas del grupo es *El combate* de Eduardo Calsamiglia, en la que el conflicto entre lo social y lo individual se manifiesta mediante la oposición entre pasión y deber. Algunas otras obras del mismo autor -publicadas todas en 1914- son: *Él*, dramatización de un cuento de Conan Doyle y *Poderes invisibles*, que plantea el viejo conflicto entre el amor puro, el trabajo y la solidaridad de la pareja frente al deseo y la riqueza.

El drama burgués madura en las últimas obras de Garnier (*A la sombra del amor* (1921), *¡Con toda el alma!* y *El talismán de Afrodita* (1929)). Escritas con dominio de la técnica y el lenguaje teatrales, presentan las oposiciones entre esposos y entre madre e hijos. El primer conflicto desarrolla el problema del adulterio. Por otro lado, la crisis matrimonial afecta las relaciones entre la madre y sus hijos: éstos se enfrentan generalmente por motivos amorosos y el incesto no deja de amenazar a lo largo del conflicto.

Finalmente, la adhesión al sensualismo modernista, que introduce el tema del placer en el amor surge en algunas de las obras de Garnier, como *Agua santa* y *Boccacesca*, y se bosqueja en los fragmentos de comedias simbólicas de Roberto Valladares, *Arlequín* y *Los héroes*, de 1910 ambas.

Pese a la diversidad de direcciones que atraen los pasos



Teatro Variedades, 1922.

de esta generación, es posible advertir en ella ciertas constantes. En primer lugar, domina el asunto amoroso. El amor se percibe como conflicto, ya sea entre grupos sociales o entre actitudes morales. El matrimonio, además, se presenta cada vez más amenazado, aunque ya no tanto por fuerzas sociales externas sino por fuerzas internas: el amor desinteresado o la pasión. Finalmente, no puede dejar de destacarse la preeminencia de personajes femeninos e, incluso, de soluciones femeninas. Por éstas se entienden no sólo aquellas logradas por la intervención de mujeres, sino también las que hacen triunfar el sentimiento sobre el deber, la irracionalidad sobre la razón.

### **María del Rosario**

La persistencia de elementos costumbristas en algunas obras de este grupo, básicamente en *María del Rosario* (1906) y *El pobre manco* (escrita en 1909 como novela y adaptada para el teatro en 1918), matiza los intentos de crítica social y traslada al plano del sentimiento la clara opción por los sectores populares.

*María del Rosario*, drama en tres actos de Daniel Ureña, fue estrenado en San José en 1906 y publicado en esta ciudad un año después. En dicha obra convergen resabios del teatro costumbrista y elementos propios del naturalismo, que se imbrican con una tesis de corte humanista y moralizante, ingredientes a los que se suma un fondo romántico que organiza varios momentos de la trama. La pieza se mueve alrededor de los temas del honor y la venganza y su protagonista, María del Rosario, es una joven campesina seducida por un galán adinerado. Si bien representa en cierto sentido un intento de teatro social, el desarrollo de estos temas hacia un desenlace violento y trágico y el tratamiento general de los asuntos sociales aproximan la obra más bien al melodrama de honor que al teatro de denuncia.

Priva en esta pieza una intención moralizante, ya percep-

tible desde la "exposición de caracteres", como titula el autor la presentación de los personajes. Se trata de una larga descripción que no sólo toma en cuenta aspectos tales como la edad o la apariencia, sino que se detiene en un juicio ético que pretende guiar la interpretación y fijar el carácter del personaje. Estas son descripciones sociomorales que tienden a ubicar a los personajes en dos grupos antagónicos: los campesinos y los ciudadanos, los pobres y los ricos, los buenos y los malos. Es evidente, pues, la intención de que cada personaje represente situaciones, cualidades y, en el caso de los ciudadanos, encarne al menos un rasgo negativo de la clase alta. Los campesinos, en contraste con los ciudadanos, defienden ciertos valores morales de los que son depositarios. En ambos casos, sin embargo, se concibe a los personajes como representantes o ejemplos de un grupo, es decir, como instrumentos para confirmar una tesis de denuncia. Este procedimiento de construcción de los personajes, hace que los campesinos resulten trágicos y sus parlamentos, llenos de sentimiento y reclamos del honor, choquen con el marco realista e incluso costumbrista del ambiente.

El texto marca la distancia entre los grupos sociales en varios niveles e imagina el conflicto social mediante una serie de dicotomías. En primer lugar, aparece la dicotomía *campo/ciudad*, que sitúa en espacios diferentes a las clases alta y baja, cuya oposición en la obra se expresa en el enfrentamiento entre ricos y pobres. Al igual que en otros productos de la época, la ciudad se presenta como fuente de corrupción frente al campo. Tanto en la caracterización previa de varios personajes campesinos como en las palabras y acciones de éstos, el campo es baluarte de sencillez, buenas costumbres, trabajo, honradez, ante la amenaza de la ciudad. La evidente opción por el campo se reviste, sin embargo, de cierta complejidad debido a la presencia de varios códigos literarios que la matizan. Ante todo, la caracterización de algunos personajes campesinos como conchos, cuya presencia origina bailes y escenas cercanas al costumbrismo, visión esta que se refuerza

por el decorado de la escena y las acotaciones. Incluso aparece una escena en la que se esboza un estudio de las pasiones bajo el efecto del alcohol. Esto, junto con las actitudes de algunos campesinos que afectan a María del Rosario con su maledicencia y sus sarcasmos, da pie a algunos juicios sobre la maldad general del mundo y atenúa la idealización del campo.

Como puede verse, en la pieza coexisten dos visiones sobre el campesino: una destaca sus rasgos folclóricos y otra lo hace depositario de valores de honor, nobleza y tradición. Ambas perspectivas, lejos de entrar en conflicto, se armonizan en el plano ideológico porque responden a una identificación sentimental idealizadora, que se manifiesta en el intento de conferir al campesino categoría y presencia literarias y en la declarada toma de posición al lado de este sector. La oposición *campo/ciudad* se vincula también con el contraste *pasado/presente*. El campo es el lugar de las tradiciones antiguas, mientras que de la ciudad proviene la modernidad corruptora. La dicotomía *campo/ciudad* implica incluso la creencia en que la misma inteligencia puede corromper y que es mejor y más sabia la pureza de un corazón sencillo y, aunque no descalifica la educación, sí lleva a consecuencias extremas la idealización del campo. Las oposiciones mencionadas tienen su correlato en las formas dialectales utilizadas, especialmente en el uso de los pronombres *tú/vos*. Los campesinos, incluso en los momentos en que pronuncian apasionados parlamentos sobre la honra o la dignidad, utilizan el voseo, cosa que no hacen nunca los ricos.

Estos dos mundos, separados por barreras lingüísticas, morales, sociales, económicas y geográficas, se ponen en contacto mediante diversos procedimientos como la utilización de las figuras de Juana y Andrés y el tratamiento de los temas del amor y el matrimonio. Con Juana, coterránea de María del Rosario, la presencia en la ciudad de la clase baja se circunscribe al lugar marginal de la servidumbre doméstica y al interés sexual que despierta en el calavera Miguel. Con



mayor fuerza, surge la figura de Andrés, cuyo desplazamiento es inverso al de Juana, pues se dirige al campo desde la ciudad. Este personaje llena casi una función de "argumentador" o intérprete del autor. El desarrollo de la pieza lo diferencia de los otros en dos sentidos relacionados entre sí: está al margen de la sociedad porque se le juzga loco, lo que le confiere a la vez distancia y capacidad crítica frente al mundo. Simultáneamente, sus opiniones se apartan de las situaciones concretas y tienden a formular juicios generales sobre numerosos asuntos. En sus intervenciones, Andrés describe la sociedad como un cuadro y el arte como instrumento de mostración de la realidad social. El loco (¿el artista?) cumple en el arte y la sociedad la función de resaltar los vicios y los problemas. Por otro lado, la tendencia a los juicios generales y la alegoría que se percibe en este personaje lo confirman en este papel. El discurso de Andrés, cercano a veces a las doctrinas tolstoianas, pregona el humanismo, el amor a la humanidad y propone un futuro libre y ajeno a los convencionalismos. Promulga ideales espirituales y morales, pero se confiesa contrario al catolicismo, al claustro y la Iglesia. La opción por los humildes y los campesinos y el afán de justicia, completan la doctrina que defiende y en la que resuenan postulados anarquistas. La manera en que Andrés vincula ambos mundos se relaciona con la forma en que se concibe el personaje y resulta congruente con su función estructural. Sus intervenciones y juicios sobre la sociedad enlazan en un plano abstracto diversos sectores y su desplazamiento de la ciudad al campo permite subordinar otros espacios a su óptica. Sus postulados, e incluso sus acciones, resultan poco eficaces dentro de la obra, lo que muestra la distancia entre su visión de las cosas y la realidad.

Sin embargo, esta misma concepción del personaje lo despoja de fuerza dramática y la ideología del autor aparece bastante desligada del cuerpo de la obra. Si bien la visión idealizada de los campesinos coincide con los principios generales que defiende Andrés, sus propuestas no calan en

los demás aspectos de la pieza sino que marcan una línea abstracta, de tono ensayístico, que expone las tesis de la obra. Si Ricardo y su familia representan un presente degradado, y Jacinto un pasado inoperante, con Andrés el futuro se sitúa en las palabras de un loco, cuyo decir implica una crítica al sistema pero no llega a actuar ni modifica el mundo. La anterior concepción del personaje remite a una idea del arte y la obra dramática que destaca sus posibilidades didácticas y de denuncia, lo que se confirma en diversas escenas de corte alegórico o ejemplar.

Como se dijo, el amor y el matrimonio, como temas de discusión en la obra y, sobre todo, como motores de la acción, sirven también de elementos de enlace entre los dos mundos. Entre las diversas concepciones sobre el matrimonio que aparecen en la obra destacan la de doña Chayito y la de María del Rosario. La señora defiende un enlace que preserve el orden social y la joven, por el contrario, cree en el amor y demanda la reparación de su honra. Alrededor del matrimonio se enfrentan ambas mujeres como representantes de dos grupos sociales. No obstante, se reitera cierto tipo de identidad entre ambas, pues ambas defienden la sagrada institución, aunque con diferentes intereses.

De nuevo Andrés se acerca a los campesinos, al desunir el matrimonio por interés, que consolida las diferencias sociales. Sin embargo, su propuesta coincide con la del resto de los personajes al postular la importancia del vínculo matrimonial. El hecho de que Andrés no cuestione el matrimonio puede resultar extraño en razón de su ataque al claustro y a otras instituciones, pero demuestra la fuerza ideológica del orden matrimonial, que no será cuestionado sino muy recientemente en la literatura costarricense. Algo semejante podría decirse en relación con la familia, cuya importancia en el drama es tal que la obra expulsa a las personas que atentan contra el orden que representan ésta y el matrimonio o que fallan en su intento por reconstruirlo.

La trama de la obra se desarrolla a partir de la transgre-

sión de María del Rosario de la ley social que prohíbe las relaciones entre las clases. En la resolución de esta situación dramática, que es la que inicia la acción, la simpatía por la muchacha se expresa en la justificación de su culpa: ella cayó por amor, mientras que Ricardo la sedujo para colmar sus deseos. Si bien esta diferencia permite una valoración distinta de ambos personajes, en un plano más profundo, ambas pasiones transgreden un orden. El aliento romántico que se percibe en la construcción del personaje femenino, lo absuelve en virtud de la intensidad de su amor y, a la vez, determina la muerte de Ricardo y el desenlace dramático. Pero, por otro lado, tanto ella como su padre pretenden en primer término la reparación de la honra por el matrimonio y la joven concibe a éste como la culminación de su amor y la justificación de su caída. No se trata del conflicto romántico de la imposibilidad del amor entre los enamorados, ni tampoco del sacrificio de la joven caída por el futuro y la felicidad de su amado, propio del melodrama burgués. Mas la tesis del drama sobre lo impracticable del matrimonio entre las clases como producto del egoísmo y el interés de los ricos, impide también llevar la defensa de la familia y el matrimonio hasta las últimas consecuencias, es decir, plantear el enlace de ambos jóvenes. De ahí que la resolución de la obra remita los conflictos al designio divino. El desenlace trágico, el crimen de María del Rosario, clausura el conflicto desatado al inicio, pero simultáneamente convoca el juicio de Dios como definitivo, en el plano moral, de los hechos representados en el escenario del mundo.

### **El pobre manco**

*El pobre manco* de Gonzalo Sánchez Bonilla, es la adaptación de la novela corta del mismo nombre, escrita en 1909. Como se apuntó, dicha obra continúa algunas tendencias de la literatura dramática de fin de siglo, específicamente la orientación costumbrista en el tratamiento del lenguaje y la ambien-

tación. Si bien, algunos aspectos, como una mayor valoración del elemento campesino, la aproximan a *María del Rosario*, pieza con la que comparte un intento de crítica social, la perspectiva costumbrista filtra aún en mayor grado la intención de denuncia.

El drama se refiere a la seducción de la joven campesina Guaria por parte del "leva" Arturo, hijo del dueño de la hacienda. El novio de la muchacha, Lico, quien había quedado manco a causa de un accidente, toma venganza de su rival, al negarse éste a casarse con Guaria. La trama se presenta así como un enfrentamiento entre "levas" o ciudadanos y "patillos" o campesinos. Al igual que en *María del Rosario* los patillos aparecen vinculados a una serie de valores tales como el trabajo, la honradez, la sinceridad, el honor y la lealtad con la familia. Son, además, alegres y amigos de cantar acompañados de sus guitarras. Esta caracterización de los campesinos evidencia una preferencia explícita de la obra por ese grupo. Sin embargo, diversos datos limitan los alcances de la adhesión sentimental por el campesino, presente ya en el título.

Hay que observar, en primer término, los nombres escogidos para los personajes. Guaria hace pensar en la flor nacional costarricense, la guaria morada. Ña Chica, Lico, Ustaquio, Mansimino, Pascual, Candelaria, son nombres que se utilizan sobre todo en el campo y que poseen una connotación cómica en la literatura costumbrista costarricense. Es decir, los campesinos aparecen caracterizados fundamentalmente como "conchos" o como tipos literarios, están concebidos como típicos representantes del campo costarricense. El abuso del lenguaje concho, que a veces se extiende hasta las acotaciones, parece confirmar este afán de resaltar lo diferenciador y pintoresco. Igualmente colaboran en esta tendencia algunos episodios en los que los campesinos aparecen protagonizando situaciones cómicas o se muestran incapaces de comprender asuntos cotidianos o muy simples, e incluso se explican en esta línea las descripciones del vestuario de ciertos personajes.

Es evidente también el deseo de fijar un espacio que pueda considerarse representativo del campo costarricense y la intención de ofrecer un espacio social característico, lo que en parte apunta al hecho de que se trata de la adaptación de una novela. En otro momento el escenario cambia y la acción se traslada a una taquilla de pueblo, sitio de reunión de un grupo de patillos y donde ocurren algunas escenas de corte costumbrista. En este lugar se da a conocer el accidente de Lico, relatado por otro personaje, lo que de nuevo plantea el problema del género, pues este acontecimiento de la novela no se actúa sino que se dice en la escena. En los acontecimientos ubicados en la taquilla hay un detalle que llama la atención por tratarse de un motivo recurrente del teatro de la época: los personajes leen un periódico. La presencia del diario como pretexto para diversos comentarios de índole política se repite a lo largo de varias de las obras analizadas. En este caso, quien lee *La Tribuna* es el pulpero español Marino, lo que le permite una rápida alusión al Congreso. Como otras líneas de la obra, ésta se disuelve en el conflicto central sin que se llegue a plantear una verdadera crítica política.

Finalmente, contribuye a construir la imagen del concho mencionada la incorporación de música, versos y canciones. La guitarra es un elemento central del decorado de la escena y los personajes cantan y recitan en reiteradas ocasiones. De esta manera, los rasgos individuales que se perfilan en personajes como Lico, pierden fuerza debido a la tendencia a la tipificación.

Por su parte, los levas aparecen enfocados desde una óptica distinta. En primer lugar está Eduardo, ebrio y sin dinero aunque también poeta, músico, educado y amable con los campesinos. Este personaje, que termina ganando la simpatía de éstos, es una especie de vagabundo que vive de las coplas que canta. Sin embargo, a pesar de ser un marginado y tener la posibilidad de desplazarse por varios sitios, su función estructural no se logra plenamente, pues no llena el papel crítico que se ha visto desempeñar a este tipo de personajes en

el teatro costarricense ni tampoco incide casi en el desarrollo de la acción. A diferencia de Eduardo, Arturo, el único hijo del patrón de la finca que maneja ñor José, padre de Guaria, aparece como el clásico leva seductor, que utiliza su posición y dinero para deshonorar a la campesina.

Con la presencia de Arturo y Eduardo el enfrentamiento entre levas y patillos se plantea en un orden moral, como un asunto de honor. Por un lado, los patillos se consideran malos si se vuelven ambiciosos u orgullosos y por otro lado, algunos levas, como Eduardo, son agradables y gozan del aprecio de los campesinos. Los conchos se valoran positivamente, pero su enfrentamiento con los levas no cuestiona los problemas más profundos. Si bien se señala como una virtud en ellos su apego al trabajo, éste no aparece, excepto en el discursito citado de Eduardo, como generador de riqueza para los levas. Lo mismo sucede con la propiedad, pues en el fondo lo cuestionado es el mal uso de las riquezas, lo que ciñe la crítica a los términos morales.

La relación entre los grupos se reduce a estos términos y la acción de Arturo atenta por lo tanto contra dos valores fundamentalmente: contra el honor de Gloria y contra la familia de ésta y la de Lico. En esta pieza, que vuelve al escenario campesino, la familia en un sentido amplio cobra peculiar interés. La fuerza positiva, el amor de Lico, tiende a formar una familia de tipo patriarcal: no sólo desea casarse con Guaria sino que está dispuesto a hacerse cargo de su madre sola, de su suegro y de los hermanitos de la novia, es decir pretende reconstruir una unidad familiar perdida. A esta intención del joven se oponen en un primer momento ñor José, convencido luego por el cura para que dé su aprobación a la boda y, desde luego, Arturo. Pero existe otra fuerza que distancia a los novios, aparte de la maldad de Arturo. Se trata del destino que, bajo la forma del accidente que deja manco a Lico, le quita el favor de la muchacha. Este accidente sucede mientras él trabaja, sin embargo, no se enfoca como consecuencia de la negligencia del patrón, lo que habría subrayado

los aspectos sociales del enfrentamiento, sino solamente se indica que ocurre cuando Lico se esfuerza por ganar dinero para su boda.

En el fondo, la oposición *levas/patillos* se disuelve de nuevo en el encuentro entre las tendencias corruptoras de la ciudad y las buenas costumbres del campo. Este último, idealizado, se siente amenazado desde afuera por el dinero y la disipación que representan los *levas*. El destino actúa en contra de los campesinos y el dilema social se resuelve como melodrama de honor y celos.

### Cuento de amor

La nueva generación ansía cultos nuevos, sueña con un mundo que rechace los principios pragmáticos en favor del ideal, el amor y los valores auténticos. Pero, frente a estas aspiraciones, la realidad social se encarga insistentemente de mantener la competencia, el trabajo y el interés como móviles de la acción. La medida del éxito sigue siendo el dinero y las clases medias se dejan seducir por la ilusión del ascenso social. La obra se llama *Cuento de amor*, no obstante, inmediatamente se indica que es una "comedia" y se agrega que de "costumbres costarricenses". Desde el punto de vista de la tradición del género, la definición evacúa toda dimensión trágica o dramática. Se instala en lo cómico -"comedia"-, es decir, "en el paso de la ilusión poética a la desnuda realidad"<sup>133</sup>, y al añadir de "costumbres costarricenses", llama a su público o lector a una relación de reconocimiento especular y de complicidad.

La comicidad... es un fenómeno social, y aquí radica el hecho probado incesantemente por la historia de la literatura, que un período de florecimiento de la comedia supone un terreno

---

<sup>133</sup> Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 1948 (4a. edición en español: Madrid: Gredos, 1972) p. 510.

social favorable y sólidamente establecido, una base social ampliamente cultivada y totalmente acorde tanto en sentimientos y gustos como en prejuicios"<sup>134</sup>.

El mundo -el espacio, los personajes, la intriga- ha de aparecer como verosímil y nunca distante de la experiencia común de los espectadores (o lectores). El modo de la representación debe ser especular. El espacio escénico lo es doblemente. El público ve en la escena su mundo y en él reconoce su propio rostro, con el alivio que supone la distancia estética.

Esta base social está formada, en principio, por la clase media de la época; un público de aspiraciones ideales ligadas sobre todo al ascenso material de la familia, a los ideales de prestigio social, a la planificación de la vida de los hijos en función de un proyecto de vida -la "ilusión poética" a su manera-, pero enfrentado las frustraciones que surge de una "desnuda realidad". La confrontación debiera resolverse -si de comedia se trata- en catártica carcajada.

En consonancia con esta relación autor-comedia-público, varios elementos colaboran a la producción de sentido. Desde luego, el título. Al llamarse la obra "cuento", se la aligera de toda ominosidad. Se cuenta para más bien entretener y si, además, el cuento es "de amor", se pasa al plano de lo sentimental -es decir, de lo privado e individual- todo conflicto social posible. El conflicto queda en las tablas; hasta allí - espejo amable- se traslada lo colectivo.

La naturaleza social del público queda ya clara en el reparto de la obra. Simetría de personajes masculinos y femeninos -cuatro y cuatro; ausencia de apellidos, o sea, de filiación a "familias"; y también de apodos u oficios que aludirían a una condición popular. El ambiente es íntimo y modesto: "casa de don Luis y doña Faustina", "muebles descentes"; lo exterior se privatiza: los personajes están o entran a

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.510.



una "antesala". Todo esto sin abrumar a nadie, porque se trata de una obra de sólo "dos actos" y de ambiente sin esfuerzo reconocible: "La acción en San José. Época contemporánea".

El motivo central de la obra lo constituye el conflicto que suscita el amor prohibido. Enrique, hijo de don Luis y doña Faustina, debe partir por decisión de sus padres para completar estudios de medicina en E.E.U.U. La obra comienza con los últimos preparativos del viaje. Don Luis, más que doña Faustina, ha forjado el proyecto. Es el elemento "destinador" en la aventura de Luis. Su firme objetivo es "proporcionarle a Enrique los medios de llegar a una posición brillante", aunque eso le cueste hasta su "último centavo". Quiere la felicidad de su hijo mediante la satisfacción permanente "que procuran la posición y la riqueza". La motivación de don Luis es generosa. Nace del amor por su hijo y de su deseo que sea feliz. Sólo que la tarea asignada, el mandato, no toma en cuenta el interés personal de éste -por lo que resulta externo-ni tampoco su concepto del ser feliz rebasa la pura materialidad: alta posición social y riquezas. Queda excluida toda concesión a la sentimentalidad. El proyecto es, entonces, puramente pragmático, consciente como está don Luis de que vive en "un siglo de brutal positivismo". El objeto de valor está formulado como la necesidad de un ascenso social del hijo para obtener prestigio y riqueza, por medio de un viaje a EE.UU., espacio privilegiado para la ciencia y la técnica (y no ya a Europa, que lo es de la cultura y el arte), si bien esto signifique un fuerte sacrificio económico de los padres. Inconscientemente, el problema del porvenir del hijo es encarado en los términos de una inversión capitalista. La posición de don Luis es invariable -tiene un carácter firme- en toda la obra y sólo es derrotada de modo abrupto en su breve desenlace. Su único auxiliar es doña Faustina, su mujer. No está convencida de que se esté actuando bien con su hijo; no se opone, sin embargo. Conoce el amor de Enrique por Generosa y le preocupa el abatimiento que pone al descubierto su escondida angustia e intuye que el amor puede convertirse "en un incendio que todo lo devora".

Es este presentimiento expresado en el acto II, el que la impulsa a intervenir activamente al final de la obra, para impedir que la pareja sea expulsada de la casa.

En el nivel del mundo privado, la aspiración íntima de Enrique se opone al proyecto de don Luis. Enrique ama a Generosa. El nombre de ésta es casi simbólico. Su carácter -definido por el discurso de otros personajes- se adecua a sus sentimientos y modos de actuar. Devoción, lealtad, humildad, gratitud, belleza recatada. Generosamente, quiere reprimir sus verdaderos sentimientos, su pasión y amor por Enrique, si éstos amenazan con romper las reglas y proyectos de la familia que la ha acogido y alimentado desde que quedara huérfana. Luis y Generosa representan el mundo de valores opuesto a los del "brutal positivismo". En algún momento esto es definido en el texto como la oposición -en el nivel de los sueños de cada quien- de lo imaginario "romántico" a lo imaginario "naturalista". Lo romántico, como actitud, postula la sinceridad, la obediencia a los dictados del corazón, a los impulsos primeros. Lo dramático surge cuando éstos entran en contradicción con la moral o las convenciones sociales dominantes. La felicidad que surge de la lealtad recíproca de los amantes no se concilia con un mundo de "comedia", donde los convencionalismos falsean y degradan las relaciones interhumanas. Lo imaginario naturalista, en cambio, es deseo sensual, placer sin espíritu, superficialidad social, utilitarismo e inescrupulosidad de la conducta, materialismo de las pretensiones, ley de la selva. Sin duda, el proyecto de Enrique y Generosa, enfrentado a ese mundo, es un movimiento de introversión. Las fronteras serán las que establezca el "nido de amor". Hay un explícito rechazo de una formación social que se rige por normas contrarias a las de la pareja. Extravertirse en la política, en la sociabilidad burguesa, en los proyectos que al individuo y a la familia ofrece la decadente ideología "modernista", el mundo del "progreso", es renunciar a lo mejor de lo que moralmente puede aspirar un hombre. Por eso no es mala solución, sino la óptima, renunciar al viaje y fundar hogar y casa.

No es esta la posición de don Policarpo. Su programa no es el de un mundo privado. El suyo es público. Piensa, como todos, en el porvenir, pero en el porvenir, primero, de Costa Rica y después -por qué no- del mundo. Para ello durante largos años pretende aplicar un plan, resultado de "un estudio completo de las finanzas mundiales". Es todo un "poema económico-social" que debería traducirse en un porvenir para Costa Rica lleno de prosperidad y riqueza.

La presencia de don Policarpo tiene funciones importantes para la estructura de la obra. Primeramente, en el nivel del discurso. El suyo, altisonante, retórico, histriónicamente solemne, contrasta con el de los demás personajes, vinculado de forma estrecha con los sucesos de la vida cotidiana, a las peripecias de los seres de "carne y hueso", que utilizan hasta un léxico sociodialectal, como es el caso de Matilde, la amiga, y Josefa, la criada. En segundo lugar, porque despliega la oposición de dos mundos que no se tocan: el porvenir político y el privado. Por ejemplo, las alusiones a Estados Unidos hechas por don Policarpo están llenas de elogio, como modelo universal de una sociedad próspera. Para don Luis, es sólo un espacio que permitirá el perfeccionamiento más eficaz de su hijo. En tercer lugar, don Policarpo abre una perspectiva crítica más allá de lo familiar, hacia el espacio político, inerte, sin imaginación, irresponsable, que hace marchar los negocios públicos al paso "del ferrocarril al Pacífico". Su desilusión es tal que en su tratado de economía política bien podría cambiarse el nombre de Costa Rica por el de Estados Unidos, Francia, Chile o España y "no, no queda mal la cosa". Por último, el tratamiento caricaturesco que se le hace -hombre retórico, monotemático, obsesivo- risible en el fondo, contrasta con la seriedad del tratamiento de los personajes ligados al conflicto central. A pesar de todo, tiene un fondo sentimental que lo rescata. Su admiración por Generosa es decisiva al final para que se comprenda el amor de ella y Enrique. Desciende de las esferas de la pura elucubración para terminar comprendiendo un conflicto de amor limpiamente humano.

En oposición al carácter de don Policarpo está Matilde, personaje sin censura, de carácter abierto y franco, descubridora y reveladora del conflicto básico. Mundana, mordaz e impertinente es portadora de los signos del "modernismo". Ama- en oposición de clase a Generosa-, los bailes, las diversiones, los salones, las modas, los coqueteos. Es un personaje de ruptura y del signo de los tiempos que corren y (la obra fue escrita en 1910) apta para juzgar con cinismo de época la naturaleza de los hombres.

Otro personaje es Pepe, cuya aparición se limita al acto I y su función estructural es desencadenar el diálogo previo al conflicto básico y servir de interlocutor no siempre atento de los demás. La aparición de Josefina, la criada, sirve para completar el ambiente de familia y aportar un grano más a la comprensión de los efectos morales de la pobreza.

La división de la pieza en dos actos se justifica estructuralmente. El acto I es en el fondo la exposición de los motivos del proyecto de don Luis: la felicidad del hijo por medio de la riqueza y la posición social que proporcionaría un buen título de médico. El acto II representa el triunfo de la ley de amor y la confirmación de los valores "románticos" por sobre los materialistas, dominantes en la sociedad de la época. De esta manera, a pesar del desenlace feliz y los elementos caricaturescos de personajes como don Policarpo y Matilde, realmente tipificadores, la "comedia" una vez más no aparece como tal. Queda un regusto amargo al final; casi dramático. Y esto se comprende muy bien en una sociedad que ve cómo se contradicen en su seno dos sistemas de valores opuestos: modernismo y tradición. La alianza de Generosa, clase modesta y casi de la familia por habitar en la misma casa, con Enrique, clase media, puede significar una solución romántica y cristiana, pero frustra todo un proyecto de una clase ansiosa de ascenso material y social. Por amor, el mundo burgués se ha escapado. ¿Lo habrá entendido así el público?

### **Primer teatro de José Fabio Garnier**

A pocos años de la representación de *Magdalena*, un

joven autor escribe varios dramas que de algún modo reelaboran planteamientos de la pieza de Fernández con otro enfoque de las relaciones matrimoniales, que resulta incluso más atrevido para la época que el sugerido por obras contemporáneas como *Cuento de amor*. Estas primeras obras de José Fabio Garnier fueron escritas, según las fechas que indica el autor, entre 1904 y 1906 en Italia y se publicaron en San José en un volumen titulado *Teatro* en 1912.

Se trata de tres piezas en un acto, estructuradas alrededor de un conflicto que enfrenta a diversos miembros de un núcleo familiar. El espacio en todas es similar: la acción se desarrolla en la sala elegante de una familia burguesa. Las tres pueden considerarse, además, dramas de tesis, que proponen explícitamente un nuevo modelo de relación y comportamiento humano, opuesto a las reglas dictadas por las conveniencias económico-sociales.

*El retorno* y *¡Nada!* recogen algunos de los conflictos planteados por las obras de los dramaturgos de la generación anterior: el enfrentamiento entre la tradición y las nuevas ideas acerca del matrimonio o las relaciones entre los sexos, la crítica del mercantilismo y el culto al dinero como elementos disolventes y deformadores de los sentimientos y las relaciones humanas. Pero los textos de Garnier redistribuyen de manera distinta el sentido de los elementos significantes.

En sus obras el poder del dinero no aparece como opuesto sino más bien como aliado al poder de las tradiciones y costumbres dominantes. A la ética pragmática y utilitaria, se opone, no la fuerza de la tradición, ni el poder de la ilustración, sino el respeto, desinteresado y altruista, a los sentimientos y necesidades de los otros. Esta nueva óptica puede interpretarse como un alejamiento de los postulados liberales y positivistas de la generación del Olimpo, hacia posiciones idealistas que buscaban formas más naturales y más justas de relación social.

Por otra parte, se puede apreciar también, en estas primeras obras de Garnier, un inicial cuestionamiento del

machismo dominante en la época. Los portadores y defensores de los sentimientos y valores humanos son siempre los personajes femeninos, en abierto enfrentamiento con los masculinos, que representan la fuerza de la arbitrariedad, el egoísmo utilitario y los prejuicios. Ese conflicto se presenta como un choque entre padre e hija, o entre marido y mujer, en el cual el eje ideológico-moral se traslada de los primeros a los segundos. Los hombres aparecen al principio de las obras como detentadores del poder y la autoridad que les otorga su posición dominante en la estructura socio-familiar; pero esa posición varía conforme se hace evidente, con el desarrollo del conflicto, la superioridad espiritual y moral de los valores que defienden las mujeres, para terminar los personajes masculinos subordinándose y plegándose, en el desenlace, a los valores femeninos.

En *¡Nada!* el protagonista masculino, Carlos, pretende salvar su fortuna mediante una quiebra fraudulenta, aunque sabe que con eso llevaría a la ruina a su acreedor Villalta. Cuando su esposa Frida le reconviene por la inmoralidad y el egoísmo de esa actitud, Carlos le contesta que "en los negocios no tiene puesto el corazón" y que "los negocios son los negocios" (p. 100). Al mismo tiempo, justifica su decisión como un acto que realiza para proteger a su familia: "Si hago lo que desea Villalta me arruino, me arruino completamente y entonces seréis infelices" (p.101). La determinación de Frida de abandonar a su marido y resarcir a Villalta de su fortuna personal, si Carlos se mantiene en su empeño, obliga a éste a modificar sus concepciones y a reconocer que su pasión por el dinero y los negocios habían ido minando su capacidad de comunicación y relación humana:

Carlos: Si te he abandonado, la culpa ha sido de los negocios; he despreciado tus sentimientos es verdad, fueron los intereses los cuales me despojaron de todas las buenas cualidades que poseía (p. 106).

*El retorno* gira, al igual que *Magdalena*, alrededor del

tema del matrimonio pero ofrece un enfoque distinto con respecto a las normas y convenciones tradicionales, que asignaban a la mujer el papel de víctima obediente y muda de los designios del padre o del futuro marido, en el rito matrimonial. El desenlace de *Magdalena* parecía confirmar la futilidad de toda rebelión feminista y la necesidad de respetar las tradiciones y costumbres sobre los sentimientos o necesidades individuales. El conflicto de *El retorno*, por el contrario, plantea una múltiple rebelión contra la autoridad de la tradición y la costumbre: de la mujer contra la arbitrariedad del hombre, de los hijos contra la autoridad paterna, de los valores basados en el respeto a los sentimientos y necesidades humanos, contra los valores egoístas y mercantilistas que rigen el comercio social. El desenlace reafirma la superioridad de los primeros sobre los últimos. La rebelión de los sentimientos humanos contra los intereses económicos o los prejuicios sociales está encarnada por los personajes femeninos Lidia y su madre Elsa, mientras que los masculinos representan la fuerza del prejuicio y el interés: Antonio, padre de Lidia, que pretende casarla con Mario sólo para reunir la fortuna de las dos familias; el padre de Mario, que, considerándola un mal partido, prohíbe a su hijo casarse con Eugenia y le exige abandonarla, a pesar de haber tenido ambos una hija.

Contra las concepciones de Antonio, que trata el matrimonio de su hija como una transacción mercantil privada, se rebela su esposa Elsa. Contra la autoridad de las convenciones y los prejuicios encarnados en las dos figuras paternas, y en la sumisión de Mario a las exigencias de su padre, protesta Lidia. Tras convencerse del amor de Eugenia por Mario, Lidia se opone a los proyectos matrimoniales de ambos padres, renuncia a su propio matrimonio y convence a Mario para que no acepte los dictados de su padre y se case con Eugenia.

La tercera de las obras, *La última escena*, parece acercarse más a la temática y los conflictos que planteará el teatro posterior del autor, menos preocupado por los enfrentamientos ideológico-sociales y más por los problemas generados

por las relaciones eróticas. Al igual que en las piezas anteriores, hay aquí un conflicto entre Ernesto e Irma, su mujer, generado por el excesivo celo del marido con respecto a las conveniencias sociales. Sin embargo, a diferencia de las obras anteriores, la tensión no la genera la rebelión de la mujer contra los valores que defiende el marido, sino el esfuerzo de Irma por ocultar que su madre, Vilna, tenía un amante, lo que provoca las sospechas en su contra de parte de Ernesto. A semejanza de las dos obras anteriores, en *La última escena* el conflicto se resuelve idílicamente, al confesar Vilna su desliz, arrepentirse Ernesto de sus celos infundados y perdonarlo Irma. Este final conciliatorio contrasta con los de obras posteriores del mismo autor sobre conflictos eróticos, que tienen un desenlace dramático o trágico.

## **El combate**

*El combate* de Eduardo Calsamiglia se publicó en 1914, junto con otras obras menores del autor, en un volumen homónimo. Definida en el texto como un "drama en tres actos", es la obra costarricense del período que más se ajusta a los cánones tradicionales de ese género dramático y una de las más hábilmente construidas y mejor estructuradas. La fábula es sencilla y lineal, pero el texto adquiere riqueza y complejidad mediante una serie de paralelismos y oposiciones simbólicas.

Si bien los postulados liberales y positivistas parecieran coincidir en principio con las concepciones ideológicas de la generación del Olimpo, se advierte, sin embargo, en este drama, una oposición más irreductible entre la tradición y el progreso, o entre las costumbres socialmente aceptadas y la conciencia individual como receptáculo de la moralidad. Si las obras de Fernández Guardia o Gagini buscaban un equilibrio entre ambos términos, en la obra de Calsamiglia las dos posiciones son irreconciliables y el combate es llevado hasta sus últimas consecuencias. Este enfoque puede relacionarse con el he-



cho, ya mencionado, de que *El combate* es una de las pocas en las que el conflicto *tradición/progreso*, o *sociedad/individuo*, se resuelve dramáticamente, sin el desenlace conciliatorio de una comedia como era el caso, por ejemplo, de *Magdalena*. Es también una de las pocas obras de este período en la que los caracteres individuales, especialmente el protagonista, rompen el marco de la tipificación para adquirir una existencia individualizada<sup>135</sup>.

El médico y científico Arturo Mariscal al saber que su esposa Lucía padece de tuberculosis y dedica su vida a descubrir una cura contra esa enfermedad que le permita salvarla de la muerte. Ignorante de su enfermedad, Lucía interpreta la dedicación de su marido a las actividades científicas como desatención por ella y la vida social. El resentimiento por el desinterés de Arturo y la fruición de Lucía por los placeres mundanos, la llevan a cometer adulterio con Ramiro, ser "abyecto y timorato", que huye por temor al contagio, al enterarse que Lucía sufre de tuberculosis.

En el segundo acto, Arturo ha logrado extraer del plátano un remedio eficaz contra la tuberculosis y lo ha experimentado con éxito en Mercedes, paciente pobre, de cuyo mantenimiento y el sus hijos, se encarga durante los tres meses que dura el tratamiento. El médico se prepara a utilizar el nuevo remedio para salvar a su esposa, cuando una carta de Ramiro provoca una crisis de la enfermedad de Lucía, lleva al descubrimiento de su adulterio y a la consideración de que el hijo que se gesta en Lucía pudiera ser fruto del adulterio.

El tercer acto muestra el desenlace del "combate" que entabla Arturo, tras enterarse del adulterio de su esposa, con sus pasiones y con "la bestia feroz que duerme en el corazón de los hombres... civilizados" (p. 137). Las conclusiones del

---

<sup>135</sup> *El combate* y *Magdalena* son las únicas obras de teatro de este período que han sido objeto de estudios académicos amplios y rigurosos. Al análisis de *El combate* se dedica parte de la tesis de maestría de Virginia Sandoval citada (pp. 130-179). Sin seguirlo en todos sus extremos, las siguientes apreciaciones sobre la obra se basan en ese trabajo.

combate se ponen de manifiesto en la polémica con su padre don Antonio, también médico. El viejo médico, representante de la moral "medieval", arguye que "las manchas del honor sólo se lavan con sangre" y exige a su hijo la venganza: "a él mátao, a ella déjala morir" (p.137). El joven médico, portavoz de la "ciencia moderna", replica que su mano "no ha sido educada para dar la muerte, sino para dar la vida" (p.137). Se resiste a vengar su honor con la muerte de los adúlteros y dispone el traslado de su esposa al campo, donde pueda ser sometida a un régimen que la cure de la tuberculosis, para luego solicitar la separación legal, no sin inscribir a nombre de Lucía "una renta que pueda proporcionarle el bienestar a ella y al hijo que va a nacer" (p.140). Arturo, por su parte, se resigna a buscar el consuelo "en brazos de la ciencia... Ella no engaña, ella no traiciona" (p.140).

La obra puede ser considerada como un drama de tesis, en el que la acción, los personajes y los parlamentos conducen a la demostración de una tesis ideológico-filosófica, que pareciera responder a ciertos postulados del liberalismo y del positivismo: la supremacía moral de la conciencia y la razón, sobre las pasiones y los instintos o sobre las convenciones y los prejuicios sociales; o, si se quiere, el triunfo del progreso sobre la tradición. Esa supremacía, sin embargo, no se logra en el drama sin sacrificios ni renunciaciones; sólo se afirma tras un arduo combate, en donde el triunfo lleva también al desengaño del protagonista, a "un desgarramiento espantoso que vale por mil muertes" y que deja en el corazón "ruinas irredificables" (p. 139).

Toda la obra se centra alrededor del protagonista, el doctor Arturo Mariscal. El médico y científico que combate la enfermedad oculta en el cuerpo físico, es también representante del hombre moderno y civilizado, que realiza un sereno diagnóstico de las enfermedades morales ocultas en el organismo social, y se transforma en cirujano que regenera los organismos enfermos o en descomposición.

De la misma manera, la acción se concentra en un único

espacio: el despacho del protagonista. El decorado y la utilería ponen en evidencia la reclusión del médico, dedicado casi exclusivamente a las labores científicas relacionadas con su profesión: libros y periódicos, frascos, exámenes, instrumentos quirúrgicos. Las únicas puertas del despacho conducen al interior de su domicilio, al botiquín, o sirven para la entrada y la salida de los pacientes. Un gran reloj de pared denota otra característica de la obra: la primacía del tiempo sobre el espacio, y de las transformaciones internas -psicológicas y filosóficas- de los personajes, sobre los hechos externos. El reloj será el indicio mudo que atestigüe el combate interior del médico y el paso del tiempo que transforma, imperceptible pero irremisiblemente, la realidad y la existencia de los hombres, en la aparente inalterabilidad del espacio externo.

El combate del médico contra la tuberculosis, expuesto en los dos primeros actos, se corresponde con el combate del hombre civilizado contra las pasiones, planteado entre el segundo y el tercer actos. No deja de ser significativo que los combates propiamente dichos, no se desarrollen en escena: el combate contra la enfermedad de Mercedes ocurre en el lapso de tres meses que separa el final del primer acto y el inicio del segundo; el combate contra las pasiones de Arturo tiene lugar durante una noche, entre el final del segundo acto y el comienzo del tercero. En ambos casos, el combate en cuanto tal, queda fuera de escena: lo que interesa no es el proceso en sí, sino las conclusiones y consecuencias ideológico-filosóficas que se derivan de él.

El conflicto y la acción de la obra se desarrollan mediante una serie de oposiciones significantes, que contrastan las prácticas y concepciones ideológicas de Arturo Mariscal, médico, científico, hombre moderno y civilizado -es decir, sujeto a la disciplina de la razón y la conciencia moral-, a las enfermedades físicas y morales, que carcomen el cuerpo, el alma y la vida social de los hombres cuando guían su comportamiento por las pasiones, los atavismos inconscientes o los conceptos morales tradicionales. La mano, el pensamiento y

la conciencia del médico, educados y disciplinados por los libros y la ciencia para dar la vida, se enfrascan en un mismo combate contra la descomposición, la enfermedad y la muerte, que aún la lucha del científico contra las enfermedades naturales, y la lucha de la conciencia moral contra los instintos y las pasiones de la "bestia feroz" que duerme en su interior, o contra los atavismos ancestrales, los prejuicios sociales y los conceptos anticuados sobre el honor y la moral.

En el otro extremo de Arturo está su esposa Lucía, la enferma, en la cual la tuberculosis que carcome su cuerpo, no es otra cosa que el símbolo material de las "enfermedades" que carcomen su espíritu: la "histeria" y el dominio "inconsciente" del placer y las pasiones, que la llevan al adulterio. Al lado de Lucía está su amante Ramiro, un seductor disipador, que huye de Lucía -con dinero de Arturo- cuando se entera de su enfermedad, por temor a contagiarse. El signo que une a los amantes adúlteros es la búsqueda del placer, que conduce al adulterio y el engaño: Ramiro engaña a Lucía y ambos engañan a Arturo; en ambos, el amor instintivo a la vida y el terror igualmente instintivo a la muerte -que se expresa en imágenes barrocas de descomposición y destrucción en algunos parlamentos de Lucía, o en el temor de Ramiro "a encontrar en sus besos el germen de la muerte"- no es más que el reflejo engañoso de la enfermedad que los domina.

El paralelo entre la enfermedad física y las enfermedades morales refuerza otra de las oposiciones centrales de la obra: el contraste entre las apariencias y la realidad, entre el engaño y la verdad, el encubrimiento y el descubrimiento. La vida basada en el instinto y los prejuicios, que se orienta al placer o la comodidad, no es tal, se funa en el engaño, y sólo lleva a la descomposición material y espiritual, únicamente encubre la enfermedad y la muerte. La conciencia regida por la razón y el conocimiento científico, si bien desde un punto de vista superficial produce una impresión de reclusión, desinterés por la vida de los otros y aislamiento de la sociedad, en un nivel más profundo se revela como instrumento de progreso,

que descubre lo que se mantenía oculto o encubierto, cura, regenera y reforma las enfermedades de la naturaleza o del organismo social, y conduce a otra forma de vida superior y más sana.

La dedicación de Arturo a las labores científicas, que la interpretación convencional leía como signo de desinterés por la vida de los otros (de su esposa o de la sociedad), se descubre en realidad como signo más profundo de amor por la esposa y de "amor por la humanidad", al enfrentar la enfermedad y la muerte para salvar a Lucía y para lograr el mejoramiento efectivo de la sociedad. De la misma manera, su renuncia a la violencia por salvar el honor y a vengar con la muerte el adulterio, que podía entenderse como cobardía o debilidad, significa en realidad el valor de dominar y enfrentar los prejuicios, pasiones y atavismos que rigen la vida inconsciente de los hombres.

La belleza de Lucía y su ansia de placeres mundanos, que parecían en la superficie un signo de vitalidad y amor a la vida, se descubren en realidad como signo de enfermedad y muerte. Por otra parte el adulterio de Lucía manifiesta también el fondo "feroz", intransigente y medieval, que se ocultaba tras la aparente afabilidad y condescendencia doméstica y mundana de don Antonio.

Por último, los parlamentos finales de Arturo, si bien expresan su satisfacción resignada por haber seguido los dictados de un deber que "se levanta dominador entre las ruinas" (p.148), o su decisión de consagrar sus fuerzas al mejoramiento de "la humanidad doliente" y de practicar el "altísimo sacerdocio" de "la ciencia" (p.148), no dejan de transmitir también amargo dolor y desengaño: el reconocimiento de que, tras el combate, sus "afectos han desaparecido para siempre" (p.148) sin posible corrección, y que "el desgarramiento espantoso que ha sufrido (su) corazón durante las horas de esta noche vale por mil muertes. Sólo quedan aquí ruinas irredificables" (p.139).

Pese a sus importantes innovaciones en la historia del

teatro costarricense, en otros aspectos, sin embargo, el rompimiento con la ideología oligárquica no es tan radical. El drama reproduce los estereotipos tradicionales de la mujer como ser histérico, débil y subordinado, ya a la inteligencia, ya a las pasiones de los hombres, pero siempre concebido como objeto para el hombre y no como sujeto con pensamiento y voluntad propios. Y si bien la obra propone la renuncia al atavismo medieval del recurso violento para remediar la honra, no deja de considerar toda desviación de la concepción tradicional del matrimonio, la infidelidad o el adulterio, como delitos imperdonables o enfermedades morales que se castigan, si no con la muerte, al menos con el ostracismo social de la adúltera. Entonces, si la obra parece destinada a realizar una crítica a ciertos atavismos vigentes en la sociedad liberal costarricense, lo hace mediante la afirmación solapada de otros prejuicios menos evidentes como el machismo, el estereotipo tradicional de la familia y el matrimonio, o el estereotipo liberal-burgués que convierte la conciencia y la voluntad individuales en baluarte de la razón, la ciencia, la moral y el progreso. Así, a los problemas sociales planteados en la obra, ésta ofrece una resolución individualista.

El drama, por otra parte, se ubica dentro de la dramaturgia abstracta a la que hacía mención Castro Fernández, lo que permite presentar los conflictos ideológicos como problemas de una humanidad en general sin referencia a la realidad histórico-social concreta. Esto permitía al dramaturgo evitar la animosidad o el disgusto que habían provocado al estrenarse, *Magdalena* o *Don Concepción*; pero también limitaba los posibles alcances de la crítica social que planteaba el drama, al mismo tiempo que lo inscribía dentro de otro de los estereotipos oligárquicos: la identificación cultural con modelos ajenos importados y el rechazo o la ignorancia de la propia realidad.

## **Boccacesca y Agua santa**

Puede resultar interesante estudiar comparativamente

dos obras del mismo autor que se sitúan a diez años de distancia en su línea de producción. Visión de mundo, temática, formas de expresión dramática, manera de representar el mundo y concebir el arte, puestas en paralelo, pueden proporcionar una buena guía para la captación del sentido total de la obra de un autor tan prolífico como José Fabio Garnier<sup>136</sup>.

*Boccacesca* -un prólogo más un diálogo- fue escrita en Certaldo, Italia, en la primavera de 1910 y no se posee información sobre una posible representación en escena. *Agua Santa*, publicada en 1921, fue estrenada ese mismo año, en octubre, en el Teatro América de San José. Hay en ambos textos escasa acción dramática, en el nivel escénico y carecen casi de acotaciones. *Boccacesca* tiene dos partes: "el" prólogo recitado por "una dulce Marquesita Rosalinda" y "el" diálogo en que intervienen los personajes femeninos, Nadia y Violante. Si se recuerda que existe una dedicatoria a Tina Galli, actriz italiana, se deducirá que toda la obra está envuelto en el signo de lo femenino. Tina es "la maga del gesto intranquilo" que ha sabido "hacer amar y respetar las manifestaciones más atrevidas del arte contemporáneo". Pero "arte contemporáneo" significa aquí capacidad de "ensueño" que enciende la "llama intranquila" que alimenta las "íntimas ansiedades". La progresión es ésta: ansiedades íntimas, llama intranquila, ensueño, la palabra como recuperación de este, el gesto intranquilo, magia actoral, teatro, literatura y, al fin, Arte. Arte como realización vicarial de deseos, capaz de producir vibraciones íntimas, placer y voluptuosidad. Se está aquí lejos de la "comedia", que era además de "costumbres" y por añadidura "costarricense". El modelo esta vez es estrictamente literario, escogido de entre una de las formas más nobles de la historia del arte, de un modo de representación estetizante e irrealista. Es un mundo poético que se propone: el de la "Comedia dell'arte", que le sirve de paradigma. Por eso sus dos partes: "el" prólogo y "el" diálogo. El recitado del prólogo, que es ya

---

<sup>136</sup> Cfr. las referencias bibliográficas al final de este trabajo.

ficción, anuncia metafóricamente la trama elemental, pero subsumiendo a los personajes en otros categoriales: Pierrot, Arlequín, Colombina. Es un sistema, en el nivel del espectador o lector, de cajas chinas. Presentador ficticio de personajes ficticios (Nadia, Violante) comparables a otras ficciones consagradas. No hay fisura en este mundo imaginario que pudiera permitir una percepción "realista" de las cosas. El público está obligado a introducirse en un mundo de "arte". Si quiere sentirse concernido deberá travestir su humilde humanidad en Delfines ebrios de lascivia o marquesitas y zagalas de transportes voluptuosos. De otra manera ahora -y no por espejos reflectantes- se le ofrece también una posibilidad de goce estético al público. Se está entonces en plena vigencia del arte modernista. Una sonrisa "deliciosa" enmarca las frases "maliciosas" que "como flores" han caído sobre el césped. La belleza y el placer escoltan al Mal.

La escena toda se desarrolla en el espacio privado e íntimo de un "saloncito". Dialogan Nadia y Violante: rubia y morena, "selva de oro, la una, "misterio sensual" la otra, de "labios eternamente separados". La anécdota básica ofrecida en forma narrativa se ofrece con validez universal: "también yo, como tú, como todas nuestras amigas, como todas las mujeres, tengo un amante", afirma Violante. Porque el matrimonio hace "insoportable la vida". Es la búsqueda del placer por la novedad, por la transgresión, por la pasión de lo socialmente prohibido. Es notable, en este sentido, la oposición a la concepción tradicional del matrimonio, como instancia suprema de salvación social que plantea el teatro anterior. En la interlocución, Nadia escucha; Violante narra. Nadia aporta su curiosidad llena de morbo, porque ama la literatura y recuerda la primera jornada del *Decamerón*. Vive lo que le narran, pero como lo imaginario, a pesar de las protestas de Violante que asegura que su relato es verídico: "no es cuento, es realidad", afirma. Es un intento por zafarse -ante el público o lector- de su carácter ficticio. Aun en su último grado, la literatura no puede o no quiere escaparse de lo real.



Violante, en sus sueños eróticos, aspira a un amor que rompa la rutina del matrimonio. El amante ideado - ¡oh, escrúpulos!- resulta ser su propio marido. Circunstancias rocambolescas obligan a éste a presentarle a otro hombre, comerciante amigo, quien se convertirá en el amante que colmará los deseos de Violante poseyendo "su cuerpo y su alma". Propiamente no hay acción dramática; sólo diálogo y escasas anotaciones de autor, que agregan un rasgo descriptivo -indicación de pausas de ensueño, de lenguas que acarician labios febriles- y que se suman a la preminencia de la palabra. La visión del mundo queda reducida a las experiencias de la sensualidad, supremo valor, sin consideraciones morales (véase el epígrafe de Oscar Wilde: "no hay libros morales o inmorales") sino estéticas ("sino libros bien escritos o mal escritos") y según la cual el Arte, fundado en la palabra, el diálogo, contribuye a satisfacer ansiedades íntimas y las más profundas vibraciones materiales del ser. Y todo esto dicho, para validez universal, "desde lo alto del tinglado de la eterna comedia"<sup>137</sup>.

Aunque anunciada como paso de comedia, *Agua Santa* también presenta una estructura que básicamente es diálogo. Se podría decir que sólo hay dos escenas: el diálogo de la Hermana Irene con la Hermana Gloria, cuya función es la presentación anticipada del motivo del personaje Fernando (un yo y un tú hablan de un él) y el diálogo posterior a la salida de la Hermana Gloria con la Hermana Irene y Fernando que entra a escena. En el breve desenlace de la pieza, interviene también la supuesta hija de Fernando- Elvira, de siete años- que ha permanecido durmiendo durante toda la acción.

La escena se desarrolla también en un "saloncito", pero éste es "modesto" y no de una mansión, sino el de un asilo infantil a la par de un convento. El ambiente no es sensual y voluptuoso. Por el contrario, es "la hora violeta del Angelus". Hay unción y recogimiento mientras se escucha la plegaria

---

<sup>137</sup> José Fabio Garnier, *Boccaccasca* (San José: Alsina, 1919) p. XIII.

religiosa del armonium de la capilla. "Una lenta señal de la cruz acompaña el morir" de la música.

La acción se inicia con el diálogo de las hermanas. Ante la inminente llegada de Fernando para visitar a su hija que desde hace dos años se hospeda en el asilo, las actitudes de ambas son diferentes. La Hermana Gloria justifica la venida: "¡ Viene a ver a su hija!" La Hermana Irene sostiene por el contrario, que viene a "turbar con su presencia profana nuestro retiro silencioso". De este modo, el espacio se configura en dos partes: lo sagrado y lo profano. Cada uno de estos sectores sirve de base a un mundo de personajes diferentes y de valores contrapuestos. El espacio sagrado sostiene a las Hermanas, su sistema de vida y sus creencias. El profano, a Fernando, personaje a quien llaman el Diablo: ser de pasiones indignas, que vive la vida "sin pensar mucho en ella", como diversión irresponsable, haciendo caso omiso de los daños que causa o que le causan. Verdadera personificación del Mal. Son dos mundos que se enfrentan, pero donde el exterior -el del Diablo- amenaza con su tentación la entereza de la vida retirada.

Esta, no obstante, no tiene sus muros tan sólidos. Y en esta ambigüedad reside la atracción -si la hay- de la pieza. Todo no es tan santo ni todo es tan perverso. La Hermana Gloria es un personaje casi neutro. No tiene pasado ni se prevé un futuro con modificaciones. Su papel es iniciático: introducir a Fernando y convencer a Irene, riendo "ingenuamente" de la conveniencia de la entrevista. Pero Fernando tiene doble nombre: es Fernando, para los inocentes... y el Diablo para los otros. Fernando es el hombre que tuvo "un primero y último pecado de amor". Después de esa experiencia desgraciada de un amor puro, con una mujer que resultó una "perdida", se convirtió en ese hombre de maldad -aparente- que le sirve, "como a otros el vino, para ahogar mis más íntimas desesperaciones": "No quiero que los demás se den cuenta de que paso por la vida llorando sobre las ruinas de una sincera pasión; el mundo es tan ingrato que cubriría mi llanto de

burlas y de risas"<sup>138</sup>. Ha escogido la venganza por el placer fingiendo el Amor y sin importarle la desgracia propia ni la de los otros. Así y todo, puede tener todavía, en contacto con un ser noble, un rescoldo de nobleza.

El ser noble, por supuesto, es la Hermana Irene. También ella viene del mundo profano, víctima de una gran decepción amorosa:

Creía haber alcanzado la gran felicidad, me sentía amada como yo amaba, olvidé todas las tristezas porque ingenuamente supuse que un corazón que se entrega sin reserva alguna, no puede, no debe ser traicionado, y, sin embargo...<sup>139</sup>.

Pero ella escogió el convento, la bondad, la piedad, el servicio a los demás. El punto de partida del programa dramático, casi narrativo, es: (a) situación del amor sin reservas. Entrega total (Irene-Fernando); (b) traición. Desencanto, desgracia, llanto (posiblemente), muerte (Irene-Fernando); (c) desenlace: lo demoníaco (Fernando) y lo angelical (Irene). En la pieza, triunfa lo angelical por medio de un diálogo convincente de parte de Irene. El diálogo entre los personajes es un diálogo entre dos esferas de valores y de soluciones pragmáticas diferentes, en el que, si bien una triunfa, la otra, no obstante, deja sus trazas, haciendo el desenlace claro por el lado de la estructura superficial, pero ambiguo, en el nivel profundo. Cuando la niña despierta, un beso de ambos cae en el mismo lugar de su mejilla. Un beso conventual -se puede decir- pero beso al fin. El mundo del instinto deja su huella en ese húmedo punto. Irene ha querido escuchar la "voz del Mal" para rechazarlo. Victoriosa, ha tenido aun así que pagar un precio. Fernando, por su parte, no deja de ver en la "Hermana" a la "hermana", lo que recuerda *Boccacesca*: "mujer bella, dulce y deliciosa hermana", "encan-

---

<sup>138</sup> José Fabio Garnier, *Agua santa* (San José: Alsina, 1921) p. 12.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p.14.

tadora", a tal punto que le gustaría "morir a su lado". Todo un lenguaje de seducción e incesto. También aquí, la atracción de la transgresión y lo prohibido.

En el nivel de lo manifiesto, triunfa la Bondad sobre el Placer, como venganza. "¡Mamá! ¡Papá!" -grita la niña, saliendo de la orfandad, pero fundando también con las palabras una "sagrada familia". Sólo que no tan sagrada. No son sus verdaderos padres. Ha operado una censura. Sin embargo, la Pasión está allí latente y la solución manifiesta es represiva y falsa. El agua "santa" oculta un verdadero manantial. Por eso, es "agua santa *del amor*" y la monja se arroja sobre la chiquitina y la "besa con *frenesí*", mientras "vuelven a escucharse las melancólicas melodías con que el armonium del convento hace su plegaria de la tarde". Una tarde que es preludeo inmediato de la noche, momento privilegiado de la realización de los sueños que esconden los más profundos e inconfesables deseos.

El autor tal vez escondía sus cartas. Irene Soler, la actriz que representó a la Hermana Irene "es la ideal intérprete de las mujeres que en sus sueños artísticos ideara el Autor". Y la obra fue pensada y escrita para ella y su familia. Los nombres de los personajes son los mismos que los de los actores que representaron la pieza: Irene, Gloria, Fernando y Elvira...

## Último teatro de Garnier

Entre 1921 y 1929 son las tres últimas obras conocidas de Garnier. Desde el punto de vista estructural, son las más ambiciosas y las únicas en tres actos; todas las anteriores eran piezas en un acto, la mayoría concebidas como diálogos entre dos o tres personajes. Las tres cumplen, además, a cabalidad con las características que asignaba Castro al teatro abstracto de Garnier: los indicios de toda realidad social concreta se borran, para representar conflictos psicológicos de seres humanos "en general", en un espacio tan abstracto como las pasiones de sus personajes. Estas tres últimas obras giran

alrededor de conflictos provocados por relaciones eróticas; en todas aparecen como elementos dramáticos el adulterio, el incesto, la violación, el abuso sexual o el aborto, que provocan la escisión del núcleo familiar y el enfrentamiento, siempre trágico, entre sus miembros. En ellas, el papel protagónico corresponde en todo momento a la mujer y, en todas, el conflicto expresa una contradicción en la protagonista femenina, escindida entre su papel de madre o esposa, y su papel de mujer sujeto u objeto del deseo sexual. Ese conflicto la lleva a un enfrentamiento con el marido o sus hijos, que termina siempre de manera trágica. En *A la sombra del amor* (1921), el conflicto enfrenta a Clara, la madre, y Magdalena, la hija, que se disputan un mismo hombre-amante de la primera y esposo de la segunda- para finalizar con el suicidio de la hija. En *Con toda el alma* (1929), Adriana, la esposa infiel, es expulsada de su hogar y separada de su hijo por el marido; convertida en cortesana, descubre años después en su joven enamorado al hijo que había dejado de ver desde que era niño: la revelación del posible incesto la lleva al suicidio. En *El talismán de Afrodita* (1929), la protagonista femenina es dos veces víctima del abuso sexual, primero por la fuerza y luego para proteger a su hijo; y es doblemente repudiada, primero por su marido y luego por el hijo. Violada por un extraño y en espera de un niño, es abandonada por el marido cuando se rehúsa a abortar. Obligada a entregar su cuerpo para salvar al hijo de la desesperación y la miseria, más tarde sufre el repudio de este, que ve amenazada su honra cuando ha alcanzado una alta posición social: la madre repudiada rompe con su hijo y lo abandona.

El amor ha dejado de cumplir en estas obras la función renovadora y transformadora que se le había asignado en las primeras, para irrumpir como una fuerza sexual alienante, tan omnipresente como devastadora. En contraste con sus primeros dramas, ninguno de estos últimos puede considerarse un drama de tesis, que defienda explícitamente una determinada concepción ideológico-moral. En este aspecto, los últimos textos de Garnier se diferencian de la producción anterior

como de la contemporánea suya, y más bien emparentarse con la obra de los autores de la generación más joven. Su insistencia en la temática erótica, centrada en la fuerza incontrolable de la pasión sexual, así como su renuncia a ofrecer conclusiones ideológico-morales explícitas, asombraron a los críticos quienes, por un lado, alabaron su audacia al romper con ciertos tabúes escénicos y, por otro, le reprocharon un excesivo "realismo" o "naturalismo", el abuso de "escenas desagradables" o una concepción fatalista y pesimista de la vida<sup>140</sup>. También parece haber desconcertado al más agudo de sus críticos, Alfredo Castro, cierta ambigüedad de la concepción de sus protagonistas como madres o amantes, que las hacía aparecer al mismo tiempo como figuras nobles o heroicas y como figuras viles e inescrupulosas, dominadas por la pasión sexual y el deseo carnal<sup>141</sup>: "Si lo erótico predomina en la mujer como amante, como madre es sublime", afirma Castro de los personajes de Garnier. Aunque, por otra parte, registra cierta ambivalencia en los personajes que son al mismo tiempo madres y amantes: Clara, la adúltera amante de su yerno que provoca el suicidio de la hija en *A la sombra del amor*, "a pesar de su papel odioso, no deja de impresionar por la fuerza y constancia de su amor"; Adriana, en *Con toda el alma*, "aunque casi una cortesana, se eleva en nobleza por su amor materno"; asimismo, la "vehemencia y constancia" con que se someten las amantes al deseo erótico, "les da un carácter de heroínas, pues todo lo sacrifican para conservar al amante"<sup>142</sup>. De lo anterior se puede concluir que las últimas obras de Garnier, en términos generales, parecieran expresar

---

<sup>140</sup> Ver: Bonilla, *op. cit.*, p.206; Castro, «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha* (año 1, n.3, 1956) pp.15 y 18, Capella, *op. cit.*, p.34.

<sup>141</sup> Así, mientras en un pasaje afirma Castro que las mujeres de Garnier "están dotadas de altos sentimientos y de caracteres firmes", y que de todas ellas se desprende "una nobleza de alma poco común" (p. 17), unos párrafos después sostiene en el mismo artículo que "no hay en ellas escrúpulos éticos (...) El amor lo conciben como un acto sexual y no encontramos en ellas ningún adorno, delicadeza de sentimientos o elevación espiritual..." (pp. 17-18).

<sup>142</sup> Castro, *op. cit.*, pp. 17-18.

una actitud ambivalente que, si bien por una parte impugna, al mismo tiempo tiende también a idealizar y legitimar los principales estereotipos y tabúes del amor burgués, en relación con el sexo, la mujer, la familia y el matrimonio.

Las transformaciones que sufre la obra dramática de Garnier de 1904 a 1929 pueden servir de índice de la evolución de la producción dramática costarricense del período estudiado. En comparación con las obras de la generación del Olimpo, en las de Garnier se observa una mayor desconfianza en la validez moral o la fuerza cohesionante de las tradiciones y costumbres establecidas<sup>143</sup>. Esa desconfianza se expresa en sus primeras piezas de manera más obvia y directa, como una crítica a las convenciones y prácticas sociales que rigen los enlaces matrimoniales, las relaciones familiares y los negocios. El desenlace de esas obras apunta a una solución moralizante de los conflictos sociales, según la cual una nueva ética renovada triunfa y se implanta sobre la moral tradicional.

Las obras escritas en las décadas de 1910 y 1920 -sobre todo después de la crisis de 1914, la Primera Guerra Mundial y la dictadura de Tinoco (1917-1919)- manifiestan una actitud cada vez más desengañada y más alejada del optimismo juvenil que se desprendía de sus piezas iniciales. En las últimas, la tesis programática tan evidente en las primeras se diluye cada vez más. Paralelamente los conflictos se interiorizan y se vuelven más abstractos: los conflictos psicológicos sustituyen a los enfrentamientos sociales, mientras desaparecen también los rasgos concretos que los enraizaban en una realidad social reconocible. En palabras de su contemporáneo Castro Fernández "el autor elimina todo contingente que pudiera marcar una época o un lugar definido, para considerar únicamente las pasiones de sus personajes como atributo de

---

<sup>143</sup> La crítica contemporánea percibió en su obra "un teatro que rompe con los moldes de las comedias burguesas, con sus convencionalismos y sus falsos sentimientos" (Castro, *op. cit.*, p. 15); o bien, "un teatro audaz, realista en lo tocante a los sentimientos y atrevido o descarnado en sus temas y sus situaciones" (Bonilla, *op. cit.*, p. 205).

seres humanos... tomados en un concepto general"<sup>144</sup>. En su último drama, incluso los personajes ya no tienen nombres y se identifican sólo por la función que cumplen en la pieza: El Padre, La Madre, El Hijo, etc.

El amor aparecía en sus primeras obras como una fuerza transformadora, renovadora o irreverente, que conducía a la afirmación de la nueva moral. En cambio, en las últimas es una pasión sexual enajenante y devastadora, que lleva a la tragedia y la disgregación. En términos generales, estas parecen transmitir una visión cada vez más desconsoladora y fatalista del ser humano, como juguete de fuerzas inexorables que lo llevan a su destrucción. Por otra parte, como ya se apuntó, una característica de todo el teatro de Garnier, que lo distingue de muchos textos dramáticos costarricenses de su época, es el papel protagónico que se asigna en sus obras a las mujeres. A diferencia del papel subordinado de los personajes masculinos, es la figura femenina la que hace emerger la pasión y la sensualidad y, así, desencadena el conflicto dramático. El texto se encarga del equilibrio y aplica una sanción moralizante sobre el personaje femenino: la disolución de la pareja para la mujer sólo puede implicar la prostitución, el exilio o la muerte. Sin embargo, el texto nunca es unívoco ni parcial contra ella: su culpa, debida a la transgresión de lo moralmente aceptable, siempre se atenúa gracias al sacrificio materno que mueve sus acciones. Detrás del distanciamiento del hablante y lo inevitable del desenlace de los conflictos, en estas obras de Garnier actúa la fatalidad de las grandes pasiones.

---

<sup>144</sup> Castro, *op. cit.*, p.17.



### **La máscara rota: el grupo del Morazán**

---

**U**n reducido grupo de jóvenes dramaturgos, casi desconocidos en la historia del teatro costarricense, propone una nueva estética y se entusiasma con otras metas vitales. Sus integrantes tuvieron una corta vida artística: Camilo Cruz viaja en 1914 a Colombia, Francisco Soler muere a los veintiocho años y Raúl Salazar a los cuarenta y tres.

A este grupo lo define, en parte, un marcado esteticismo como desafío a la parsimonia burguesa. Efectivamente, tanto los cambios en las concepciones de la familia y el matrimonio como el progresivo perfeccionamiento de la percepción burguesa del tiempo y el espacio corren paralelos a una metamorfosis del concepto de arte y literatura.

En las obras de estos años se percibe con mayor fuerza la conciencia de lo literario. Es cierto que en los dramas anteriores los personajes leían cartas, libros y periódicos y, en general, tamizaban la información sobre el mundo exterior mediante la palabra escrita. Sin embargo, se trataba más bien de la presencia, en el nivel de los motivos, de la sensibilidad burguesa ante el tiempo, desacralizado y compartido, y cuya

manifestación más evidente es el diario. En las piezas más nuevas, el lugar predominante que ocupa la literatura habla más bien de la estetización de la vida que implicó el modernismo, ahondada por las propuestas literarias que hacen de la literatura un lugar de superación de los conflictos individuales. En estas obras, los ambientes son más claramente literarios, sin intenciones de mimesis realista, contruidos conforme a modelos poéticos anteriores. Evoluciona en ellas la preocupación por el lenguaje y crece la importancia de las acotaciones, como sucede en el llamado teatro poético.

Quien mejor concreta tal vez el ideal de hombre de este grupo es Francisco Soler, nacido en 1892 y muerto en París en enero de 1920. Se incorporó al periodismo desde muy joven, en publicaciones como *Actualidades* y *La linterna*, en las que se distinguía por su humor cáustico y su ironía mordaz. Escribió una novela, *El resplandor del ocaso*, en 1918, y varias obras de teatro de orientación modernista y decadente: *La ilusión eres tú* (1914), en colaboración con Carmen Lyra. Titulada pasatiempo, sus personajes, los de la 'commedia dell'arte', desarrollan un diálogo sobre el amor. *El último madrigal*, de 1918, ubicada en un ambiente renacentista, con personajes de la nobleza italiana y española sostiene, alrededor de una trama amorosa de tintes clásicos, la idea de la vida como arte. *El único cuento de hadas* (1920) es un breve diálogo, también ubicado en la Italia renacentista, que le sirve de pretexto para intentar sin mayor éxito algunas imágenes. *La iniciación* (1914), escrita con Camilo Cruz Santos y que se analizará más adelante. Sus contemporáneos comentaron muy favorablemente otros trabajos suyos, como las conferencias que tituló *Los siete pecados capitales* y *Musgo de ruinas*. El tiempo legó una imagen difusa y atrayente de este escritor. El ensayista Mario Sancho, se refería en 1910 a su espíritu indisciplinado, su noctambulismo callejero y bohemio, recuerda también Sancho la incursión de Soler en un movimiento revolucionario en Ecuador.

Menos se conoce aún de Cruz Santos (1890-1960) y

Salazar. Del primero se sabe únicamente que, habiendo ganado un premio en el concurso más prestigioso del país en 1914 -los Juegos Florales- hubo de marcharse de Costa Rica a Colombia, donde trabajó como periodista y escritor y ganó otros concursos literarios. Algunos de sus ensayos sobre literatura y política aparecen en *De mi vida inquieta*, publicado en Costa Rica en 1930. Aquí regresó para morir y pese al prestigio que le acompañaba, reencontró la indiferencia que antes lo había expulsado, como a tantos otros artistas de la época.

Para conocer algún dato sobre el contador mercantil y periodista Raúl Salazar Alvarez (1893-1936), se debe recurrir principalmente al libro de Borges, quien destaca su éxito -incluso monetario- en el género humorístico satírico, con sus obras *San José en camisa*, revista cómica representada ciento diez veces en el Teatro Trébol y compuesta para la Compañía de aficionados ticos; *Flor del alma*, estrenada en una función de beneficencia en 1917 en el Teatro Nacional, *Yo soy un descubritore*, *El despertar de don Juanito* y *A través de los años*, estrenada según Facio en el Teatro Moderno, y *Costa Rica en B.U.D.* estrenada en el América. Por otro lado, señala Facio, que Salazar escribió, con José Albertazzi, *Fragmentos del alma* y *Mañana de primavera* (1917), comedia lírica en un acto, con música de R. Campabadal, con la que ganó un primer premio en *El imparcial*. En 1912 el Ateneo de Costa Rica le otorgó un premio a su soneto "El rubor del agua". También fue premiado en 1918 por el poema "Vórtice sonoro", en un concurso patrocinado por *El imparcial*. Desgraciadamente, de la historia del teatro costarricense desaparecieron la mayoría de sus textos y cualquier otro dato biográfico. Solamente se conservan las obras serias *El hombre que buscaba el verdadero amor* y *La mujer que tenía en la boca el corazón*, representadas varias veces.

Coetáneos a los tres dramaturgos anteriores fueron Ricardo Jinesta (1894) y José Marín Cañas (1904-1981). El primero escribió sobre todo en periódicos, acerca de temas históricos y pedagógicos. Es el autor de una mediocre obra teatral, titulada *La mueca del destino* (1919) que intenta reela-

borar asuntos tradicionales como la honra, el adulterio y el matrimonio. Marín Cañas, conocido fundamentalmente como novelista, estrenó en 1929 la comedia *Como tú*, que desarrolla, en ambiente y con habla madrileños, una trama amorosa tradicional. A diferencia del carácter poético de las acotaciones de Soler y Salazar, aquí el hablante dramático básico explica al lector insistentemente los rasgos psicológicos e ideológicos de sus personajes. No obstante, el manejo del lenguaje y el dominio del movimiento escénico le otorgan cierto mérito dentro de la producción de la época.

### La iniciación

El desencanto y el desenfado del nuevo grupo encuentran en el esteticismo y las poses afectas al decadentismo un espacio de protesta antiburguesa. Las oposiciones de la dramaturgia anterior se disuelven, se filtran o matizan, se ignoran o se irrespetan. La crítica se cubre con el distanciamiento, la mordacidad o la ironía, y, el caer de sucesivas máscaras, deja al descubierto una sombra vacía de esperanza.

Estas concepciones ideológicas y estéticas se evidencian en las líneas que encabezan el libreto de *La iniciación* (1914), de Francisco Soler y Camilo Cruz Santos. Resaltan, en primer término, la oposición *comedia/tragedia* y la cercanía entre teatro y vida. La propia obra se califica como comedia y disfraza sus propuestas con la máscara de lo liviano y lo divertido. El lenguaje que emplea es directo y la intención realista en apariencia. La trama amorosa se muestra tradicional y los nombres de los personajes no pretenden encubrir ningún simbolismo.

Los personajes, dice el pequeño prólogo, son "esos muchachos que empezaron a desandar el camino de los viejos..."<sup>145</sup> y la vida, como el teatro, es una representación,

---

<sup>145</sup> Francisco Soler y Camilo Cruz Santos, *La iniciación*, en *Renovación* (San José, año IV, ns.81-82, 30 de mayo de 1914) pp.129-152. Esta obra fue estrenada en Quito por la Compañía Adams en 1913; fue representada en Costa Rica por la Compañía Nacional de Zarzuela y Opera en 1918, cfr. Borges, *op. cit.*, p.63.

una ilusión, sobre todo, una fórmula fijada de antemano, en la cual no interesa el juicio moral: "¿Son buenos? ¿Son malos?/ ¿Qué más da?/ Son cifras sueltas de una ecuación humana que no hemos querido despejar..." (p.129).

Este parangón entre teatro y vida no se refiere al concepto de la vida como un drama o una tragedia, sino más bien como comedia, en un deseo de ironizar y tomar distancia de la farsa representada. Si bien el concepto es antiguo, aquí se vincula con cierto espíritu de fin de siglo que se percibe tardíamente en Costa Rica. La literatura es arte de salvación, lo que determina una voluntad estetizante y, sobre todo, la conciencia de que se está haciendo literatura. Por otro lado, está la autoconciencia de los personajes de vivir una época de transición en la que su individualidad se destruye ante los convencionalismos sociales. Como sucede en la sociedad, se ven forzados a actuar conforme con papeles predeterminados. La fuerza del destino se diluye en la presión de los otros y el personaje no puede ser trágico: la iniciación en el mundo es una comedia. En este escenario se representarán los conflictos amorosos, los enfrentamientos generacionales y tendrán lugar las discusiones sobre el matrimonio, la crítica de los convencionalismos y el desgarramiento entre el ideal y la vida.

Así como la Vida maneja con sus hilos a los hombres, según afirma el protagonista Marcelo, en la obra se muestra una voluntad constructiva que determina y anticipa el movimiento de los personajes principales. El caso más claro es el del propio Marcelo, quien al inicio de la obra ironiza sobre el honor y el respeto social a raíz del asesinato de una mujer infiel en manos del amante. Sin embargo, al final, no sólo defiende como abogado a aquel a quien había condenado, sino que se ve envuelto en una situación similar a la mencionada. Debe enfrentarse con un marido que reclama su honor y el desenlace será la muerte de aquel o la propia. De manera que lo inevitable está previsto y las situaciones, los papeles, se repiten, están repartidos y no queda más cumplirlos. Los personajes, ciertamente, hablan de la imposibilidad de enfren-

tar este sino, pero sobre todo lo viven y lo representan, mientras la obra como conjunto repite también la convicción de que todos (¿ella misma?) son los objetos de un destino.

En correspondencia con esta idea, son reiteradas las referencias al arte, la pintura, el teatro, la poesía. En algunos momentos se bordea un cierto esteticismo que hace aparecer el ambiente como creado a partir del arte, lo que desplaza la intención realista. La descripción inicial del campo se reduce en las acotaciones a la visión de un jardín descrito en un lenguaje cercano al modernismo y el decadentismo: un paisaje ideal y literario en el que cobran importancia los matices, los colores y los sonidos a la hora predilecta del crepúsculo. El ambiente citadino, circunscrito a los salones y gabinetes, se describe en relación con objetos artísticos: muebles Luis XV, cuadros de Watteau, bibelots.

Además, los personajes recuerdan poesías, planean funciones teatrales y alguno, como Roberto, representa una "charada" delante de sus amigos. La literatura les sirve para expresar sus sentimientos e incluso para subrayar la oposición generacional, como se nota en el tratamiento burlesco que hacen los jóvenes de ciertas formas poéticas tradicionales, puestas en boca de los personajes viejos.

Si en el arte se resuelve tal vez la tensión central *individuo/sociedad*, no sucede lo mismo en el desarrollo de la trama, como lo comprenden los protagonistas. Así Luz, amiga de Marcelo, está presa en las redes de un matrimonio impuesto y parece inmovilizada, incapaz de actuar. Angela, Luz y el cliente a quien Marcelo defiende, no han podido vivir su propia vida y él se ve a sí mismo como "un juguete de las circunstancias que me empujan contra mis ideas y mis sentimientos...". Marcelo da la explicación última: "la culpa es de este tiempo de iniciación: pensamos de un modo y obramos de otro, porque los rezagados malogran nuestros impulsos".

Marcelo, como este tiempo, tuvo un ayer, ahora irre recuperable, cuyo recuerdo se individualiza en la figura de Luz. Se mueve en el presente de la escena alrededor de la atracción de

Ángela y su futuro ni siquiera es previsible: la soledad o la muerte son los caminos que siguen a su rito de iniciación.

De esta manera la obra propone también la dicotomía *pasado/presente*, imbricada tanto con la trama amorosa como con la consciencia que poseen ciertos personajes de vivir una época de transición. Desde el título, e incluyendo el prólogo y las observaciones de Marcelo, la noción del transcurrir temporal y el cambio, se muestran como ejes de la obra. Esta consciencia no sólo se reitera en un plano ensayístico (título, prólogo, parlamentos) sino que, sobre todo, se representa en varios niveles: en la oposición *Luz/Ángela*, vinculada con la disyuntiva *pasado/presente* y, en cierto sentido, al antagonismo espacial *campo/ciudad*; en el enfrentamiento entre jóvenes y viejos que a su vez ofrece en ambos grupos un desfase entre los valores postulados y los actuados.

La oposición *Luz/Ángela* abre la obra en un breve diálogo entre ambas, el cual inicia un enfrentamiento no del todo ajeno a los juicios morales. Esta escena, además, traza ya algunas de las líneas sobre las que se moverá el argumento: equívocos y juegos de palabras, duelos verbales e ironías; manejo de ciertos motivos literarios, como el de las flores; contrapunto entre dos personajes cuyas actuaciones o parlamentos se equilibran u oponen.

Más adelante, ambas mujeres se opondrán, ya no en el diálogo sino en sus comportamientos: Ángela aparece como seductora, coqueta, calculadora, Luz es afectuosa, sincera, generosa. Esta oposición se acentúa en relación con el matrimonio, pues Luz es fiel a un marido que no la ama, mientras Ángela engaña a su esposo, con quien está casada por interés. Se oponen también en los vínculos que establecen con Marcelo: Luz es la amiga, Ángela la amante. Finalmente, las enfrenta el propio juicio que Marcelo hace de ellas: Luz es para él "la más alta de las quimeras", es la bondad, la placidez, la dulzura, es quien lo ata a la Vida. Ángela, por el contrario, representa para Marcelo el paso hacia la muerte, a la que lo lanza conscientemente. Sin embargo, pese los elementos que las

enfrentan, varios indicios permiten pensar en una cercanía entre las dos mujeres. ¿Es Luz tan buena y desinteresada? ¿No se debe su actitud más bien a la inercia, a la desidia, a la incapacidad de actuar? ¿No es cierto que ama a Marcelo también y se niega a confesárselo?

La propia Ángela no ha sido siempre ese ángel malo para Marcelo, alguna vez representó para él el Ideal, aunque luego llegó a ser la Realidad, "el Ideal venido a menos". El mandato de la Vida los aparta y los amantes se turnan en los papeles de conquistador y conquistado, de vencedor y vencido. Además, Luz, como Ángela, cedió ante la imposición de un matrimonio hecho por conveniencia social. La simpatía del texto por Luz frente a Ángela, que supone aparentemente una preferencia moral, se neutraliza hasta cierto punto por la actitud de Marcelo: fue él quien aconsejó a Ángela su matrimonio con don Ernesto y él quien propone a Luz que rompa con su marido. Finalmente, en la escena última, será él quien acerque de nuevo, en sus juicios, a las dos mujeres, al presentarlas como víctimas del sinsentido de la época.

El presente que significó Ángela se unirá al pasado que convoca la presencia de Luz. La ceremonia de iniciación separa el Pasado y el Porvenir y no en vano la estancia de Marcelo, abierta a la calle y a otra habitación, situada entre el afuera y el adentro, está presidida por "un calendario de enormes cifras negras". También los personajes, sabemos, "son cifras sueltas de una ecuación humana", son personajes de "nuestra época" de iniciación. Luz, ligada al pasado, se une significativamente al campo, con lo que la vieja dicotomía se aparece trenzada firmemente con la trama amorosa.

Al enfrentar el campo a la ciudad, la obra opone dos ambientes. Pero, de nuevo, la dicotomía se atenúa de diversas maneras. Primero, el campo es un lugar de recreo, escenario de encuentros amorosos donde el único campesino que aparece es el jardinero José, figura paternal y literaria del anciano que contaba los cuentos de la infancia. Es un jardín, aún más, una terraza llena de flores, dócil recinto cultivado para disfrute



de los ciudadanos y cuyo producto, las flores, sirve de excusa para los diálogos galantes. Por otro lado, los salones de juego y baile, los gabinetes en los que se encuentran los personajes se muestran igualmente tamizados por el arte. Las figuras de Watteau, que reproducen plásticamente las intrigas que se representan en la escena, podrían estar presidiendo también los encuentros en la casa de campo. Incluso, la alusión a la hora en la primera escena, en el campo, está llena de evocaciones literarias. Espacio que convoca las sensaciones predilectas por la literatura de fin de siglo, no tan alejado de la luz abundante de las arañas eléctricas que alumbran, sin matices, los salones aristocráticos, ni del sol de mediodía que ilumina, en la última escena, el ambiguo final de la iniciación.

El encuentro generacional, que plantea de nuevo la oposición temporal, no participa en este caso de la valoración que generalmente implica en la literatura dramática costarricense la dicotomía *ciudad/campo*. Los jóvenes se enfrentan a los viejos en diversas ocasiones. La vieja generación actúa conforme con papeles caducos, ridiculizados en la obra al mismo tiempo que los códigos literarios anteriores. Doña Encarnación, que actúa en el papel de dama doliente y romántica, y la beata Antonia se convierten fácilmente en personajes cómicos que recuerdan a antiguas figuras de la literatura dramática. Don Andrés, padre de Marcelo, con su tono oratorio y ampuloso se hace eco de la moral tradicional y se enfrenta de esta manera a su hijo. No sólo se oponen con ellos dos concepciones del amor y el matrimonio, sino incluso dos tonos: calma y energía en Marcelo, énfasis pomposo en don Andrés y, lo que es más importante, una moral interna y otra externa.

El diálogo entre ellos permite la entrada en escena de otra línea ideológica, que toma cuerpo en las palabras de Marcelo: la crítica a la política. Don Andrés es Ministro y la crítica del joven se extiende a la prensa, a los hombres públicos, a las instituciones. En ninguno de éstos se corresponden la apariencia honorable con la realidad y el juicio moral indica esta distancia.

Pero, no se puede olvidar, el enfrentamiento entre Marcelo y su padre es a la vez un encuentro literario entre diferentes funciones sociales (¿dramáticas?). Entran en pugna el gobierno y la oposición, se oponen en las páginas del diario el Ministro del Gabinete y el redactor de *El Heraldo*. ¿Se oponen realmente padre e hijo? Esta relación básica ¿resuelve a pesar de todo la diferencia de papeles? ¿O es, por el contrario, la concreción de un rol como cualquier otro? De esta crítica participa también, en otro tono, Roberto, el mejor amigo de Marcelo, personaje que sirve en la obra de contrapunto irónico y cómico a los juicios y actitudes del protagonista. Así como la sociedad de los viejos repite papeles y palabras, que disfrazan la corrupción de las actuaciones, los personajes jóvenes se ven impelidos a aceptar jugar un papel contrario a su discurso anticonformista. Y de nuevo se insiste en matizar la oposición.

La obra sugiere los posibles desenlaces: la muerte de Ernesto en manos de Marcelo, campeón de tiro, la muerte de ambos o de cualquiera. El final queda abierto, como el camino que se extiende ante los jóvenes. *La iniciación*, así, disfraza y descubre los conflictos. El lenguaje directo y sin artificios, la trama aparentemente tradicional, la comparsa de los personajes secundarios que recuerdan conocidas figuras teatrales, el uso a la vez simbólico y realista de los motivos como las flores y de nombres- Luz, Angela-, esconden tras la máscara de la comedia la crítica desencantada. La pieza se inicia con la alusión a los horizontes en un camino que los jóvenes deben recorrer inversamente, sin posibilidades de reencontrar un origen y el telón final cae sobre un desenlace incierto, puerta abierta hacia la muerte.

### **El hombre que busca el verdadero amor**

Desde la sala de estar de la familia de hacendados de *Magdalena*, los salones de fiesta de Garnier, el despacho de *El combate* y el saloncillo coqueto y desordenado de *El hombre que buscaba el verdadero amor*, el espacio burgués, ordenado

y elegante, ha cedido poco a poco al descuido y el caos de baúles de viaje. Desaparece también la familia y la pareja estable, y en su lugar discuten seres otrora marginales en el drama burgués costarricense.

Esta original pieza ejemplifica con acierto los cambios más significativos que experimenta la dramaturgia nacional a lo largo de su historia y transgrede buena parte de las premisas estéticas e ideológicas en las que se apoyaban las concepciones teatrales anteriores. Aparece publicada en 1929, junto con *La mujer que tenía en la boca el corazón*. Su autor, Raúl Salazar, es un nombre poco conocido en la historia literaria costarricense, no obstante el triunfo que obtuvo en su época, que le deparó incluso éxito económico.

Una actriz, María Rosa, recién llegada de un largo viaje por Sudamérica, discute con su hermana Julia, entre otras cosas, para cerciorarse de la relación entre ésta y el poeta Adrián, amante de la primera antes de su viaje. Este, avisado por la criada Teresa del regreso de María Rosa, llega a la casa y ambos recuerdan con nostalgia sus amores. La actriz lo interroga acerca de su relación con Julia, Adrián la acepta y provoca con ello una violenta crisis nerviosa a María Rosa. Entra Mr. Drake en ese momento y ella lo presenta como su marido. Adrián reacciona airadamente y llorando sale de la casa. La obra finaliza con el contraste tragicómico entre Drake, hablando un mal español y seguro de curar a su esposa con el charleston, y María Rosa, llorando y riendo al mismo tiempo por Adrián.

Lejos de los personajes-tipos de los inicios del drama costarricense, fijos y que sobre todo como pretextos para demostrar una tesis y llevar adelante un argumento, la protagonista de *El hombre que buscaba...* cambia constantemente a lo largo del texto: su papel la lleva desde el sacrificio -como hermana mayor y como amante-hasta la mentira y la insinceridad -casada sin amor-. La misma selección de los personajes -dos huérfanas, un poeta, un extranjero, una criada y un jardinero- ya denota un distanciamiento del

drama tradicional, cuyo centro estaba constituido por familias notables del país y que dejaba orbitando marginalmente a ese Otro amenazante y extraño al orden burgués. En *El hombre que buscaba...* criada y jardinero tienen un papel importante, porque intervienen con decisiones que van más allá de sus funciones propias y que alteran decisivamente el transcurso dramático. María Rosa llama a la criada fiel amiga y ésta conversa con Julia acerca de los asuntos más íntimos de las dos hermanas.

No obstante que el móvil principal de la acción de María Rosa sigue siendo el amor por un hombre, su papel no la encierra dentro del molde femenino tradicional ni es tampoco objeto de juicio moral en el texto. El desenvolvimiento del drama, que descubre el conflicto poco a poco, presenta la complejidad de su carácter, su vida y sus motivaciones vitales. Ella encarna a un tipo de mujer y luego a otra, hasta el final, en el que alternativamente pasa de la risa al llanto y del odio al amor por Adrián. Esta valoración de la mujer se confirma, además, en uno de los parlamentos de Adrián que tiene como tema la injusticia y la desigualdad sociales contra la mujer. Su amor por María Rosa lo manifiesta tratando de cambiarla, "dignificarla", es decir, recuperarla del plano solo instintivo en el que ella vivía y ascenderla al plano espiritual de él. En una actitud igualmente paternal, Drake es quien la cuida con música de charlestón durante su enfermedad. Mientras que en *El combate* era la ciencia y la racionalidad, representadas por Arturo, las que curaban la enfermedad física y moral de su esposa, para Adrián y Drake son la música y la poesía los medios de curación de las dolencias física y psicológica de María Rosa. Tanto en aquella como en esta obra, este punto de vista presenta el derrumbe de una mujer que, no obstante conocer el verdadero amor y a pesar del esfuerzo de sus amantes por transformarla, sucumbe de nuevo en la mentira y el amor oportunista.

Más que de una búsqueda del amor verdadero, para María Rosa el conflicto es la búsqueda de la verdad del amor:

sus relaciones con Julia y con Adrián se enturbian por su necesidad ansiosa de confirmar la aventura entre ellos y el descubrimiento, por parte de Adrián, de la verdad de María Rosa -el matrimonio que ella encubre hasta el final- hace caer totalmente el ídolo que él había tratado de construir. En *El hombre que buscaba...* la ley del *encubrimiento/descubrimiento* hace fracasar a la protagonista y los demás: en el caso de Adrián, separado de la realidad con su lenguaje poético y filosófico, termina como una especie de Pígmalión fracasado en su búsqueda de un ideal de mujer que conjugue lo instintivo y lo espiritual, que trata de concretar en María Rosa. En este sentido, Adrián recuerda a Marcelo, protagonista de *La iniciación*, ambos indecisos tras un ideal que no alcanzan.

A diferencia de lo que sucedía por ejemplo en *Magdalena*, en la obra de Salazar el espectador aparece situado en igual nivel que cualquier otro personaje, puesto que ambos conocen la misma información: María Rosa no comunica a nadie la verdad de su situación y por esto la aparición de Drake cumple un sorpresivo efecto final para todos, personajes y espectadores.

En *El hombre que buscaba...* sólo hay una máscara, precisamente la de quien trata desde el inicio de desenmascarar a los demás. Si en *Magdalena* todos los personajes actuaban según propósitos no confesados a los otros y que el espectador conocía, aquí, la mascarada de la vida se concentra en la figura de una actriz huérfana que trata de cumplir con todos los papeles y no logra culminar felizmente ninguno. Frente al espectador, el juego teatral ahora oculta la verdad y lo deja con un sorpresivo y amargo final.



**ACTO TERCERO  
DEL JARDÍN A LA ALCOBA**





## La sala

---

**E**n el teatro de la época estudiada, la sala es el espacio más importante, al que remiten de alguna manera casi todos los otros. En salitas de estar, gabinetes, salones de baile o recibo se entrecruzan los hilos argumentales y tienen lugar los encuentros determinantes. La sala aparece como un centro que conduce por un lado a lo externo: calle, jardín y, por otro, a lo íntimo: la alcoba. Más privado que el espacio abierto de la calle o la plaza, mantiene, sin embargo, un carácter público que no poseen otros lugares de la casa, como el dormitorio o el baño, a los que se alude con discreción en algunas obras. Tránsito entre el afuera y el adentro, enmascara la realidad que se oculta en los rincones más íntimos de la casa. Esta estructuración del espacio se confirma incluso en la existencia de puertas, entradas y salidas y el movimiento de los personajes, que a veces vienen de fuera y revelan la verdad del conflicto o se desplazan desde dentro y traen consigo el misterio. La sala se presenta así como paso y lugar iluminado entre la sala pública del espectáculo y el mundo que se imagina tras la tramoya. Pero no existe nada tras esa máscara, las voces que vienen desde adentro son sólo ecos y las puertas pintadas no conducen a

ninguna parte. Es tal vez un espejo que da la impresión de profundidad.

Como espacio teatral dominante, la sala parece sintetizar algo más que un determinado modo de construir el mundo representado. Como actualización propia del género dramático -es, por decirlo de alguna manera, la situación enunciativa "materializada"-, reúne también el afuera y el adentro de la sala de espectáculos: el afuera (el "mundo") de donde proviene el espectador y el adentro desde donde se origina el drama (las tramoyas, los camerinos) y de donde salen los actores y ejerce su función el director. Como la sala de la casa burguesa representada, la sala teatral es un espacio intermedio, de recibo, y los espectadores actúan como invitados que presencian el drama desarrollado, sin poder nunca penetrar hasta lugares más profundos.

Las descripciones que se perfilan en las acotaciones de las piezas teatrales bosquejan muchas veces una sala de clase media, de pequeña burguesía en la que los apuros se cubren con las buenas apariencias. Como objetos, estas salas connotan, al entender del hablante dramático básico, un nivel social al que se aspira, sin que se logre, sin embargo, disimular del todo la pertenencia social real de los personajes. Sala encubierta: un espacio redundante que oculta y delata aspiraciones y frustraciones.

En determinado momento de la historia del teatro costarricense -tal vez en 1914 con *El combate*- la sala toma la forma del despacho, el gabinete de estudios, la oficina del médico o el abogado. Entra así en escena el mundo del trabajo y sus personajes, regido en algunos casos por una ética puritana y generalmente separado del mundo del ocio y el placer.

En otras obras y como exponentes de prestigio social, surgen los salones de baile y los lugares de fiesta en todas sus variantes, predilectos en Garnier: el salón aristocrático, los salones de la cortesana y aquel espacio más privado, regido por el lujo y la belleza: el gabinete de las citas amorosas. La

sala muestra así diversas facetas y se presenta bajo diversos disfraces. En sus cambios se percibe la acentuación de lo público o lo privado, de lo suntuoso y lo frívolo o lo serio. Por eso resulta innovadora *La mujer que tenía en la boca el corazón*, la pieza de Salazar, que deja penetrar el amor en el gabinete de trabajo del médico y confunde atrevidamente los límites precisos del gozo y el deber.

Se trenzan estos espacios además con las variantes de la trama. El jardín que debe ganarse y que cobra así un sentido simbólico en *El marqués de Talamanca*. Los jardines versallescos, arlequinescos o galantes en las obras de Valladares y Soler. Las salas modestas, los salones lujosos, los gabinetes íntimos no hablan sólo de una sociedad de clases sino que propician cada uno una intriga diferente. Y aún más, los espacios cambian para subrayar el cambio en los personajes y la evolución de sus relaciones amorosas. Las salas descuidadas en algunas piezas de Garnier anticipan la crisis amorosa de la pareja matrimonial, y al desorden del saloncito de la actriz María Rosa, en *El hombre que buscaba el verdadero amor*, corresponde la total disolución de los vínculos familiares.

Por eso, a medida que el conflicto se hace más íntimo se torna más cerrado el espacio. Y a medida que se clausura esa sala y los personajes se encierran en ella, se anudan con lazos más cortos. La familia patriarcal cede el protagonismo al matrimonio burgués en Calsamiglia y Garnier, y éste a la pareja en las piezas de Salazar. El acontecimiento se traslada del campo a la ciudad y allí al jardín, la sala, la alcoba. Los asuntos preferidos son los amorosos, los conflictos matrimoniales, el adulterio, la infidelidad, la honra como respeto de los otros. Y si el asunto retorna a los problemas sociales, de nuevo se abren los espacios: el parque público, lugar de reunión de los tipos sociales: *La comedia de la vida* (1914) de Calsamiglia.

Pero a veces el salón, por su capacidad de unir lo interno y lo externo, junta lo público con lo privado, los conflictos individuales o de pareja con los sociales. Esta última línea es, sin embargo, tenue, y generalmente la preocupación social y

política se filtra en los salones en un lugar discursivo: enfrentamientos verbales o lectura de periódicos: el diario como la forma contemporánea y ciudadana de hacer presente el mundo exterior, convenientemente enmarcado y mediado, en el espacio restringido de la sala. O bien, la crítica se limita a las palabras apasionadas de algunos personajes que se mantienen al margen de la intriga: poetas, locos, niños.

Desde la sala también el texto expulsa o incluye a los personajes en cuanto representantes de distintos sectores sociales. Los personajes del pueblo suelen ingresar en ella como criados o a lo sumo como tipos sociales. O bien su incursión, es el caso de *María del Rosario*, se percibe como una violación a una norma, a un lugar prohibido. "A través de los objetos", dice Baudrillard y la sala se comporta como un objeto, "lo que habla es una sociedad estratificada... los objetos parecen hablar a todos... para dar a cada cual el lugar que le corresponde"<sup>146</sup>. Espacio jerarquizado, simétrico, la sala ordena el caos de las pasiones, expulsa de su centro a los intrusos y pretende ser refugio ante los peligros no conjurados del mundo exterior. Este orden no se rompe sino en *El hombre que buscaba el verdadero amor* que arriesga unir, en una misma sala y un mismo nivel a diversos personajes marginales: poeta, actriz, criados y extranjeros.

Otros espacios insinuados se comportan de manera diferente. Como un espacio más amplio, por cuanto aparece como valorativo y axiológico, está el cubierto por la oposición *campo/ciudad*, que espacializa la dicotomía ideológica *civilización/progreso* y la temporal *pasado/presente*. Este es un espacio más bien valorativo que físico: del campo viene lo bueno, aunque ya no exista, esté lejos o en el recuerdo, es el espacio del ayer. De la ciudad provienen las costumbres perversas, la seducción del dinero, el ocio.

La sala es también un espacio urbano. Cuando la acción

---

<sup>146</sup> Jean Baudrillard, "La moral de los objetos. Función signo y lógica de clase" en A. Moles y otros, *Los objetos* (París: Seuil, 1969, 2a. edición en español: *Los objetos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974) p. 45.

se desplaza al campo, normalmente deja de ocupar el centro hegemónico. Reaparecen otros espacios: las calles, las taquillas y las plaza de pueblo o, si se trata de una vivienda, las fachadas o la cocina campesina. El personaje aristocrático prefiere un espacio en que la naturaleza esté sometida a la razón o al arte: el jardín galante, la terraza, los parques de las haciendas. Espacios intermedios, si se quiere, entre lo urbano y lo rural, entre campo y ciudad, entre lo externo y lo interno.



## Ayer y hoy

---

Conforme cambia el espacio de la sala, varía la percepción del tiempo. En los salones aristocráticos hay predilección por la noche como momento de los encuentros, mientras que el decurso temporal se indica con más frecuencia en los despachos y lugares de trabajo, como tributo a una moral que considera especialmente el tiempo como un valor.

A medida que se avanza en la historia del teatro costarricense, la preocupación por el tiempo penetra la pieza teatral: desde la simple acotación o la indicación bajo el título de una época o una hora hasta la palabra de los personajes y la reflexión de la obra como totalidad. *La iniciación*, por ejemplo, culmina este proceso, al ofrecerse la pieza en sí como un momento de tránsito hacia otra época, como un lugar que se abandona para atravesar la puerta que conduce hacia el afuera temido. Ambas formas de concepción de lo temporal -en su relación con el trabajo y en cuanto a la percepción existencial del devenir- suponen una mayor conciencia del decurso temporal. No es casual que en la última pieza del período estudiado, se otorgue un lugar importante y un poder curativo al arte más temporal, la música.

No deja de ser significativo dentro de este cambio de las concepciones de lo temporal que las piezas primeras desplacen el drama serio al pasado y limiten los acontecimientos a sucesos más o menos livianos o divertidos y que esta tendencia desaparezca en las piezas más recientes.

El espacio teatral es básicamente estático e invariable y se concibe, al decir de Hauser, sin finalidad ni dirección. Este espacio homogéneo ordena dentro de sus límites la sucesión de los acontecimientos según una ley de progresión que supone una continuidad temporal ininterrumpida e irreversible<sup>147</sup>. El presente dramático está nítidamente separado del pasado, que se inserta generalmente en forma de narración coherente, lo que, de acuerdo con ese autor, es característico del género teatral. Sin embargo, el rígido orden que marca un espacio homogéneo y un tiempo lineal, se complica en el nivel de los personajes: el ayer, tiempo evocado, y el presente, con el que contrasta, se desvinculan aquí de los acontecimientos para ligarse a la oposición generacional que divide a los personajes. En el plano discursivo y en el de los personajes, la oposición *pasado/presente* se construye como enfrentamiento generacional. Las obras defienden los valores de una u otra generación y su comportamiento respecto de este punto será ilustrativo de la ruptura que logren. El pasado y el presente se imbrican según las relaciones más o menos conflictivas que se establecen entre los grupos generacionales. Este encuentro generacional, a la vez, moviliza un contrapunto ideológico: una generación materialista, la de los padres, la actual, entra en pugna con la más joven, movida por el sentimiento y el culto al amor y el ideal. En algunas obras, el juego generacional matiza los términos de la dicotomía *tradicción/progreso*, cuando son los viejos los que abogan por el éxito material mientras los jóvenes proponen la salida tradicional. No siempre es el padre la voz del pasado, aunque casi en todos los casos lo sea de la conveniencia social. Y la voz juvenil

---

<sup>147</sup> Hauser, *op. cit.*, pp. 290-291.



que opone su palabra idealista al pragmatismo es, en cierto sentido, un eco de aspiraciones más antiguas.

En algunas obras, incluso, no hay personajes que asuman el presente que aparece como tiempo vacío, desvalorizado, frente al pasado, que sí está lleno en cuanto a los valores que representa o guarda. Como se puede observar en el reparto de algunas obras, se existe un vacío de una generación -la intermedia- y envía al futuro o al pasado a los grupos sociales.



## El laberinto familiar

---

**E**l progreso temporal y la movilidad que implica la presencia de las generaciones en conflicto tienen lugar dentro de una unidad mayor, un espacio cultural estático, que es la familia. Las oposiciones generacionales se enmarcan dentro de la continuidad y la unidad de la familia y aparecen como los momentos sucesivos de un decurso temporal más bien constante. Precisamente, es por lo general alrededor del matrimonio que se enfrenta un miembro de la generación menor con el resto. Sin embargo, estos enfrentamientos rara vez implican fisuras que comprometan de manera profunda la armonía familiar y la linealidad temporal que implica la sucesión armónica de las generaciones. De esta manera, los temas centrales del matrimonio y la familia anudan mejor que los otros las distintas líneas ideológicas de los textos y, a la vez, se muestran íntimamente vinculados a las estructuras espaciales y temporales.

La familia oligárquica de *Magdalena* y *María del Rosario* rechaza la presencia de elementos perturbadores o extraños. Como la sala, la familia ejerce una fuerza centrípeta que lleva a sus miembros hacia el interior del hogar, la crianza de los hijos y los valores tradicionales. Pero además es una estruc-

tura que produce un movimiento exógeno que expulsa y conduce a los personajes a buscar su destino en el exterior. En la familia se decide el futuro de los personajes, y la sala familiar, tránsito entre lo externo y lo interno, es punto de convergencia de los destinos individuales. Finalmente, la familia entra en crisis y su desintegración se enmascara en los salones voluptuosos, descuidados, muchas veces ubicados en lugares poco cercanos o identificables para el espectador y, tal vez también, en los despachos de trabajo.

La discusión acerca del matrimonio pone en movimiento también una serie de valores y permite la confluencia de diversas concepciones ideológicas. En *Magdalena* triunfa la tesis del matrimonio endogámico y en *María del Rosario*, aunque esta posición es derrotada en la escena, el matrimonio por interés se denuncia como lacra social. Por el contrario, en *El retorno* el matrimonio como institución resulta más fuerte que las convenciones y los prejuicios.

No causa extrañeza la persistencia y la importancia de estos temas en la literatura dramática. Hauser indica como uno de los fundamentos espirituales del drama burgués "la idea de la familia como baluarte de la sociedad burguesa contra peligrosos intrusos de fuera y destructores elementos de dentro..."<sup>148</sup>. Los primeros textos dramáticos costarricenses previenen contra la pasión desbordada y romántica, peligro que viene de dentro y contra la influencia disolvente de una moral importada. De nuevo, la presencia de la pasión en *La mujer que tenía en la boca el corazón* y del extranjero y los criados en *El hombre que buscaba el verdadero amor* insinúan ya una transgresión contra aquella moral familiar.

Es precisamente esta idea del matrimonio y el amor la que se discute en los dramas analizados. La resolución del conflicto puede ser tradicional, como en *Magdalena*, o conciliadora, en *Cuento de amor*. O bien, implicar la defensa del enlace entre las clases, posición que fracasa en *María de*

---

<sup>148</sup> Hauser, *op. cit.*, p. 144.

*Rosario* y triunfa en *El retorno*. Posiciones más atrevidas en cuanto cuestionan la rigidez del matrimonio oligárquico, a la vez resultan moralistas y conservadoras al pregonar la defensa incondicional de la familia como institución. La crisis del matrimonio, por otra parte, pasa de la denuncia, moralizante o atrevida, del adulterio, al cinismo y el desencanto ante la supuesta sacralidad del vínculo. Algunas de las últimas obras de Garnier y *La iniciación* son muestras de lo anterior.

Estos temas implican la presencia de una trama amorosa y un tratamiento determinado de las relaciones eróticas. Como afirma Hauser, la idealización de la clase media supone tanto el afianzamiento de las instituciones de la familia y el matrimonio como el triunfo de una nueva concepción del amor liberada de los rasgos románticos. Todavía, más que eso, parece haber triunfado, en el teatro de la época, una moral represiva en lo relativo a estos asuntos. No sólo se reitera la importancia de la institución como única manera lícita de canalizar el amor, sino que el desarrollo de los acontecimientos se encarga de comprobar los efectos nocivos y catastróficos de las pasiones. La reprobación del erotismo pasa incluso al lenguaje, comedido generalmente aunque a veces se permita ser insinuante. Y sobre todo, remite al discurso, al parlamento, la revelación de cualquier actividad amorosa. El erotismo se expulsa de la sala y se instala en las palabras, los recuerdos o las alusiones veladas de los personajes. Este constante decir en vez de actuar, este pudor de hacer aparecer el amor en escena revelan, más que una falla de construcción, una actitud ideológica represiva y conservadora.

Las piezas más modernas, sin embargo, a medida que enfatizan la relación erótica y de pareja en detrimento del problema del amor entre las clases, se desprenden un poco de este recato. En *El hombre que buscaba el verdadero amor* se castiga la desobediencia de la protagonista a su verdadera pasión y su matrimonio por interés. En *El combate*, esta pugna entre pasión y matrimonio se resuelve de dos maneras: tanto la aventura erótica extraconyugal de Lucía como la negación

del Placer por el médico, rompen la unidad familiar y niegan la posibilidad de la felicidad del individuo. Así, la sala deja poco a poco de ser el lugar en que se habla del amor para ser el escenario de éste.

Resulta sorprendente la casi ignorada producción teatral de Costa Rica. Un país pequeño, alejado de los grandes centros culturales de América Latina y con ocasionales contactos con Europa, posee, sin embargo, una no despreciable cantidad de dramaturgos y obras. El género teatral ha sido prácticamente desconocido en América. No es extraño que lo mismo suceda en Costa Rica. Sobre él, casi no existen estudios y las escasas referencias se encuentran en textos dedicados a la producción literaria general. Tampoco existe información sobre los espectáculos, cantidad de representaciones de las obras, naturaleza social del público o el impacto favorable o desfavorable de éstos. Es una tarea abierta si es que realizable.

En todo caso, la producción teatral empieza realmente a aparecer hacia 1890 y sus pocos autores -véanse a Gagini y Fernández Guardia- prefieren otros géneros. Significativamente, uno de los rasgos de la producción teatral en Costa Rica es su desfase en relación con la norma vigente que tanto en la narrativa como la lírica siguen más o menos de cerca. Sin duda, entre 1900 y 1929 predomina el naturalismo. Pero en el teatro no se apagan las luces ni del romanticismo ni siquiera del clasicismo español y los mismos escritores que en narrativa y lírica participan de la sensibilidad vigente, cuando hacen teatro, suscriben más bien la norma de la generación anterior. Así, los modernistas hacen costumbrismo, los mundonovistas, modernismo. Escasamente, hay aventura en el nivel de la expresión dramática. La práctica es de todo convencional. El lenguaje, la escenificación, los motivos. La temática central y casi única son los conflictos de amor que, generalmente, están ligados a conflictos generacionales. Los personajes pertenecen a los estratos medios de la sociedad y sus conflictos sentimentales se envuelven frecuentemente en un aura moral

*-vicio/virtud; materialismo/idealismo-*. Los desenlaces son edificantes para la moral de los personajes o, en todo caso, del público. Es este moralismo el que explica, en gran parte, la importancia de la palabra *-el diálogo-* y la debilidad de la trama y las situaciones dramáticas, que son más bien eludidos.

En esto influye por una parte la falta de experiencia de oficio en la práctica del género y, por otra, la naturaleza del público. El espectáculo teatral está confundido en la época con otras prácticas de diversión; circo, cine, variedades, conciertos... hasta boxeo. Todos caben en el mismo espacio cerrado del teatro. No puede el espectáculo dramático convertirse así en un elemento de ruptura, de quiebre de convenciones. Por el contrario, se está contra toda modernidad y por defensa de la tradición. De allí que sea relevante, en el nivel de los personajes, la influencia de lo femenino, que aporta pasión, limpia o turbia, o algunas veces la cordura.

El teatro se corresponde así con su sociedad. Una sociedad sin guerras, sin violentos enfrentamientos de clase, en su cronotopo idílico de sociedad patriarcal. Una sociedad que, sin embargo, se mueve, comienza a abrirse, a perder monolitismo por la intromisión de relaciones de producción, de intercambios, de ideologías diferentes que amenazan con alterar las costumbres, los caracteres. Por ese boquerón de una modernidad amenazante surge en Costa Rica, entre 1890 y 1929, la práctica teatral.





# **ANEXOS**



## ANEXO #1: DRAMATURGOS OSTARRICEN- SES<sup>149</sup>

1840-1930	Carranza, Rafael
1865-1925	Gagini, Carlos
1865-1905	Pacheco Cooper, Emilio
1867-1950	Fernández Guardia, Ricardo
1867-1943	Escalante, Manuel G.
1876-1932	Ureña, Daniel
1879-1950	Martén, Ernesto
1880-1918	Calsamiglia, Eduardo
1883-1920	Valladares, Roberto
1884-1956	Garnier, José Fabio
1884-1965	Sánchez Bonilla, Gonzalo
1887-1967	Orozco Castro, Carlos
1888-1949	Lyra, Carmen (María Isabel Carvajal)
1889-1966	Castro, H. Alfredo
1889-1941	Barrionuevo, Joaquín
1890-1960	Cruz Santos, Camilo
1891-?	Orozco Castro, Jorge
1892-1936	Salazar Alvarez, Raúl
1893-1920	Soler, Francisco
1894-?	Jinesta, Ricardo
1895-?	Saborío Alfredo
1897	Acuña, José Basileo

---

<sup>149</sup> Las fuentes utilizadas para los tres cuadros son las obras de los autores y la bibliografía citada en el apartado 2 de la bibliografía final. Los tres anexos fueron elaborados por Margarita Rojas G.

## TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

1899	Jiménez Alpízar, Ricardo
1899-1983	Sáenz, Carlos Luis
1904-1981	Marín Cañas, José
1905	Escalante Durán, M. G.
1905	Macaya Lahmann, Enrique
1908-1993	Centeno Güell, Fernando
1910	Murillo, José Neri
1917	Cardona Peña, Alfredo
1920	Cañas, Alberto
1924	Sancho, Alfredo
1930	Gallegos, Daniel
1931	Naranjo, Carmen
1932	Rovinski, Samuel

**Sin fecha de nacimiento:** Fernández Ferraz, Juan (España-Costa Rica); Leal de Noguera, María; Lleras, José Manuel; Martínez, Modesto; Solera, Temístocles (Costa Rica); Tornero, Luis [León] (España-Costa Rica).

## **ANEXO#2: CRONOLOGÍA DE ACONTECIMIENTOS TEATRALES DE COSTA RICA: 1883-1930**

- 1883** Antonio Zambrana (Cuba) estrena en el Teatro Municipal una adaptación del drama francés *Eugenio Arin*.
- 1884** Nacen los dramaturgos José Fabio Garnier y Gonzalo Sánchez Bonilla.
- 1885** (?) Rafael Carranza estrena en el Teatro Municipal el juguete cómico *Un duelo a la moda*.
- 1888** Se incendia el Teatro Municipal, antes Teatro Mora (1850): se suspenden las presentaciones de compañías importantes.
- 1889** El español Tomás García inicia construcción del Teatro Variedades. El actor Mateo Fournier y su hijo músico montan una de las primeras obras nacionales, la zarzuela *Los dos huérfanos*. Rafael Carranza suspende los ensayos del sainete *Un duelo a la moda* por sus alusiones políticas. Nacen los dramaturgos H. Alfredo Castro y Joaquín Barriónuevo.
- 1890** El 25 de setiembre se estrena la zarzuela *Los pretendientes*, con letra de Carlos Gagini y música de Eduardo Cuevas. El gobierno acuerda construir el Teatro Nacional. Nace el

- 1891** Se inaugura el Teatro Variedades.
- 1892** Se presenta *Traviata* en el Teatro Variedades. Nace el dramaturgo Francisco Soler.
- 1893** Nace el dramaturgo Raúl Salazar.
- 1897** Se presenta en el Teatro Variedades *Lucia de Lammermoor*. Se inaugura el Teatro Nacional con *Fausto*, representada por la compañía de ópera francesa Aubry.
- 1900** Estreno en el Teatro Nacional, el 24 de noviembre de *El marqués de Talamanca*, zarzuela en tres actos y en verso, con letra de Carlos Gagini y música de Eduardo Cuevas. Se representa "ocho veces consecutivas" y se publica en El Salvador en 1905, junto con otras obras del autor. La compañía de ópera Azzali hace diez representaciones de la ópera *Bohème*. Se representa con éxito en el Teatro Nacional el drama *La venganza de un poeta*, de Emilio Pacheco Cooper.
- 1902** En el Teatro Nacional la Compañía de E. Serrador Mari estrena el 7 de agosto *Magdalena*, de Ricardo Fernández Guardia, publicada el mismo año, y *Don Concepción*, de Carlos Gagini. Fernández Guardia publica *La política del mundo* de Víctor de la Guardia y Ayala, estrenada en 1809 en Panamá.
- 1903** Temporada de la Compañía Lambardi con doce óperas. Primeras exhibiciones de cine ambulante en el país. Exhibiciones de cine en Heredia, Cartago y Alajuela.
- 1904** Proyecciones cinematográficas en el Teatro Variedades, en el cual se exhibió la película costarricense *El retorno* (sf), con argumento de Gonzalo Chacón Trejos, basada en tópicos costumbristas y que se presentó en todos los teatros del país.
- 1905** El español E. Thuiller y su compañía presentan *Hamlet*. Se representa en el Teatro Nacional y se publica el drama

*El grito de la conciencia*, de Joaquín Barrionuevo, con poco éxito. Gran triunfo de la opereta *La hija del payaso* de Varney presentada por la conocida compañía italiana Scognamiglio.

- 1906** El tres de marzo en el Teatro Variedades la Compañía Dramática Nacional estrena *María del Rosario*, "drama en tres actos, original y en prosa", con la dirección del autor, Daniel Ureña. Se publica en 1907. Aparece un Reglamento de Espectáculos Públicos de San José que prohíbe las alusiones personales o políticas sin licencia del censor en los espectáculos.
- 1907** La Compañía de Carlota Millanes estrena *Sombra y luz*, de Daniel Ureña, publicada en 1912. Primera temporada del cinematógrafo Ambos Mundos.
- 1908** En el Teatro Nacional la Compañía de Esperanza Iris estrena *Poderes invisibles*, de Eduardo Calsamiglia.
- 1909** La Compañía de María Diez estrena en el Teatro Nacional *Los huérfanos*, de Daniel Ureña, publicada el año siguiente por la Tipografía de Avelino Alsina. De Roberto Valladares se estrenan *Arlequín*, *Las fuentes* y *Los héroes*. Anuncio de películas filmadas en Costa Rica.
- 1910** En el Teatro Nacional se representa *Cuento de amor*, de Ernesto Martén, con éxito de crítica, y *El grito de la conciencia*, de Joaquín Barrionuevo. De José Fabio Garnier se estrenan, en el Teatro Nacional el trece de octubre *La última escena*, publicada el mismo año, y en el Teatro Variedades por la Compañía Adams *El retorno*. Esta misma compañía estrena de Eduardo Calsamiglia *Vindicta*. Se inaugura el Teatro del Morazán (Cine Pathé). Se publica *Final de Norma*, "comedia en tres actos y doce cuadros", de Manuel G. Escalante, con "argumento tomado de la novela del mismo nombre por don Pedro A. de Alarcón".
- 1911** La Compañía Adams estrena en el Teatro América *¡Pasa*

*el ideal!*, de José Fabio Garnier. De Eduardo Calsamiglia se estrena *El. Construcción del Teatro Moderno*, llamado primero Teatro Olimpia. Se incrementan las importaciones de cine un 400%. Carlos Poetti populariza el cine en Costa Rica y proyecta la cinta de un viaje de San José a Limón. En velada familiar Manuel G. Escalante presenta *Final de Norma*, adaptación teatral de un cuento de Alarcón.

- 1912** Publicación del tomo *Teatro* de José Fabio Garnier con tres obras. La Compañía Díaz de Mendoza estrena en el Teatro Variedades *Los pecados capitales*, de Eduardo Calsamiglia. En Limón funcionan el Teatro Arrasty y el Teatro Colón.
- 1913** Inauguración del Teatro Moderno; crecen importaciones del cine italiano.
- 1914** *La ilusión eres tú*, de Carmen Lyra y Francisco Soler; *La iniciación*, Francisco Soler y Camilo Cruz Santos; *El combate y otras obras dramáticas*, de Eduardo Calsamiglia. Se inaugura en Cartago el Teatro Cartago, luego Teatro Apolo, de la misma empresa dueña del Variedades.
- 1915** Se presenta *La tormenta*, de Eduardo Calsamiglia; la Compañía Ares-Abad estrena *El cuarto mandamiento*, de Joaquín Barrionuevo. Se inaugura el Teatro Roig, luego Teatro América, y del Teatro Colón, parte del circuito Moderno.
- 1916-24** Construcción del Teatro Trébol, para quinientos espectadores. Funcionan regularmente en San José ocho salas de teatro privadas. En el Teatro Moderno se estrena la zarzuela de Gonzalo Sánchez Bonilla *La bachillera*, en dos actos y con música del mismo autor.
- 1917** Se presenta *Flor de alma* de Raúl Salazar en el Teatro Nacional. Se presenta la película española *Sangre y arena* con Margarita Xirgú. Se prohíben las películas policíacas y las funciones nocturnas a menores. Estreno en Alajuela



de la comedia en un acto *Amor es triunfo* de Gonzalo Sánchez Bonilla.

- 1918** *El último madrigal*, Francisco Soler; *Pasa el ideal*, de José Fabio Garnier; la Compañía Nacional de Zarzuela y Opera estrenan *La iniciación* de Francisco Soler y Camilo Cruz Santos con poco éxito. Con sólo la mazurca campesina de Lico se representa de Gonzalo Sánchez Bonilla *El pobre manco*, adaptación de la novela del mismo nombre; se representa luego en forma completa, con seis cuadros y el dúo de Alberto y Guaria.
- 1919** *Bocaccesca*, José Fabio Garnier; *La mueca del destino*, de Jinesta; *La fea*, de Valladares y Salazar; publicación póstuma de la tragedia en verso *Bronces de antaño*, de Eduardo Calsamiglia.
- 1920** La Compañía de Paco Martínez dio a conocer la opereta moderna vienesa, *La princesa del dólar*; presentaron también: *La viuda alegre*, *Soldado de chocolate*, *La duquesa de Bal Tabarin* y *La casta Susana*.
- 1921** Temporada de seis meses de la Compañía Soler, mexicana, que estrena *A la sombra del amor* de José Fabio Garnier. Del mismo autor la Compañía de los Hermanos estrena en el Treatro América el 1 de octubre *Agua santa*. La Compañía Bracale presenta *Otelo* y *Carmen* con el tenor costarricense Manuel (Melico) Salazar.
- 1923** *El único cuento de hadas*, de Francisco Soler; *Cuando las rosas mueren*, de Gonzalo Sánchez Bonilla. Con gran éxito se presenta Jacinto Benavente y su compañía; construcción del Teatro Adela, para seiscientos sesenta espectadores.
- 1925** La Compañía de Ricardo Calvo presenta obras del teatro español clásico: *La vida es sueño*, *El alcalde Zalamea* y *La ilustre fregona*, y una obra romántica, *La tizona*, de R. Godoy y E. López Alarcón. Temporada de la Compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero; temporada

exitosa de opereta; presentación con gran éxito de la ópera *Lucia de Lammermoor*; la Compañía Lírica Nacional presenta *Los gavilanes*.

- 1927** Temporada de compañías dramáticas mexicanas.
- 1928** Construcción del teatro Raventós, el más grande del país, para dos mil doscientos cincuenta espectadores.
- 1929** En el Teatro América la Compañía Herrero-Tordesillas estrena: *Como tú*, de José Marín Cañas (19 de mayo); *El talismán de Afrodita* (9 de junio) ) y *Con toda el alma*, de José Fabio Garnier. Se publican *El hombre que buscaba el verdadero amor- La mujer que tenía en la boca el corazón*, de Raúl Salazar Alvarez. La Compañía Bracale con Manuel Salazar presentan con un gran triunfo *Otelo*.
- 1932** La actriz María Teresa Montoya presenta *Con toda el alma*, de José Fabio Garnier, *El ciclón*, con traducción libre de Víctor Guardia, *Ríos de sangre* de Carlos Orozco y *Como tú*, de Marín Cañas. Estreno de *El alacrán* de Ricardo Jiménez Alpízar en el Teatro Nacional, con éxito de crítica pero no de público. La Compañía Bracale presenta *Bohème*.

**REFERENCIAS  
BIBLIOGRAFICAS**



### 1. Obras literarias (1890-1930)

Barrionuevo, J., *El grito de la conciencia*, en Albores, San José, 1905, pp.69-120.

Calsamiglia, Eduardo, *El combate y otras obras dramáticas* (contiene: *Poderes invisibles, ¡El!, El combate, Resoluciones extremas, Al vapor, Un pecado mortal, ¡Ni en el cielo!, Las opiniones de San Pedro, La comedia de la vida*) San José: Imprenta Moderna, 1914.

Castro, H. Alfredo, *Le point mort*, San José: Imprenta Trejos, 203 pp. edición en español: *El punto muerto*, prólogo y traducción de Abelardo Bonilla, San José: Imprenta Trejos, 1938.

Escalante, Manuel G., *Final de Norma*, San José: Imprenta M. v. de Lines, 1911..

Fernández Guardia, Ricardo, *Magdalena*, San José: Imprenta y Librería Española, 1902.

Gagini, Carlos, *Don Concepción, Los pretendientes, El marqués de Talamanca, El candidato*, Santa Ana, El Salvador: Imprenta Angel Delgado, 1905.

\_\_\_\_\_, *El árbol enfermo* (10a. edición: San José: Editorial Costa Rica, 1979.

\_\_\_\_\_, *La ciencia y la metafísica*, San José: Falcó y Borrás Editores, 1918.

\_\_\_\_\_, *Teatro*, San José: Editorial Costa Rica, 1963.

García Monge, Joaquín, *Obras escogidas*, San José: EDUCA, 1974

Garnier, José Fabio, Teatro, San José: Imprenta Española (contiene: El retorno, La última escena, ¡Nada!) 1912

\_\_\_\_\_, ¡Pasa el ideal...!, San José: Imprenta Lehmann, 1918.

\_\_\_\_\_, Boccacesca, San José: Imprenta Alsina, 1919.

\_\_\_\_\_, A la sombra del amor y Segundo coloquio que pasó entre Escipión y Berganza, San José: Imprenta María v. de Lines, 1921.

\_\_\_\_\_, Agua santa, San José: Imprenta Alsina, 1921.

\_\_\_\_\_, ¡Con toda el alma...!, San José: Imprenta Reyes y Cía., 1929.

\_\_\_\_\_, El talismán de Afrodita, San José: Imprenta Lines, 1929.

Guardia, Víctor de la, La política del mundo, San José: Imprenta y Librería Española, 1902.

Jinesta, Ricardo, La mueca del destino, en Páginas de amor, San José: Editorial Falcó y Borrásé, 1919, pp.77-119.

Lyra, Carmen y Francisco Soler, La ilusión eres tú, en *Pandemonium* (San José) n.108, 1914, pp. 328-332.

Marín Cañas, José, Como tú, San José: Imprenta Lines, 1929.

Martín (Martén) Ernesto, Cuento de amor, San José: Imprenta del Comercio, 1910.

Salazar Alvarez, Raúl, El hombre que buscaba el verdadero amor- La mujer que tenía en la boca el corazón, San José: Talleres Gráficos La Tribuna, 1929.

Sánchez Bonilla, Gonzalo, El pobre manco (mimeo) en Olga Marta Barrantes, Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920, tesis, Universidad de Costa Rica, 2 tomos. 1918.

Soler, Francisco y Camilo Cruz Santos, La iniciación, en Renovación (San José) t. IV, n. 81-82 (30 mayo, 1914) pp.129-152. 1976

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

Soler, Francisco, «Bromas amargas. Almas anónimas» en *Athenea* (San José) n. 15, t. III (15 de febrero 1915) pp.840-842.

\_\_\_\_\_, El último madrigal, San José: Falcó y Borrásé Editores, 1918.

\_\_\_\_\_, [Carta] en *Athenea* (San José) n. 15, t. III (15 de febrero, 1919) pp. 842-844.

\_\_\_\_\_, El único cuento de hadas, en *Athenea* (San José) t. III, n. 15 (15 de febrero, 1920) pp.834-839.

Ureña, Daniel, Los huérfanos, San José: Tipografía de Avelino Alsina, 1910.

\_\_\_\_\_, María del Rosario, San José: Imprenta Alsina, 1907.

Valladares, Roberto, Los héroes, en *Arte y vida* (San José) I-7 (25 agosto, 1909) pp. 4-6.

\_\_\_\_\_, Arlequín, en *Arte y vida*, (San José) I-7 (25 agosto, 1909) pp. 2-4.

## 2. Crítica e historia del teatro costarricense (1890-1930)

Barrantes Olga Marta, Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920, tesis, Universidad de Costa Rica, 2 tomos, 1978.

Bonilla, María, «La vigencia de Magdalena» en *Escena* (San José) anexo n. 1, año 5 (II semestre, 1983) p. 2.

Borges Fernando, Historia del teatro en Costa Rica, San José: Alsina (2a. edición: Teatros de Costa Rica, San José: Editorial Costa

Rica, 1980.

Cañas, Alberto, «Antes hubo teatro» en Centro de Documentación Teatral, *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica, Madrid, s.e, 1988, pp. 389-391.

Capella S. Yolanda, *El teatro en Costa Rica*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1946.

Castro, H. Alfredo, «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha*, n. 3, año 1 (noviembre 1956) pp. 15-18  
TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

Celada, Lorenzo, «María del Rosario», en Unión Iberoamericana (Madrid) (reproducido en *Páginas ilustradas*, año 6, n. 173 (24 noviembre, 1907) p. 2866.

Cruz, Camilo, «El libro de Calsamiglia», en *Pandemonium*, n. 10, año VIII (10 marzo, 1914) pp. 265-270.

\_\_\_\_\_, «Antes de alzar el telón», en *Pandemonium*, n. 111, año IX (25 mayo, 1914) pp. 423-427.

\_\_\_\_\_, «Obras teatrales de Eduardo Calsamiglia» en *De mi vida inquieta*, San José: Alsina, 1930, pp. 31-42.

\_\_\_\_\_, «Prólogo a la manera antigua» en *De mi vida inquieta*, San José: Alsina, 1930, pp. 51-61.

Chacón, Gonzalo, «Roberto Valladares», en *Brecha*, año 1, n. 9 (mayo, 1957) p.9.

Dobles Segreda, Luis, «Ese Paco...» en *Athenea* (San José) n. 15, t. III (15 de febrero, 1920) p.825.

El mundo latino (Madrid) [«María del Rosario»] (reproducido en *Páginas ilustradas*, año 4, n. 134 (24 febrero, 1907) p. 2147.

Facio, Justo A., «Sombra y luz» en *Páginas ilustradas*, año 4, n. 163 (15 de setiembre, 1907) p. 2638.



- \_\_\_\_\_, «Carta literaria» en *Athenea* (San José) t. II, n. 7, (1 de noviembre, 1918) pp.432- 446.
- \_\_\_\_\_, «Dos comedias dramáticas» en *Repertorio americano*, v. 19, n. 7 (agosto, 1929) pp. 102-103.
- FALTA
- Gaínza Gastón, «Apuntes para el estudio del contenido de Magdalena. Primera aproximación», en *Escena*, año 3, No. 5, 1981, pp. 40-45.
- González R., Claudio, «Cuento de amor» en *Páginas ilustradas*, n. 270, año 8 (12 de febrero, 1911) pp.6-7.
- Herzfeld, Ana y Cajiao Salas Teresa, *El teatro de hoy en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Herra de Rodríguez Mavra «Índice bibliográfico del teatro  
CO EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA
- en *Escena* (San José) año 3, n. 6, pp.41-54.
- Instituto Costarricense de Turismo, *El Teatro Nacional*, San José: s.e. 1967.
- Jiménez Alfonso, «El Teatro Nacional», en *Reproducción*, t. XII, n. 190 (agosto, 1930) pp.197-216.
- Libby, Paul, «Teatro Nacional. El adversario», en *Germinal*, n. 1 (agosto, 1910) pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_, «Apuntes teatrales», en *Germinal*, n. 2 (28 setiembre, 1910) pp. 15-17.
- Marranghello, Daniel, *El cine en Costa Rica. 1903-1920*, San José: spi, 1988.
- Padilla, Oscar, «Un cuento de amor», en *Páginas ilustradas*, año 7, n. 262 (11 de diciembre) p.12.
- Quesada, Alvaro, «Magdalena de Fernández Guardia: el liberalismo, la oligarquía y el matrimonio» en *Escena*, año 5, n.12, pp. 2-

6.

- \_\_\_\_\_, «Temas y variaciones en los inicios del teatro costarricense: Fernández Guardia, Gagini, Garnier» en *Escena*, año 9, n. 16, pp. 39-44.
- Quirós, Yoyo (Teodoro) «Nuestro Coliseo» en *Bailar con la más fea*, San José: Ministerio de Cultura, pp.139-142.
- Rodríguez, Cristián, «Paco Soler», en *Brecha*, n.9, año 1 (mayo, 1954) pp.4-8.
- Rudine, Demetrio, «En el teatro», en *Vida y verdad*, n.2 (13 de mayo, 1904) p.70.
- Sancho, Mario, «Paco Soler», en *Brecha*, n.9, año 3 (mayo, 1959) pp.10-12.
- Sandoval, Virginia, *Aproximación semiótica al teatro costarricense*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1980, p. 352.
- \_\_\_\_\_, «Dramaturgia costarricense» en *Revista iberoamericana*, n. 138-139 (enero-junio) pp. 173-197  
TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930
- Segura, Alberto, *Lectura ideológica de Magdalena*, tesis, San José, Universidad de Costa Rica, 1983.
- Sotela, Rogelio, «Camilo Cruz Santos» en *Athenea* (San José) n. 7, t. IV (1 de agosto) p. 942.
- \_\_\_\_\_, «Roberto Valladares» en *Athenea* (San José) n. 8, t. IV, p. 979.
- \_\_\_\_\_, «Francisco Soler», en *Athenea* (San José) n.15, t. III (15 de febrero) pp. 830-833.
- Valverde, Jenaro, «Paco Soler. Apuntes de su vida y su obra» en *Athenea* (San José) n. 15, t. III (15 de febrero) pp. 826-827.
- Valladares, Roberto, «El teatro de la vida y la vida del teatro» en *Arte*

y *vida* (San José) n. 15, año I (25 de diciembre) pp. 1-2.

\_\_\_\_\_, «Teatro patrio. Cuento de amor por el Lic. Ernesto Martín», en *Páginas ilustradas*, n. 257, año 7 (noviembre) pp. 10-13.

Vincenzi, Moisés, «Conclusiones de un ensayo sobre teatro», en *Brecha*, año 1, n. 7 (marzo) p. 25.

\_\_\_\_\_, *Los ídolos del Teatro. Ensayo de inspección estética teatral*, San José: Trejos Hermanos, 1957.

\_\_\_\_\_, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica*, San José: Trejos Hermanos, 1957.

Vladich, Stoyan, «Notas para una historia del teatro costarricense», en *Escena*, año 9, n.18, pp.36-41.

Zeledón, José María (Billo), «José Fabio Garnier. Un esbozo», en *Páginas ilustradas*, año 2, n. 72 (10 diciembre) p. 1161.

### **3. Crítica e historia de la literatura costarricense**

Amoretti, María, *Debajo del canto. Un análisis del Himno Nacional*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1987.

Bonilla Abelardo, *Historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Universitaria (3a. edición: San José: Editorial Studium, 1984.

#### EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

Castro R., Margarita, *El costumbrismo en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1966.

Kargleder, Charles y Warren Mory, *Bibliografía selectiva de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Monge, Carlos Francisco y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, 3 tomos (mimeo) Heredia: Universidad Nacional. 1984.

- Monge, Carlos Francisco, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense. 1950-1980*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1980.
- Mora, Sonia y Manuel Picado, «Un nuevo aporte al estudio de la literatura costarricense» en *Revista de historia* (n. 15, enero-junio, 1987) pp. 139-151).
- Ovares, Flora y Hazel Vargas, *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- Ovares, Flora y Seidy Araya, Mario Sancho. *El desencanto republicano*, San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- Pacheco, León, «Palabras explicativas» en *Lecciones de literatura*, San José: Agencia General de Publicaciones, 1940, pp. 9-14.
- Picado, Manuel, *Literatura/ideología/crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Quesada, Alvaro, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1986.
- \_\_\_\_\_, *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1988.
- Sandoval, Virginia, *Resumen de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Sotela, Rogelio, *Valores literarios de Costa Rica*, San José: Lehmann, 1920.

TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

- \_\_\_\_\_, *Escritores y poetas*, San José: Lehmann, 703 pp.
- \_\_\_\_\_, *Literatura costarricense. Antología y biografías*, San José:

Lehmann, 197 pp.

\_\_\_\_\_, *Escritores de Costa Rica*, San José: Lehmann, 876 pp.

Valdeperas Jorge, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 126 pp.

Varios, «Documentos de la polémica», en *Letras* (Heredia) n.8-9, pp.289-331.

#### 4. Teoría e historia

Aguiar e Silva, Vitor Manuel, *Teoría da literatura* (edición en español: *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1972).

Anderson, Enrique, I., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t.I, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Bajtín, Mijail, *Problemas literarios y estéticas* (edición en español: *La Habana: Editorial Arte y Cultura*, 1986).

Baudrillard, Jean, «La moral de los objetos. Función signo y lógica de clase» en Abraham Moles y otros: *Le système des objets*, París: Seuil (2a. edición en español: *Los objetos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp.37-76).

Brown, G. G., *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX* (11a. edición en español: *Barcelona: Ariel*, 1985).

Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.

\_\_\_\_\_, «La periodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine», en *Ettudes litteraires* (Quebec) n. 2-3, v. 8 (agosto-diciembre, 1975).

González Stephan, Beatriz, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana: Casa de las Américas, 1987.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art* (edición en español:

- Kayser, Wolfgang, *Die sprachliche Kunstwerk* (edición en español: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, Madrid: Gredos, 1972.
- Oliva, César, «1898-1936: ocaso de un siglo y amanecer de las vanguardias» en Centro de Documentación teatral, *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica, Madrid, 1988, pp.191-203.
- Piccioli, Giandrea, «De la recuperación de la teatralidad a la diseminación» en Alfonso Berardinelli (coordinador) *La cultura del 900*, t. II (edición en español: México: Siglo XXI, 1985.
- Pineda, José, «1900-1940: de los balbuceos al cine mudo» en Centro de Documentación Teatral, *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica, Madrid, s.e, 1988, pp.69-75.
- Rodríguez, Orlando, «Teatro del XIX» en Luis Iñigo M. (coordinador) *Historia de la literatura hispanoamericana*, t.2, Madrid: Cátedra, 1987, pp.361-385.
- Valbuena Prat, Angel, *Historia de la literatura española*, t. III, 18a. edición, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.. 1968.
- Villegas, Juan, *La interpretación de la obra dramática*, Santiago: Editorial Universitaria. 1970.

## 5. Historia de Costa Rica

- Acuña, Víctor H., *Los orígenes de la clase obrera en Costa Rica: las huelgas de 1920 por la jornada de ocho horas*, San José: CENAP-CEPAS, 1986.
- Acuña, Víctor Hugo e Iván Molina, *El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la Colonia a la crisis de 1930*, San José: Editorial Alma Mater, 1986.

Casement, Gray, «A Central American Arcadia» en Ricardo Fernández Guardia, Cuentos ticos. Short stories of Costa Rica, Cleveland: The Burrows Bros., 1905, pp.1-72.

Centro de capacitación para el desarrollo, Historia gráfica de las luchas populares en Costa Rica (1870-1930) San José: Editorial Pc  
TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

Cersósimo, Gaetano, Los estereotipos del costarricense (2a. edición: San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.

Cruz, Vladimir de la, Las luchas sociales en Costa Rica, 1870-1930, San José: Editorial Universidad de Costa Rica y Editorial Costa Rica, 1980

\_\_\_\_\_, Los mártires de Chicago y el 1 de mayo de 1913, San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1985.

Fallas Monge, Carlos, El movimiento obrero en Costa Rica (1830--1902) San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1983.

Fernández Guardia, Ricardo, Costa Rica en el siglo XIX. Antología de viajeros (3a. edición: San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.

\_\_\_\_\_, Cartilla histórica de Costa Rica (45a. edición: San José: Lehmann, 1984.

Ferrero Luis, Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX, San José: Editorial Universidad a Distancia, 214 pp. 1986

Monge, Carlos, Historia de Costa Rica (17a. edición corregida y aumentada: San José: Trejos) 320 pp. 1941

Morales, Gerardo, «Cultura nacional-popular e intelectuales», en Memoria y cultura popular costarricenses, San José: CENAP, 1986, pp. 108-112.

Oliva, Mario, Artesanos y obreros costarricenses. 1880-1914, San

José: Editorial Costa Rica, 216 pp. 1985

\_\_\_\_\_, «La novela y los trabajadores», en Aportes (San José) año 5, n. 25, 1985, pp. 24-25.

\_\_\_\_\_, «La novela y su influencia en el movimiento popular costarricense», en Aportes (San José) año 5, n. 26-27, 1985 pp. 33-34.

Vega Carballo, José Luis, Hacia una interpretación del desarrollo costarricense: ensayo sociológico (5a. edición: San José: Editorial Porvenir, 1986) 238 pp. 1986



**E**l teatro escrito en Costa Rica antes de 1950 es, quizás, entre los géneros literarios, el menos conocido. Aparte de algunas piezas de Carlos Gagini y *Magdalena* de Ricardo Fernández Guardia, la actividad dramática, sus principales actores y el escenario en el cual se desarrolló, es un gran paréntesis que este trabajo empieza a investigar.

Tres grupos de dramaturgos pueden distinguirse entre 1890 y 1930: los que aquí se denominan grupo del Olimpo, grupo del *Repertorio* y grupo del Morazán. Comedias y dramas escritos por Daniel Ureña, Gonzalo Sánchez Bonilla, Ernesto Martén, José Fabio Garnier, Eduardo Calsamiglia, Camilo Cruz Santos, Francisco Soler y Raúl Salazar son los seleccionados en este primer volumen, en el que se incluye, además de una síntesis sobre la cultura y la construcción de teatros, un trabajo sobre la crítica dedicada al teatro durante el período y una cronología sobre los estrenos y los principales acontecimientos teatrales.