

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA



TOMO II
TEATRO COSTARRICENSE
1930-1950

Margarita Rojas
Flora Ovares

e una

Margarita Rojas G.
Flora Ovares

EL TINGLADO DE LA
ETERNA COMEDIA

II. Teatro costarricense
1930-1950

Editorial de la Universidad Nacional

1995

En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con la que señalaba las figuras que salían.

Miguel de Cervantes

ÍNDICE

ACTO PRIMERO. LUCES Y PENUMBRAS	
Las tragedias de la calle: contexto cultural	13
Los cómicos de la legua: teatros y espectáculos	35
La claqué caprichosa: la crítica	47
ACTO SEGUNDO LA VOZ DEL PATRIARCA	
<i>Preludio a la noche</i> , Enrique Macaya Lahmann	73
<i>El vitral</i> , Alfredo Castro	79
<i>El punto muerto</i> , Alfredo Castro	82
<i>Espíritu de rebeldía</i> , Alfredo Castro	87
<i>Germinal</i> , Jorge Orozco Castro	94
<i>Jeannine</i> , Manuel G. Escalante	98
<i>Aguas negras</i> , Alfredo Castro	101
<i>Bruma</i> , M G. Escalante Durán	110
<i>Juego limpio</i> , Alfredo Castro	127
<i>Fragata bar</i> , Alfredo Castro	134
<i>Una noche, esta noche</i> , Alfredo Castro	137
<i>La rama de Salzburgo</i> , Alfredo Castro	141
EPÍLOGO. EL TEMOR AL CAMBIO	
El objeto teatral	147
¿Audacia y teatro de vanguardia?	150
Sexo y propiedad	151
La «cuestión femenina»	152

ANEXOS

#1. Espectáculos presentados en San José (1933-1950)	159
#2. Representaciones y publicaciones	181
#3. Películas censuradas, 1936-1941	185
#4. Películas censuradas, 1943-1945	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Teatro	189
2. Crítica e historia de arte, literatura, cine y teatro	190
3. Historias de Costa Rica	195
4. Semiótica y semiótica del teatro	196
5. Otros	197

Las autoras son profesoras e investigadoras de la Universidad Nacional de Costa Rica.

En esta investigación trabajó como asistente Jorge Ramírez Caro, quien elaboró los cuadros anexos.

ACTO PRIMERO
LUCES Y PENUMBRAS

Las tragedias de la calle: contexto cultural

El período entre 1930 y 1950 se considera como uno de los de mayor movilidad social y política en la historia de Costa Rica. Marcado en sus inicios por la crisis económica y social, contempla el surgimiento de diversos sectores sociales y varias agrupaciones políticas y se cierra con el rompimiento temporal del régimen democrático. El modelo de dominación había empezado a erosionarse desde la década de 1920, cuando "la inserción monocultivista al mercado mundial... mostraba ya su vulnerabilidad ante las crisis sucesivas", se alejaba la frontera agrícola y crecían las presiones debidas al desempleo y otros problemas¹.

La década de 1930 se inicia, al igual que en el resto de América Latina, bajo el signo de la crisis económica. Vega Carballo define esta crisis como una contracción interna surgida del sector exportador, vinculado al mercado internacional y, por lo tanto, vulnerable a las coyunturas de

¹ Mario Samper, «Fuerzas sociopolíticas y procesos electorales en Costa Rica, 1921- 1936», *Revista de Historia* (Costa Rica) (1988) p. 163.

éste. El abuso del crédito interno y externo produjo una atmósfera ficticia de bienestar, la cual no respondía a un verdadero desarrollo de las fuerzas productivas del país sino a factores externos de la circulación y estructura del mercado agrícola mundial².

La crisis, iniciada en 1929, se precipita con la caída del comercio exterior en 1932 y el consecuente desbalance en la renta aduanera de importación y en toda la estructura fiscal del liberalismo costarricense: "Régimen impositivo adscrito a una economía abierta al exterior y socialmente injusta, que basaba su estructura tributaria en los impuestos indirectos³. Carolyn Hall, por otra parte, indica que hacia 1920 el café había alcanzado los precios más altos en la historia del país, mientras que la gran depresión económica causó una caída de precios sin precedentes. Según la investigadora

Costa Rica estaba en una posición vulnerable. El café representaba más de la mitad de todas las exportaciones y en las 25.000 fincas donde se cultivaba vivía un veinticinco por ciento de la población total del país"⁴.

El pleno impacto de la crisis se sintió a partir de 1932, cuando Gran Bretaña, el principal comprador, abandonó el patrón oro. En esa ocasión los precios cayeron a menos de la mitad de lo ofrecido en 1927, con la consiguiente ruina de los cafetaleros.

El relativo auge de la economía en años anteriores había frenado las tendencias reformistas en el campo económico, orientadas a la modificación del aparato fiscal y los mecanismos recaudadores, por lo que la crisis recayó en los sectores populares de modo directo. La restricción del crédito y el

² José Luis Vega Carballo, *Hacia una interpretación del desarrollo costarricense: ensayo sociológico* (1980, 3a. edición, San José: Porvenir, 1982) p. 168.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ Carolyn Hall, *El café y el desarrollo histórico de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1982) p. 45.

desempleo en el sector privado afectaron básicamente a los trabajadores agrícolas, según los datos aportados por los historiadores. Esta situación produjo a su vez una atmósfera de descontento e inestabilidad sociales que se mantendría prácticamente durante todo el período⁵.

Por su parte, Manuel Rojas insiste en las serias consecuencias de esta situación no sólo para el comercio importador sino para el aparato estatal, ya que la mayoría de los ingresos provenía de los impuestos aduanales⁶. De acuerdo con este autor, la crisis condujo a la intervención estatal en la esfera económica, para reforzar la posición de la burguesía y restablecer el amenazado equilibrio entre las diversas fracciones de ésta. Entre otras medidas, se reorganizó el Banco Internacional y “se creó la Superintendencia de Bancos, organismo encargado de controlar y regular el monto del capital, reservas y créditos de los bancos privados⁷”.

Durante toda la década, la crisis económica y agrícola produjo una gran efervescencia política que, al entender de Vega Carballo sirvió a la gestación de fuerzas sociales antioligárquicas, cuyas manifestaciones más claras surgirían a lo largo de las décadas siguientes. Sobre todo, anota el estudioso, se marca el inicio de un nuevo estilo de desarrollo para el país:

La crisis cerró, por otra parte, las posibilidades del antiguo Estado liberal, al demostrar la necesidad de introducir en la economía nacional fuertes mecanismos contralores bancarios y fiscales. Con las reformas bancarias del año 36 se entró -quizás un poco tarde- en un proceso que no pudo evitar el

TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

⁵ Entre otras, se recuerdan la huelga bananera de 1934, dirigida por el Partido Comunista y en el mismo año las huelgas de los zapateros y los trabajadores del azúcar. Posteriormente, en 1943, tuvo lugar una huelga general en el Pacífico, lugar al que se habían trasladado las bananeras y en 1945 y 1946, la huelga en los ferrocarriles de la Northern Railway Company.

⁶ Manuel Rojas Bolaños, *Lucha social y guerra civil en Costa Rica. 1940-1948* (San José: Forvenir, 1980) p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

ulterior enfrentamiento de clases, pero que ha dado cada vez mayores instrumentos al Estado para intervenir en el desarrollo agrícola y general del país⁸.

Las medidas intervencionistas del Estado buscaban, por una parte, resolver los problemas de hegemonía entre las fracciones comercial, agrícola y financiera de la burguesía pero, a la vez, continúan una tradición estatal de protección a los pequeños y medianos productores. Organismos como las Juntas rurales de crédito, creadas en 1937, cumplían con el objetivo de proporcionar financiamiento a estos sectores. Vega Carballo considera que medidas de este tipo responden a una tendencia propia del estado costarricense, que él denomina la "institucionalidad estatal". Dicho estilo de dominio se caracterizaría por el debilitamiento del poder militar, la racionalización del sistema económico y la creación de una estructura jurídica y educacional como instrumento de dominio⁹. El esquema se completa con la actuación de un estado dispuesto a intervenir "en campos que afectaban de manera directa la relación capital-trabajo y no sólo (indirectamente) su reproducción"¹⁰, con la finalidad de lograr un equilibrio social relativo bajo la protección y la égida del paternalismo estatal. Desde luego, como aclara el mismo Vega, el intervencionismo estatal no varía los principios centrales de la economía capitalista dependiente y la dominación social pero

contribuye a redistribuir ingresos, mejorar la calidad de la mano de obra, a combatir el desempleo de los técnicos y los

⁸ Vega Carballo, *op. cit.*, p. 183.

⁹ Dentro este esquema funciona un sistema electoral, "que constituía tanto una vía de acceso al ejercicio directo del poder político, como un instrumento legitimador del Estado". Dicho sistema, que durante todo el período empleó varias formas de fraude como opción común, dejaba ver en este rasgo los "límites de la hegemonía social, la contradicción entre la búsqueda de legitimidad y el interés de la élite para restringir el acceso a las posiciones de gobierno", Samper, art. cit., pp. 164 y 172.

¹⁰ José Luis Vega Carballo, *Poder político y democracia en Costa Rica* (San José: Porvenir, 1982) p. 48.

intelectuales así como a evitar la radicalización política y a dinamizar la demanda de bienes y servicios, por la vía del aumento de los gastos en los renglones del denominado "consumo social"¹¹.

Por otra parte, estos años contemplaron un resurgimiento de las posiciones antioligárquicas y las presiones en favor de las reformas económicas y legales, movimiento que aceleró y fortaleció la tendencia hacia el estado benefactor. La fundación, en 1931, del Partido Comunista, tenía como antecedentes el desarrollo de agrupaciones gremiales y reformistas, como la Confederación General de Trabajadores (1913) y el Partido Reformista (1923), que implicaban cierto nivel de organización y lucha de los sectores populares. Esta agrupación, surgida directamente de la Unión General de Trabajadores, la Asociación Revolucionaria de Cultura Obrera, organización de estudios marxistas y la Liga Antiimperialista de la Escuela de Derecho se orientó, en un primer momento, por los lineamientos revolucionarios y antirreformistas de la Internacional, que pedían todo el poder para la clase trabajadora, en contraste con la política reivindicativa de las organizaciones populares anteriores¹². El Partido Comunista alcanzó dos logros negados al Reformista: "establecer una sólida base organizativa y vínculos gremiales estables, con lo cual ganó incidencia permanente en la vida política nacional y negociar con otras fuerzas políticas, a pesar de que no obtuvo el mismo nivel de respaldo electoral"¹³.

A lo largo de la década de 1930, bajo los gobiernos de Ricardo Jiménez (1932-1936) y León Cortés (1936-1940), se fortalece el Partido Republicano Nacional, al incorporar sectores sociales y políticos como los gamonales y el campesinado, con lo que esta fuerza "se convirtió en la concreción de una

¹¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹² José Manuel Cerdas y Gerardo Contreras, *Los años 40: historia de una política de alianzas* (San José: Porvenir, 1988).

¹³ Samper, art. cit. p. 212.

especie de “pacto social tácito” en que prevalecían... los intereses de la clase hegemónica”¹⁴.

Rafael Ángel Calderón Guardia, candidato del Partido Republicano Nacional, asumió la presidencia de la República en 1940, respaldado por los sectores conservadores del país. Pronto se vio enfrentado a una serie de contradicciones sociales, agudizadas por el inicio de la segunda Guerra Mundial y el cierre de los mercados europeos de café. Su gobierno intentó mediar entre las clases y fracciones y en este sentido adoptó diversas medidas bancarias que imponían regulaciones a los bancos comerciales, en el afán de detener el proceso de inflación, así como normas en la comercialización de los productos agrícolas y leyes de protección industrial. Las medidas tendientes a responder a los intereses populares se reflejaron en los proyectos de los seguros sociales, que causaron un inmediato temor entre las clases dominantes.

En 1942, amenazado el gobierno por la crisis general y por las consecuencias de algunas de las medidas sociales adoptadas, inició una alianza con el Partido Comunista -que cambiaría su nombre por el de Vanguardia Popular- y algunos sectores de la Iglesia Católica. Los comunistas proponían, a cambio de su apoyo, la profundización y la defensa de las garantías sociales, contempladas desde 1932 en su programa mínimo de gobierno¹⁵. Por otro lado, el apoyo de la Iglesia se veía favorecido por la ideología social cristiana que confesaba el gobierno, así como por ciertas actitudes concretas de éste. En el plano internacional, la alianza se engarzaba en la nueva coyuntura de unidad antifascista.

La oposición al gobierno aglutinó también a sectores muy disímiles, que iban desde el campesinado, la burguesía

¹⁴ *Ibid.*, pp. 216-217.

¹⁵ El proyecto de garantías sociales contemplaba la aprobación del Código de Trabajo, como instrumento jurídico que le diera respaldo, la creación de la Caja Costarricense del Seguro Social y la inclusión del capítulo de las garantías sociales en la constitución. El gobierno posterior, de Teodoro Picado, también apoyado por Vanguardia Popular, estableció el impuesto sobre la renta.

agroexportadora, algunos empresarios medios y profesionales de renombre y algunos intelectuales, portavoces de una opción reformista. Efectivamente, el desarrollo de centros urbanos con cierta diversificación económica y el auge de la educación favorecieron la aparición de una pequeña burguesía o clase media urbana, "que contaba con un "proletariado intelectual" cuyos conocimientos no tenían aplicación práctica en el desarrollo de las fuerzas productivas del país, atadas al patrón o modelo agroexportador tradicional"¹⁶. Para Vega, la actitud crítica de esta pequeña burguesía con fuertes aspiraciones, resultaba más difícil de manejar que la de sectores con menor experiencia organizativa y electoral.

Los sectores medios intelectuales se organizaban, básicamente, en el "Centro para el estudio de los problemas nacionales", fundado en 1940 en la Escuela de Derecho de la Universidad de Costa Rica. Los integrantes del Centro pertenecían al sector culto de la burguesía media, sector muy alfabetizado y politizado. Rodrigo Facio, la figura más importante del grupo, aparece como el ideólogo de los sectores no empresariales, de orientación burocrática, de las clases medias emergentes¹⁷. Los miembros del Centro se consideraban un cuerpo planificador y evaluativo de los problemas del país, poseían una fuerte conciencia generacional y se guiaban por un claro sentir mesiánico, propio de las capas medias en ascenso. Molina se refiere a la complejidad ideológica del grupo, sustentada por las ideas de generación, juventud y ciencia. Según este autor, la idea de generación, basada en preconceptos elitistas y generalizaciones biologicistas del vitalismo, los autorizaba como vanguardia y la idea de la juventud les garantizaba pureza, a la vez que la ciencia les proporcionaba objetividad.

¹⁶ Vega Carballo, *Hacia una interpretación...*, p. 195.

¹⁷ Carlos Molina, *El pensamiento de Rodrigo Facio y sus aportes a la ideología de la modernización capitalista en Costa Rica* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1981).

El Centro se inició como un grupo de estudios pero, a partir de mayo de 1943, se convirtió en una activa fuerza política de oposición. El partido Social Demócrata se concebía como un partido doctrinario y permanente que subrayaba la necesidad de dar un sustrato económico y organizativo a la democracia. Se pronunciaba por la solidaridad y la conciliación de las clases, se preocupaba por la pureza electoral y rechazaba las doctrinas de fuerza. Consideraba, además, que la ayuda exterior constituye un factor indispensable para el desarrollo nacional¹⁸.

En la posterior desintegración de la alianza gubernamental intervinieron múltiples factores: la fundación, por parte de la Iglesia, de la organización sindical *Rerum Novarum*, que pretendía debilitar los sindicatos dirigidos por los comunistas, el comienzo de la guerra fría, que en el país se manifestó en fuertes reacciones anticomunistas, y la intervención de los Estados Unidos¹⁹. No debe desestimarse, por otro lado, el papel jugado por las crisis fiscales y monetarias, empeoradas a raíz del estallido de la guerra. Según Vega,

el gobierno escogió una ruta ambigua: de compromiso con los sectores capitalistas...pero lanzando al mismo tiempo una novedosa plataforma de cambios, especialmente de tipo legal y burocrático, que fueron muy frenados en su proyección real hacia las masas, tanto por la oposición capitalista y socialdemócrata, como por los propios emisarios del régimen que, por lo consiguiente, se estancó en los límites de un proyecto neo-oligárquico²⁰.

Así, tanto la oposición como la alianza que apoyaba al

¹⁸ Molina, op. cit., pp. *

¹⁹ Jacobo Shifter analiza el papel de la política norteamericana en el país y en el resto de Centroamérica entre 19490 y 1950 a partir del estudio de los "files decimales" del Departamento de Estado. Cfr. Jacobo Shifter, *Costa Rica 1948. Análisis de documentos confidenciales del Departamento de Estado* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982).

²⁰ Vega Carballo, *loc. cit.*

gobierno constituían coaliciones inestables de fuerzas e intereses muy disímiles. En los primeros meses de 1948 tuvo lugar un enfrentamiento militar, que terminó con el triunfo de las fuerza de oposición. No obstante, la disparidad de intereses siguió vigente. La Junta Fundadora de la Segunda República, encabezada por José Figueres, tomó varias medidas que amenazaron a los sectores conservadores, como la nacionalización de la banca, el decreto de impuestos directos al capital, el establecimiento de instituciones reguladoras de precios y la ampliación del Estado. Pese a la represión ejercida contra los comunistas²¹, Figueres no eliminó las garantías sociales, el código de trabajo ni otras medidas populares, lo que le restó rápidamente el apoyo de los sectores conservadores. Ya en la Asamblea Constituyente de 1949, estos grupos rechazaron el proyecto de la Junta e impidieron importantes reformas constitucionales. Ante esta situación, la dirigencia social demócrata fundó en 1951 el partido Liberación Nacional, que llegará al poder con fuerte respaldo popular en 1953.

La dinámica social de esos años en Costa Rica no se diferencia sustancialmente de la del resto de América Latina. Como es sabido, entre 1930 y 1950 surgieron movimientos vinculados con el populismo, que partían de las clases medias junto con el capital nacional, formado a raíz de la política de sustitución de exportaciones. Con la necesidad de ampliar el mercado interno aparecía la posibilidad de una mayor participación popular en la distribución del ingreso nacional y se manifiestaban movimientos populistas muy heterogéneos, principalmente urbanos, que aglutinaban masas alrededor de programas de gobierno que ofrecían una mejor distribución

²¹ En el "Pacto de la Embajada de México" los comunistas se comprometían a deponer las armas, ante la amenaza de una invasión norteamericana, a cambio del mantenimiento de las garantías y leyes sociales. Esta cláusula se cumplió, pero no así las que ofrecían las libertades sindicales y de asociación política. Se desarticuló el movimiento sindical dirigido por los comunistas, algunos de cuyos dirigentes, como Manuel Mora y Carmen Lyra debieron abandonar el país y se puso fuera de la ley el partido Vanguardia Popular. Manuel Rojas Bolaños, *op. cit.*, p. 152.

de los ingresos, sistemas de seguridad social, etc. Algunos de ellos, al acceder al poder, conservaban la memoria de un pasado revolucionario y de un origen vinculado al marxismo y siguieron vinculados con los grupos que los originaron. Liberación Nacional, por el contrario, no se interesará por organizar las masas sino por construir un sistema de seguridad social que funcionará mediante un estado paternalista²². Este nuevo modelo se fortalecerá en el país a partir de los años cincuenta.

En el plano cultural y literario, el país sigue una trayectoria semejante, en términos generales, al de otros países latinoamericanos, aunque diversos factores determinan un atraso en ciertos campos, especialmente en lo referente a la producción teatral. En la década de 1930, las posiciones americanistas y antiimperialistas, que reunían a diversos sectores sociales, ceden ante los planteamientos clasistas y reivindicativos más específicos. Los núcleos temáticos comunes: la desmitificación de los valores oligárquicos, la reflexión sobre el destino del continente y la propuesta antiimperialista dejan lugar a preocupaciones de corte más inmediato y local. Varía fundamentalmente el enfoque de los problemas nacionales, pues se desplazan las explicaciones y soluciones de tipo moral y ético en favor de la indicación de las causas históricas y económicas de los problemas. El ensayo político se aleja más de las propuestas arielistas y se nutre del bagaje analítico del marxismo. Se centra en el afán de desmitificación de los valores de la oligarquía, el análisis de las relaciones con los Estados Unidos y la denuncia del imperialismo, la definición de una identidad nacional y el planteamiento de opciones de organización social y política²³. En el plano político e ideológico, la reacción ante el régimen liberal, que en los años veinte

²² Cfr. Franz Hinkelammert, «Socialdemocracia y democracia cristiana: las reformas y sus limitaciones», en Hugo Assmann (ed.) *El juego de los reformismos frente a la revolución en Centro América* (San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1981) pp. 13-57.

²³ Cfr. Flora Ovares y Seidy Araya, *Los antecedentes del conflicto de 1948 en el ensayo costarricense* (Heredia: Universidad Nacional, mimeografiado, 1985).

había agrupado a varios sectores intelectuales, se escinde en diversas posiciones que van del reformismo y la social democracia hasta el comunismo. Costa Rica comparte con el resto de los países latinoamericanos la tendencia a ligar el debate acerca de la nación con la preocupación cultural. A lo largo de todo el período perduran las nociones que confieren a la cultura un poder cohesionante y que defienden la vieja noción del papel rector del intelectual. Todavía se intenta la revisión de la historia política nacional, para rescatar la figura paradigmática del prócer y aparece la juventud como el destinatario preferido del discurso ensayístico.

El ensayismo y el periodismo políticos intentan el cuestionamiento de la imagen idílica de Costa Rica y critican abiertamente los mitos que la sustentan. Sobresalen los nombres de Mario Sancho, cuyo ensayo *Costa Rica, Suiza Centroamericana* (1935), ataca desde su título las creencias y mitos del pensamiento oficial y Vicente Sáenz, autor de *Rompiendo cadenas* (1931) y otros numerosísimos ensayos en los que ofrece una versión alternativa de la historia de Centroamérica y el país.

El sentimiento de pertenencia a la hispanidad y la valoración conflictiva de la herencia española, presentes desde el siglo XIX en la ensayística nacional, habían aproximado a escritores como Mario Sancho a la cultura popular de aquel país. En estos años, la lucha del pueblo español favorece apasionadas discusiones en las que se recuerdan las luchas de este pueblo por la democracia y en las que parte de la opinión pública se vuelca hacia la defensa de la República. Se publican importantes ensayos, como *El pueblo español* (1937), de Sancho y *El resplandor de España* (1937), de Sáenz. Sin embargo, paralelamente, periódicos como *Eco Católico* y *La Tribuna*, dan cabida a la apología de las fuerzas opositoras, así como a la defensa del nazismo y el fascismo. Mario Sancho recuerda la reacción de la Iglesia Católica y diversos sectores del gobierno, que incluso negó la entrada al país al poeta León Felipe, así como las actividades de parte de la oligarquía y los intelec-

tuales²⁴. Las *Memorias* de Sancho dan testimonio del ambiente espiritual y cultural de esos años en Costa Rica. Se refiere, por ejemplo, a la campaña anticomunista organizada en 1934 en San José. El anticomunismo arreció a raíz de la gran huelga bananera del Atlántico y llevó a medidas arbitrarias y parciales contra varios intelectuales²⁵. El ensayista explica que esta tendencia llegó al punto de presentarse al Congreso el proyecto de una ley que prohibía la importación de literatura "extremista"²⁶.

El ensayo, especialmente después de 1940, se orienta también por otras preocupaciones, como la crítica literaria, en Enrique Macaya y León Pacheco, la filosofía, en Moisés Vincenzi, la educación, en Lilia Ramos y la discusión acerca de la esencia de la nacionalidad en Abelardo Bonilla.

Por otra parte, la revistas culturales mantienen muchas veces una inclinación contraria a la ideología oficial, como sucede entre 1919 y 1958, con *Repertorio Americano*, de por Joaquín García Monge. Esta publicación, que aúna la voluntad didáctica y la opción popular de una generación de escritores costarricenses, se caracteriza como un semanario literario, político y cultural de amplio espectro ideológico y alcance continental. En 1935 aparece, dirigida por Vicente Sáenz, la revista *Liberación*, en la que se publican manifiestos políticos, como el programa del Partido Socialista²⁷ y declaraciones

²⁴ "Un gran sector de la *inteligencia* nos miraba a la media docena de los amigos de la República Española conocidos por nuestras aficiones literarias casi como a apestados. En cambio, los mitines falangistas criollos y peninsulares en los patios de beneficio de haciendas de café vecinos a la capital, sí lograban despertar su aprobación", Mario Sancho, *Memorias* (San José: Editorial Costa Rica, 1976) p. 215.

²⁵ Por ejemplo, la Liga Anticomunista, formada por agricultores, comerciantes y políticos, "acuerda boicotear los periódicos, radioemisoras e imprentas que divulguen artículos que en cualquier forma favorezcan las tesis sostenidas por los comunistas", Eugenio Rodríguez Vega, *Los días de don Ricardo Jiménez* (San José: Editorial Costa Rica, 1971) pp. 136-137. La huelga del Atlántico fue violentamente reprimida por el gobierno de Jiménez.

²⁶ A propósito de este intento, Sancho publica en *Repertorio Americano* el artículo «¿Hay opinión pública vigilante?», en el que ataca el mito, "la mentira convencional" de una opinión educada en Costa Rica.

²⁷ Programa planteado por la Unión Democrática Centroamericana, que implica, en el plano internacional la unión económica de las cinco repúblicas ante el imperialismo y el auspicio de la Liga de las Naciones Hispanoamericanas. Apartándose de la línea

estéticas favorables al realismo socialista. Un ejemplo de estas es el artículo de Carmen Lyra «¿Qué camino tomarán los escritores latinoamericanos ante la situación actual del mundo?» (1935), en el que la autora se opone a los principios del arte por el arte e insiste en la necesidad de una literatura combativa al servicio de las clases trabajadoras²⁸.

En la década siguiente, con la excepción de *Repertorio Americano*, las publicaciones empiezan a especializarse y a orientarse más claramente hacia los aspectos sociológicos, educativos, políticos y económicos. La importancia de las revistas propiamente literarias, así como de las publicaciones culturales de orientación enciclopédica, disminuye con relación a las primeras décadas del siglo, fenómeno que Carter señala como común en otros países del continente. No sólo se trata de los problemas económicos cada vez más difíciles de afrontar, sino de la pérdida de vigencia de un tipo de publicación²⁹. Incluso antes de 1930 había cesado la revista semanal *Ecos*, una de las últimas revistas culturales ilustradas. La nuevas publicaciones, como *Apuntes* o *La raza* (ambas aparecida en 1931) y que se mantiene casi por dos décadas, se orientan más hacia temas educativos, políticos y económicos que hacia el arte o la literatura.

La tendencia política de las nuevas revistas, a la vez sigue la corriente general y se aparta del americanismo anterior a favor de opciones más ceñidas a las aspiraciones de

reformista, pide el control económico del estado, sin suprimir la propiedad privada, la nacionalización de los recursos naturales y los impuestos progresivos sobre las utilidades, rentas y herencias. En lo educativo propone la fundación de la Universidad Popular Autónoma Centroamericana y el estudio de la cultura hispanoamericana. Cfr. Jorge Mario Salazar, «El movimiento político de Vicente Sáenz», en *Política y reforma en Costa Rica 1914-1958* (San José: Porvenir, 1981) pp. 50-55.

²⁸ Seidy Araya y Flora Ovares, «Las manifestaciones intertextuales de *Bananos y hombres* de Carmen Lyra», *Káñina* (San José, vol. IX, n. 2, 1985) pp. 103-108.

²⁹ Boyd Carter, *Revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido* (México: De Andrea, 1959).

grupos medios y profesionales en ascenso. En esta línea, es importante mencionar, a inicios de los años cuarenta, la revista *Surco* (1940-1945), tribuna junto con el *Diario de Costa Rica* del Centro para el estudio de los Problemas Nacionales. Se trata de una publicación de estudio y análisis del pensamiento político, en la que colaboran economistas, políticos, educadores, historiadores y ensayistas. Sobresalen los nombres de Rodrigo Facio, Carlos Monge Alfaro, Daniel Oduber e Isaac Felipe Azofeifa. El grupo manifiesta su vinculación con el pensamiento de escritores como Roberto Brenes Mesén y Mario Sancho y evidencia la influencia del aprismo. Rodrigo Facio da a conocer en *Surco* «Estudios sobre economía costarricense», considerado el ensayo económico más representativo del nuevo sector social. En 1943, la revista publica, bajo el título «Ideario costarricense», los resultados de una encuesta hecha entre numerosos intelectuales sobre tópicos políticos, económicos e ideológicos. Junto a esta temática, se continúa la discusión sobre los asuntos educativos y los problemas de la identidad cultural. En los ensayos de Azofeifa, por ejemplo, se plantea la importancia de la educación en el perfeccionamiento de la democracia, entendida como una tarea continuada generación tras generación. El ensayista inicia desde entonces una reflexión crítica, que mantendrá por mucho tiempo, ante defectos sociales como la incapacidad de trascender el instante, el exagerado afán pragmático, el dogmatismo y las posiciones elitistas y el olvido de las funciones sociales de la educación. Se hace evidente una clara conciencia generacional e histórica, aunada a veces al enfrentamiento al liberalismo y el comunismo y se perfila ya en el ensayo la propuesta de un nuevo tipo de estado y otro marco de planificación económica.

Por otro lado, la formación y el fortalecimiento de estos grupos se vincula con la creación, en 1940, de la Universidad de Costa Rica, pues esta institución amplió las posibilidades culturales y científicas del país y aumentó las expectativas intelectuales de la juventud. La Universidad nació con carácter autónomo y su proyecto inicial se acoge a los planteamien-

tos de la Reforma de Córdoba en cuanto a la relación con el Estado y el gobierno universitario³⁰.

Siempre en el ámbito de las publicaciones periódicas, es preciso hacer una referencia al impacto de la crisis en los periódicos nacionales. La recesión económica de estos años influye en la actividad periodística, cada vez más inestable como empresa económica. Si en la década de 1910-1920 llegaron a aparecer hasta veintidós periódicos nuevos en un año y en la siguiente nacieron, en el mismo lapso, hasta nueve publicaciones, en la de 1930 no se llega, en el mejor de los casos, a seis nuevos periódicos por año³¹. La tendencia se acentúa hacia 1940 cuando se ingresa de plano, como explica Morales:

en el periodismo empresarial de alta inversión, cuyo acceso se restringe, casi exclusivamente, a los grandes capitales y a grupos de expresión que aúnan esfuerzos para sufragar la gran maquinaria industrial que demanda este nuevo tipo de empresa³².

En estas fechas, todavía era posible la aparición de periódicos partidistas y boletines de poco alcance, sobre todo en época de elecciones, como lo demuestran los gráficos ofrecidos por Morales pero, cada vez más, los sectores más poderosos serían los únicos que ejercerían el dominio de la información. Es así como, en 1946, surge el consorcio de oligarcas que funda el diario *La Nación*. Dicha empresa no sólo "ha desempeñado las funciones de un partido político concertando la acción política y organizando la unidad y la hegemonía ideológica de los sectores capitalistas y de clase media más acomodados de mentalidad capitalista"³³, sino

³⁰ Carlos Monge y Francisco Rivas, *La educación: fragua de una democracia* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1978) pp. 99 y 107.

³¹ Cfr. Carlos Morales, *El hombre que no quiso la guerra* (San José: Seix Barral, 1981).

³² Morales, op. cit., p. 258.

³³ Vega Carballo, *Hacia una interpretación...*, p. 209.

que, actualmente ha copado poco a poco todos los campos de la cultura: revistas infantiles y estudiantiles, publicaciones de opinión política y deportiva y revistas del corazón³⁴.

A partir de la década del treinta varía profundamente la imagen literaria y plástica de la nación. El paisaje idílico, codificado en la literatura, aparece también en la pintura. En las artes plásticas, a partir de 1930, surge una nueva generación, inspirada en el pasado precolombino y que, asimilando la técnica de la vanguardia encuentra "la forma de recuperar el pasado mediante el paisaje local dominado por un elemento arquitectónico colonial- la casa de adobes"³⁵. Esta generación comprende a los escultores Juan Rafael Chacón, Néstor Zeledón, Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga y a los pintores Teodorico Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González y Manuel de la Cruz González. En esta misma época, aunque un poco distanciado del grupo, trabaja Max Jiménez, cuya obra se caracteriza por la deformación de la figura humana. La "generación nacionalista" desplaza definitivamente la orientación académica o romántica al acercarse a algunas técnicas de la vanguardia. Sin embargo, los temas predominantes siguen siendo la naturaleza y la aldea y persiste el interés temático por el paisaje rural y bucólico, lo que produce añoranza por lo rural y mantiene la búsqueda de una identidad en la naturaleza, en consonancia con la literatura hispanoamericana y costarricense de esos años.

Repertorio Americano sigue siendo el espacio de expresión de los nuevos grupos plásticos. Por ejemplo, Emilia Prieto publica varios grabados satíricos y críticos respecto de la condición femenina³⁶. De igual manera, parte de la obra

³⁴ Isabel Ovares y Patricia León prueban la imbricación entre las diferentes empresas informativas del país en *La estructura de poder en los medios de información en Costa Rica* (Universidad de Costa Rica, tesis de grado, 1975). Este trabajo muestra el peso creciente de *La Nación* dentro del periodismo nacional.

³⁵ José Miguel Rojas González, *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas* (San José: Banco Central de Costa Rica, 1990) p. 83.

³⁶ Como los titulados «La perfecta casada», «Explotación del hombre por la mujer», «La pareja bien» o «Madona de la llanta», que ironizan sobre los comportamientos que se esperan de la mujer o atacan directamente instituciones y estereotipos sociales.

inicial de Max Jiménez, tanto en literatura como en grabado, aparece en esta revistas. Lo mismo sucede con el cuentista y pintor Carlos Salazar Herrera y con el poeta y grabador Francisco Amighetti.

El período de los salones de artes plásticas cubre los años de 1928 a 1937. Rojas indica que, posteriormente a esta década se consolida el paisaje regionalista y se delinearán más claramente los estilos individuales. Entre los esfuerzos culturales de la época, destaca la labor de Margarita Bertheau, fundadora en 1945 de la Sociedad Cultural Pro-Arte y de la galería de arte Max Jiménez. Esta sociedad patrocinó una escuela de ballet, así como conferencias, recitales poéticos y conciertos³⁷. La tendencia renovadora y la defensa del arte no figurativo, así como el ensayo de las técnicas de vanguardia, se afirma hacia finales de la década, en una serie de exposiciones patrocinadas por el *Diario de Costa Rica*.

En el campo de la música, Julio Fonseca recuerda que, en 1941, el gobierno sostenía siete cuerpos de bandas militares, uno en cada cabecera de provincia. En cuanto a la Orquesta Sinfónica, que había desaparecido en 1927, señala que esta se trató de establecer en varias ocasiones, entre otras en 1941, "pero por razones propias de la pequeñez de ambiente, su vida ha sido de corta duración..."³⁸. Más bien se escuchaba la música de cámara, protagonizada, entre otros, por el Cuarteto Serrano (fundado en 1933) y el Cuarteto Ars Nova³⁹. Tanto Fonseca y Flores como Borges⁴⁰ indican también la existencia de una Asociación de cultura musical (1934), cuyos propósitos eran dar conciertos de música selec-

³⁷ Cfr. Eunice Odio, «Algo sobre la pintora Margarita Bertheau» (1947) en Mario Esquivel (ed.) *Eunice Odio en Guatemala* (San José: Instituto del Libro, 1983) pp. 78-85.

³⁸ Julio Fonseca, 1940, cit. en Bernal Flores, *Julio Fonseca* (San José: Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes, 1973) pp. 300-301.

³⁹ Bernal Flores, *La música en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1978) p. 78.

⁴⁰ Fernando Borges, *Historia del teatro en Costa Rica* (San José: Imprenta Española, 1942).

ta, crear una biblioteca musical, dar conferencias, buscar la creación de un conservatorio, etc. Finalmente, existieron en la época diversos cuartetos, sociedades corales y algunas instituciones y centros de estudio de la música. Como órgano de esta asociación se publicó bimensualmente, a partir de 1940, la *Revista musical*, cuyos directores fueron Enrique Macaya y Luis Zumbado. En esta publicación se informa de otras asociaciones culturales, como el Orfeón (1939), la Sinfónica Nacional, que se mantuvo activa a lo largo de la década, la Compañía Nacional de Opera, surgida del Orfeón, el Conservatorio Nacional de Música, aparecido hacia 1949.

En lo referente al desarrollo novelístico, entre 1928 y 1940 aparece una serie de obras que constituyen el punto de arranque de la narrativa costarricense contemporánea. José Marín Cañas (1904-1981), con *Los bigardos del ron* (1929) tiende a la temática urbana y presenta a seres "desarraigados, problemáticos...vistos compasivamente por el autor que los hace humanos sin sentimentalismo..."⁴¹. La novela del mismo autor, *El infierno verde* (1935) es una crónica novelada sobre la guerra del Chaco y apareció como folletín en el diario *La Hora*. Por otro lado, Max Jiménez se inclina por una literatura simbólica y acude a diversos arquetipos para plasmar una visión desengañada de la sociedad. Tal vez su obra más significativa sea *El jaúl*, publicada en 1937. Carmen Lyra escribe *Bananos y hombres* en 1931. Estos pequeños relatos, que inauguran en el país la literatura de tema bananero, aparecieron en el periódico *Trabajo*, órgano del Partido Comunista. Finalmente, Adolfo Herrera García retoma el tema del campesino desde una posición de crítica social con *Juan Varela* (1939). La literatura de los años posteriores ahonda la imagen de una nación en conflicto.

Durante estos años, la literatura y la pintura tratan de responder a una esencia de lo nacional, pero a la vez "es más

⁴¹ Alfonso Chase, *Narrativa contemporánea de Costa Rica* (t.1, San José: Editorial Costa Rica, 1975) p. 61.

fuerte la reflexión del lenguaje artístico sobre sí mismo, así como el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica⁴². En *El jaúil* Jiménez imagina una esencia nacional profunda y genuina, situada en el pasado remoto y ligada a un origen indígena y telúrico, invierte el cuadro de costumbres y se aleja del pintoresquismo⁴³. El texto ofrece un contraste entre un pasado en el que la raza y la tierra se armonizaban y un presente de total degradación⁴⁴. Es importante indicar esta tendencia al telurismo en Jiménez, y su rastreo del principio de la nacionalidad como la búsqueda de un origen geográfico y racial, porque estas características son propias del discurso de la identidad de estos años en la literatura hispanoamericana⁴⁵.

Los novelistas posteriores profundizan la actitud crítica ante la imagen del país y aportan el elemento social como dato explicativo. Los protagonistas tradicionales, el campesino, el pequeño propietario e incluso los mismos escenarios, construyen una nación en conflicto permanente y hablan de un mundo regido por leyes inexorables:

O pueden aparecer componentes nuevos, personajes molestos, vagabundos, desplazados, que sustituyen al concho, al campesino feliz: una nación que cambia por la base, ya no más por las costumbres, ni por las figuras heroicas, ni siquiera por las pintorescas. O la naturaleza puede dejar de ser paisaje y su carácter decorativo y protector tornarse amenazante, al sentirse el mundo como ajeno, hostil, cruzado y determinado por el enfrentamiento entre las clases⁴⁶.

⁴² Flora Ovares y otros, *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) p. 192.

⁴³ Además del estudio de Rojas y otros, cfr. Stefan Baciu, «Max Jiménez: un moralista feroz», *Costa Rica en seis espejos* (San José: Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes, 1976) pp. 29-51 y Juan Durán, «Max Jiménez o la metáfora irreverente» en *Letras* (Heredia, ns. 15-16-17, 1987) pp. 375-384.

⁴⁴ "Las características del espacio original aparecen invertidas en el presente, desaparece la figura idealizada del campesino y se invierten todos los términos del cronotopo idílico", Ovares y otros, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵ Cfr. VV. AA., *Le discours Culturel dans les revues Latinoamericaines de l'entre les deux guerres 1919-1939. América* (Cahiers du CRICCAL, n. 415, 1990).

⁴⁶ Ovares y otros, *op. cit.*, p. 225.

La novelística de la llamada "generación del 40" se orienta en buena medida por los postulados neorrealistas⁴⁷. La literatura se concibe como vehículo para la denuncia política y el afán literario se reduce a la utilización de recursos retóricos conocidos y superpuestos a la denuncia. La búsqueda de objetividad se reflejan en la utilización de diversos mecanismos conceptuados como "no literarios", que afirman "la veracidad de los hechos narrados y que apuntan a un nuevo código de verosimilitud"⁴⁸. El abandono de la imagen idílica del país coincide con la ampliación del espacio novelesco, que rompe las fronteras del Valle Central e incorpora otros prácticamente ausentes hasta este momento, como la costa, las tierras del norte del país, los bananales y otros. También, con *La ruta de su evasión*, de Yolanda Oreamuno, se acentúa la débil tradición urbana⁴⁹.

Carlos Francisco Monge califica la lírica costarricense de la primera década del período como postmodernista, y habla de una generación poética que propone la vuelta a la

⁴⁷ Son ellos Adolfo Herrera García (1914-1975) Carlos Luis Fallas (1909-1966), Fabián Dobles (1918), Yolanda Oreamuno (1916-1956) y Joaquín Gutiérrez (1918). Herrera García publica en 1939 *Vida y dolores de Juan Varela*, que a partir de la segunda edición en 1962 lleva el título *Juan Varela*. Fallas escribe, entre otras, *Mamita Yunai* (1941) y *Ese que llaman pueblo* (1942). Dobles es conocido básicamente por *El sitio de las abras* (1950), de tema agrario. Joaquín Gutiérrez publica en esos años algunas de sus novelas más significativas, como *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950). Yolanda Oreamuno escribe *La ruta de su evasión*, publicada en 1949.

⁴⁸ Ovaes y otros, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁹ Hay que indicar como un antecedente importante los cuadros y relatos de Carmen Lyra de temática urbana. En ellos se propone mostrar los vicios de las clases dominantes y las condiciones de vida de los sectores marginales como, por ejemplo, en «El barrio Cothnejo Fishy» (1923) y en la serie *Siluetas de la maternal* (1929). La capital interesa sobre todo como escenario de una situación de desigualdad social. En la novela se sitúa dentro de la tradición urbana, *El resplandor del ocaso* (1918), de Francisco Soler, que relata escenas y costumbres de la clase media, y que, según León Pacheco, "es importante porque en sus páginas aparece por primera vez, con características más o menos definidas, el drama prosaico de la ciudad costarricense", desaparece el campesino y surgen los personajes de clase media. Cfr. León Pacheco, «El costarricense en la literatura nacional», en *Revista de la Universidad de Costa Rica* (San José, n. 10, 1954) pp. 80.

realidad cotidiana y el mundo provinciano, critica el cosmopolitismo y la ampulosidad retórica y se manifiesta por el lenguaje simple y el coloquialismo⁵⁰. Está representada básicamente por Carlos Luis Saénz, Julián Marchena, Rafael Estrada, Max Jiménez y Arturo Agüero. El investigador ve en otros poetas contemporáneos de los mencionados, como Rafael Cardona, perteneciente al Grupo del Morazán y Manuel Segura Méndez, la persistencia del modernismo, por lo que prefiere no incluirlos en este grupo. El mismo autor habla de una generación prevanguardista, que resultaría coetánea con los narradores del cuarenta, pero que aporta a la lírica los temas de la soledad existencial y la ciudad, se inclina por el cosmopolitismo, posee la conciencia de la aceleración de la historia, propone el descreimiento como ideología y renueva la poesía costarricense en la forma y el léxico⁵¹.

Muy pocas obras dramáticas se conservan del período comprendido entre 1930 y 1950. Predomina el teatro infantil y escolar, publicado en buena medida en las revistas *El maestro* y *Educación*, mientras que, en el de adultos, Bonilla menciona la escritura o la representación de piezas que no llegaron a publicarse. Se publicaron las M. G. Escalante Durán, autor de *Bruma* (1945) y *Jeannine* (1948), de cierto interés psicológico, pertenecientes a "un teatro abstracto, de tipo clásico, ajeno al realismo y a los problemas que agitan la escena contemporánea"⁵². Hay noticia de algunas comedias como *Antesala* (1940), de Víctor Rivas, y obras de Carlos Orozco Castro y José Marín Cañas y algunos otras a las que se hará referencia más adelante. En estos años José Basileo Acuña inició la escritura de la trilogía dramática *Intiada*, que trata del surgimiento del mundo incaico⁵³. El dramaturgo más

⁵⁰ Carlos Francisco Monge, *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)* (tesis, Madrid: Universidad Complutense, 1991).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Bonilla, *Historia ...*, p. 210.

⁵³ Virginia Sandoval, *Resumen de literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1978) pp. 84-85.

importante de la década es H. Alfredo Castro Fernández, también alejado del regionalismo e influido por la vanguardia europea.

En la década de 1930, por lo tanto, el panorama cultural y literario cubre la persistencia del modernismo y el decadentismo⁵⁴, la preocupación por los orígenes y la identidad nacional y la influencia de la vanguardia en la plástica. Las preferencias genéricas tienden hacia el ensayo y la lírica, con algunas incursiones en la narrativa. Los años de 1940, por el contrario, contemplan la eclosión de la narrativa de tendencia social, enmarcada dentro de los postulados del neorrealismo. Sin embargo, la orientación renovadora de la lírica toma fuerza en esta última década, mientras que la débil producción dramática conservada se orienta, también en forma parcial, hacia las posiciones de vanguardia⁵⁵. Las tendencias perceptibles en el teatro de estos años apuntan a la persistencia de la comedia festiva de orientación costumbrista, el drama burgués, influido por el teatro moderno francés, los atisbos de la vanguardia y esporádicas incursiones en el teatro religioso, patriótico o de tema histórico.

⁵⁴ León Pacheco, en el estudio citado, se refiere a los escritores de estos años como "generación de 1914", Considera que, después del auge de los temas nacionales en autores García Monge, la nueva orientación vuelve en la lírica a los modelos modernistas e imita, en el caso de la narrativa, la novela francesa del tipo de Paul Bourget.

⁵⁵ Monge observa que es en la narrativa donde se evidencia "la creciente pérdida de la euforia en torno a la realidad nacional", lo que no impide sin embargo a la lírica "interpretar, a su manera, esa misma pérdida de la fe en torno a cierta idea de la realidad", Monge, *op. cit.*, p. 110.

Los cómicos de la legua: teatros y espectáculos

La disminución de la calidad y la cantidad de los espectáculos en general y especialmente del teatro es el rasgo más destacado por la crítica y la historia de la cultura costarricense con respecto al período de 1930-1950. En relación con este punto, Fernando Borges, asegura lo siguiente:

A lo que pudiera denominar "teatro moderno" no encuentro particularidades especiales para descripciones novedosas o de interés, pero ya ni siquiera en el aspecto referente a calificaciones de compañías y de artistas, ya que, a partir del año 30, fueron bien pocos los conjuntos líricos y dramáticos que visitaron el país. Ya en esa época, el *cine* se había impuesto a aquella clase de teatro hasta hacerle desaparecer casi de los escenarios teatrales⁵⁶ (destacado del autor).

Borges indica como causas de la decadencia del teatro, aparte de la competencia del cine, la pobreza del país y la

⁵⁶ Borges, p. 100.

depreciación de la moneda. Se refiere también a la excesiva centralización de la vida escénica en San José.

El desplazamiento del teatro por el cine aparece documentado en Fumero, quien asegura que desde 1903 se exhibían vistas en las salas de cine⁵⁷. El aumento de cinematógrafos, que al inicio compartían el mismo espacio con el teatro, corre paralelo a la disminución de estos últimos y los programas mixtos ceden lugar a los espectáculos exclusivamente cinematográficos. Fumero señala 1915 como la fecha en que se torna más perceptible esta tendencia. Con el incremento del cine, empieza a variar también el concepto de teatro, entendido como "una multiplicidad de manifestaciones escénicas que cubren desde el circo y el vaudeville hasta géneros como la ópera, la opereta, el sainete..."⁵⁸ y los espectáculos se diferencian más en cuanto al local, el público y los rasgos de cada género.

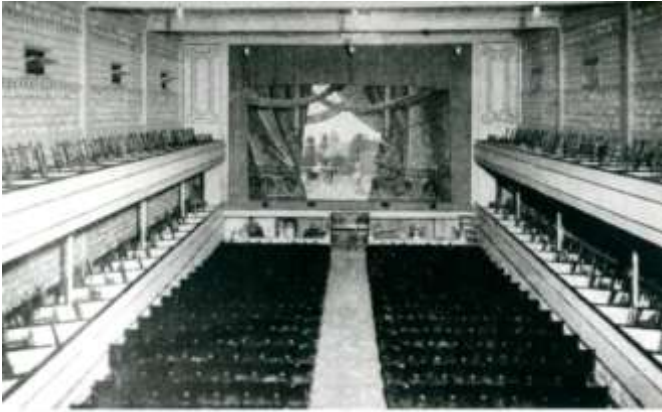
Esta orientación del espectáculo se manifestaba incluso en la conversión de los teatros en salas de cine, como el teatro América, que en 1926 pasó a manos del empresario Mario Urbini. El teatro y las variedades empezaron a alternar con las vistas de la guerra u otros documentales cinematográficos, hasta que el cine desplazó en buena parte al resto de las diversiones⁵⁹.

Este fenómeno vino acompañado de la creación de diversas salas de cine en el país, así como de la concentración de esta actividad en manos, básicamente, de los empresarios Girton y Urbini. Borges informa acerca de la aparición de varios cinematógrafos durante esos años. Menciona el Palace, con capacidad para mil quinientas personas, construido en el estilo norteamericano con innovaciones como el servicio

⁵⁷ Ana Patricia Fumero, *Manifestaciones escénicas en Costa Rica. 1880-1915* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1994).

⁵⁸ Ana Patricia Fumero, «El ferrocarril al Atlántico como promotor de la cultura en Costa Rica: 1890-1920» (ponencia, Instituto Nacional de Seguros, 1990) p. 1.

⁵⁹ *Ibidem*.



Teatro Adela, 1940.

de alumbrado directo y el suministro de aire acondicionado. Fue estrenado en 1935, con la película *Quiéreme siempre* de la Columbia y desde entonces se ha dedicado sobre todo al cine. Recuerda también el paso por el Palace de la *Hollywood Revue* y de recitalistas como la cubana Dalia Iñíguez y la violinista mexicana Treviño, "sin faltar magos de otras artes, como el gran Chang, americano"⁶⁰. Ubicado en el centro de la ciudad, se mantuvo hasta la década 1990, dedicado únicamente a proyecciones cinematográficas, arrendado por la empresa teatral Urbini.

El Capitolio, construido por Adela de Jiménez en 1936 e inaugurado en 1937, funcionó exclusivamente como sala de cine y es explotado por el circuito Raventós. Esta misma empresa compró, en 1939, el teatro Adela, fundado también

⁶⁰ Borges, op. cit. p. 101.

por Jiménez en la década anterior. El Adela, inaugurado en 1927 por el mago y ocultista hindú Milko, fue arrendado, entre otros, por el empresario mexicano Francisco Suárez. Raven-tós lo dedicó al cine hasta 1990, año en que fue demolido, pese a su indudable valor histórico y arquitectónico.

Al hacer referencia al teatro de barrio, Borges indica en primer lugar el Tovac, salón de distracciones establecido al noroeste de la capital hacia 1924 y transformado en 1938 en el Teatro Gran Líbano. De la misma época del Tovac es el salón-teatro Ideal, al sur de la ciudad, destinado solo al cine. Pronto el Ideal pasó a formar parte del circuito Urbini, empresa que "terminó por construir allí un teatro a toda regla, al estilo exactamente del Palace"⁶¹. Borges habla también de otros teatros, como el Keith y el Castro, de los que proporciona pocos datos, excepto que ambos eran centros de espectáculos de ínfimo orden. Sin embargo, considera que llenaban las necesidades sociales en los barrios en que se encuentran y respondían a las condiciones de vida de los habitantes de estos lugares. Los doce teatros que en 1942 funcionaban en San José⁶² se destinaban de preferencia a exhibiciones cinematográficas y ofrecían una capacidad para quince mil espectadores.

Otra consecuencia de este proceso parece haber sido el alejamiento de los sectores populares del espectáculo artístico de mayor calidad. Las compañías de teatro y zarzuela, que en los años anteriores a 1930 terminaban sus temporadas en teatros como el Variedades, a precios más bajos, dejaron de hacerlo. Incluso la misma sala del Variedades sufrió cambios, al prepararla Urbini sólo para proyecciones cinematográficas. La diversión, por lo tanto, se dividió más claramente según el

⁶¹ *Ibidem*, p. 108.

⁶² Borges menciona los siguientes: Nacional, Moderno, Variedades, Raven-tós, Adela, Palace, Capitolio, Gran Líbano, Keith, Castro, Ideal y América. Durante los años siguientes aparecieron el Aranjuez, Río, Guadalupe, Colón, que funcionaban como cines de barrio, Roxy, Coliseo, Latino, Lux, Center City, Carpa Teatro y el Cinema Mendoza, también arena de boxeo. Fuera de la capital, en la ciudad de Cartago, funcionaba como sala de cine el antiguo teatro Apolo.

estrato social al que se dirigía. No quiere decirse con esto que antes no existiera una división clasista del espectáculo, sino que, por las condiciones de este, una parte de las producciones culturales dirigidas a la oligarquía podían ser consumidas también por los estratos medios⁶³.

Los cuadros anexos prueban esta tendencia a la especialización del espectáculo, al mostrar un predominio del espectáculo "culto" en el Nacional. A la vez, los mismos datos informan acerca de otras características del espectáculo en este teatro. En él se sucedían los conciertos, el ballet, la ópera, la opereta, la zarzuela con los recitales de poesía y las representaciones dramáticas. Acudían las compañías teatrales en gira, españolas, argentinas o mexicanas y el repertorio de género chico español y las revistas de teatro alternaban con los grupos de aficionados costarricenses. El Nacional era también el escenario de las veladas infantiles y de caridad, los homenajes, conferencias y congresos, así como los bailes de sociedad y los concursos de belleza. Las revistas y comedias jocosas no estaban tampoco ausentes, aunque se prefería representarlas en el teatro Moderno.

También Borges enumera recitales, veladas artísticas o patrióticas, congresos, exposiciones plásticas, ballet, música y recuerda la presencia de personalidades como Gabriela Mistral en el Nacional. El periodista informa asimismo de numerosas veladas artístico- sociales que tienen lugar tanto en este teatro como en varios clubes sociales (Athletic Club, club Katherine), durante las cuales se presentaban revistas, escritas y musicalizadas por nacionales, o bien se ofrecían recitales, ballets o teatro. No faltaban las fiestas a beneficio de instituciones de caridad, hospitales u hospicios.

TEATRO COSTARRICENSE 1890-1930

⁶³ La aparición del cine sonoro influyó en otros aspectos de la vida cultural del país, como recuerdan los músicos de estos años: «Los teatros, por ejemplo, dieron trabajo remunerativo a muchos artistas hasta 1929. Cuando el cine sonoro hizo su aparición en Costa Rica, las empresas teatrales suspendieron las orquestas. Aún hoy el público siente nostalgia de aquellos conjuntos que, como el de Repetto, hicieron época en nuestros teatros», Anónimo, *Revista musical* (año III, n. 5, diciembre 1949).

El espectáculo asumía estos rasgos particulares, especialmente durante la década de 1930. El Nacional conservaba con toda fuerza su carácter de lugar de reunión de la oligarquía. Los artistas de todo tipo eran a la vez miembros de "la sociedad". En el Nacional alternaban los espectáculos de las compañías extranjeras con las actuaciones de los aficionados costarricenses, en un ambiente a todos luces familiar⁶⁴. Lo anterior no respondía a un especial aprecio de la burguesía cafetalera u otros estratos altos al oficio de las tablas, sino únicamente a un ambiente doméstico, casi pueblerino, en el que todos se conocían y se divertían juntos, dentro de los límites permitidos. Prueba de lo anterior es la especial virulencia con que serán atacados por esa misma burguesía los artistas que decidían llevar sus creaciones o su forma de vida a límites más allá de lo tolerado por el estrecho marco de las normas morales y estéticas de entonces⁶⁵.

Es posible percibir un paralelismo entre este rasgo y la percepción particular de la figura del artista que aún domina la crítica literaria del momento. En las revistas literarias de las décadas anteriores se delinear representativos procedimientos en relación con la figura del creador, que evidencian una

⁶⁴ El examen de las actividades del Teatro Nacional en esos años demuestra que es errónea la apreciación de Samuel Rovinski, según la cual: "veinte años atrás, ninguna familia decente habría permitido que uno de sus miembros actuara en un escenario, por aquella vieja tradición española pueblerina de considerar al actor como un "cómico de la legua". *La política cultural en Costa Rica* (París: UNESCO, Presses Universitaires de France, 1977) p. 15. La afirmación puede ser válida respecto de la profesión de actor, pero no en relación con el fenómeno que señalamos.

⁶⁵ Varios de los artistas plásticos o escritores cuyos nombres aparecen en las crónicas sociales de entonces, debieron alejarse del país posteriormente ante la incomprensión de su obra o su vida. Recuérdense los nombres de Yolanda Oreamuno y Eunice Odio, así como los de Max Jiménez, Francisco Zúñiga, Margarita Bertheau y otros, más aceptados y comprendidos en el extranjero que en su país. Una suerte parecida corrió Mario Sancho, sometido hasta su muerte al aislamiento social en su ciudad de nacimiento.

noción del individuo y del artista que le confiere autoridad particular en la escena de las letras y a la vez en la sociedad. El artista es el centro de la crítica literaria, de igual manera que la diva o el divo lo son en la crítica del espectáculo. Pero, además, en la crítica de esos años se nota la tendencia a identificar al creador con un grupo social. Por ejemplo, el examen de la revista *Athenea*, dirigida por el poeta y crítico Rogelio Sotela, muestra cómo se resalta la figura del creador, destacada en fotografías y notas sociales; a la vez, indica la relación que el artista concreta con el público:

Al definir el estatuto del poeta, el texto construye paralelamente un destinatario que se identifica con la sociedad "conocida". Las fotos de señoritas de la sociedad costarricense o de otros países de Centroamérica, las notas sobre viajes, espectáculos y veladas, configuran un público para nada anónimo. La revista se dirige a esas personas para entretenerlas y cultivarlas, pero a la vez para crear un ligamen entre los escritores y los lectores. Un escritor puede aparecer en la revista en su calidad de tal, y por lo tanto en una posición de privilegio, pero también puede entrar en una nota social y entonces comparte el estatuto social del público, privilegiado en otro sentido⁶⁶.

Esta nota particular del espectáculo tiende a atenuarse, sin desaparecer del todo, en los años siguientes, en los que el Nacional deja de ser el espacio de tantas actividades sociales y se concentra en el espectáculo cultural.

Otro aspecto que merece apuntarse, en relación con la vida cultural y los espectáculos, es la función de la censura. Alfonso López-Calleja indica que, en los inicios de la vida republicana, "el orden constitucional no previó el control sobre los espectáculos públicos como vehículo de la expresión del pensamiento...", por lo que esta función recayó en la

⁶⁶ Flora Ovares, «Literatura y variedades. Las revistas culturales costarricenses», ponencia en el *Cuarto congreso de filólogos* (San José, 1990) p. 9.

policía⁶⁷. La actuación de esta se amparaba en diversos reglamentos emitidos por el poder ejecutivo, como el de 1906, en el que se nombra un censor de los espectáculos y se consagra la censura previa. El período comprendido entre 1930 y 1950 está regido por un reglamento de carácter general, en el que se estipula la prohibición de espectáculos sin la calificación previa del censor y otros requisitos. En este reglamento, además, se vislumbra una censura de carácter político, pues establece un procedimiento si un representante extranjero tachara de irrespetuoso un espectáculo. Se estructuran también las atribuciones de la comisión de censura y se crea un nuevo funcionario, el inspector de teatros. Como explica López-Calleja, "se consolidaron así los dos factores principales de toda censura: la calificación previas y la inspección y control"⁶⁸.

Esta orientación de la censura llevará, pocos años más tarde, a amparar las decisiones de esta en una ley de defensa social, emitida en setiembre de 1953, y "que encauza a la institución censoradora dentro del campo de la prevención delictiva o la salud social"⁶⁹. De esta manera, a partir de la insistencia en la protección de la infancia y la defensa de la moralidad pública y las buenas costumbres, se llega a considerar los espectáculos públicos y cierta literatura como fenómenos de patología social, al igual que el alcoholismo, la drogadicción y la prostitución.

El semanario *Eco católico*, por otra parte, cumple una función de censura, mediante la publicación de las decisiones de los censores y juicios acerca de las piezas teatrales y, sobre todo, las cinematográficas en cartelera (véase anexos #2 y 3). Junto con el proverbial ataque a los masones, los protestantes y los comunistas, se insiste constantemente sobre el peligro moral del cine, el teatro, el baile y otras

⁶⁷ Alfonso López-Calleja París, *Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1974) p. 134.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁹ López-Calleja, op. cit., p.128.

diversiones. El *Eco* publica regularmente una sección con las recomendaciones de censura del tribunal de la arquidiócesis de Nueva York, así como editoriales, anécdotas y artículos al respecto: "El cine es una clase objetiva para la juventud, prostituye las buenas costumbres, enerva la inteligencia, corrompe el corazón y daña la salud"⁷⁰. A lo largo de las páginas del semanario religioso se asiste a una verdadera campaña contra "el cine inmoral", socavador de las instituciones de la sociedad y la familia y se pide que los ciudadanos "se armen en una nueva cruzada contra la plaga más dañina de los últimos tiempos"⁷¹. Además de dar cabida a declaraciones de este tipo, el *Eco Católico* interviene fuertemente en las polémicas acerca del cine o el teatro. Un ejemplo elocuente de la mentalidad de la época al respecto y del papel del semanario lo constituye la discusión suscitada por la película «Elepsia», cinta "nudista" que se anunció en el Variedades en 1934. La disputa, en la que el periódico participó acaloradamente, terminó con la prohibición, por decreto ejecutivo, de una cinta aprobada por los censores y otras autoridades. El Presidente argumentó que el cine, por no ser arte, no puede admitir el desnudo, como lo hace la pintura y, si bien la película no era indecente, podía dar pie a la exhibición posterior de otras de dudosa moralidad⁷².

Tanto la insistencia en este tema como las largas listas de películas censuradas que aparecen en el *Eco Católico* dan cuenta también de una intensa actividad cinematográfica, como puede deducirse de los anexos. El público, especialmente en San José y las capitales de provincia, tenía acceso a los filmes de diversa categorías producidos en Hollywood,

⁷⁰ Gregoria C. de Quesada, «El teatro», *Eco Católico* (t. III, n. 10 (3 de julio 1932) p. 157.

⁷¹ O. H. M. «Algo sobre el cine inmoral», *Eco Católico* (t. 13, n. 6, 8 agosto, 1937), p. 93.

⁷² Carta del presidente Ricardo Jiménez, reproducida en V.V. «Documentos en relación con la prohibición de la película «Elepsia», *Eco Católico* (t. VII, n. 8, 19 de agosto 1934) p. 118.

México, Argentina o España. Pese a la crisis del espectáculo y el teatro, los datos hablan de una actividad sostenida. El período entre 1930 y 1950 comprende años de penuria económica en el país y se sitúa además entre dos momentos de auge del teatro. Tal vez esta situación haya hecho que la crítica exagere la pobreza cultural de ese entonces. No obstante, el mismo Borges informa sobre la organización, por el actor Alberto Trullás en 1930, de un cuadro de representaciones con elementos dispersos de otras compañías y aficionados costarricenses. Asimismo proporciona noticias de la asociación de jóvenes aficionados a las artes escénicas denominada Artistas Unidos, en 1932. De este año es la formación de la Compañía de Opereta Rumano-Tica, con artistas de diversas nacionalidades, desperdigados o rezagados en el país.

Por Borges se tiene noticia también de la visita, en 1932, de la Compañía de drama y comedia española de Antonia Herrero, de las temporadas de la Compañía de Ópera de Bracale y la Compañía de Operetas y Revistas de Lea Candini. Sin embargo, el mismo autor insiste en su lamento:

Por lo común, los recitales, conciertos y veladas, fueron en estos meses (1932) pobres en público. Por ese aro de sacrificio pasó el pianista y compositor nacional Manuel A. Argüello. En cambio, José Bohr, por las mismas fechas, conocido artista de cine, sacó magníficas ventajas económicas a la sombra de su reputación artística y del enfermizo romanticismo de un millar de admiradoras que le ofrendaron el mejor homenaje que pudiera desear: un caudaloso éxito de taquilla⁷³.

La actividad musical se mantuvo durante esas décadas, como puede deducirse de los cuadros anexos. La *Revista musical* (órgano de la Asociación de cultura musical) da noticia de nueve conciertos ofrecidos durante el año 1940, por músicos nacionales o extranjeros. También informa acerca

⁷³ Borges, op. cit., p. 69.

del primer ensayo de ópera en el país, el 6 de octubre de 1942, con *Tosca*, montada por la *Compañía de Opera*, nacida del Orfión de la Asociación⁷⁴. Sin embargo, en este campo también, existe una queja en los músicos nacionales, que abogan por la conservación del patrimonio musical del país:

Lo que sí es de lamentar es que el exceso de civilización que se cuele por todo (existen radios hasta en los lugares más apartados), haya quitado a cancioneros y canciones mucho de su originalidad y sabor local y los haya contaminado de músicas extranjeras⁷⁵.

Por otra parte, Herzfeld y Cajiao afirman que durante todo este período se asiste a un descenso de la actividad teatral, motivado por la ausencia de compañías extranjeras, como producto de la crisis y por las divergencias entre los grupos locales. Según estas investigadoras, las obras de José Marín Cañas mantuvieron activa la escena nacional en los inicios de la década de 1930. Indican, siguiendo a Bonilla, que se trata de "obras festivas y costumbristas, de buena estructura y agudo ingenio"⁷⁶. Las piezas que mencionan son *Tragedia en ocho cilindros*, entremés, la pieza burlesca *El tesoro de la Isla del Coco*, y la lírica *Pic-nic delikatessen*. En relación con las dos primeras y otra titulada *En busca de candidato*, Bonilla puntualiza que son "de mejor estructura y de más ingenio que las de Salazar Álvarez" y que fueron estrenadas, pero no editadas.

Otras obras, representativas de géneros diferentes a la comedia burguesa y el drama son *Toyupán*, zarzuela en verso y tres actos del músico Julio Mata, sobre un tema indígena de la época colonial (1775), estrenada en el Teatro Nacional en 1945; la zarzuela costumbrista, *Nuestra tierra*, inspirada en los

⁷⁴ Esta revista aparece bajo la dirección de Ismael Cortés en 1947, tras la desaparición, a mediados de la década de otra del mismo nombre fundada por Enrique Macaya.

⁷⁵ Fonseca, cit. en Bernal Flores, *Julio Fonseca*, ed. cit., p. 290.

⁷⁶ Ana Herzfeld, Teresa Cajiao Salas, *El teatro de hoy en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973) p. 13.

trabajadores de las fincas de café, con música de Alcides Prado y libreto del español Luis P. Alomar⁷⁷ y las piezas de Alfredo Saborío en verso y tres actos, *Juan Santamaría* (sobre el "héroe nacional del mismo nombre) y *La Virgen de los Ángeles*, ambas estrenadas en el Teatro Nacional en 1938 y editadas en 1942 (véase anexo #1).

El teatro latinoamericano independiente, que se gestaba desde la década de 1920, no parece haber tenido ecos en Costa Rica. Durante la década de 1940, en Costa Rica, sólo existían algunos grupos de aficionados, que se reunían a leer o discutir sobre teatro. Algunos de ellos colaboraron en la creación del teatro durante la década posterior⁷⁸. No se tienen noticias de un teatro popular ni tampoco de un teatro experimental. Los esporádicos esfuerzos de los dramaturgos nacionales se realizaban de manera totalmente aislada de los logros del teatro en otros países de Europa o América Latina. No existió un teatro universitario sino hasta la década de 1950, ni tampoco el estado subvencionaba a ninguna compañía. El auge del teatro costarricense tendrá lugar después de 1950, con considerable retraso en relación con otros países de América Latina.

⁷⁷ Flores, op. cit. p. 94.

⁷⁸ Inés Trejos, «Los teatros independientes», *Escena* (año 4, n. 7, 1982) p. 23. Menciona también el papel del "Teatro del aire", de la estación Nueva Alma Tica, que transmitía obras de Alvarez Quintero, Alejandro Casona y otros, con las voces de actores nacionales.

La claqué caprichosa: la crítica

Palco, galería y luneta: 1930-1950

La crítica teatral del período cubre una serie de comentarios periodísticos, aparecidos a raíz de la publicación o el montaje de las piezas, así como estudios más extensos que prologan algunas de las obras publicadas. No es de extrañar que *El punto muerto*, de Alfredo Castro, haya suscitado un fuerte interés en la crítica alrededor de la posible intención política de la pieza. El periodista Isberto Montenegro ve en ésta una defensa de la individualidad, "un ataque a la industrialización, a ese monstruoso sistema que pregona la muerte del pensamiento para afirmar su pensamiento"⁷⁹. El propio autor habla en diversas ocasiones del autoritarismo y el trabajo especializado como formas de esclavitud económica. Para él, en la política, el fascismo y el nazismo no son sino las proyecciones del régimen industrial a la comunidad de las naciones⁸⁰. No obstante,

⁷⁹ Isberto Montenegro, *Diario de Costa Rica* (26 de mayo de 1938) p. 6.

⁸⁰ «De H. Alfredo Castro Fernández. Declaraciones hechas a un redactor del *Diario de Costa Rica*», en *Apuntes* (t. IV, n. 35, junio, 1938) p.313.

el mismo Castro, al igual que otros críticos, niega el carácter político de la obra: "*El punto muerto* no es una obra de tesis. No envuelve ningún carácter político. No es tampoco una pieza de índole social. Es simplemente una pieza dramática"⁸¹. Reitera que su única intención es mostrar la pérdida en el hombre del "atributo divino del pensamiento, el que le da vida a su personalidad, a su individualidad, a su humanidad..."⁸².

El escritor León Pacheco insiste en este punto, pues considera que se trata solamente de una farsa, en la que el autor se enfrenta con los problemas que inquietan al mundo. El crítico ve en esta pieza "un sentimiento religioso que trata de contradecir todas las teorías que hasta ahora sustentaron los pueblos al divinizar a los hombres", y que expresa el fracaso del vitalismo⁸³. Pacheco ubica la pieza dentro de las vanguardias europeas e indica que, al contrario de lo que sucede a veces en este movimiento, donde las teorías y las filosofías se mantienen en un plano episódico o técnico, en *El punto muerto* se presenta la esencia del drama del hombre moderno. Otro comentarista hace eco de esta opinión al asegurar que la pieza,

sin ser obra de tesis, sin tener carácter político, sin ser en ninguna forma un tema socializante, es, sin embargo, el drama del hombre frente a una transformación que lo intenta desfigurar como individuo, como ente social y como raza⁸⁴.

Hay quien, por el contrario, percibe con claridad el esbozo doctrinario que sustenta la pieza. Tal es el caso de

⁸¹ Cit. por Moisés Vincenzi, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica* (San José: Trejos Hermanos, 1957) p. 34.

⁸² *Idem*.

⁸³ León Pacheco, «*El punto muerto*», *Diario de Costa Rica* (12 de junio 1938) p. 15.

⁸⁴ Víctor Manuel Cañas, cit. por Alfonsina Camacho, *Estudio de la obra literaria de H. Alfredo Castro Fernández* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1966) p. 148.

Oscar Barahona, quien ve en Batifolle una semblanza de Mussolini o Franco. En relación con el personaje Totó, considerado por algunos críticos como símbolo de lo humano, Barahona opina que "no pasa de ser un bohemio comodioso que disfraza su posición inerte y egoísta con frases pomposas del pensamiento de Pascal"⁸⁵. Considera que ambos personajes, Batifolle y Totó, tienen en común actitudes narcisistas, sin proyecciones de verdadero beneficio colectivo. Tomar una postura al lado de este personaje "significa identificarse con una posición cómoda y crítica, de un individualismo anárquico que a nada conduce"⁸⁶.

De manera que la crítica se desliza al campo moral y se convierte en un discurso militante, lo cual habla del carácter polémico de la pieza. Es evidente también la presencia de la dicotomía usual entre lo ideológico y lo artístico, propia de una crítica conservadora e incapaz de examinar sus propios postulados, considerados ajenos a cualquier filiación política. El comentario de Barahona polemiza con los emitidos en la prensa diaria pero se refiere muy de cerca al expresado por Abelardo Bonilla en el prólogo de esta pieza⁸⁷. Bonilla destaca en ella varios aspectos, que serán recuperados por otros comentaristas y críticos. Primero, insiste en que la obra es una proyección de los elementos y características de una época, la síntesis de problemas contemporáneos fundamentales. Percibe como valores básicos la estructura sintética de la pieza, que plantea la oposición entre el individuo y el cuerpo social, y la tesis, que afirma la defensa del espíritu y la individualidad. En estas apreciaciones coinciden, como se ve, las opiniones acerca de *El punto muerto*. Bonilla niega también, al igual que los comentaristas citados, la presencia de una idea política y

⁸⁵ Oscar Barahona Streber, «La cuestión social y *El punto muerto*. Algo acerca de los totós del arte, de la política, y de la literatura», *Repertorio Americano* (t. XXXV, n. 16, 30 de abril 1938) p. 252.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁸⁷ Abelardo Bonilla, «Prólogo», en Alfredo Castro, *El punto muerto* (San José: Trejos Hermanos, 1938) pp. 3-11.

opina que el tema estructural surge de la fuerza de la personalidad del autor. Sugiere también la tesis de que la expresión del espíritu está en varios personajes, como Lina, Max y Totó. Finalmente, elogia la pieza como un gran esfuerzo literario hecho "para denunciar la vanidad y la imposibilidad humana del fascismo y de su concepción nietzscheana del superestado; y que, desde el punto de vista psicológico, es un positivo triunfo del espíritu universal"⁸⁸.

Menos encontrados son los juicios relativos a *El vitral*, también de Castro. Ravel Fernández ve en la pieza un drama real, vivo, cotidiano pero del que conocemos las raíces psicológicas⁸⁹ mientras que Lorenzo Vives subraya la capacidad de interpelar al espectador: la obra teatral debe ser real, verdadera, expresión de la vida misma⁹⁰. Ambos críticos perciben una dicotomía reiterada en la crítica de la época: la oposición entre lo real, lo vivido y lo artificial. Contrariamente a lo que sucede con otros autores, en los juicios acerca de Castro, esta oposición no se contradice con el calificativo de "cerebral" que reciben sus piezas teatrales.

Moisés Vincenzi, en el prólogo de esta obra, indica que en ella se estilizan los conocimientos psicológicos del autor, con gran naturalidad y dentro del gusto clásico. Según él, Castro analiza aquí "los aspectos de la ciclotimia y el espíritu de los hiperactivos en los aspectos más delicados y hondos"⁹¹. En su crítica, Vincenzi extiende el concepto psiquiátrico a la historia del teatro europeo y lo mezcla con otros como la fatalidad trágica y el destino. Elogia en la pieza el buen gusto, la ausencia de retorcimiento o morbosidad y la plasmación de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ Ravel Fernández, *La Tribuna* (15 de diciembre de 1937) cit. por Camacho, *op. cit.*, p. 151.

⁹⁰ Lorenzo Vives, «De don Lorenzo Vives al autor de *El vitral*», *La Hora* (19 de noviembre de 1937) p. 3.

⁹¹ Moisés Vincenzi, «Las almas de *El vitral*», prólogo, Alfredo Castro, *El vitral* (San José: Imprenta Española, 1937) pp.3-6. Estas reflexiones se reproducen en *Brecha* (año 2, n. 4, diciembre 1957) pp. 21-23, de donde se hace la cita, p. 22.

una realidad interna. Se niega, como es común en la crítica de la época, a clasificar la pieza dentro de una escuela dada, pues en ella impera "el análisis directo y profundo del dolor humano"⁹².

En relación con esta obra, Gonzalo Chacón Trejos asegura que se trata de un drama cerebral, en el que la acción es secundaria. A la vez, juzga favorablemente la complejidad de la obra, expresando sin tapujos que "no es ciertamente una obra que hará las delicias de sirvientes, horteras y aficionados al cine de aventuras y dramas de trama sencilla en los cuales se muestran caracteres simples, corrientes y vulgares"⁹³.

La referencia a un público selecto, capaz de comprender el arte más exquisito, en contraste con las mayorías incultas, aunque pocas veces se expresa con tanta crudeza, parece ser una constante en la crítica sobre Castro. Se dice que su arte es intelectual, cerebral, sofisticado, complejo, se dirige a las minorías. El suyo es un teatro fuerte, sin sentimentalismos ni concesiones románticas. La crítica vela así, posiblemente, el mayor defecto de las obras del dramaturgo: su dificultad de ser representadas. Únicamente Pacheco indica los problemas técnicos del teatro de Marizancene. A propósito de *Punto muerto*, afirma que no es representable, pues se trata de "un soliloquio en el que habla un solo personaje con diferentes nombres" y que "la acción decae notablemente cuando la escena se transforma en un laboratorio ideológico donde los hombres explican lo que aún no viven"⁹⁴.

La crítica que podría denominarse "nacionalista" sigue presente en diversos comentarios, como los suscitados por *La Virgen de los Ángeles*, de Alfredo Saborío. A la par de la indicación de los aciertos literarios y de algunas implicaciones religiosas del auto, el comentario se refiere enfáticamente a los valores nacionales presentes en la pieza:

⁹² *Idem*.

⁹³ Gonzalo Chacón Trejos, «*El vitral*», *La Hora* (28 de setiembre de 1937) p.3.

⁹⁴ León Pacheco, «El punto muerto», en *Diario de Costa Rica* (12 de junio de 1938) p. 15.

En conclusión, el auto místico cuasi sacramental reclama a grito herido que olvidemos un tanto a París de Francia, a Londres de Inglaterra, a Berlín de Alemania y a New York de Yanquilandia y pensemos con humildad, es cierto, pero con más propiedad, en el Guarco, en la Boca del Monte, en Pacaca y Curridabat, y en tantos otros nombres que para nuestra vergüenza, yacen empolvados en los anaqueles genealógicos de la mayoría de los costarricenses⁹⁵.

El comentario patriótico se repite, a propósito del drama heroico *Juan Santamaría*, del mismo autor, en las palabras de Alejandro Aguilar Machado, Secretario de Educación, que recomienda la obra a los estudiantes "una producción artística llamada a perpetuar el recuerdo del símbolo inmortal de las mejores virtudes de nuestro pueblo: el Soldado de Alajuela"⁹⁶.

No está alejado de esta visión normativa el estudio de Rogelio Sotela, quien en 1942 publica una versión actualizada de su historia de la literatura costarricense⁹⁷. El libro agrupa a los escritores costarricenses en generaciones literarias, la cuarta de las cuales correspondería a los nacidos entre 1895 y 1900. Posteriormente, aparece el grupo de "los jóvenes". Los escritores estudiados aquí se ubicarían en los dos últimos grupos. Sin embargo, en relación con la literatura dramática del período, el autor se limita a antologar dos fragmentos de las obras de Saborío (*Juan Santamaría* y *La Virgen de los Ángeles*). Aparece también la pieza breve de Francisco Soler *El único cuento de hadas*.

La concepción de la literatura de Sotela resulta ilustrativa del tipo de crítica nacionalista. Llamam la atención el interés por vincular el origen de lo nacional con la herencia

⁹⁵ Víctor Manuel Sanabria, «Conceptos del Ilustrísimo y Reverendísimo Arzobispo de Costa Rica Monseñor Víctor Sanabria M.», presentación, Alfredo Saborío, *La Virgen de los Angeles (auto místico). Juan Santamaría (drama histórico)* (San José: Imprenta Nacional, 1942), sp.

⁹⁶ Saborío, «Referencias de los intelectuales», *op. cit.*, p. 83.

⁹⁷ Rogelio Sotela, *Escritores de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1942, 876 pp.).

clásica y el bosquejo de un marco cultural y geográfico "helénico" para la literatura costarricense que, por lo tanto es joven, ordenada y optimista. Estos rasgos implican, a la vez, el rechazo de lo extranjero, lo extravagante, lo bohemio, lo melancólico, los ismos y los modelos extraños⁹⁸. Esta orientación del estudio de la literatura reaparecerá, atenuada, en la crítica teatral y literaria de la década posterior.

Entre los estudios referentes al teatro localizados en estos años, es preciso recordar el trabajo de Yolanda Capella⁹⁹, que constituye el primer esfuerzo universitario de elaborar una visión panorámica del desarrollo del teatro costarricense. Capella ofrece un catálogo cronológico de autores y obras y proporciona algunos datos biográficos, títulos y fechas de publicación de las obras y referencias al argumento y los temas de éstas.

Para estudiar el mundo del espectáculo durante estas dos décadas, hay que recurrir de nuevo al libro del periodista Fernando Borges, un recuento de carácter anecdótico y con algunas imprecisiones que, no obstante, orienta la búsqueda de información en otras fuentes. Llama la atención una nota en el prólogo del libro, en la que el escritor Adolfo Herrera García afirma lo siguiente: "En las páginas que siguen no hacen Fernando Borges un estudio del teatro costarricense, porque no existe el teatro costarricense"¹⁰⁰. En efecto, la crítica y la historia de la literatura costarricense insisten constantemente en la carencia de una tradición teatral. El olvido que pesa sobre buena parte de la producción literaria del país recae en gran medida en el teatro. Es decir, a la relativa pobreza en este campo, se suma la indiferencia de la crítica y los estudios literarios. Significativo es el silencio acerca del teatro aparecido a partir de 1920. Toda la institu-

⁹⁸ Cfr. Ovares y otros, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹ Yolanda Capella, *El teatro en Costa Rica* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1946) y «El teatro en Costa Rica», en *Memoria de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica* (n. 3, junio de 1949), pp.7-12.

¹⁰⁰ En Borges, *op. cit.*, p. 5.



Teatro América.

ción literaria parece trabajar en este sentido: muchas de las obras no se publicaron, o bien las ediciones agotadas no se han repuesto, mientras que las que pueden conseguirse no se representan ni se estudian.

Puede pensarse en varias hipótesis que expliquen esta situación. En primer término, desde luego, la razón objetiva del predominio de otros géneros literarios; además, el carácter menos costumbrista o realista del teatro escrito o representado en esos años. El desinterés de la crítica sería una muestra del carácter predominantemente nacionalista de la institución literaria costarricense en su totalidad (crítica, historia, editoriales, enseñanza, grupos teatrales, etc.), rasgo que todavía la caracteriza; en tercer lugar, la fuerte eclosión de la actividad teatral posterior a 1950, que ha hecho aparecer esta literatura como un producto propio de la época contemporánea.

nea, nacido tras la declaración de la segunda república en 1948.

Aplausos y silbidos: 1950-1960

Hay que destacar en primer término el trabajo crítico sobre arte y teatro de Moisés Vincenzi. En una de sus reflexiones sobre el teatro, Vincenzi lo define como un arte de masas, cuya esencia consiste en la posibilidad de propagarse, a diferencia de lo que sucede con otros géneros literarios¹⁰¹. Es, por lo tanto, un arte colectivo, lo que aumenta las posibilidades de interpretación que ofrece. El filósofo analiza las relaciones de armonía que deben existir entre los diversos elementos del teatro, de los que menciona la parte escrita, el actor y el público como partes esenciales, apoyadas por el escenario, el decorado escénico y otras. A su entender existen, en relación con el contenido de una obra, un contenido inferior o circunstancial y otro que apunta a los grandes motivos. Critica lo que llama "exclusivismos», que cubrirían desde los simbolismos excesivos hasta el pesimismo de Sartre y otros autores. Igualmente, opina que el movimiento renovador en el teatro ha corrompido el gusto de las masas¹⁰².

Para el filósofo, existe una oscilación en la historia del arte entre el arte decorativo y preciosista y aquel naturalista y excesivamente anclado "en el lodo y la podredumbre, en el abismo del alma humana y del mundo"¹⁰³. En el epicentro de estos extremos está la cordura literaria, que posibilita "una visión ecuménica y eterna de la Belleza"¹⁰⁴.

Establece ciertas normales generales del arte y del teatro

¹⁰¹ Moisés Vincenzi, *Los ídolos del teatro. Ensayo de inspección teatral* (San José: Trejos Hermanos, 1957). La parte final de este trabajo aparece también en «Conclusiones de un ensayo sobre teatro», en *Brecha* (año 1, n. 7, marzo de 1957) p. 25.

¹⁰² *Ibid.*, p.30.

¹⁰³ Moisés Vincenzi, «Preciosismo y salvajismo literarios», en *Brecha* (año 1, n. 3, noviembre de 1956) p. 11.

¹⁰⁴ *Idem.*

en particular. En primer lugar, opina, toda estética debe resolver la tensión entre el devenir y la eternidad. Las obras deben tender a la perennidad, buscar lo perdurable en el devenir en que están inmersas. El arte contemporáneo, a su entender, "niega en el uso y el abuso de lo pasajero, esta perennidad, en sus diversas categorías estéticas"¹⁰⁵. Las anteriores afirmaciones lo llevan a insistir en que el arte actual se ahoga en un narcisismo estéril, ajeno a una visión general del universo. Esta obsesión narcisista, "que prefiere, a la realidad estética, la originalidad desvertebrada"¹⁰⁶, aparece también en el teatro. Dicho narcisismo, presente en las nuevas escuelas teatrales, niega la necesidad de comunicación humana, el deseo de claridad y sencillez.

Según Vincenzi, a lo largo de la historia del teatro, las grandes obras han preferido la expresión de motivos imperecederos y la interpretación más amplia del mundo y así, han dado pie a un arte perenne, que justifica la "fórmula estética de la eternidad como denominador común de la belleza"¹⁰⁷. Esta visión de lo perenne, por otro lado, se consigue mediante la razón estética o por conducto de las fuerzas intuitivas. Semejante idea del arte se repite en la crítica, ya que esta debe aspirar también a la eternidad, salvar el mundo de lo intrascendente¹⁰⁸.

En sus análisis de la obra de Alfredo Castro, Vincenzi se propone una crítica que contemple la parte esencial de su arte, dejando de lado los aspectos técnicos.

¹⁰⁵ Vincenzi, «Conclusiones de un ensayo sobre teatro», en *Brecha* (año 1, n. 7, marzo de 1957) p.25.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Cordero señala la reiteración, en el pensamiento de Vincenzi, de la trinidad Ciencia-Arte-Filosofía, que deben existir en armonía dentro de la concepción humanista. Sin embargo, el arte ocupa en esta fórmula en un lugar de privilegio, al responder a las necesidades de la eternidad. Este autor subraya también la crítica de Vincenzi por el "hombre máquina", negación de todo humanismo, sometido a la servidumbre materialista y circunscrito a las formas más concretas de subsistencia. Se refiere también a la admiración del filósofo por las propuestas de Nietzsche, así como la presencia de la filosofía de Parménides, Heráclito, Zenón de Elea y Kant y la influencia de la física contemporánea (pp.29 y siguientes). Rodrigo Cordero, *Moisés Vincenzi* (San José: Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes, 1975).

El teatro local, el arte autóctono y la sensibilidad aldeana -más o menos amplia en las grandes ciudades-, van siendo desalojados por el motivo esférico, eminentemente humano a que, por una genial intuición, han llegado los grandes maestros de la Humanidad¹⁰⁹.

Resume las premisas mencionadas de que el hombre es a la vez devenir y eternidad, al igual que el arte. Será el arte eterno, no el fugaz, el que conquiste la esencia de un problema. Aboga por un "teatro viril, ansioso de tocar las altas esferas del dolor social y de la realidad mundana, con el recurso de una fantasía organizada y profunda"¹¹⁰.

El principio de su análisis supone la unidad de la obra con la vida corriente de su autor. De ahí que su estudio parta de la indicación de diversos aspectos biográficos. Sin embargo, la interpretación de Vincenzi supera en mucho el referencialismo directo. En realidad, inmediatamente aclara el tipo de vínculo entre autor y obra al que se refiere: se trata de la contextura moral, la sinceridad como principio del arte. A ella debe unirse una actitud mental sólida y el estudio del pensamiento y el arte de todos los tiempos, síntesis que constituye al escritor humanista. Consecuentemente, opina, no puede ser el artista juguete de ningún fanatismo, sino amar a todos los hombres en el sentido artístico y moral, sin aferrarse a lo que considera visiones estrechas de la realidad. Finalmente, debe conservar un estilo digno, ajeno a cualquier tipo de estridencias. Ambos principios generales, la unidad entre autor y obra y la preferencia del arte por lo perenne, hacen posible el ecumenismo del arte:

Dije que la obra de teatro es un conjunto de elementos

¹⁰⁹ Moisés Vincenzi, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica* (San José: Trejos Hermanos, 1957) pp. 5-6.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

centrados en el genio creador de la obra. Que los autores que no han logrado la visión de conjunto del problema teatral, ponen el acento, a veces, en un elemento secundario y, por eso, desorganizan su unidad artística¹¹¹.

El espíritu del autor puede condensarse en una idea o un personaje. En el caso de la pieza de Castro *El punto muerto*, Vincenzi muestra el sentido ecuménico del personaje Batifolle, desde el cual se enjuicia el problema espiritual y político de toda la época contemporánea. Este problema central es la oposición entre los términos extremos de la colectividad y el individuo, la situación del hombre esclavizado y especializado por la industria en beneficio de lo colectivo. Batifolle condensa el poder de "esta maquinaria en que el siglo veinte ha cristalizado su poderío científico y su estrecha filosofía de dominio"¹¹². El crítico sitúa las bases de esta filosofía en la aristocracia intelectual y la apología de dominio de Nietzsche, de quien rastrea el mensaje sobre el origen de la tragedia, perceptible en el discurso de este personaje.

Además de analizar *El punto muerto*, que considera la mejor obra de Castro debido a la amplitud de sus propósitos y el alcance universal de la temática abordada, Vincenzi se refiere a las otras piezas de ese dramaturgo. En relación con *El vitral*, retoma los conceptos emitidos en el prólogo de esta obra. Añade asimismo consideraciones de carácter general sobre la cercanía entre el arte y la ciencia, que justifican la incorporación de la psicología contemporánea al teatro. Le interesa subrayar, en *Agua negra*, el aspecto permanente de la relación del hombre con el medio. Se sirve del enfrentamiento señalado para discurrir acerca del problema de la libertad creadora, llamada a superar el determinismo absoluto pregonado por la escuela de Taine. Con respecto a la pieza, opina que ésta se pregunta por la influencia del medio en el

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹² *Ibid.*, p. 28.

hombre americano apartándose sin embargo de un enfoque aldeano o folclórico del asunto y proponiendo una visión universal. El juicio positivo por lo universal frente a lo local completa la preferencia ecuménica de la crítica de Vincenzi y lo aparta de la tendencia más nacionalista que predomina en otros críticos.

Espíritu de rebeldía, a diferencia de las piezas anteriores, es para Vincenzi, una obra menos universal o ecuménica, más ornamental dentro del conjunto de la producción marizanciana. Indica, como elemento positivo, la amplitud espiritual de los personajes, debido a la no pertenencia de su autor a escuelas o sectas políticas. De otras obras de Castro, destaca la profundidad psicológica de los personajes femeninos.

Ante el dilema que se le plantea entre la historia y la perennidad, Vincenzi aboga por un teatro al margen del "bullicio iconoclasta", la rebeldía y el histrionismo. Sólo queda un modo "de ser el artista, el filósofo y el hombre práctico hijos de su tiempo: la cordura"¹¹³. Por lo tanto, el universalismo, el rechazo a lo regional, local y temporal y la negativa de la experimentación que conduciría al aislamiento del arte, parecen ser los principales postulados de su crítica. El teatro de Castro cumpliría con todos estos requisitos y Vincenzi ve en él la representación de los grandes temas de la psicología y la sociología humanas.

Lorenzo Vives ensaya también una crítica global de la producción de Alfredo Castro. En un prólogo a sus obras teatrales, Vives se refiere a un equilibrio, constante en la historia del teatro, entre las corrientes afectivas y las mentales. Dicho equilibrio habría desaparecido como consecuencia del impacto de las guerras mundiales, por lo que en dramaturgos como Tennessee Williams, Miller y O'Neill, predomina la tendencia afectiva: "Los cerebralistas han visto cómo volvía el teatro a ahondar en el conglomerado humano para sacar de su

¹¹³ *Ibid.*, p. 55.

fondo confuso y heterogéneo, la máscara del dolor, universal y eterno"¹¹⁴. Esta armonía está presente para el crítico en el teatro de Castro, del cual opina lo siguiente:

El teatro de Marizancene presenta las corrientes afectivas y mentales equilibradas. No hay dominio de unas sobre las otras. Si el sentimiento debe figurar en la acción escénica, porque el teatro es la proyección de la propia vida, la tendencia intelectual no ha de dejarse de lado¹¹⁵.

Vives menciona también los aportes freudianos e insiste en la importancia de la psicología en la explicación de los problemas humanos. Para él, el estudio psicoanalítico de los tipos anormales debe ser utilizado como motivo teatral. De acuerdo con el crítico, esto es precisamente lo que hace el teatro de Castro: "presentar enfermos mentales que originan alteraciones más o menos serias en el medio en que actúan"¹¹⁶. La acción de estos personajes, que se proyecta desde el cerebro y el sentimiento, tiene la capacidad de conmover y hacer pensar al espectador. El análisis destaca entonces los rasgos psíquicos de los diversos personajes de la galería marizanciana: seres hipersensitivos en *El vitral*, un mitómano en *El punto muerto*, el individuo que se rebela contra las imposiciones arbitrarias en *Espíritu de rebeldía*, el desequilibrio mental de una mitómana moral en *Fragata bar*, el erotómano que atormenta a su mujer en *Una noche, esta noche*. Sobre todo se interesa por los conflictos desencadenados en *Aguas negras*, a su entender la mejor pieza de Castro. Indica la acción imponderable del medio sobre la moral y el razonamiento, determinismo que, sin embargo, no logra "matar el rescoldo moral, y, cuando el ser rebajado, en un momento de

¹¹⁴ Lorenzo Vives, «El teatro de Marizancene», prólogo, en Alfredo Castro Fernández, *Teatro* (San José: Falcó, 1956) pp. 5-7. La cita corresponde a la página 4.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

anhelo de dignificación, entrevé el fondo en que se halla, se levanta con dignidad y huye del medio mefítico para hallar, en la altura, la pureza perdida"¹¹⁷.

Vives señala de paso que esta obra recibió algunas comentarios que la consideraban inmoral, debido a la presencia en ella de aspectos sexuales, juicios a los que él se opone rotundamente y que hacen vislumbrar de nuevo la persistencia del moralismo en la crítica literaria en el país. A propósito de este asunto, Camacho especifica que, en 1952, cuando el grupo escénico de la Casa del Artista quiso llevar a escena la pieza *Aguas negras*, la censura católica lo calificó de inmoral y antirreligioso y se opuso a la representación, que finalmente no se llevó a cabo¹¹⁸.

En un trabajo más amplio, Vives insiste en los juicios mencionados, ahondando en algunos aspectos¹¹⁹. Tras una larga introducción en la que se refiere al desarrollo del teatro clásico y europeo, apunta algunas características de la obra de Castro. La preocupación humana de su teatro se explicaría por el impacto de la guerra europea en el dramaturgo. Castro se preocupa básicamente por los estados psicopatológicos que mueven a los personajes en trayectorias fatales. Percibe la existencia el hombre, sometido al determinismo de la herencia y el medio, tanto geográfico como social.

Indica un rasgo que juzga determinante en el teatro de Castro, el afán de sinceridad. Pone en evidencia la importancia que concede al individuo y sus intenciones como principal factor explicativo de la obra literaria, cuando afirma que la obra debe ser fruto de la sincera preocupación del autor para formar con él un todo armonioso. La dicotomía *sinceridad/artificio*, que señala a la oposición falso/verdadero, reaparece

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Camacho, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁹ Lorenzo Vives, «Para una exégesis teatral marizanciana», en *Brecha* (año 5, n. 5, enero de 1961) pp. 2-7. El trabajo se escribió entre diciembre de 1957 y enero de 1958. Cfr. también el artículo de Vives, «Aguas negras», en *La Prensa Libre* (6 de enero de 1952) p. 9.

constantemente en la crítica y se mantendrá en trabajos posteriores.

Las obras de Castro son objeto también de cortas críticas periodísticas. Algunas de estas reclaman la ausencia de una temática más latinoamericana en su teatro:

Ojalá que en su próxima producción nos regale con algo vernáculo, por lo menos americano... que busque asuntos también nuestros, esto es, más fuertes, más llenos de vigor volcánico y amazónico, de más intenso colorido que el europeo. Pues Castro Fernández es ya un maestro en el arte teatral y, al trasladarse definitivamente a América, esta América virgen, sus nuevas creaciones hundirán su raigambre en la tierra exuberante y alcanzarán alturas andinas¹²⁰.

Comentarios como el anterior, que se ubican dentro de la oposición *americano/europeo*, muestran la preferencia por los temas de la naturaleza y la tierra como aquellos que deben nutrir la literatura del continente. Además, perciben una simbiosis entre el escenario americano y la literatura que nace de él. Responden, por lo tanto, a una corriente crítica perfilada claramente desde el inicio de la literatura hispanoamericana.

La producción de otros dramaturgos no ha recibido igual atención de la crítica. El propio Castro escribió ensayos de crítica teatral respecto de sus contemporáneos. En su estudio acerca del teatro de José Fabio Garnier deslinda algunos de los criterios que orientan sus juicios. Subraya, en primer término, la importancia de una actitud independiente que permita al escritor romper con los moldes y convencionalismos del teatro burgués. La independencia del carácter en materia literaria se plasma en obras francas, vehementes y audaces, pues, la obra valiosa refleja el pensamiento y el sentimiento del autor. Define también lo que llama una dramaturgia abstracta, en la cual se borran las marcas de una

¹²⁰ Anónimo, «La rama de Salzburgo», en *Brecha* (año 1, n. 2, octubre de 1956) pp. 18-19.

época o lugar definidos, "para considerar únicamente las pasiones de sus personajes como atributos de seres humanos, no los de hombres y mujeres de una raza o de un país, más sí, tomados en un concepto general"¹²¹. Este tipo de teatro representa la única posibilidad para el dramaturgo costarricense, dado el ambiente cultural limitado y lo escaso de la tradición literaria. Por lo tanto, contrariamente a la opinión de otros críticos, no considera negativo el hecho de que una obra deje de reflejar el ambiente costarricense, o que los espectadores no reconozcan como propia la mentalidad de los personajes. La exigencia que debe pesar sobre una obra es más bien la de "clasicismo", es decir, la de excelencia, claridad y sobriedad, sustentadas en una posición intelectual independiente.

Un análisis del teatro de Carlos Orozco Castro, aún inédito y citado parcialmente en otros estudios, permite aclarar otras de sus ideas sobre el teatro:

Creemos que el teatro de tesis es un género noble y digno del mayor interés, y si por su naturaleza está llamado a envejecer, no hay duda que en el momento de su producción conmueve al público, lo hace tomar parte en el tema de actualidad, le inspira reflexión y crea polémica, es un verdadero estimulante emocional y espiritual¹²².

Castro se ocupa también de la producción teatral de Manuel Escalante Durán¹²³. Su preocupación por el decoro dramático lo lleva a elogiar en sus obras la expresión elegante y purista y la presencia de protagonistas movidos por sentimientos altruistas. Alaba también la ausencia de "sentimientos turbios, sugerencias morbosas ni un ambiente que no sea

¹²¹ Castro Fernández, «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha* (n. 3, año 1, noviembre de 1956) p. 17.

¹²² Castro Fernández, «El teatro de Carlos Orozco Castro», cit. por Camacho, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹²³ Castro Fernández, «El teatro de G. M. Escalante», en *Brecha* (n. 12, agosto de 1957) pp.22-23.

de calidad emocional sana"¹²⁴. Ve en *Jeannine* la influencia del teatro moderno francés, sobre todo de la "comedia liviana", forma caracterizada por la gracia, el "esprit" y la amenidad. En ella los caracteres son convencionales, con retoques de psicología más profunda y el desenlace responde "a la fórmula feliz de Alfred Capus: todo se arregla, cumpliendo con los deseos de los protagonistas y los del público que, en esos casos, son siempre los mismos"¹²⁵. Indica otras influencias, más decisivas, como la de Denys Amiel y Jean Jacques Bernard. Destaca en este comentario, además de la indicación de algunos aspectos técnicos, la insistencia en el valor de los principios morales, que irían en consonancia con un tono ecuánime, pulcro y sencillo. Si se comparan estos juicios con los emitidos a propósito de Garnier y con sus propias obras, se verá que Castro no se sitúa en una posición moralista tradicional, sino que perfila una noción de decoro dramático que permite el tratamiento de cualquier tema dentro de los límites permitidos por la sobriedad y la distancia crítica del autor.

Abelardo Bonilla ofrece una interpretación panorámica de la evolución literaria del país a partir de la oposición de categorías como lo nacional y lo universal, la línea realista y la línea abstracta¹²⁶. Si bien se propone un enfoque de la literatura como proceso, su mención a los diferentes escritores y obras no siempre se relaciona con el desarrollo de los movimientos culturales y literarios. Su estudio mantiene la oposición valorativa entre lo nacional y lo ajeno, categoría que incluye lo europeo y lo americano. Lo europeo se estudia como elemento formador de la nacionalidad y se considera sobre todo en función de las influencias en determinados escritores. En cuanto a lo nacional, se percibe básicamente en los temas y el lenguaje, lo que favorece el mecanismo referenciador.

EN EL TINGLADO DE LA ETERNA COMEDIA

¹²⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁶ Para un análisis del aporte de Bonilla, véase Ovares y otros, *op. cit.*, pp.6-22.

Bonilla se aproxima también a la idea de Sotela, según la cual el mundo natural determina la producción cultural y, aunque él se oponga explícitamente al determinismo, existe en su obra "una exigencia de armonía entre la naturaleza y la literatura que se aclara aún más cuando se examina la valoración que hace de los textos literarios: los textos más representativos de lo nacional son los que se consideran reflejo de su realidad, entendida básicamente como la Meseta Central"¹²⁷. Esta posición, según la cual se valora la literatura de acuerdo con su adecuación al espacio social y geográfico nacional, desaparece sin embargo cuando se refiere a la producción dramática de este período. Se refiere sobre todo a las obras de Castro, a quien considera "el más genuino de nuestros autores dramáticos"¹²⁸ y a quien ubica en la línea del teatro abstracto representada por Garnier en el período anterior. Dentro de esta misma línea menciona asimismo la producción de M.G. Escalante Durán, en la que elogia el estudio psicológico de los personajes.

Llama la atención cómo se atenúa el reclamo por el realismo y los temas considerados nacionales cuando la crítica se ocupa del teatro. La dicotomía entre arte abstracto y concreto desvía la valoración a aspectos de la obra ajenos al referencialismo local y nacional. Los modelos criollistas y realistas de principios de siglo siguen presentes como tales, pero no parecen actuar con fuerza excluyente, como sí sucede en la novela y la lírica.

No obstante, el público de arte de la época, al contrario de lo sucedido con algunos críticos, parece imponer exigencias de realismo e incluso de costumbrismo al producto artístico. No es de extrañar que esta actitud se proyectara al teatro. Las obras de teatro mencionadas no constituyeron éxitos de taquilla en ningún momento y una de las razones de esa escasa fortuna parece haber sido su poca vinculación con la

¹²⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁸ Bonilla, *op. cit.*, p. 206.

corriente costumbrista. El olvido que ha cubierto textos ajenos a la tradición costumbristas en la práctica teatral posterior (del teatro costarricense de fines del XIX hasta 1960 se han repuesto sobre todo *Magdalena*, de Ricardo Fernández Guardia y los juguetes cómicos de Gagini) resulta una prueba elocuente de esta tendencia en el gusto, que refuerza a la vez una línea de la crítica nacional.

El apuntador oficioso: 1960-1990

Entre los pocos trabajos universitarios dedicados al teatro, se encuentra la tesis de Alfonsina Camacho Suárez acerca de la producción teatral de Alfredo Castro (1966)¹²⁹. La autora comparte la idea de que no existe un genuino teatro costarricense y divide la obra de los escasos autores nacionales en costumbrista y de influencia europea. La mayoría, y entre ellos Alfredo Castro, por los temas y la influencia que muestran, estaría entre estos últimos.

En el trabajo de Camacho pueden seguirse algunos de los procedimientos propios de un tipo de aproximación impresionista y simple, que predominó en las tesis universitarias durante largo tiempo. En primer término, el interés se centra en el autor en sí mismo, "cómo se manifiesta Marizancene a través de sus dramas", ya que resulta imposible "el separar al hombre autor de una obra de ella misma"¹³⁰. Por esta razón hay un interés especial por la biografía del autor y sobre todo por las opiniones de este respecto de sus mismas obras. Además, se considera que el autor escribe dentro de una total libertad, bajo una especie de inspiración. Los personajes, por otra parte, llevan a la escena la voz del autor, su experiencia vital o intelectual. En consecuencia, esta experiencia personal sería la base de la división de su producción en obras vitales (*Fragata bar, Aguas negras, Una noche, esta noche..., Pounette*) y obras de tesis o intelectuales, como *El punto muerto* y

¹²⁹ Alfonsina Camacho Suárez, *Estudio de la obra literaria de H. Alfredo Castro Fernández* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1966, 160 pp.).

¹³⁰ *Ibid.*, p.13.

Espíritu de rebeldía. El hecho de que en estas últimas los personajes "defiendan una ideología" y se subordinen a una idea central los convierte en irreales. Esta valoración que podría referirse a la falla de construcción dramática que hace que la doctrina moral se exprese en un plano abstracto, sin arraigo en la acción, parece apuntar más bien al rechazo, propio de la crítica de la época, a la discusión ideológica en el arte. El comentario de Camacho, por una parte, repite la apreciación de otros críticos de que existe un arte con ideología y otro sin ella y, a la vez, alude a una dicotomía perceptible a lo largo de toda la tesis: lo "intelectual" se opone a lo "real". Una oposición semejante es la que propone entre "realidad" y "ficción", que supone la exigencia de que el teatro tenga un asidero en la vida real, que trate de situaciones verdaderas, vividas, conocidas. No escapa Camacho del comentario moralizante, especialmente al referirse al tema del amor y el matrimonio. Según su interpretación, a lo largo de las obras que analiza se defiende el amor conyugal y se resalta y afirma el cariño hogareño, pese a las afirmaciones de otros críticos.

Virginia Sandoval se ha interesado en diversas ocasiones por estudiar los rasgos del teatro costarricense. En su *Resumen de literatura costarricense*, se refiere en general a las obras de Castro, a quien sitúa en un período intermedio del desarrollo de la dramaturgia en el país, junto con otros escritores como Alfredo Saborío, Manuel Segura Méndez, Carlos Orozco Castro y Ricardo Jiménez Alpízar¹³¹. Considera que Alfredo Castro se ocupa de los problemas psicológicos e ideológicos, los que explota con personajes normales y atormentados. Ve en su teatro elementos de la farsa y juzga que el afán de lograr un estudio psicológico resta espontaneidad a las criaturas de sus dramas. En su opinión, Castro combina tres temas básicos, en un estilo sobrio y ajeno a la sensiblería: el sexo, la rebeldía el individuo y los problemas sociales.

¹³¹ Cfr. Virginia Sandoval, *Resumen de literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1978) pp. 81-84.

Sandoval analiza sobre todo *Aguas negras*, en el que señala el papel conferido a la naturaleza, el lugar de los mitos, la oposición *civilización/barbarie* y el rechazo a la salida telúrica como opción ante el malestar de la civilización. Indica además varios elementos que, en su opinión, atenúan la caída trágica que implican los diferentes conflictos: la aceptación espontánea de su destino por parte de las víctimas, el surgimiento de lo imprevisto, la presencia de lo insignificante como instrumento trágico y la desviación de algunas escenas hacia la farsa. Finalmente, se refiere a la plurivalencia semántica del título, que apunta a significados geográficos, sociales, psicológicos y mitológicos.

En un trabajo posterior, Sandoval profundiza el análisis de esta misma pieza, la que sitúa en un momento de profunda auscultación del inconsciente, desconocido antes en la dramaturgia costarricense. Se refiere, en primer lugar, a la densidad de la acción dramática, que emerge desde el inconsciente de las criaturas literarias:

la fuerza de la libido, el cainismo que bordea el triángulo amoroso, el complejo de inferioridad de Miguel y su sádica venganza, el complejo de castración como autocastigo impuesto por Vera, una especie de malestar contra la cultura en beneficio de la impulsión instintiva, personajes dobles como el Dr. Tilbury y Miss Wilson, escenas que lindan entre el sueño y la locura, el odio atávico del Cristo Negro contra el blanco, la cacería de nativos a cargo de Buxter, a todo lo cual se suma la naturaleza devoradora como una madre terrible que hace exhombres a los seres humanos¹³².

A partir de estos aspectos la investigadora, enfoca su atención en las raíces freudianas de la pieza. Indica que existen dos grandes conflictos en el texto: "el de las pasiones humanas y el de la naturaleza avasalladora frente a la civiliza-

¹³² Virginia Sandoval de Fonseca, *Aproximación semiótica al teatro costarricense* (tesis, Universidad de Costa Rica, 1980) p. 183.

ción"¹³³. Estudia, además, dos complejos en *Aguas negras*: el amoroso, marcado por el cainismo y el complejo de Buxter frente al Cristo Negro o conflicto de la civilización ante la naturaleza. El primero se desarrolla en tres iteraciones: la traición de Vera y Raúl; la acusación y la venganza de Miguel y la separación de los amantes. El segundo se desarrolla a lo largo de la etapa de pionero en que Buxter se enfrenta con éxito a la naturaleza, la tecnificación y la deshumanización y la caída de Buxter en otra forma de barbarie. En cada uno de estos núcleos analiza las relaciones entre los personajes y se refiere a los diversos códigos y sistemas en que se ubican.

Un aporte de este trabajo es la importancia concedida en el análisis al decorado y otros elementos del texto secundario, que se interpretan en su función de subrayar ciertos espacios como área del primitivismo o de la civilización. Sandoval destaca también el sentido de ciertos movimientos escénicos y de los gestos y la mímica, que tienen generalmente la significación cualitativa de expresar estados de ánimo.

El trabajo de Sandoval es representativo, en sus logros y sus limitaciones, del tipo de análisis que se llevó a cabo en los centros universitarios a partir de la adopción del estructuralismo francés hacia 1970. Se trata de un análisis detallado de los aspectos formales del texto, a partir de un amplio marco teórico y metodológico que "se aplica" a un corpus determinado para probar su eficacia en el análisis. Esta orientación desplaza el interés por las explicaciones de tipo cultural o ideológico, a las que el mismo método podría no obstante conducir. Así, al indicar los diversos textos (amoroso, social, bíblico, socioanalítico, psicoanalítico, telúrico, etc.), la investigadora deja de lado las innumerables implicaciones culturales de éstos. Igualmente, resulta muy somera la mención a la situación histórica a que se alude en los textos y que se relaciona con muchos de ellos. Enumera aspectos como el proceso de desarrollo de la industria bananera en el Atlántico

¹³³ *ibid.*, p. 186.

y sus condiciones, el ingreso de los negros y su cultura y mitos, la legislación bananera, la organización sindical, el interés científico por el inconsciente y la desconfianza en la razón, la persistencia del surrealismo y la pugna entre idealismo y pragmatismo. Es decir, percibe la riqueza cultural e ideológica que sustenta la pieza, pero no logra discernir su vinculación con ésta.

En síntesis, puede decirse que algunos de los parámetros detectados en la crítica literaria en general y teatral en particular aparecida durante el período anterior (1890-1930), se mantienen con claridad durante el actual, que cubre los años entre 1930 y 1950. La relación obligada del texto con el medio, la verosimilitud realista, la exigencia del habla o el tema costumbristas y el nacionalismo, continúan siendo en buena medida criterios determinantes. Las tendencias indicadas se concretan en un procedimiento fijo de la crítica, que consiste en "adecuar la obra a una imagen previa del país, imagen cuyo sentido armónico y cuyo sabor idílico varía o se niega de acuerdo con el compromiso ideológico"¹³⁴. Esta orientación se mantiene como dominante, sobre todo en la crítica referida a la narrativa.

Por otro lado, a finales de este período había surgido, en ciertos críticos la necesidad de "desreferencializar" la literatura en relación con la nación, que se mantendrá como posición marginal en la crítica literaria, pero que será una constante importante en la crítica teatral, debido al carácter de las obras presentadas.

El tema erótico, en general, está ausente, hasta muy tarde, de la literatura costarricense e igualmente, en la crítica la presencia de este tema se juzga un elemento negativo. En la crítica de teatro se percibe también esta orientación moralizante. La crítica de teatro parece comportarse de acuerdo con los parámetros detectados por Monge en relación con la

¹³⁴ Ovares y otros, *op. cit.*, p. 228.

crítica de la lírica¹³⁵. Según él, la crítica más tradicional se desinteresa por las raíces sociohistóricas de la literatura y la dramaturgia nacionales. Se caracteriza por la separación del texto del contexto material y la creencia en un determinado individualismo del costarricense que explicaría la naturaleza de nuestras letras. A veces predominan en ella lo normativo y el rechazo a la novedad. Ante ella, la crítica universitaria se diferencia por el rigor científico y la conciencia de que se está asumiendo una perspectiva. Monge advierte además el formalismo a ultranza de muchos estudios académicos. Indica, por otro lado, la preferencia, en la crítica de poesía, por las obras de carácter universalizante. En este punto coincidirían los juicios acerca de la lírica con los detectados en la crítica teatral. En cuanto a la narrativa, más bien existen dos criterios valorativos encontrados: la alusión a lo universal aparece como elemento para censurar el tema social y político, la referencia a lo nacional para criticar la vanguardia y lo innovador.

¹³⁵ Cfr. Carlos Francisco Monge, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense. 1950-1980* (San José: Ministro de Cultura, Juventud y Deportes, 1984).

ACTO SEGUNDO
LA VOZ DEL PATRIARCA

Un autor domina el panorama de la producción teatral costarricense en esta época. Una ventaja, si se quiere, por la virtual unidad de estilo, visión de mundo, etc. de las obras que se estudian pero, al mismo tiempo, un empobrecimiento con respecto a las décadas anteriores, ya exiguas de por sí en el género teatral. Hay que recordar, sin embargo, que la producción espectacular no se reduce al teatro y que además los textos legados hasta hoy no comprenden la totalidad de la producción teatral: ya se había anotado para la época anterior, por ejemplo, que casi todas las comedias de un autor como Raúl Salazar Álvarez no se publicaron y por esto, se perdieron.

De las treinta y tres obras consideradas para este trabajo, veintinueve son piezas teatrales y doce fueron escritas por Alfredo Castro (cfr. anexo #1). De éstas, sólo dos se llegaron a representar. De todas las representaciones obviamente no se conservan archivos visuales ni se han hecho reposiciones, de modo que con lo único con que se cuenta es con el texto escrito.

Este hecho seguramente tiene que ver con lo que ya se dijo respecto de la disminución en la calidad y la cantidad de los espectáculos en general y del teatro en especial. Y también se relaciona con el mayor auge que tienen otros géneros: en la década de 1930, el ensayo y la lírica, y, en el siguiente decenio, la novela.

Para quien procede al análisis de fenómeno teatral de Costa Rica, surge entonces la inquietud ante un posible "impe-

rialismo textual"¹³⁶, ya denunciada dentro del debate entre texto escrito y texto representado, que además, no carece de cierto abuso de la noción de texto. Más adelante nos referiremos a esto. Por el momento, en la no poca bibliografía que se refiere a este problema, el planteamiento de Anne Ubersfeld resulta de suma utilidad para lo que aquí se necesita aclarar. Esta autora distingue dos actitudes básicas: (a) la actitud clásica intelectual o seudointelectual, que privilegia el texto y no ve en la representación más que la expresión y la traducción del texto literario; (b) la posición moderna, que rechaza el texto y lo concibe sólo como uno de los elementos de la representación¹³⁷. Ubersfeld apunta a dos hechos fundamentales para tratar de resolver esa oposición: "el texto teatral está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de "fono"; tiene una doble existencia, primero, precede la representación, luego, la acompaña". Por otro lado, "es cierto que siempre se puede leer un texto de teatro como no-teatro, que no hay nada en un texto de teatro que impida leerlo como una novela, de ver en los diálogos novelescos, en las didascalias, descripciones: así como se puede "novelizar" una pieza, inversamente se puede teatralizar una novela"¹³⁸. La propuesta de Ubersfeld indica que dentro de todo texto teatral existen matrices textuales de "representatividad" y que, por lo tanto, "un texto de teatro puede analizarse según procedimientos que son (relativamente) específicos e iluminar los nudos de teatralidad en el texto. Especificidad no tanto del texto sino de la lectura que puede hacerse de él". Ubersfeld añade que su propuesta no niega la existencia de una *especificidad* teatral¹³⁹.

Esta propuesta resulta sumamente esclarecedora no sólo porque resuelve el antagonismo texto escrito-texto representado sino también porque supera la idea tradicional del

¹³⁶ Patrice Pavis, cit. por I. Barko y B. Burgess, *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre* (París: Lettres Modernes, 1988) p. 9.

¹³⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1977) pp.15-18.

¹³⁸ *Ibid.*, p.20.

¹³⁹ *Ibid.*, pp.20-21.

género, entendido como una esencia que se manifestaría en cada obra. En este sentido, Ubersfeld recuerda la propuesta de Lotman para entender la artísticidad tanto como un resultado de las relaciones complejas entre las subestructuras del texto y como efecto artístico¹⁴⁰. Así entendido, el lector interviene de forma activa en el proceso de significación del texto, proceso dentro del que se incluye la atribución de un género determinado¹⁴¹. Es por lo anterior que, para trabajar realmente con "textos", el análisis de la obra debe acompañarse del análisis de esa lectura privilegiada que es su crítica, en especial la contemporánea.

Aparte del teatro costumbrista, ciudadano o de personajes y ambiente rurales, casi toda la producción dramática costarricense se orientó desde sus inicios por la problemática del matrimonio y la pareja, el amor y la pasión¹⁴². Dentro de esta línea, cierta audacia demostraba este teatro burgués en relación no sólo con la censura sino también por su intromisión en una esfera definida como algo privado. Especialmente en un país pequeño como Costa Rica, donde la clase burguesa se reproducía básicamente por las relaciones interfamiliares.

Y es de esta burguesía de donde proceden los dramatur-

¹⁴⁰ Para Lotman, el lector o el proceso de la lectura completa el trabajo del escritor. De esta forma, el texto material (la obra, en sentido tradicional) no es el texto, en el sentido semiótico o lotmaniano: el texto incluye la lectura, la interpretación, como un trabajo de terminación del texto. O sea, que el texto significa en la medida en que hay un lector que lo hace significar, Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, 1970 (edición en español: Madrid: Istmo, 1978), p. 138 y siguientes. Esta idea se completará más adelante en otro artículo del mismo autor en el que expone explícitamente su noción de texto. Este es un "generador del sentido", un "dispositivo pensante" y como tal, "necesita, para ser puesto a trabajar, de un interlocutor", Yuri Lotman, «El texto en el texto», 1981 (edición en español en *Criterios* (5-12, I, 1983-XII, 1984) pp.99-116.

¹⁴¹ "En la conciencia del autor y de su auditorio debe existir, primero, una noción de la poesía y, segundo, un sistema mutuamente acordado de señales que obliguen tanto al emisor como al receptor a prepararse para esa forma de comunicación que se denomina poesía", Lotman, *Estructura del texto artístico* (ed. cit.) p.225. Lo que es válido para la poesía, se entiende, lo sería también para los demás géneros.

¹⁴² Cfr. en el tomo anterior de esta Historia el capítulo correspondiente al teatro costarricense de 1890 a 1930.

gos del período. Alfredo Castro (1889-1966), estudió y vivió en Europa, sobre todo en Francia. Viajó mucho y estudió ingeniería civil pero no terminó la carrera. Fue un cafetalero que se dedicó a escribir teatro desde su adolescencia y esporádicamente ensayo de crítica literaria. La mayoría de su obra dramática la escribió en francés y se conoció en Costa Rica con tardanza. En París se representó, en el Teatro Municipal de Saint Denis, su pieza *Héroes modernos*. A la línea cómica pertenecen *Tetard*, representada en Francia, *La mujer envenenada*, *La horma de su zapato* (1938). Su seudónimo fue Marizancene.

Enrique Macaya Lahmann (1905), vivió en Europa, se graduó de abogado en París y luego se doctoró en literatura en Estados Unidos. Agricultor y comerciante, profesor universitario, embajador. Más conocido como ensayista (*Estudios hispánicos*, 1935 y 1938). Su única obra teatral, *Preludio a la noche*, se incluye en este trabajo porque, aunque no se publicó sino hasta 1971, fue escrita en 1935 y, además, porque por su temática, los personajes, etc., pertenece al mismo tipo de teatro de Castro Fernández y M.G. Escalante Durán (1905). Este último fue otro cafetalero y también negociante, diputado, banquero. Hizo estudios de derecho en Costa Rica y en París, que no terminó.

Germinal es la única obra teatral de Jorge Orozco Castro (1891-?) de quien no se poseen más datos biográficos aparte del hecho de que, además de ensayos y artículos, publicó también una novela, *Bajo el sol tropical* (1932). Otro autor con los mismos apellidos, Carlos Orozco Castro (1887-1967), es mencionado por Abelardo Bonilla como dramaturgo y abogado que tuvo varios cargos diplomáticos en Europa y América. Perteneció a la Academia Costarricense de la Lengua y fue presidente del Tribunal de Elecciones. Su producción, dice Bonilla, está inédita y consta de unas diez obras, algunas de las cuales fueron representadas¹⁴³.

¹⁴³ Bonilla, *op. cit.*, p. 210.

Preludio a la noche

En un espacio, un tiempo y con personajes deliberadamente indeterminados ("ella, él, una ciudad pequeña, época actual, una sala-biblioteca, música y libros"), *Preludio a la noche*, es una corta pieza que desarrolla la discusión entre una pareja cuyo matrimonio está en crisis¹⁴⁴. Entre ambos, la desigualdad conocida: él es profesional y mayor que ella (cuarenta años), que tiene veintidós



Teatro Moderno, 1922.

años y no hace nada, excepto cultivar su espíritu con novelas y música. En efecto, la obra se abre en un anochecer, cuando él vuelve de su trabajo y ella está por terminar de escuchar una sonata de Beethoven. Ambos son conscientes -esto es parte del problema- de que viven

¹⁴⁴ Enrique Macaya Lahmann, *Preludio a la noche*, en *Obras breves del teatro costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, tomo II, 1971, pp.9-39).

dentro de un mundo más ficticio que real: él, como lo ha leído en los libros y ella, como en el cine.

Al igual que en otras obras que tratan el mismo tema, al buscar una respuesta a sus problemas matrimoniales tanto marido como esposa responden con una actitud estereotipada: la típicamente masculina, [él] "Debes comprender que las mujeres nunca nos consideran perdidos, nunca se resignan a vernos casados" (p.18); "Todas las mujeres se complacen en hacernos niños. El amor se les enreda en el instinto de la maternidad" (p.19); la femenina [ella]: "sí estoy segura de que seré tu jardín de invierno. Es un egoísmo natural en el hombre: dejar el retorno al hogar para la vejez" (p.20).

En la mitad de la obra él trata de ponerse a escribir -una conferencia para la "Liga de defensa del hogar"-, lo cual ella aprovecha para ironizar sobre su doble actitud, moralista e insincera: "Siempre escribes lo contrario de lo que haces y piensas" (p.32). A partir de este momento, papel masculino y papel femenino se distancian netamente según la tradicional oposición que asocia el trabajo al polo masculino y deja para la figura femenina la distracción, la coquetería, la seducción, en una palabra, la sexualidad.

Esto, además, aparece reafirmado por las acotaciones del hablante dramático: "Cambio brusco en la actitud de ELLA, buscando intimidad"; "Pasándole la mano sobre la cabellera"; "Burlona"; "Buscando un pretexto"; "Le besa la mano con calor, apretándola fuertemente contra sus labios" (p.34). En oposición, a él corresponden actitudes y gestos típicamente masculinos, de acuerdo con estos estereotipos: "'Impaciente"; "Con gesto de impaciencia y resignación, al mismo tiempo"; "Descontrolado" (pp.34-35).

La esposa es un objeto de adorno del marido, que sirve a éste para lucirse fuera del hogar. Y esto es una idea planteada por ella, no sin su poco de ironía, y reconocida por él:

ella: Cambiemos la rutina de nuestra vida siquiera por hoy, ¿quieres?; iremos juntos al cine si te parece. Me pondré aquel

traje negro que me encargaste a París. Quiero que me luzcas, que te sientas orgulloso de mí. Conozco bien tus vanidades: te casaste conmigo únicamente porque soy atractiva.

él: No podría negarlo. Es una vanidad que no nos pertenece, por más nuestra que sea; pertenece a todos. Si sólo yo y tú tuviéramos ojos en el mundo y el resto fuera ciego, no me importaría que fueras fea, horriblemente fea (pp.23-24).

Uno de los dos epígrafes de la pieza dice: "Toda mujer es más o menos Dalila, A. de Vigny". Así, desde la apertura del texto se vislumbra el mito de la mujer como ser de doble personalidad: [él]: "Tienes gesto de mujer, gestos hondos de mujer en la plenitud de su pasión y, al mismo tiempo, gestos de colegiala, casi de niña..." (p.26). Ella aparece presentada en la palabra masculina como un ser instintual, que es incluso causa de la ruina del mundo masculino:

él: Deberías de analizarla siempre; [la vida] corregir tus instintos (...) Te reprocho el que me quieras de la manera como me quieres. Estás arruinando mi salud, mi carrera, mi vida" (p.35).

La discusión y la obra terminan con el reconocimiento de parte de él de que no puede vivir sin ella y que no desea que se marche. Es el tema del amor como posesión, dependencia recíproca. El sexo, ella, los encadena uno al otro: [ella]: "Aquí también se fue creando, lentamente, el furor, el vicio de nuestra pasión" (p.39). Pero de una pasión entendida como destructiva de otra vida, la deseada como normal. El sexo, nunca mencionado explícitamente, es una esclavitud que los mantiene unidos:

ella: Yo también quisiera librarme de ti, pero sé que no puedo, que sería inútil. En todos los actos de mi vida estás tú, aun en los más pequeños e insignificantes, como en una pesadilla de deseo, de instinto (pp.22-23).

Con respecto a otros dramas de la época, que tocan todos sin excepción la misma temática, esta pieza mantiene la idea común de la sexualidad como peligro, que atenta contra la unidad de la pareja, es decir, en oposición al amor conyugal¹⁴⁵. Como en otros dramas, se trata de un matrimonio sin hijos, pero en *Preludio a la noche* el texto no necesita hacer entrar en el juego una tercera figura, el amante de la esposa, para que aparezca este amor-pasión que destruye la unidad familiar.

El vitral

*El vitral*¹⁴⁶ es una de las primeras obras publicadas de Alfredo Castro y una de las pocas representadas del autor, en el Teatro América (San José), el 20 de octubre de 1938, por la Compañía de dramas y comedias Villalaz y Ortiz. Las crónicas le refieren buen éxito.

Javier es un artista, un vidriero, quien, obligado por las circunstancias familiares desde su matrimonio con Berta, que dura cinco años, debe subordinar sus intereses artísticos para dedicarse también y, sin éxito, a los negocios. De naturaleza depresiva e intelectual, contrasta con la vitalidad y la frivolidad de su esposa y su suegro. Como él son Mónica, su cuñada, y Sages, un amigo. Tanto éste como Javier aman a Mónica, quien finalmente es obligada a casarse con otro. Javier está por suicidarse, cosa que evitan ella y Sages. El día del matrimonio de Mónica, postergado varias veces porque ella también ama a Javier, ambos deciden huir juntos, con lo que Sages está de acuerdo. Horrorizada ante el acto que está por cometer, es ella quien se suicida.

¹⁴⁵ La oposición entre amor-pasión y amor conyugal proviene de E. Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes* (Paris: Odile Jacob, 1986), especialmente en el capítulo titulado "La lógica de los contrarios o la guerra de los sexos, pp.149-189.

¹⁴⁶ Marizancene (H. Alfredo Castro), *El vitral*, drama en tres actos (traducido por Mario Fernández Callejas, San José: Imprenta Española, 1937, 58 pp., con una presentación de Moisés Vincenzi).

En el desarrollo de esta historia, *El vitral* muestra falta de ironía y humorismo: la obra quiere ser seria, trágica y se presenta como tal, sin elementos de contraste, sin distancia ante lo que intenta representar. No se percibe la conciencia de que se está haciendo literatura, como sí ocurría en piezas anteriores (*La iniciación*, por ejemplo, que es de 1914).

En esta pieza los diálogos son un medio de descubrimiento de los sentimientos de los personajes, lo que da como resultado un drama más de palabras que de acción propiamente dramática. El problema no está en la falta de acción en sí -pues hay grandes obras teatrales en las que no "sucede" nada, son puro diálogo- sino más bien en la relación que se establece entre personajes y lector-espectador, o entre éste y el texto como totalidad: hay demasiada intervención discursiva de parte de los personajes, quienes explican, cuentan, describen y analizan todo a un lector-espectador a quien se le permite poca participación y actividad interpretativa, poco espacio para la propia imaginación. Una obra muy cerrada y, por esto, de mediana calidad artística, si se parte de una idea del arte como signo polisémico y ambiguo por definición, con el que el lector-espectador debe participar de modo activo. Así, las tesis están *dichas* y no dramatizadas, se presentan explícitamente desde el principio, por ejemplo, la larga intervención de Javier acerca de su idea de la Mujer, "un ser más material que espiritual" (esto lo dice el hablante dramático, p.10) y la mujer bella como equivalente del arte en la naturaleza. Al final, Berta es quien se encarga de explicar a Javier cuál es su conflicto, es decir, aspirar a una mujer que él encarna en ambas hermanas:

Berta: Hambre de nosotras es el tormento de tu espíritu. Es el afán de poseer dos mujeres, del todo diferentes, pero que tienen en el fondo un vínculo común: ¡la misma sangre! Y tus sentidos te exasperan. En una y en otra quisieras saciarte. Imposible se te hace desunirnos. Vivimos juntas en tu imaginación... confundidas. Javier, recuerda: el vitral (...) ¿No lo comprendes? Has hecho vida de hogar con las dos; te

hemos mimado ambas durante cinco años; me has conocido en la intimidad: su cuerpo constituye para ti un enigma (p.53).

Producto de un trabajo incompleto o poco exitoso en el texto, el simbolismo del vitral debe ser explicado a personajes y lectores-espectadores. El vitral está en escena, ya terminado, y sólo es objeto de compra-venta y de admiración para los personajes y es, finalmente, destruido por Berta. Así también en la obra se destruye la capacidad simbólica del propio objeto y su polisemia. Esto resulta más grave si se toma en cuenta que Javier es un artista, es decir, un creador. Las posibilidades de crear nuevas significaciones a partir de un virtual juego teatral entre la ocupación del protagonista y su objeto, el vitral, símbolo de la mujer deseada, resultan abortadas por un texto que se impide a sí mismo desarrollarse en esa vía: Javier no obtiene a Berta ni a Mónica y tampoco logra constituirse como personaje-artista.

Igual sucede con el conflicto interno de Javier que se interpreta excesivamente en la misma obra. Además, quien se encarga de la interpretación es el personaje presentado como el menos intelectual, el más frívolo, inconsciente y extrovertido. Ellos mismos -y también a veces el hablante dramático básico- son quienes se encargan de autodefinirse y definir a los otros, por ejemplo Berta al inicio:

Berta: comprendo la tragedia de tu pobre alma vacilante y dolorosa. Sé que dudas de ti mismo y, por eso, vives en perpetua ansiedad; a causa de ello, eres también un ser sombrío e irritable... que ama la soledad y rehúye mi compañía. ¿Por qué? Porque soy sana y amo todos los goces que puede dar la vida; porque soy aficionada a los deportes, a los bailes y a las relaciones sociales, porque necesito alegría a mi alrededor. Me motejas de atolondrada, de frívola... Bueno, ¿qué importa? Yo, como papá, busco el lado risueño de la existencia y quiero a todo trance ser feliz, a pesar de los esfuerzos que tú haces para contrariar mis propósitos, porque tú deseas hacerme desgraciada (p.12).

Además del conflicto amoroso, la diferencia de concepciones de la vida, ideales, etc. entre Javier, por un lado, y Berta y su padre, por otro, no genera ningún conflicto serio entre ellos. Cuando Javier se entera que su propia esposa lo abandona por un mejor marido, económicamente hablando, la reacción es sólo de resignación y depresión. Incluso, en un final que resulta casi cursi, su gran descubrimiento es que la sigue amando. El revelamiento de semejante hecho, por parte de Mónica, no genera el rompimiento esperado, sobre todo tomando en cuenta la pasión secreta que existía entre Javier y Mónica.

El matrimonio no es una cosa muy seria entre los ricos, parece decir esta pieza, no sólo por la frivolidad característica de Berta sino por la forma ligera y rápida con que se aborda el asunto en la historia. Igualmente rápido es el enamoramiento de Javier por Mónica, que sucede como un intercambio de hermanas: apenas se queda sin una, recurre a la otra, quien, por suerte para él, estaba disponible.

A diferencia de lo que sucedía en una obra anterior como *La iniciación* (1914) de Camilo Cruz Santos y Francisco Soler, entre Javier y su suegro no hay enfrentamiento generacional ni conflicto alguno ni siquiera cuando Beauvent hace perder al yerno una buena cantidad de dinero y la herencia de las hijas. Todo lo contrario, las relaciones siguen amistosas y como si no sucediera nada. Dice Javier a Beauvent:

No se canse. Cosa juzgada. (Lo mira). Ud. siempre satisfecho. Dotado de una naturaleza privilegiada. A pesar del daño que me ha producido me cae simpático. Es un don innato en Ud.: no se le puede odiar (p.44).

Hay efectos teatrales, eso sí: el suicidio del amigo Montal anticipa la posibilidad del de Javier, como parece inminente en las últimas escenas del tercer acto, cuando se casa Mónica y él prepara la pistola, la pone en la mesa y manda una carta a su amigo Sages. Por esto se logra una mayor sorpresa presentando efectivamente un suicidio pero no el del

personaje esperado (Javier) sino el de Mónica. La obra había también preparado este otro suicidio, cuando al final del primer acto Javier descubre una cicatriz en la muñeca de Mónica (ya había intentado suicidarse) aunque la tensión del desarrollo sigue centrada en Javier. De este modo, el acto final de Mónica aparece totalmente inesperado en la trama: los conflictos y los acontecimientos no se conjugan alrededor de ella, tampoco hablan los demás acerca de ella sino que más bien todos son indiferentes a su destino.

Mónica es una figura incómoda dentro de la estructura familiar y ella misma es consciente de ello:

Mónica: Papá, Berta y Gicourt se han puesto de acuerdo: Berta se divorciará para casarse con Gicourt. Y adelante la buena vida sin el fardo.

Javier: (Alelado) ¿Se quieren? (Pausa) ¿Y a usted qué papel le asignan?

Mónica: Me colocan, ¿no? (p.39).

Toda mujer debe estar casada a una cierta edad y, la que no lo está, se convierte en un ser anómalo. Hasta aquí la denuncia: el futuro de Mónica parece inevitable, como inevitable es el amor entre ella y Javier. La consumación de este amor sin embargo es el escollo que el texto no puede salvar y por ello no queda más remedio que eliminar a esta figura incómoda. Cuando todo parecía conducir al suicidio de él, la acción se resuelve sorpresivamente con la muerte de ella. Efecto teatral sí, pero también castigo a la mujer que intenta rebelarse y que, transgrediendo lo socialmente aceptable y obligatorio -el matrimonio (aun sin amor)-, decide y optar por su deseo.

Como en obras posteriores del mismo autor, en ésta aparecen las dicotomías entre amor conyugal y amor-pasión, entre sexualidad y amor "verdadero"¹⁴⁷, entre materialidad

¹⁴⁷ "[Sages] ¿La amas como esposa? (...) [Javier] (En voz baja) Me atormenta el deseo incesante de ella. Es repulsivo, ¿verdad? (...) La amo, René. [Sages] "¿La amas? ¡No! Padesces el deseo de su carne: el desorden de tu pensamiento da

(los negocios, el dinero) y espiritualidad (el arte). Berta, su padre y Gicourt son los personajes encargados de llevar adelante los polos definidos negativamente por el texto (sexo y dinero). Javier y Mónica, los contrarios. Pero esta axiología no basta para hacer triunfar a los buenos personajes, las víctimas, que sucumbirán en efecto bajo el peso de los valores que les tocó encarnar.

El punto muerto¹⁴⁸

El punto muerto significa, para un hombre joven, una vida improductiva, en el sentido burgués de la palabra, es decir, soltería y aventuras, en vez de invertirla, malgastar una fortuna, vivir como parásito. Esto es Juan Batifolle al comienzo de esta pieza y desde ese espacio, definido negativamente en el texto, lo impulsa Lina, su novia, en un astuto juego de seducción, para que se convierta en un activo industrial. Pero Juan resulta demasiado imaginativo y se convierte en una especie de monstruo, que esclaviza a sus antiguos amigos y hace sufrir a su esposa. Esta, que ansía una vida familiar y tranquila, de buenos burgueses, acomodados y trabajadores, de nuevo lo convencerá para que abandone sus ambiciosos proyectos y regresen al antiguo espacio paterno -en el campo- para tratar de recomenzar otra vida, "los tiempos felices" para Lina y el punto muerto para Juan.

En un "salón rústico pero a la moderna...", con puerta de

vueltas en torno de su cuerpo desnudo. Sé franco: los sentidos excitados ante la posibilidad de que la goce otro hombre... [Javier] ¡Basta, basta! ¡Eres cruel! ¡Qué sabes tú! Jamás amaste así. [Sages] Como tú y peor que tú.... Hace tiempo... cuando la sangre ardía... y me rebajé más. Conozco eso: malo, muy malo, por cierto. Lo comprimí todo, así se hace. Hablo con conocimiento de causa: obsesión de carne que, satisfecha, renace con más vigor. Fiebre que pasa: recobrarás la salud. Estarás desintoxicado al controlar de nuevo tu cerebro. Anda, sacúdete" (p.34).

¹⁴⁸ H. Alfredo Castro Fernández, *El punto muerto*. Drama en tres actos (traducido y prologado por Abelardo Bonilla, San José: Editorial Trejos Hnos., 1938, 160 pp.).

cristales que da a un jardín, en la casa de campo de la familia Humble al norte de Francia, se reúne un grupo de amigos, algunos jóvenes y otros mayores, en ocasión de la temporada de caza de otoño. En un primer encuentro entre Lina y Juan, éste se entera no sólo que la familia de ella está en contra del matrimonio de ambos sino también de que ella está arrepentida de su compromiso matrimonial. Esta situación permitirá a la mujer exponer su deseo de que Juan cambie su modo de vivir. Al final del acto, motivado él por la decisión femenina, terminará proponiéndole matrimonio y prometiéndole una transformación total: decide convertirse en socio de negocios con el padre de Lina y sus otros socios, quienes lo aceptan. Lina se alegra y los amigos de Juan quedan perplejos. Estos son presentados como solteros alegres, vividores, bohemios, juerguistas, parásitos, en oposición a los viejos, industriales, casados, trabajadores. Los jóvenes, incluido Juan, se reconocen a sí mismos como parásitos y defienden su condición explícitamente.

Sin embargo, luego serán convertidos no sólo en hombres casados y trabajadores sino también en cuasiesclavos de Juan, cuando éste, transformado ahora en el "Maestro", construye un imperio industrial y financiero. Su ambición final es cambiar el mundo en una sola e inmensa sociedad, compuesta por tres clases de habitantes, para lo que organiza experimentos del cerebro. Desencantados de Batifolle, los amigos se quejan del exceso de trabajo. Quieren huir pero él los domina. El Maestro organiza bacanales en honor del dios Dioniso, en las cuales las mujeres se prostituyen y se disuelven las familias y las parejas. Su última adquisición será el poderoso grupo bancario dirigido por Reina Bergealine, y para hacerlo, la seducirá y convertirá en su amante.

El acontecimiento que lo hará recapacitar y volver a ser el Juan del principio será el fracaso de un acto espectacular: su lanzamiento al espacio por una catapulta. Todos excepto él dudan del éxito. En efecto, fracasa, y no sólo reconoce ante Lina lo ridículo de su acto sino que decide también el abando-

no de toda su empresa. Con ella vuelve a establecer la relación de cuatro años atrás. Las dos parejas de amigos y Bergealine huyen y Batifolle y Lina alistan las maletas para irse. En un último acto que revela su transformación nuevamente en un ser humano, Batifolle ordena liberar del laboratorio a Totó y Swann: le dice a su criado Adonis -que se ha hecho tan inhumano como él-: "Seamos humanos". Y estas son las últimas palabras del drama.

Nada le queda al lector-espectador por descifrar; *El punto muerto* padece los mismos defectos que *El vitral*. Así como Batifolle explicita con sus últimas palabras lo que se intenta dramatizar a lo largo de todo el drama -la deshumanización de la sociedad industrializada-, en éste los personajes cuentan y resumen demasiado, en menoscabo de la acción dramática. Todo es explicado al lector (los antecedentes de la historia que no se representan y la interpretación de lo que se actúa), y varios personajes son construidos según estereotipos (Batifolle como un loco delirante). Así, en términos de mensaje, el de esta pieza es evidente pues queda suficientemente dicho y explicado: su intención es denunciar un tipo humano, un tipo de sociedad que aniquila al ser humano. Pero, aun así, en esta denuncia no deja de colarse lo otro, lo no dicho, tampoco mencionado por la crítica.

Tanto de parte de la crítica contemporánea como de la posterior, ha merecido este drama una valoración muy positiva. No se van a discutir de nuevo estas valoraciones; sin embargo, veamos por un momento lo que ha sido considerado el mensaje de *El punto muerto* para plantear un problema que toca directamente la interpretación que aquí se expone. Uno de los críticos de la obra considera que un valor consiste en "la defensa del espíritu y la afirmación de la individualidad", contra la "vanidad y la imposibilidad humana del fascismo y de su concepción nietzscheana del superestado"¹⁴⁹. Otro consi-

¹⁴⁹ A. Bonilla, "Prólogo", en H. A. Castro, *El punto muerto* (San José: Trejos, 1938) pp.9-11.

dera que la pieza, "obra verdaderamente genial", enjuicia alrededor de la figura de Batifolle "el problema espiritual y político de toda la época contemporánea"¹⁵⁰. El autor, por último, recalca que, aparte de las muchas interpretaciones que se le puedan dar a su drama, él intentó "llevar a escena ese dolor inmenso de la despersonalización del hombre por efecto de la tremenda tragedia que significa, para el individuo, la industrialización del mundo"¹⁵¹.

Ninguno menciona el tema de la sexualidad y el papel que en ella juega la figura femenina. Este silencio podría deberse a que se consideraba que esto era parte de ese mundo que se quería denunciar. Sin embargo, también aquí podría verse un silencio cómplice que sugiere algo que hermana obra y crítica. Pero sobre todo se trata de un texto, que disfrazándose de denuncia social, no sólo esconde su mediocre calidad dramática sino que también se aprovecha para tocar no sin cierta perversidad y sí con mucho sexismo, el tema erótico¹⁵².

En el desarrollo de la historia, cuando Batifolle desea vencer el último obstáculo que le queda para abarcar el poder completo, es decir, eliminar al otro grupo que compite con el suyo, éste no sólo resulta dirigido por una mujer, sino que, en este juego de poder, la absorción del grupo bancario de Reina Bergealine significa la seducción, la conquista y la conversión de Reina como amante de Batifolle:

Totó a Batifolle: ¿No has conquistado el alma del grupo: Reina Bergealine?

Batifolle: Bien dices. El alma...

¹⁵⁰ Moisés Vincenzi, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica* (San José: Trejos Hermanos, 1957) p. 27.

¹⁵¹ H. Alfredo Castro Fernández, [Declaraciones], *Apuntes* (Costa Rica) IV-35 (1938) p.313.

¹⁵² Glantz habla de un texto hipócrita en relación con el asunto sexual en su análisis de una novela mexicana popular: en esa novela cuya protagonista es una prostituta llamada "Santa", dice Glantz, el dilema del narrador es "organizar un discurso cuyo tema pertenece a la "literatura prohibida" y hacerlo público, legible y hasta audible para jóvenes castas; su pudor es el que oculta la obscenidad inherente al tema del discurso...", Glantz, *La lengua en la mano* (México: Premia, 1983) p.43.

Totó: Y el resto, Bien lo sabemos; Bergealine es nuestra y el grupo no tendrá más que capitular. Bergealine es para sus socios un ídolo, un fetiche... Le decían la Virgen...

Batifolle: Lo es aún (pp.99-101).

La relación sexual es la posesión de la mujer y la actividad económica se concibe como la apropiación del grupo bancario. Todo se consume, pues, en una actividad de posesión varonil: [Batifolle a Bergealine]: "Usted será mía con el corazón, con la carne y con el espíritu" (p. 113). Poder económico unido a conquista sexual de la hembra por el macho. Este será el último acto del todopoderoso Batifolle antes de fracasar con la catapulta y será también lo que motive la crisis total de su matrimonio con Lina.

Aquí, además, la visión patriarcal se vuelve casi lujuriosa y perversa: las bacanales del Maestro sirven para mostrar cómo el deseo masculino sólo puede concebir a la mujer como simple objeto sexual y se goza en convertir en prostitutas a las mujeres decentes y casadas: "Las mujeres aquí no tienen ni moralidad, ni las casadas ni las otras", dice un personaje plomero (p.131).

Sexo y mujer indisolublemente ligados, como en todos los dramas de Castro: "El actúa guiado por su filosofía, mientras que ella se deja conducir por el instinto", dice uno de los personajes hablando de Batifolle y otra mujer (p.120), siempre dentro de la misma oposición entre racionalidad (masculina) e instintualidad (femenina) que gobierna la lógica de los sexos en los dramas de Castro. La mujer es un objeto sexual del hombre e instrumento de procreación:

Batifolle: ¿Siempre contento, Adonis?

Adonis: Sí, maestro.

Batifolle: ¿Y los hijos?

Adonis: Crecen.

Batifolle: ¿Cuántos?

Adonis: Seis.

Batifolle: Bien; ¿y en camino...?

Adonis: Dos, creo..

Batifolle: Perfecto. Necesitamos muchachos en cantidad en Batifollaine. Un consejo: tu Adriana, ¿eh?, ya debe estar cansada y, ¡qué diablo!, no es la única mujer en Batifollaine... ¿comprendes? Anda, siembra la buena semilla, Adonis (p.92).

Lo ideológico predomina sobre el mensaje estético en un texto ambicioso que, además, recuerda bastante una película anterior unos pocos años. Se trata de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, que expone una visión de la sociedad industrializada del futuro, el problema de la explotación masiva de los obreros y la necesidad de entendimiento entre éstos y sus patronos¹⁵³. En esta película también aparece mezclada una historia de amor, entre una maestra pobre, protectora de los obreros esclavizados, y el hijo del industrial millonario. Sin embargo, la aparición de la maestra no sirve en *Metrópolis* solamente para desarrollar la trama amorosa sino para introducir genialmente el tema político. Ante la amenaza que

¹⁵³ En esta película, cuando Freder, el hijo del capitalista, disfruta una fiesta en un jardín con una mujer y otros burgueses, aparece otra mujer con varios niños, que le dice a Freder: "Estos son tus hermanos". Freder la sigue, hasta la ciudad de los obreros, subterránea, donde descubre y vive la situación deshumanizante de aquellos, ante lo cual se rebela. María es como una guía pacífica, cuasi religiosa, que habla a los obreros -después de la jornada de trabajo, en las catacumbas, en un escenario similar a una iglesia primitiva-de esperar por un mediador ante el patrón. El capitalista, John Fredersen, ordena al sabio Rotwang construir un robot a imagen de María. Rotwang rapta a María y a Freder. Para probar el invento, lo presentan en una fiesta, vestido como bailarina. Luego, le ordenan ir a las catacumbas e incitar a los obreros a la violencia entre ellos. Los obreros destruyen las máquinas pero esto ocasiona la inundación de su ciudad. Freder, María y el antiguo secretario de John Fredersen, quien había sido despedido por éste por permitir a Freder bajar a la ciudad de los obreros, salvan a los hijos de los obreros de morir ahogados. El capataz de las máquinas, que trató de impedir la acción de los obreros, dice a éstos que María es la culpable de la inundación de sus casas y la muerte de sus hijos. La buscan y la encuentran en una fiesta con otros burgueses. La capturan y la queman en un hoguera frente a una catedral. Cuando están haciéndolo, aparece Freder, quien trata de impedirlo, pues no sabe que se trata del robot. Mientras, Rotwang trata de capturar a María pues dice que si los obreros se dan cuenta de que él construyó al robot, lo matarán. La persigue hasta el techo de la catedral, donde los sigue Freder cuando se da cuenta que la que se quema es el robot. Rotwang y Freder luchan en el techo de la iglesia, mientras Fredersen los observa con terror. Finalmente Freder logra matar al sabio y salvar a María. En la última escena, el capataz se adelanta en el atrio de la iglesia para tratar de dar la mano a Fredersen pero no puede. María insiste con Freder en que debe existir un mediador (un corazón entre el cerebro y las manos), por lo que Freder intercede con su padre y el capataz para hacerlos darse las manos.

representa la organización de los obreros bajo una guía pacífica, el capitalista los confunde con una guía-robot de idéntica apariencia pero que los incita a la destrucción y la violencia -la destrucción de las máquinas-.

La connotación política de esta figura se pierde completamente en *El punto muerto*. Aquí la denuncia de la alienación de una sociedad industrializada se limita a concebir este proceso como resultado del delirio de un individuo, ante el cual los aspectos colectivo e histórico del problema pasan a un segundo plano.

El conflicto se presenta, además, dentro de un ámbito familiar y de parejas. Totó, el único soltero, es el opuesto de Juan y en esta medida, como personaje, está en función de él. Los demás forman parejas que están por disolverse, como la de Juan y Lina, todo por causa del proyecto de Batifolle. Su fracaso y consiguiente arrepentimiento llegan a tiempo para salvar a todos, especialmente para salvar la disolución de las parejas.

Lo que interesa destacar aquí es que los nudos de la acción dramática son los relativos a las relaciones matrimoniales y que éstas se conciben básicamente a partir de la relación sexual. El drama comienza con la discusión sobre su matrimonio entre Juan y Lina, el primer acto se cierra con el anuncio de la boda; el imperio de Batifolle -que aparece ya construido en el segundo acto-significa para los personajes básicamente dos cosas: exceso de trabajo y orgías para soportar tal esclavitud. El trabajo es, para los hombres -pues parece que son los únicos que trabajan-la imposibilidad de una vida familiar:

Alberto: Hoy es viernes, el día de la famosa reunión familiar y semanal. La tradición del grupo inicial. Dos horas y, después, otra vez al yugo. ¿Descanso? Nunca. No sabes, Adonis, lo que daría por retirarme en mis apartamentos, por estar solo con mi mujer, por sentirme en mi casa (p.60).

Las orgías, por su parte, están relacionadas sobre todo

con las mujeres. En esas actividades mujeres como Luisa dejan de ser una sencilla esposa burguesa para convertirse en un ser amoral y revelar así su naturaleza poliandra (pp.120-121). Otras, como Yvonne, resultan salvadas en el último momento de su "rendición" por amigos como Totó (p.124). Porque se trata en efecto de una guerra:

Totó: Los bairams son *asaltos* repetidos que terminan por *tomar la plaza*. *Se resiste* una vez. Otra vez la *resistencia* es menor. Y al fin se *rinde* uno en el enervamiento de los instintos secretos que han perturbado la carne (p.123; cursivas nuestras).

Un vocabulario belicista, como dice D. de Rougemont: los efectos del amor-pasión se describen mediante metáforas belicistas, o sea, el amor como una guerra entre los sexos: "vencer las defensas del pudor femenino", "la dama que se rinde", etc.¹⁵⁴.

De este modo, el inicio de la obra -una petición de matrimonio- es consecuente con su final, la salvación del matrimonio como institución. "Yo estoy satisfecho. Soy hombre metódico. Vivo con mi mujer y mis chicos. Tenemos haberes. ¿Qué más? ¿Por qué no hace como yo, señor Alberto?", dice el criado Adonis a uno de los amigos de Juan. Pero el texto parece ser la expresión de ese temor a la mujer, un deseo que no puede satisfacerse con una esposa, unos hijos y unos haberes y que, sin embargo, no encuentra otra solución que una esposa, unos hijos y unos haberes.

Espíritu de rebeldía

*Espíritu de rebeldía*¹⁵⁵ es, junto con *Fragata bar*, la otra pieza de Castro que toca el tema político. En la primera, se trata del asesinato de una pareja y una prostituta, amiga de

¹⁵⁴ D. de Rougemont, 1977, cit. por E. Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes* (Paris: Odile Jacob, 1986) pp. 163-164.

¹⁵⁵ H. Alfredo Fernández Castro, *Espíritu de rebeldía* (drama en un acto, traducción de Mario Fernández Callejas, San José: Editorial Trejos Hermanos, 1938).

ambos. La protagonista, Clara, es una muchacha obrera, enferma, enamorada de Andrés, un anarquista encarcelado injustamente. A éste lo persigue Borín, agente de la policía secreta. Al salir de la cárcel, Andrés busca a Clara, quien desea regresar al campo, de donde proviene. Él en cambio quiere enfrentar a la policía. Cuando intentan huir, Borín los descubre y trata de averiguar si Andrés conoce a dos rusos que él busca. Andrés huye a la calle, donde lo matan (luego se sabrá que no fueron los policías sino un carnicero). Margot ve toda la escena desde la ventana del apartamento de Clara, en un segundo piso, y se enfrenta con la gente del mercado. Carniceros, verduleras y otros suben, violentos y provocados por la riña en la calle, que les destruyó tramos y mercaderías. Golpean y matan a Clara y Margot. Finalmente, aparecen tres policías, quienes, viendo los cadáveres de las mujeres dicen: "se ha hecho justicia". En este momento aparece un nuevo personaje, el "autor", quien "indignado entra" y dice: "¿Y cómo?" A su pregunta, "unas voces desde el lunetario: es el autor... Silencio...". El final de la obra consiste en un comentario del hablante dramático: "El autor mira consternado a sus dos personajes, Clara y Margot; luego se encamina despacio hacia esta última y le baja las faldas con pudor. Todos permanecen inmóviles; se diría una escena del museo de imágenes de cera".

Es interesante que al tocar un tema político como el anarquismo, en esta pieza se lo vincule exclusivamente con gente joven: la rebelión política contra el sistema burgués, reza el estereotipo conocido, más que una opción política es un momento de protesta o rebeldía juvenil, por lo tanto, pasajera. Por otro lado, la "masa" aparece presentada como un grupo enfurecido y violento, que actúa irracionalmente, incluso para matar sin una justificación suficiente.

Pues los asesinatos de Clara y Margot no se justifican -ni tampoco el de Andrés- ni siquiera dentro de la coherencia de la misma obra: ¿por qué verduleras y carniceros actúan con semejante ferocidad contra ellos?, ¿el destrozo de sus

mercaderías es una justificación suficiente -es la única que se ofrece- para actuar de esa forma? Clara y Margot además no participaron directamente en el enredo en la calle. En todo caso, el que podría haber tenido un motivo para dañarlas era Borín, pero aquí el papel negativo -persecución de y agresión contra las víctimas, Andrés y Clara-, personificado primero por el policía, es compartido luego por los vendedores. La incoherencia apuntada no se salva con el intento innovador de las últimas líneas, a la manera pirandelliana -la aparición del "autor" en escena-. Pero esta última acción sí deja ver el "pudor" permanente de este autor en lo que a mujer y sexualidad se refiere, una "casta indecencia", como diría Moles¹⁵⁶.

Las dos mujeres de esta pieza son víctimas de la furia del populacho; para los policías, su asesinato es un acto de justicia, en todo caso, son castigadas. Ambas en ese sentido comparten un mismo rol temático. Pero en otro plano, en personalidad, ocupación y en el amor, son opuestas: por un lado, Clara es una muchacha tímida y enfermiza, que desea huir de los problemas en la ciudad, enamorada de Andrés y fiel a él; Margot, en cambio, es una prostituta, de carácter extrovertido y optimista. Ella alienta a Andrés en la pelea mientras Clara se tapa la cara. Igual que Borín, aunque con diferente motivación, Clara ruega a Andrés para que abandone sus ideas ("inhumanas", "criminales", "te hacen daño", "te hacen vivir como un paria", le dice). Andrés es presentado como una víctima de la injusticia social, al mismo tiempo que como un soñador idealista. Pero es su deseo de hacer justicia con sus propias manos, su impaciencia irrefrenada, lo que lo hace morir a manos del populacho y causa la muerte de las otras, más víctimas que él. El comportamiento de Andrés expresa el riesgo ante su impotencia: el discurso intimidador de Borín -que es doble, pues actúa al mismo tiempo en términos políticos y de agresión sexual contra Clara- y la apelación de

¹⁵⁶ A. Moles, *Le kitsch. L'art du bonheur* (París: Mame, 1971; edición en español: *El kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires: Paidós, 1973), p. 133.



Teatro América, 1940.

Clara, que lo pone a él ante la disyuntiva acción vengativa o amor. La aceptación de lo que Clara le pide, en nombre del amor, significaría, desde su perspectiva el abandono de su lucha política y una sumisión no sólo ante ella sino también ante la policía, que lo ha encarcelado por rufián, es decir, no por motivos políticos sino por otros que lastiman su masculinidad.

En su artículo sobre el desafío, Greimas propone un modelo del código del honor que incluye otros subcódigos: la soberanía, el orgullo, la humildad, la obediencia, la sumisión y la libertad¹⁵⁷. De acuerdo con este modelo, en relación con Andrés, tanto Clara como Borín actúan como sujetos manipuladores, que incitan y desafían a Andrés a hacer algo. Se trata, según explica Greimas, de una

¹⁵⁷ A. J. Greimas, «El desafío» (1982, en *Du sens II*, 1983, edición en español: *Del sentido II*, Madrid: Gredos, 1989) p.250.

provocación, que implica un mensaje persuasivo que notifica al sujeto manipulado una falta de competencia (sus ideas políticas no podrán resolver los problemas del sistema injusto y la situación de persecución que ellos viven en ese momento). El sujeto debe tomar una decisión ante este mensaje, dar una respuesta que consiste en la puesta en marcha de procedimientos interpretativos; este hacer interpretativo se inscribe en una comunicación coercitiva: Andrés "no puede no aceptar o negar el contrato propuesto antes de pronunciarse sobre el «desafío» propiamente dicho (...), se encuentra en la imposibilidad de no pronunciarse"¹⁵⁸. Como se dijo, en este caso se trata de un doble desafío o de uno que proviene de dos voces, con dos motivaciones distintas, Clara y Borín.

Andrés acepta el desafío y elige una solución que significa, sí, un gesto libre y valiente pero que a la vez resulta finalmente casi un suicidio (aun dentro de la incoherencia del texto ya anotada). Con ello, por otro lado, prueba a Borín quién es él, uno "que sabe lo que quiere". En este sentido, Andrés muestra un "reconocerse y ser reconocido como tal"¹⁵⁹, aunque para el recorrido textual esta elección significa su muerte y la de sus amigas.

Germinal¹⁶⁰

Del conjunto estudiado en este trabajo ésta es la única pieza cuya acción se sitúa en un espacio rural. Y por este hecho recuerda otras obras teatrales anteriores de la dramaturgia costarricense, como *María del Rosario* (1906) y *Los huérfanos* (1909), ambas de Daniel Ureña, y *El pobre manco* (1909 y 1918) de Gonzalo Sánchez Bonilla. En éstas, la dicotomía entre campo y ciudad se enlazaba con un conflicto

¹⁵⁸ Ibid., pp. 243-247.

¹⁵⁹ Ibid., p.252.

¹⁶⁰ Jorge Orozco Castro, *Germinal*, en *Obras breves del teatro costarricense* (Colección *La propia*, San José: Editorial Costa Rica, 1969, pp.11-39). Fue representada en 1938.

amoroso tradicional. En *Germinal*, permanece la historia pasional pero desaparece el ambiente ciudadano para mostrar un espacio completamente separado no sólo de la civilización sino de la historia en general. En otras palabras, la oposición *campo/ciudad*, de modo que el espacio rural cobra otro significado que es necesario explorar.

Se trata de un lugar incontaminado, puro, "un bendito paraíso" que, presentado por el hablante dramático, funciona como un macrosespacio:

El drama se desarrolla en un campo retirado de la capital, donde varios "cabezas de familia", acogidos a una ley, han denunciado veinte hectáreas de terreno cada uno. Una verdadera colonia agrícola, bajo la supervigilancia de un representante del Ministerio de agricultura, que garantiza el crédito que a cada uno le abriera un banco para trabajar su parcela, comienza a poblar la apartada región (p.12).

Dentro de esta colonia apartada, está la casa de una familia, que constituye el escenario donde se desarrolla la acción dramática propiamente dicha: "una estancia grande, de una casa humilde y rústica, [que] sirve de cocina y comedor (...) todo pobre pero muy aseado". En la casa viven María (la madre), Rosenda (la hija), y Federico (el hijo). Toda la obra consiste en el lento descubrimiento, para la madre y el lector-espectador, del "secreto que atormenta" a Rosenda. En el diálogo entre madre e hija, la primera va contando poco a poco la historia familiar al tiempo que desarrolla un interrogatorio nada ingenuo a Rosenda acerca de la actitud remisa de ésta. Pues frente a la actitud optimista y agradecida de la madre, Rosenda en cambio muestra un semblante sombrío, como de quien esconde algo. Ella ha sido criada como hija de María y hermana de Federico pero no es "de la misma sangre". Precisamente el conflicto radica allí: Federico y Rosenda resultan enamorados y, ante el deseo de María para que Rosenda se case con otro joven de la colonia agrícola, ella al fin

confiesa. Para María se trata de un incesto y, cuando llega Federico, justo después de la confesión de Rosenda, los expulsa a ambos de la casa. Cuando van saliendo, Federico contesta la acusación de su madre ("malditos", "incestuosos", "criminales") con las mismas palabras con que ella entendía lo que habían hecho en la colonia:

Federico: ¿No decías, madre, que en una arca de Noé nos habíamos embarcado al llegar aquí, aquella mañanita dichosa, con las parejas de animales que el cielo nos deparó? Ya ves, ¿de qué te quejas? ¡Todo fecundó: campos, animales y personas!... ¡Bendito Dios! [Huyen] (p.38).

El gesto con que María contesta es significativo pues remite, como en otras obras teatrales costarricenses anteriores, al cielo, es decir, a lo religioso:

María: ... abre los ojos y mira al cielo. Va poco a poco extendiendo los brazos en forma de cruz. Con voz ronca y desgarradora pero sin gritar: Todo fecundó: campos, animales y personas. (Fuerte) ¡Maldita fecundidad! (p.39).

Aquí termina la obra. Del "bendito paraíso" inicial la figura edénica resulta una vez más expulsada con la culpa del pecado original. Alejados Rosenda y Federico del espacio materno, la casa, y del espacio ideológico que no permite transgresiones a las leyes sagradas de la sexualidad, resultan también expulsados del espacio paradisíaco, como una nueva pareja de Adán y Eva pecaminosos. Sin embargo, la figura que los castiga esta vez no es un Dios sino la madre. Y en esta familia no hay figura paterna.

Ante el sexo, dos perspectivas contrapuestas que apelan ambas sin embargo, para justificarse, al mismo discurso, el cristiano. Las palabras de Federico a su madre abren un resquicio a la interpretación dogmática y ortodoxa de las Sagradas Escrituras -el discurso materno- y, con ello,

sugiere una visión de la sexualidad cuasiprimitivista. Esta parece ser la razón de trasladar este conflicto a un espacio igualmente primigenio: para poder plantear una visión cristiana pero disidente y que por ello implica una fuerte ruptura con los códigos de la religión, la moral y lo social, este texto necesitaba alejarse del espacio conocido, de ciudades y campos habitados.

La transgresión, sin embargo, aparece matizada por varios rasgos que caracterizan a la pareja Rosenda-Federico: primero, no son verdaderos hermanos; su unión sexual, si bien se justifica como atracción inevitable de la convivencia de dos jóvenes que se atraen uno al otro en un lugar poco poblado, resulta en una procreación. Así, la sexualidad continúa enmarcada dentro de un código que la excluye como placer o deseo. La pareja, además, termina unida como tal, aunque no casada. De alguna manera la obra queda abierta: el hijo todavía no nace, ellos no se casan, huyen sin que se sepa hacia dónde van.

El interés de la pieza se centra pues en el conflicto que se deriva del enfrentamiento entre dos actitudes -¿de un enfrentamiento generacional?- ante la sexualidad, sin que ninguna de las dos resulte del todo triunfante. Si bien la pareja termina expulsada, castigada, y su acción, desde el punto de vista materno, es algo pecaminoso, también se presenta como algo derivado de leyes naturales, lo cual resulta encajado coherentemente con el espacio primitivo seleccionado como escenario. El discurso materno -que en este texto sustituye a Dios- ya no posee el monopolio de la interpretación cristiana, y ¿tampoco el de la verdad?

Jeannine

Una pieza débil dramáticamente, puesto que empieza con una historia que se perderá en el desarrollo de otra. En este movimiento, se pierde también un personaje, Ernesto, quien parecía ser al inicio el protagonista, cuando en realidad

sólo estaba para presentar a otros (Roger, Jeannine, el padre de Roger). La acción dramática se ubica en tres espacios distintos: primero en la lujosa oficina de Ernesto en París (primer acto), luego en el primer cuarto-taller de Jeannine, en París (segundo acto) para concluir en la segunda casa de ella, en Niza (tercer acto).

*Jeannine*¹⁶¹ comienza casi como una liviana comedia modernista, con dos jóvenes recién graduados, que no laboran, en París. Según van narrando los mismos personajes a lo largo de su diálogo, que abarca todo el primer acto, Ernesto, rico, dueño de un periódico en París pero originario de otro país no especificado, ha cambiado de idea con respecto al trabajo pues, debido al éxito que obtuvo con un artículo sobre economía publicado en un periódico, ha decidido seguir escribiendo, lo que para él significa un cambio total de vida. En el momento en que comienza la obra, está tratando de escribir otro artículo y, luego, de convencer a Roger de que se una a él en esta nueva ocupación.

La aparición del padre de Roger, Cerny, y la discrepancia entre ambos por la relación de Roger con una pintora pobre, Jeannine, mantiene siempre la obra dentro de un ambiente de inspiración modernista, lo que recuerda, en algunos aspectos, por ejemplo, *La iniciación* (1914) de Camilo Cruz Santos y Francisco Soler. Como en ésta, padre e hijo se enfrentan por diferencias con respecto al matrimonio y el verdadero amor, los convencionalismos sociales y de clase. Pobre pero honrada (frase gustada en la clase media costarricense), víctima de su situación de clase, Jeannine encarna a una típica heroína modernista, pintora parisina, muchacha de campo llegada a la gran ciudad y querida de un joven rico calavera. El ambiente artístico -la pintura de Jeannine-, la ciudad -París-, la nueva actividad de Ernesto -el periodismo- y el tipo de personajes, ubican así el texto dentro de una

²⁶ Manuel G. Escalante Durán, *Jeannine*, comedia en tres actos (San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1945, 108 pp.).

estética que ya para obras como *La iniciación* aparecía como de recepción tardía¹⁶².

También recuerda este conflicto otra comedia costarricense anterior, *Cuento de amor* (1910), en la que un matrimonio imposible desde el punto de vista paterno se resuelve primero con la resignación de la muchacha y luego, con un feliz desenlace. Como Generosa en aquella obra¹⁶³, Jeannine decide por su propia voluntad -después del requerimiento de Cerny y el ofrecimiento monetario que sustituiría el dinero que le daba su hijo- reprimir su pasión por Roger y alejarse de él, todo para no romper la necesaria -ya precaria- comunicación y la armonía de las relaciones entre padre e hijo. Sin embargo, al igual que en *Cuento de amor*, el amor triunfa sobre los convencionalismos sociales y la rigidez clasista en un texto que termina desbordado por un sentimentalismo excesivo, con Roger y Jeannine finalmente reunidos, con la aprobación del padre, frente a la luz desfalleciente de un ocaso marino.

Ahora bien, y siempre con respecto a *Cuento de amor*, si en ésta el matrimonio entre los jóvenes frustra un proyecto de ascenso de clase, la perspectiva textual de *Jeannine* sanciona positivamente el matrimonio entre la pintora pobre y el joven rico. Por un lado, Roger no tiene ningún proyecto propio, aparte de disfrutar la vida en París, y no necesita ni siquiera trabajar para vivir:

¹⁶² En el análisis de *La iniciación* se anotaba lo siguiente: "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".

¹⁶³ Acerca de esa obra se indicaba en ese capítulo una oposición entre el mundo privado, dominado por el amor entre dos jóvenes, y la ambición del padre de él. El choque entre los proyectos familiares y el amor se conciben en *Cuento de amor* como el enfrentamiento entre dos mundos de valores, entendidos como un positivismo materialista (el padre) y un romanticismo sincero (los jóvenes).

Roger: Oye, no exageres, que estamos en París. A ver si ahora te vamos a perder por tus famosos diarios y tu luminosa idea de ponerte a trabajar. No lo he hecho desde que terminé mis estudios, y recuerdo que entonces no me sentó muy bien. Para unos exámenes llegué hasta desvelarme. ¿Quieres un síntoma peor? No sé, pero eso de trabajar, especialmente para quien nunca lo ha hecho, debe ser peligroso. Peligroso para la salud y peor para la moral (p.17).

Ernesto logra finalmente entusiasmarlo y todo queda ahí, pues el desarrollo de la acción sigue luego por otros caminos, hacia el conflicto de la relación entre Roger y Jeannine. Por otro lado, el alejamiento de la pintora de París logra que se establezca la comunicación entre padre e hijo, objetivo para ella superior a su propio amor por Roger:

Roger: Jeannine, no hables de alejamiento. No mientes siquiera esa palabra. Vengo a decirte que no me separaré nunca más de ti. Debes creerme. Nada hay ya que pueda separarnos. Te lo he dicho. Nada, ni nadie... Mi padre...

Jeannine: Nada que sea en contra de lo que él desea para ti debes hacer. No quiero que por mi causa tengas ningún distanciamiento con él. No debes contrariarle. Te quiere mucho, mucho, y necesita de ti. Lo que él desee para ti será lo que más te conviene. Sé consecuente, Roger. Sé consecuente (p.87).

Jeannine, es la voz de la cordura para Roger. Ideológicamente, su sacrificio no sólo le vale un buen matrimonio sino también la consolidación de la armonía familiar de los Cerny. Todo esto unido al hecho de que sus pinturas ya han sido alabadas y reconocidas por el rico suegro ("Pero ¿no oye usted, Jeannine, lo que le dice el señor Cerny, que es todo un conocedor?, le dice Ernesto, p.58), lo que le augura además un promisorio futuro profesional:

Cerny: Este cuadro es magnífico. Verá usted a más de uno

que correrá a buscarla para que se lo venda. No se da cuenta, claramente se nota, del valor de esto... (p.59).

Y más adelante:

Cerny: Véndame usted sus obras. Yo formaré una galería, ayudado por Ernesto, y estoy seguro, no solamente de que obtendremos un gran valor para usted, sino que la haremos conocer, con lo que se hará usted famosa. Podría adelantarle cien mil francos... (p.63).

La pintura de Jeannine se vuelve entonces no sólo una posible fuente de ingresos para ella sino también para los ricos amigos, que la ayudarían aunque no desinteresadamente. El matrimonio de Roger con la pintora representa para Cerny pues, además de la adquisición de una nuera - la futura madre de sus nietos-, también una adquisición en términos estrictamente económicos.

La intervención de las tres figuras masculinas hacen traspasar a Jeannine un límite¹⁶⁴: dejar de ser una pobre y desconocida pintora soltera para convertirse en una virtual famosa y rica joven casada, con un futuro promisorio. En este sentido, la figura masculina recuerda el mito de Pigmalión, relacionado también como se sabe con el mundo del arte¹⁶⁵. El

¹⁶⁴ Se utiliza aquí la noción de límite según la expone Yuri Lotman en el octavo capítulo de *Estructura del texto artístico* (1970 edición en español: Madrid: Istmo, 1978).

¹⁶⁵ Ferris recuerda rápidamente este mito en relación con la figura de la prostituta arrepentida: "el escultor Pigmalión, desencantado con las degradadas y depravadas mujeres que pueblan el mundo, decide esculpir su propia visión de la perfección femenina. Su creación de piedra de la feminidad (...) brilla por su belleza, gentileza y obediencia. La diosa Afrodita ve a Pigmalión deseando a esta mujer de piedra, se compadece de él y le da vida a la estatua. Pigmalión se apropia de la perfección femenina, el objeto erótico ideal modelado según el modelo de sus propios deseos. La historia de Pigmalión completa el mito bohemio de la creatividad masculina: el artista masculino pasa desde ser inspirado por su modelo femenino hasta el acto final de crearla", L. Ferris, *Acting Women. Images of Women in Theatre* (New York: New York University Press, 1989, traducción nuestra) p.89.

hombre es la figura de la acción y a él debe la mujer su transformación positiva.

El personaje Jeannine recuerda a dos conocidas figuras femeninas de la literatura universal. Por un lado, la de la "ramera arrepentida", como la llama Ferris en su estudio acerca de las imágenes de la mujer en el teatro¹⁶⁶ y, por otro, la de la Cenicienta. Con respecto a la primera, dice Ferris, se trata de una figura que se remonta a la antigüedad: la prostituta Tais de *Pafnutius*, una obra teatral del siglo X, María Magdalena en la hagiografía cristiana, para convergir, en el siglo pasado, en la conocida Marguerite Gautier de *La dama de las camelias* (escrita como novela en 1847 y adaptada al teatro en 1852). Según Ferris, quien no menciona a la protagonista de la ópera de Verdi *La traviata*, cuyo libreto fue escrito basándose en el drama de Dumas, a mediados del siglo pasado hubo como una colisión entre dos imágenes de la mujer: la ramera/santa de la hagiografía católica y la mujer virtuosa del melodrama. Esta colisión creó un nuevo personaje teatral, Marguerite Gautier, "una figura que combina una mezcla de perspectivas y prejuicios antiguos con una visión más moderna de la pureza y la bondad que restaura el orden moral"¹⁶⁷. Para Ferris, en la obra de Dumas persiste todavía el viejo mensaje de María Magdalena: una mujer peca en términos sexuales, un hombre acude a ella, ésta se arrepiente, sufre, muere y es perdonada. Ante María Magdalena y otros personajes antiguos quien interviene es Jesús o una figura que representa la divinidad, Dios. En la Francia posrevolucionaria la presencia masculina divina ha perdido su validez y se reemplaza con el padre burgués, la nueva ley del orden patriarcal¹⁶⁸. Otro elemento interesante que indica Ferris a propósito de la "ramera arrepentida" tiene que ver con sus riquezas. Mientras que en las historias de los personajes antiguos las prostitutas se deshacen de sus pertenencias,

¹⁶⁶ Ferris, «The penitent whore», cap. 6 en *op. cit.*, pp.79-95.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.87.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 92.

incinerándolas o regalándoselas a los pobres, en la historia de Marguerite Gautier sus joyas, ropa, etc. deben ser subastadas para pagar sus deudas terrenales:

La subasta de Marguerite no sólo enfatiza la moderna importancia de vender, comprar y la propiedad que cuantifica su estatus sexual sino que simultáneamente ofrece un cuadro calculado, un inventario detallado que contabiliza su valor capitalista¹⁶⁹.

La renuncia de Jeannine por la presión paterna y su alejamiento de la ciudad recuerdan igualmente la historia de la dama de las camelias: cuando el padre de su amante la presiona para lo que deje, Marguerite se retira al campo. El cambio espacial parece ser un elemento constante en estas historias de amor: la ciudad es un lugar de perdición, mientras que el campo es, por oposición, el lugar idílico, el de los sentimientos puros. No por casualidad en Niza aparecerá una nueva figura en la pieza de Escalante, que contrasta con Jeannine o, si se quiere, simboliza a la nueva Jeannine, la mujer arrepentida que sufre la pérdida de su amado. Se trata de una niña que aparece y desaparece, casi como una figura mágica que Jeannine cree haber imaginado y que le regala unas rosas. Esta niña se llama Margarita y a ella Jeannine cuenta su triste historia, en un tono que apela al discurso cristiano. "Margarita" y su regalo son claramente un símbolo de la nueva Jeannine, ahora pura, que empezará una nueva vida después de su sacrificio:

Jeannine: Yo conozco muchas, pero muchas mujeres que son absolutamente felices; lo que ocurre es que la vida no es con todas igual. Es uno de los misterios que no llegaremos a comprender nunca. (Pausa) (...) Dios ve desde lo alto nues-

¹⁶⁹ "Marguerite's auction not only emphasises the modern importance of buying, selling, ownership and property that quantified her sexual status, but simultaneously offers a calculated tabulation, an itemised inventory enumerating her capitalistic worth", *ibid.*, p.94.

tros sufrimientos y observa. Si los soportamos con resignación, algún día nos compensa... cuando menos lo esperemos. Y entonces, qué grande nos parecerá la dicha que Dios nos envía...! Acostumbradas ya al sufrimiento, cualquier alegría nos parecerá más grande y la sabremos apreciar en lo que vale... Sólo el que ha sido pobre, sabe la dicha de ser rico... Y ninguna riqueza como la riqueza en felicidad... Todos debemos esperar esa felicidad, porque Dios, tarde o temprano, se va acordando de todos sus hijos, y si son buenos, les va dando lo que desean (pp.80-81).

Sufrimiento y resignación pero también "riqueza y pobreza": el mismo discurso de Jeannine revela otro aspecto del trasfondo ideológico de la pieza que tiene que ver con otro personaje femenino conocido, el de la Cenicienta. Si desde un punto de vista el alejamiento de Jeannine puede leerse como una especie de acto de sacrificio y penitencia y hasta de purificación, también se puede considerar semióticamente como un hacer manipulatorio logrado, tal como ha sido analizado por Courtés para la protagonista del cuento popular¹⁷⁰. Al igual que Cenicienta, Jeannine se presenta al inicio como una heroína pobre y humillada, en una posición de carencia. También procede a un hacer persuasivo -la fuga o disyunción espacial- en la medida en que se aleja de Roger y con ello logra su búsqueda por él¹⁷¹.

En el cuento, los regalos del hada madrina que hacen aparecer a Cenicienta como una princesa y, con ello, se logra engañar al príncipe. En la obra de Escalante los regalos se

¹⁷⁰ Joseph Courtés, «Une lecture sémiotique de *Cendrillon*», en *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application* (París: Hachette, 1976) pp. 109-137. El cuento, según Courtés, trata la transformación de un estado disyuntivo a un vínculo conjuntivo. Entre el estado inicial y el estado final hay una MEDIACION, a cargo de la heroína, quien HACE-DESEAR (o HACE-QUERER) el matrimonio al hijo del rey. "Cenicienta va al baile" resume la secuencia MEDIACION, la cual devela el sujeto del hacer-querer y el espacio del reencuentro.

¹⁷¹ La fuga de Cenicienta constituye, en el nivel del SABER, un segundo hacer-persuasivo (o querer-hacer-saber desengañante) que lleva -desde el punto de vista del príncipe- a situarla en el *secreto*.

transforman en las pinturas de Jeannine, que no son "falsas" (como los vestidos de Cenicienta) puesto que han sido pintadas realmente por ella pero que como objeto semiótico cumplen la misma función con respecto al personaje Cerny padre. En el caso de Cenicienta, los regalos del hada son "signos exteriores de la riqueza", que le permiten suscitar en el hijo del rey el querer-casarse. El matrimonio equivale entonces, siempre de acuerdo con Courtés, a la modalidad del poder (hacer-ser): respecto de la muchacha, es el medio del ascenso social; en el caso del príncipe, es el medio para acceder al gobierno del reino. Los cuadros de Jeannine no son exactamente signos exteriores de riqueza pues ella no desea aparentar ser una joven rica. Sin embargo, con ellos el texto la muestra en posesión de otro tipo de riqueza, sus potencialidades como una gran pintora la convierten, ante los ojos de un capitalista como podrían ser Cerny o Ernesto, en una lucrativa inversión.

Así, el texto muestra una figura femenina que no resulta ni tan pobre ni tan víctima. Ni desde su propio punto de vista, ni desde el de los varones, interesados en ella casi como si se tratara de un objeto matrimonial rentable. Y doblemente rentable si se la considera como futura madre de los hijos de Roger. Como apunta Roberto Alonge al analizar la figura femenina en el teatro de Ibsen y Strindberg, "la mujer se devela en un doble perfil: trampolín de lanzamiento para el ascenso del varón, o mueble de anticuariado comprado para el prestigio de la casa"¹⁷². En otras palabras, la mujer como un valor, un objeto útil, no importa su procedencia. Por esto se perdona a Jeannine su origen de clase y su aventura preconjugal con Roger. Una solución pacífica y sentimental, que resguardará el importante valor de la familia en la sociedad costarricense.

¹⁷² Roberto Alonge, "Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello", en VV.AA., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Atti del Convegno Internazionale* (Turín, abril de 1985, Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte, Ed. Costa e Nolan) p.13.

Aguas negras¹⁷³*El trópico: espacio del erotismo*

Una zona tropical, una plantación bananera: en ella conviven gentes de diferentes razas y nacionalidades, unos han nacido en el lugar, otros han llegado para tratar de hacer producir las tierras, repartidas bajo el mandato de una compañía norteamericana. En el desenlace, todos, excepto una pareja que es del lugar, fracasan en sus proyectos, lo que también significa el fracaso de sus distintos intentos de adaptación a la zona. Para la pareja Domingo-Adoración, que son los que permanecen hasta el final, el triunfo no sólo es sinónimo de su raigambre natural sino también un premio pues, según la revelación de ambos, con la desaparición de los demás, ellos logran quedarse con las propiedades, las tierras y la casa.

La zona, personificada principalmente en Adoración, expulsa o mata a quienes no pertenecen a ella: Vera, la protagonista, no logra apartarse del fantasma de Miguel, su marido y empleado-propietario de la compañía bananera, quien muere, víctima de una enfermedad típica de la zona y por un veneno que le administra Adoración. Vera, además, renuncia a acompañar a Raúl a recomenzar a plantar otras tierras: este, hermano de Miguel y amante de Vera, falla en Aguas Negras, debe irse a una zona virgen en la montaña para tratar de recomenzar a sembrar y no convence a Vera de acompañarlo; Buxter, el jefe gringo de la compañía, resulta muerto por una misteriosa flecha envenenada (aparentemente disparada por Adoración) y, si bien, al inicio de la obra, aparece como quien logró una transformación positiva de la

¹⁷³ H. Alfredo Castro Fernández (Marizancene), *Aguas negras. En las tierras bajas de la zona tórrida americana en el Atlántico. Interpretación dramática de esta zona, drama en tres actos* (traducción de María Rosa Picado y Abelardo Bonilla, San José: s.e., 1947, 171 pp.). En 1952 el grupo escénico *La casa del artista* trató de llevarla a escena pero la censura católica se opuso, calificándolo de amoral y antirreligioso. La polémica hizo desistir del intento.

zona, al final, ya obsesionado por un mito inventado por él, ve malograrse su intento de mantener Aguas Negras como el lugar productivo, ordenado y civilizado. El misterioso Cristo Negro no consigue triunfar en sus intentos de rebelar a los akantis y muere a manos de Buxter; Couri-Couri (miss Wilson) huye ayudada por Buxter, después de traicionar a su amante Tilbury-Cristo Negro.

Parte del desarrollo de la historia consiste en el descubrimiento de relaciones entre algunos personajes, que ellos mismos se encargan de revelar, o de identidades desconocidas u ocultadas. Así, la convivencia entre Domingo y Adoración no se conoce sino hasta el principio del tercer acto: teatralmente parece como un elemento que se agregó al final, necesario para preparar el final. El Cristo Negro, al principio presentado como un "negro demente", resulta ser mister Tilbury, un investigador norteamericano de Virginia, encargado por la Oficina de investigaciones de Washington. Su secretaria, una joven graduada en una universidad norteamericana, no es otra que la akanti Couri-Couri, mantenida semidesnuda y en estado de cuasi-esclavitud por Buxter. Todo esto es revelado por Tilbury a Buxter, quien también había inventado una leyenda acerca de la existencia de un Hombre de la Tierra. Algo similar ocurre con la relación entre Vera y Raúl, que al inicio es negada por ella ante Adoración y que Miguel llega a descubrir cuando regresa a la casa después de estar en el hospital.

Este juego de apariencias-realidades se realiza en un escenario único a lo largo de los tres actos, una sala de un 'bungalow' cerca del "mar tropical" y los bananales, en una zona llamada Aguas negras

a causa de su clima insalubre. Aun cuando las tierras allí son fértiles, la compañía bananera de "Tierras Calientes" no las explota ya, porque los trabajos resultan muy costosos y la región es mortífera (p.8).

Es un escenario que cambiará súbitamente al final del

drama, cuando todos los personajes desaparecen y quedan solos Domingo y Adoración: "Se disipan las nieblas y las Tierras Calientes despliegan todo su esplendor y belleza. La escena se ilumina de luz *viva* y de colores *brillantes*" (p.170; destacados nuestros). Este cambio contrasta violentamente con el ambiente en el que se desarrollaba el tercer acto,

una mañana *deprimente, húmeda y gris*. En el *bungalow* todo aparece en abandono y desolación. Las plantas trepadoras y las hierbas han invadido el *porche* y penetrado en el *living-room*. La región de Aguas Negras está arruinada y la maleza ha invadido los terrenos de cultivo. Priva una atmósfera *dolorosa*, propia de las cosas *abandonadas* que, sin embargo, pronto desaparecerá bajo el empuje *vigoroso* de la *exuberante* naturaleza tropical (p.125; destacados nuestros).

Así, el cambio de la atmósfera, de la naturaleza, pareciera sugerir un mejoramiento. Y todo en correspondencia con la desaparición de los inadaptados. Junto con la naturaleza feliz y brillante permanecen los únicos seres que sobreviven al drama, curiosamente una pareja mixta, una mulata y un blanco (manchado).

El texto no se esfuerza en esconder la identificación de Aguas Negras como un sitio de la zona atlántica de Costa Rica: Puerto Toronja recuerda Puerto Limón, el principal puerto del Atlántico del país; Ocosí se asemeja a Orosi, vieja ciudad de la provincia de Cartago, limítrofe con la provincia de Limón; las tierras altas o la meseta, finalmente, remiten al Valle Central de Costa Rica, también conocido como la Meseta Central, donde se concentra la población del país, asiento de la capital y otras cabeceras de provincia. Como en la obra, en la geografía costarricense se opone la zona atlántica como lugar bajo, de llanura tropical caliente y húmeda, a la zona alta, del Valle Central, lugar montañoso y de clima templado.

Pero esta diferencia geográfica se ha asimilado en el imaginario colectivo y literario como la oposición entre civilización y barbarie. La literatura anterior, y desde muy temprana-

no, en su formación, no ha podido soslayar, en la formación de un espacio nacional, la existencia de este espacio amenazador -tal vez por desconocido- que rodea el centro tranquilo y familiar del Valle Central¹⁷⁴. Se trata de un espacio que la visión endocéntrica de los habitantes del Valle sienten, por lo tanto, como no propio, extraño, extranjero, así como se revela por la traducción de esta pieza, llena de extranjerismos (living-room, porche, motocar, etc.).

Al igual que en los otros dramas de Alfredo Castro, en *Aguas negras* se narran, en vez de actuarse, la mayoría de los acontecimientos. Los diálogos entre los personajes resultan resúmenes de acciones sucedidas fuera del escenario donde se encuentran. Por esto pierden fuerza e interés en sí mismos, como actos dramáticos y la pieza parece oscilar peligrosamente hacia la narrativa. Hay además un momento en el que el texto se traiciona más como obra dramática y es cuando el hablante dramático básico apunta lo siguiente, como si se tratara de un narrador que interpreta pensamientos de un personaje novelesco:

(Permanecen uno cerca del otro y Buxter los mira con satisfacción. ¿No son éstos -piensa- dos hermosos tipos de humanidad, aclimatados a la región, afirmados con todas sus fuerzas a su querida zona?" (p.40).

Ese verbo "piensa" es típico de un narrador omnisciente, lo que, unido a los adjetivos (hermosos, aclimatados, afirmados, querida), muestra un hablante envuelto en la acción dramática casi como un personaje más, que no se contenta con presentar los acontecimientos y a los personajes en escena sino que necesita interpretar constantemente lo que éstos son y hacen.

¹⁷⁴ Sobre este aspecto de la literatura costarricense, cfr. Ovarés, Rojas Santander y Carballo, *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993).

La conquista de la zona

La obra se abre con el diálogo entre Vera y su empleada Adoración, quienes discuten primero acerca de las posibilidades de Vera de arraigarse en Aguas Negras. Esto depende no sólo de ella misma sino también del éxito de Miguel y, sobre todo, de Raúl para vencer las dificultades de la zona (malas tierras, mal clima, enfermedades) y triunfar con la siembra. La introducción de Raúl en la conversación de las dos mujeres hace deslizar el tema productivo hacia el de la sexualidad y el deseo. Dice Adoración a Vera: "Que don Raúl está aquí por usted" (p.20). Aquí y usted: una contigüidad espacial –sintáctica- que aproxima dos lexemas, espacio y mujer. Como se verá luego, la zona se personifica en Adoración.

Así, desde la inauguración del drama se plantea esta convivencia textual entre productividad (en el sentido económico) y sexualidad. A pesar del pesimismo de los demás, Raúl aparece al inicio como un hombre triunfador: ya logró una primera cosecha de buenas frutas, hecho que Buxter mismo debe reconocerle. Y el primer acto se cerrará con su otro triunfo, la conquista de Vera. Así, en este momento inicial, él vence no sólo las dificultades de la zona sino además los escrúpulos de Vera, de manera que resulta doblemente vencedor. Su objeto de valor, por lo tanto, está constituido también de forma doble: por un lado, la tierra y, por otro, la mujer. Ambos son objetos de conquista para el macho, a quien le ofrecen no pocas resistencias, en un paralelismo que los asimila como objetos equivalentes.

Aguas Negras presenta un proceso degradante o de fracasos que siguen a los éxitos individuales, de la conquista de las tierras para convertirlas en un espacio productivo y los destinos personales. La acción empieza en un momento posterior al tiempo positivo: Miguel está por salir del hospital, Vera, una vez superada su prueba de adaptación al lugar, no ha cometido adulterio y Raúl ha logrado hacer producir las tierras feraces. A lo largo de los tres actos, los personajes se van

evolucionando: este espacio (Adoración) obliga a una transformación de sus habitantes, los hace adaptarse, los expulsa o los mata. Al mismo tiempo que cambian los personajes, el drama parece incapaz de sostener el conflicto planteado en el primer acto desde el punto de vista de la historia o diégesis. Adoración (la zona) intenta convertir a Vera en otra mujer, en una como ella y, si bien logra un primer éxito en este proceso, fracasa al final, con la disolución de la pareja Vera y Raúl y el regreso de ella a la meseta, a las tierras del interior del país.

La traición de Couri-Couri a Tilbury se justifica como consecuencia de la influencia de la zona en ella; igualmente el cambio de Domingo y de Buxter. Domingo era ingeniero, proveniente de la meseta y se "convirtió" en peón de Vera y Raúl. Esta transformación implica no sólo un proceso degradante, desde el punto de vista del texto, sino además la oposición mayor entre el mundo de la razón (la meseta) y el del instinto (la zona). Explica Domingo a Vera: "Hoy se ha hecho el vacío en mi cerebro y se me ha abierto el mundo de las intuiciones..." (p.129). Así, no solo su aspecto físico cambia, cosa que también le sucede a Buxter:

Vera: Ves, su aspecto es sórdido, su cuerpo encorvado para el ataque, sus manos son garras y en sus ojos hay reflejos salvajes. He visto la obra de la zona en toda su persona. Le ha cambiado su cuerpo, le ha cambiado su alma. Del hombre civilizado ha hecho un primitivo de la selva. Todo a nuestro alrededor es selva, Raúl (pp.154-155).

La presentación de estos conflictos y oposiciones semánticas pierden fuerza artística en la medida en que no permanecen como datos implícitos del texto sino que los mismos personajes los explicitan constantemente. Hay una preocupación permanente de explicar todo al lector-espectador, sin dejar nada a la imaginación y al trabajo creativo de éste, igual como sucedía en *El vitral*.

La marca: el color de la piel

La transformación de las personas deja una marca, en la piel. Su color es el índice de pertenencia/no pertenencia a la zona, un signo de extranjería. Por esto a Domingo le aparecen manchas en su cuerpo y Raúl es presentado como

un hermoso tipo de hombre, *moreno*, de unos treinta años, fuerte, erguido y musculoso. Se ha adaptado a la zona y *su piel curtida* lo mismo que sus ojos febriles realzan su virilidad. Su cabeza, de *cabellos negros* y abundantes, revela a un hombre enérgico y de acción. *La barba corta y negra (...)* *Su traje está manchado por el roce del bananal* (p.39; destacados nuestros).

Raúl y Domingo son los hombres manchados, los adaptados a la zona. Domingo supone que fue Adoración quien le dio alguna sustancia que le hizo surgir unas manchas negras en el tórax:

Domingo: Una noche sentí a Adoración abrazarse contra mí, palpando mi cuerpo con sus manos y hundiendo sus dedos en mi carne. Todo su ser se agarraba a mí. Comprendí que había adivinado mi deseo de huir. Una mañana, mientras ella preparaba el café, vi mi cuerpo manchado. Estaba atigrado. ¿Qué brebaje me había dado? ¿Qué producto vegetal había introducido en mi cuerpo? Es un secreto de estas mujeres. En adelante le pertenecía. Era un hombre de estas tierras. (...) Tal vez le estaba reconocido por estas marcas de enlazamiento salvaje... No lo sé. Después de todo, ¿habría tenido razón de partir?, ¿no estoy bien como estoy? (p.128).

También la apariencia de Raúl revela su cambio hacia el final del drama:

Raúl (Permanece silencioso. Comprende el abismo que hay entre Vera y él. Ella no es de la zona. Se yergue, *toda su persona muestra un ser selvático*. Mira a Vera, luego al paisaje de las Tierras Calientes. Se decide a la huída). *Adiós, Vera* (p.164; destacados nuestros).

Tal vez por esto mismo es necesario que el Cristo Negro-Tilbury sea negro: "Aparece, precedido por Adoración, un hombre negro, alto y fuerte. Viste como un atleta, casi desnudo" (p.106).

Igualmente en las didascalias todos los personajes se describen en términos del color de su piel: "Vera es una muchacha de cabellos castaños, *de piel fina y cobriza*" (p.8); "Adoración: *mestiza* joven y fuerte...", "Couri-Couri: *muchacha mulata*", "Mack: un *mulato*", "Joe: un *negro* al servicio de Buxter", "Domingo: un *blanco* de la Zona Tórrida", "Ramiro: un peón *blanco*" (lista de personajes, p.5); "Buxter: ... *piel rojiza* a causa del sol y del whisky" (p.29); "Es un pobre diablo, pequeño, delgado y minado por las fiebres. Viste un pantalón viejo y sucio y una camisa destrozada que deja ver *su piel amarilla...*" (p.44; todos los destacados son nuestros).

Así, al relacionarse el color de la piel con la activa participación de Adoración, se vuelven a unir lo femenino, la zona y la sexualidad.

Erotismo, sexualidad y mujer

De acuerdo con Lily Litvak, existe una estrecha relación entre exotismo y erotismo:

El erotismo se ejercita en el cambio, se nutre de variedad y su razón es justamente el incesante apetecer. Al significado primario de lo exótico, lo que viene del extranjero, se le añade en seguida la nota de lo muy extranjero¹⁷⁵.

Aunque la idea de Litvak surge a partir del estudio de la literatura española de fines de siglo XIX, es decir, literatura europea de hace casi un siglo, se trata de un estereotipo de mujer tropical que parece mantenerse vivo y sin restrin-

¹⁷⁵ Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913* (Madrid: Taurus, 1986) p.171.

ge únicamente a la visión europea. Como se podrá ver mejor más adelante, en el drama de Castro no se esconde la fuerza de la figura femenina tropical, o sea, la mujer no blanca, que ejerce una atracción erótica a la que el varón no puede resistir. En *Aguas negras* se halla esta mujer de los trópicos, personificada en el personaje de Adoración, en alguna medida en Couri-Couri y también en Vera, pues ésta en realidad oculta a otra mujer dentro de sí misma. Lo sugiere Adoración y lo dice Raúl:

Pero no se trata de tu corazón... (sombrió). Se trata de otra cosa, que hará de ti la mujer que tú quieres ser y que no dejas manifestarse porque guardas todavía no sé qué vestigios morales de otro mundo (p.55).

La mujer tropical es un tipo femenino, dice Litvak, descrita como sensual, lánguida y perezosa. De ella el texto exotista "destaca su físico, su cabello negro y su piel morena"¹⁷⁶. La mulata y la negra son otros estereotipos de mujer tropical, objetos eróticos para el europeo blanco. La mujer tropical en general se concibe como "función de lo biológico", dueña de un erotismo precultural, "antecedente de la instauración de los signos convencionales de la cultura y en el que predomina el desorden mágico y sensual". Por esta razón se asocian con ella los signos de la animalidad, el sensualismo, el exceso germinativo de la naturaleza, la magia, las fuerzas profundas de la naturaleza¹⁷⁷. En *Aguas negras*, Vera aparece "tendida en la hamaca con una bata de tela liviana y ceñidas sus caderas por un ancho cinturón" (p.8); Adoración, por su parte, es descrita por el hablante dramático básico como

una bella mestiza, firme sobre sus robustas piernas; sus pies grandes y descalzos se apoyan pesadamente sobre el suelo. Atiende a los cuidados de la casa y de tiempo en tiempo barre

¹⁷⁶ Loc. cit.

¹⁷⁷ Ibidem, p.173.

el suelo, deteniéndose con pereza, con los grandes ojos abiertos y la mirada sin brillo. Parece moverse como un autómatas y su masa de carne, ardiente y pesada, se destaca en formas esculturales, rudas y vigorosas, en el cuadro que la rodea (pp.8-9).

Al inicio del primer acto, Vera acusa a Adoración de ser diferente a ella: "Tú no puedes comprender. Tú no puedes comprender nuestros sentimientos. Eres de otra raza y de otra región" (p.20). La llama también "bestia en celo" y ésta le contesta diciéndole que ella también es como las demás mujeres de la zona. Y esto porque "su piel ya no es blanca; nuestro sol la ha bronceado" (p.26). Litvak apunta que la mujer tropical se identifica en el texto exotista con lo erótico animal, una especie de ser híbrido entre animal y humano: "Lo femenino fatídico imposible de domesticar"¹⁷⁸.

Ahora bien, en el texto exotista, según Litvak, el personaje masculino se opone al femenino porque el primero proviene de una cultura europea y la mujer representa el mundo exótico y extraeuropeo. En relación con esto, además, señala la autora que el protagonista europeo no se apropia del país extranjero en forma de una "acción explícita de conquista" sino más bien por la "posesión" de la mujer. Se ve así el acto sexual como campo de experimentación del deseo inexplorado y prohibido y en muchos casos como proyección de los mitos de la infancia y adolescencia"¹⁷⁹.

Toda la obra de Castro está impregnada de racismo, contra indios, negros y mulatos. La relación entre Buxter y Couri-Couri la delata, casi rayando en lo grotesco y lo ridículo. Y es un racismo-odio mezclado con deseo: no por caso las principales figuras no blancas, con excepción de Vera, son femeninas. El principal discurso encargado de movilizar esta ideología es el de Buxter, no sólo por lo que *dice* sobre los no blancos sino también por su comportamiento hacia Couri-

¹⁷⁸ Ibidem, p.174.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 176.

Couri (la trata como esclava, encadenada y semidesnuda). Buxter fracasa en sus intentos de destruir al Cristo Negro y su discurso es objeto de burla por parte de otros personajes, como Raúl. Así, su racismo resulta matizado por la perspectiva general del texto. Pero no del todo neutralizado puesto que el hablante dramático básico comparte, más sutilmente, aquella visión exotista (racista y sexista) que caracterizaba Litvak en relación con la mujer tropical. Couri-Couri aparece descrita en sus palabras como

una muchacha...de *piel muy oscura*, que revela la mezcla de varias razas, especialmente la blanca, la negra y la hindú. *Esto no impide que sea un ser encantador, de cuerpo esbelto y fino*, de trazos regulares en los que resalta una nariz pequeña, respingada, que le da un aire malicioso y *espiritual* (p.69; cursivas nuestros).

Los discursos de otros personajes también comparten el racismo de Buxter: todos se horrorizan ante el sacrificio "primitivo" de los akantis. Estos, tanto para Buxter como para Raúl, son una tribu de salvajes, primitivos y feroces, que practican la magia y ritos crueles. Por su parte, Vera acusa de salvaje traidora a Couri-Couri, a quien al inicio, además, se la creía una akanti.

Las oposiciones *salvajismo/civilización y naturaleza/cultura* mantienen su vigencia en de la perspectiva del hablante dramático, específicamente en relación con la mujer. La mezcla racial de Couri-Couri no impide que sea un objeto erótico para el hombre blanco. Seguramente por esto mismo ella, al inicio una akanti salvaje, habrá de transformarse como personaje en "miss Wilson", secretaria de Tilbury, y joven graduada de una universidad norteamericana:

Vera a Couri-Couri: debes saber que hay una cosa, muy grande, muy grande, muy pura y muy bella, que ninguna mujer de tu raza podrá comprender, y es lo profundo del afecto que le tengo a Raúl. (...) Si fuimos azotados cruelmente

por nuestro amor, debes saber que es por la grandeza de ese sentimiento que no está velado por la infamia (...) ¡Mala mujer! Cierto, veniste [sic] al bungalow como una salvaje, desnuda, te recibí con bondad, te demostré amistad ¡y no eras más que una espía! (...) Hoy te vuelvo a ver, vistes como nosotras, hablas nuestro idioma, en todo te pareces a las mujeres de nuestra raza y ¡hay un abismo entre nosotras! Tu comportamiento es de una mujer extraña, hay resorte de tu alma que no conozco y que me repugnan (...) ¡Mala mujer! ¡Salvaje! Sí, ¡salvaje! (p.139).

En el discurso de Vera la mujer blanca se opone a la negra o mulata, por su fidelidad, sus altos sentimientos, su cultura y educación. Couri-Couri, responde la acusación racista de Vera y ésta le tiene que pedir perdón.

En el desarrollo del conflicto dramático, como ya se dijo, Adoración tiene un papel nada secundario: entrega a Vera en brazos de Raúl, mata a Miguel para que Vera pueda hermanecer con Raúl y también aparentemente asesina a Buxter. Al final, ordena a Domingo enterrar el cuerpo del Cristo Negro y cortar las yerbas del alrededor de la casa. Adoración es la personificación de la zona que, o transforma a los seres humanos (Raúl, Domingo), o los mata (Miguel, Buxter, Tilbury) o los expulsa (Vera).

Pero también Adoración es el reverso de Vera, el personaje alrededor del cual se anuda la historia, una mezcla de enredo amoroso y lucha por la sobrevivencia en una zona violenta, antihumana, que obliga la transformación de los que no son sus habitantes naturales. Estos no son totalmente humanos, son, en términos de los blancos extranjeros, casi animales o bestias: "¿Crees que somos bestias en celo como tú?", dice Vera a Adoración al inicio (p.26). Y más adelante, a Raúl, cuando decide irse de la zona:

Me he levantado encima de la zona, la veo con frialdad, la juzgo sin pasiones. Todo en ella es extraño, malsano, doloroso, inhumano. Fuimos sus víctimas en un drama vil: Miguel

muerto, tú y yo desgarrados, envueltos en una sensualidad que tenía más de la bestia que del hombre. La zona nos engañó, nos exaltó, se burló de nosotros y nos destrozó. A nuestro alrededor todo fue delirio, sufrimientos, muerte (p.163).

La aparición de la pareja Adoración-Domingo resulta débil técnicamente; tiene, sin embargo, la función de servir de opuesto a la otra, Vera-Raúl, núcleo del enredo amoroso.

Sexo y propiedad

El segundo acto empieza con el reconocimiento de parte de Raúl de que las siembras no dan los resultados esperados y la posibilidad de una plaga, lo que significaría "la ruina de todas nuestras esperanzas" (p.60). Además del paralelismo entre la enfermedad de las plantaciones y la enfermedad de Miguel, el texto relaciona directamente los problemas de las plantaciones con el adulterio de Vera o, más bien, con el sexo:

Vera: La ruina de una región por un mal desconocido es algo que se admite y a lo que nos resignamos porque está fuera de nuestra voluntad... pero el haber llevado la ruina al corazón de una mujer, el haberle causado la desolación y el haber quebrado su impulso ideal de belleza y de amor, es cobarde, criminal (...) Fuiste tú quien me lanzó ayer en los brazos de Miguel (...) Después de eso, ¿qué me importa la ruina de nuestras plantaciones? (p.62).

Cuando aparece Miguel, el hablante lo describe como sigue:

Es un hombre alto, muy delgado, encogido de hombros, un poco mayor que Raúl. *Su cuerpo y su espíritu* están minados por las fiebres y sus movimientos son bruscos y estereotipados (p.79; destacados nuestros).

De acuerdo con la historia, Miguel y Vera ya no eran pareja en términos sexuales desde antes de la enfermedad de él. Su descripción física, pues, coincide con la idea de su decadencia total. La sexualidad está asociada al cuerpo, a lo material, y se opone a lo espiritual. Se trata de una oposición que aparece, por ejemplo en la descripción de Couri-Couri, y en la interpretación de Vera acerca de su relación con Miguel. Según ella, su ruina es de carácter moral y es consecuencia de haber sido forzada -por parte de éste y de Raúl- a mantener una relación sexual con Miguel siendo ella amante de Raúl. La ruina de la mujer acarrea indefectiblemente la ruina de la tierra.

En la relación entre Vera y Raúl, varios límites¹⁸⁰ se imponen entre ellos para impedir la consecución de su felicidad amorosa. En un primer momento, están los escrúpulos de ella ante el adulterio, la compasión hacia el marido enfermo y el aborrecimiento de la mujer blanca de la meseta ante la sexualidad descarnada y brutal que le presenta Adoración como característica de la zona. Pero este primer límite se vence no sólo gracias a la intervención de Adoración, la ausencia del marido y el regreso a la casa de Raúl sino también porque es Vera quien plantea a él directamente su deseo. Ella lleva a cabo todo un juego de seducción con él que contrasta y se contradice con su propio discurso culposo. Un segundo límite lo constituye la reanudación de las relaciones sexuales entre Vera y Miguel cuando éste regresa a la casa, como ya se apuntó. Ser mujer de ambos hombres, hermanos además, por una acción a la que fue forzada, se convierte para Vera en una "acción vil y criminal" (p.62). Para Miguel, en cambio, el hecho merece censura y venganza: "...el ser solamente de Raúl, era cosa relativamente limpia, pero el haber sido de los dos confirma tu decadencia moral. ¡Es mi venganza!" (p.94). La muerte del marido -gracias a un acto de Adoración, que

¹⁸⁰ Se utiliza aquí la noción de límite según la expone Yuri Lotman en el octavo capítulo de *Estructura del texto artístico* (1970).

sobrepasa la lógica de la verosimilitud de la misma obra- los hace superar este segundo límite. Sin embargo de nuevo se separan, en aras de una purificación que los libere del fantasma de Miguel que los hace sentirse culpables. En el último acto, tratan otra vez de reunirse, después de tres meses de separación, que significa, no obstante, el surgimiento del verdadero amor -en el sentido de amor espiritual-:

Vera: En el desconcierto de nuestros abrazos, en el tormento de la carne, jamás se abrió tu corazón, jamás tu espíritu se unió al mío en la misteriosa posesión de los destinos indisolubles. Tu alma siempre permaneció lejana...como extraña a las emociones de nuestro amor. Yo misma fui víctima de esa locura voluptuosa. Durante tu ausencia, mis sentimientos se elevaron, mi corazón no latió más que para ti, mi pensamiento estuvo siempre cerca del tuyo (pp.160-161).

El amor se opone al sexo y la carne, y se concibe como una fuerza espiritual que implica la separación de los amantes. Por esto, para que triunfe, deben finalmente quedar separados Vera y Raúl. El sexo para el hombre significa la posesión de la mujer, y además, posesión brutal, bestial, animal. Para la mujer, es sed carnal y espiritual y entrega. Además, todo mezclado con sencillas supersticiones:

Adoración: Brutal, puede ser...no soy como la señora... pero sé que si don Raúl hubiera querido, la señora habría sido como nosotras, cuando un hombre nos gusta.

Vera: ¿Quieres callarte? ¿Crees que somos bestias en celo como tú?

Adoración: Los hombres son bestias aquí. Usted se revela porque se siente como nosotras, porque ya es como nosotras.

Vera: ¡Te echaré! ¡Cállate!

Adoración: No usted no me echará. Necesita de mí y yo sé lo que la atormenta. Mírese al espejo, su piel ya no es blanca; nuestro sol la ha bronceado. Su sangre hierve en deseos contenidos. Sea sincera, toda su carne tiembla cuando se acerca a don Raúl y usted se avergüenza. ¿Vergüenza de qué?

(Con tono más bajo) ¿Sabe cómo hacen aquí los hombres? Se apoderan de la hembra que pasa, como de una presa, la derriban en el suelo y la poseen como bestias. La mujer huye pero llevando con ella el germen del macho (...) Vamos, calme la sed que la enciende, dése como una bestia, apague su carne y su espíritu. (Con tono grave) Es necesario para evitar la desdicha en la casa (p.26).

La confesión de Vera a Raúl –acerca de su amor por él- podría leerse como el acto de una mujer liberada, no obstante sus dudas y conflictos respecto de sus deberes de mujer casada. De los dos, ella toma la iniciativa. Otra mujer, Adoración, es la que al fin la empuja, literalmente, hacia él. Así, la figura femenina, encarnada en ambos personajes, se revela como un ser que actúa y logra lo que desea: Vera obtiene a Raúl, Adoración, la propiedad. Al final, sólo una de ellas triunfa, la que buscaba las tierras. Sin embargo, las mulatas Adoración y Couri-Couri resultan desvaloradas como seres primitivos, salvajes y casi bestias, y esta descalificación proviene no solo por la diferencia racial sino también por la vinculación, casi natural en ellas debido a su raza, con el mundo de la sexualidad. Naturaliza tropical, primitividad, sexualidad y mujer están profundamente imbricadas y se oponen al espacio urbano, la civilización, la cultura y la masculinidad. Dice Vera a Raúl:

¿Quieres que vayamos lejos de Aguas Negras, a Ocosí, tierra adentro, y que olvidemos? Aquí o allá la atmósfera será la misma: irrespirable para todos los que deseen conservar las *delicadezas del corazón*, conservar las *facultades del espíritu*, los *impulsos del alma*. ¿Nuestra felicidad? Sólo la obtendríamos con el apagamiento de nuestra conciencia. ¡Y eso Raúl, no lo queremos, no lo podríamos sufrir (p. 164; cursivas nuestras)

Raúl, sin embargo, ya es un hombre de la zona, un “ser selvático” – esta es la explicación del hablante dramático (p. 164)- y decide entonces abandonar a Vera. Ante la

alternativa que se le presenta de escoger entre Vera y la zona, o sea, entre la mujer-sexo y las tierras-propiedad, el hombre elige la segunda. Racismo y sexismo: la mujer como correspondiente a un espacio, la zona tropical, que se concibe como lugar de la lujuria, los instintos, la irracionalidad. Es una concepción que opone, sin posibilidad de conciliación, los dos extremos del falogocentrismo. La mujer tropical es el objeto del deseo masculino, significa siempre sexualidad y ésta es, para la mujer blanca, motivo de adulterio y de culpa, mientras que para el hombre, tentación, deseo y fuente de castigo. La sexualidad es lascivia, es posesión brutal, en la cual ambos, mujer y hombre, se bestializan. Tanto el hablante dramático como los mismos personajes insisten en denominar el acto sexual como dominio de la mujer por el hombre y como algo "brutal" y "bestial". Esta idea, no obstante, es algo compartido por la mujer: concebido así, el sexo es algo deseado por ella¹⁸¹.

La oposición ideológico básica de la obra es entre *carne/espíritu*. *Aguas negras* se presenta como la interpretación de un espacio- así se explicita en su título: «*Aguas negras. En las*

¹⁸¹ Elizabeth Badinter explica que en sistemas de poder como el patriarcado absoluto el imaginario masculino concibe a la mujer como un peligro, una amenaza de desorden y anarquía y, a veces, se la asimila a la figura de Satán. El sistema patriarcal se sostiene en una lógica de los contrarios (hombre y mujer) y una serie de rasgos comunes de las figuras patriarcales: primero, la separación de los sexos, segundo, un estado de guerra latente, y tercero, la resurrección del Otro femenino en el imaginario masculino. Las relaciones entre hombre y mujer se ven bajo el doble signo de la alteridad y la oposición, la mujer se concibe como el Otro: "A fuerza de definir a la mujer como un elemento antagonista, situada en una relación de oposición, ...ella aparece rápidamente... como el elemento peligroso, el enemigo del hombre". La misma autora añade que con respecto al amor-pasión, el deseo, es la antítesis del amor conyugal o simplemente su inverso, y es algo que no se puede satisfacer nunca a riesgo de que se acabe: el deseo no implica sólo la alteridad y la guerra para perdurar, supone no estar nunca satisfecho (...) La pareja que encarna el amor-pasión prueba, más que el amor por el Otro, el "amor del amor". Su pasión se nutre de obstáculos que atrasan sin cesar la satisfacción. Cuando ya no hay obstáculos impuestos desde el exterior, ellos se [los] inventan... La separación de los amantes atormenta y transfigura su deseo *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes* (Paris: Odile Jacob, 1986).

Tierras bajas de la zona tórrida americana en el Atlántico. Interpretación dramática de esta zona»- concebido como zona prohibida para el espíritu, es decir, para los blancos. Al espacio del instinto pertenecen únicamente los mulatos y los negros cuasianimales, "bestias en celo", los que son como Adoración y Domingo, únicos sobrevivientes de este confuso drama tropical.

En algunos momentos de la historia del patriarcalismo, dice Badinter, a fuerza de segregación exclusión, se concibe no una sino dos humanidades heterogéneas: una buena, masculina, y otra mala, femenina, que se opone como la naturaleza a la cultura. En algunos, se identifica indiferenciadamente a la mujer con la naturaleza peligrosa o con la cultura culpable. Cualquiera que sea el sistema escogido, el objetivo de la operación es siempre justificar su opresión¹⁸².

Alrededor de la sexualidad –vinculada semánticamente con la producción y el trabajo- Aguas negras teje un texto muy represivo, que la niega como posibilidad de realización del ser humano y la asocia a los espacios calificados de modo negativo: la mujer, los negros y mulatos, el trópico, los instintos, la irracionalidad.

Bruma¹⁸³

Dentro del conjunto del teatro costarricense de la época se ha dedicado mayor atención crítica a los dramas de Alfredo

¹⁸² Ibid., p. 183. Esta autora analiza el caso del régimen nazi en el siglo XX, dentro del cual se concebía a la mujer como un animal procreador, cuyo universo se limitaba a la familia, por oposición al del hombre, arquitecto del macrocosmos. La esfera femenina se delimitaba por la naturaleza (la maternidad), a diferencia de la masculina, relacionada con la razón, el Estado y la comunidad. Se trata, dice Badinter, de una "lógica de la animalidad femenina", que se expresa en una tesis de la bipolaridad: lo masculino comprendía los valores del espíritu, la razón y la luz, mientras que lo femenino era la materia, el instinto y las tinieblas. Los valores viriles son los del orden y las fuerzas creadoras, los femeninos, los del caos y la degeneración, Badinter, p. 184

¹⁸³ M. G. Escalante Durán, *Bruma* (San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1948, 78 pp.).

Castro. Sobre problemas similares a éstos, aparece en 1948 uno de los dos dramas de M.G. Escalante Durán. Como en las de Castro, se pueden anotar también varios defectos con respecto al oficio teatral del autor: largos diálogos y poca acción dramática en una pieza que se autocalifica como comedia pero que en realidad no lo es, y fallas en el manejo de los personajes. *Bruma*, sin embargo, despierta interés para el análisis del discurso patriarcal pues se descubre como un texto con una inusitada eficacia ideológica en lo que se refiere al discurso acerca de la sexualidad, el adulterio y la figura femenina, es decir, al discurso sobre la alteridad.

La protagonista del drama es Isabel, una joven casada con Enrique, trabajador y neurótico, y amada por Jorge, amigo soltero de la pareja. En los primeros dos actos el conflicto se plantea alrededor de los celos de Enrique hacia su esposa. Tanto sus amigos como su padre, Gustavo, tratan de convencerlo de que se trata de celos infundados contra Isabel, esposa-modelo, mujer "normal", mientras que él sí estaría enfermo: "Y debéis marcharos cuanto antes; no por ella, que está perfectamente; por ti, que estás enfermo", le dice su padre. Son sus problemas la causa de la infelicidad conyugal y no la supuesta infidelidad de Isabel: él es reservado, orgulloso, complicado (pp.33-34).

Frente a esto, ambos deciden, por consejo de Gustavo, tomar unas vacaciones de quince días fuera del país. A su regreso, Isabel encuentra en su casa a Jorge y con él aparece el nuevo conflicto, que se desarrollará en los siguientes dos actos. Se trata del progresivo descubrimiento del amor de Isabel por Jorge. Ella es la figura de la duda y, al final, la del adulterio. En su relación con Jorge, sus dudas moralistas esconden un juego de seducción que no hace sino aumentar el deseo masculino. Ante la insistencia de él, Isabel reconocerá que es infeliz con Enrique. La salida para ambos es la huida pero Isabel, sorpresivamente, se arrepiente y, no sólo no abandona a Enrique sino que además descubre que sí lo ama.

Enrique, Gustavo y los demás personajes que inaugu-

ran la pieza y la dominan en los primeros dos actos desaparecen de la historia. Esta se convierte en un único diálogo amoroso entre Jorge e Isabel. Defectos técnicos bajo los cuales se revela -otra vez- que alrededor del matrimonio, la pareja conyugal y su crisis, este texto, como otros, busca una explicación que siempre termina por encontrar una culpabilidad en la figura femenina, la esposa, su comportamiento ambiguo, doble, su infidelidad. Así, si se relaciona lo que sucede en los primeros dos actos con lo que acontece en los dos últimos, el texto parece sugerir, muy veladamente, que las dudas y los celos de Enrique en realidad no eran infundados:

Enrique: Yo la recuerdo en los primeros tiempos... Para ella sólo existía *su casa... y yo*. Temprano, muy de mañana, bajaba al jardín. Yo la contemplaba desde la terraza, ir y venir buscando las mejores flores, las que iba cortando [...] Cuando terminaba, se extasiaba contemplando aquello con satisfacción. Yo la tomaba en mis brazos y la cubría de besos [...] Pero ahora el servicio se encarga de hacerlo. Isabel tiene otras ocupaciones... Otras ocupaciones que le son mucho más importantes y que le toman mucho tiempo. Ejercicios para conservar la línea... uno para adelgazar la cintura, otro para que no engruese el tobillo... en fin, ¡qué sé yo! Luego, el cuidado del cutis requiere también mucho tiempo. Una crema que hay que frotar y mantener por un rato; luego hay que quitar la crema; luego otra crema para dar un masaje; luego otra cosa... ¡Siempre tratando de embellecerse más! (pp.13-14; destacados nuestros).

Ante esta duda su padre lo trata de convencer de que el cambio es positivo pero Enrique no lo acepta así:

Enrique: Cada día la encuentro más bella, más hermosa, pero cada día siento también que *perdo* más esa belleza. Cada instante la creo menos *mía*... Me parece como si fuera una muñeca de exhibición, a la que todo el mundo puede ver, pero que *no es de nadie*... Yo antes me daba cuenta, sentía, palpaba que *era mía* y que su único pensamiento era yo. Ahora, en

cambio, para ella sólo cuenta ella misma (p.14; cursivas nuestros).

Las dudas del marido asocian y oponen el cuerpo de la mujer y las flores, es decir, la casa. Su temor nace entonces de un cambio del objeto de atención de la esposa y, con ello, el abandono del hogar y de él mismo. La mayor preocupación hacia ella misma, hacia su cuerpo, es entendida por él como una desposesión, una pérdida. Además, ese cambio de objeto de Isabel apunta hacia el exterior, en contraposición al interior que es el hogar, la casa familiar.

De acuerdo con el tiempo de la diégesis, Isabel ya conocía el amor de Jorge por ella antes de los hechos que se presentan en el primer acto; incluso, las constantes salidas de Isabel que refiere Enrique como algo nuevo pueden entonces releerse como motivadas por esta nueva relación con Jorge.

Así, la imagen de Isabel presentada al inicio resulta neutralizada o negada incluso por su actuación, a escondidas de suegro, amigos y marido. Con la esfera de lo femenino se vuelven a anudar, de acuerdo con viejos mitos, no sólo un comportamiento infiel y adúltero sino también el eje de la falsedad la oposición entre las apariencias la verdad. La figura femenina, especialmente la esposa, resulta el espacio del deseo masculino pero también el de la duda, el de la insatisfacción: ni Jorge ni Enrique logran poseer a Isabel, ni como amante ni como esposa, la felicidad conyugal entre Isabel y Enrique es parte del pasado de su matrimonio:

Isabel:... yo era feliz con mi marido; verdaderamente feliz. Yo misma no me doy cuenta por qué, ni cómo, ni cuándo, comenzamos a distanciarnos. Ha sido tan lentamente... Han sido detalles, que hasta pasado un tiempo he legado a comprender; pero no ha habido entre él y yo nada que nos haya separado completamente (p.59).

Y más adelante:

Isabel Pero no ha sido siempre así... En los primeros días de matrimonio, yo hablaba casi constantemente; decía todo lo que pensaba, con una espontaneidad casi única. A veces encontraba su mirada puesta en mí, pero un poco vaga (p. 60).

En el diálogo entre Isabel y Jorge él trata por su lado de convencerla de que es infeliz en su matrimonio y ambos, buscando una explicación, la encuentran en una esencia del ser femenino:

Isabel: Pero nosotras las mujeres vivimos precisamente de pequeños detalles. A las mujeres, más que a ustedes, nos gusta que se nos comprenda, que se nos adivine si es posible, para que se nos indique luego el camino fácil. Nosotras las mujeres siempre tenemos la impresión de que los hombres son más inteligentes. Cuando no nos creemos comprendidas, sentimos la humillación terrible de que no se nos ha tomado en cuenta. Una mujer puede soportarlo todo, pero de ningún modo puede soportar que no se la tome en cuenta. Es cuestión de orgullo, que para nosotras significa mucho; es una vanidad personal, cuyo origen es posiblemente la inferioridad en que se ha mantenido la mujer.

Jorge: No. No es ese el origen. Es la propia condición de la mujer. La mujer debe ser tomada en cuenta en toda ocasión, en todo lugar, en cada momento. [...] cuando una mujer habla es fácil comprenderla. Es extraordinario: siempre se revela toda ella, tal como es. De ahí que para nosotros los hombres sea siempre fácil, al hablar con una mujer, darnos cuenta de si nos está o no diciendo la verdad. Y ella lo comprende así (pp.61-2).

Isabel es doblemente acusada: por su marido y por Jorge. El primero, ya se indicó, la acusa de una transformación en sus relaciones con él que no logra explicar. Jorge la acusa de prejuiciada, de reprimir sus sentimientos. Él lleva a cabo un juego manipulatorio con ella, es decir, hacerla amarlo y abandonar al marido.

En la esfera familiar y social Isabel resulta juzgada

positivamente y quien aparece como ser problemático es Enrique, el drama muestra a otra Isabel, desconocida para familiares y amigos, la que se entrevista a escondidas con Jorge, la que confiesa sus verdaderos sentimientos, la verdadera Isabel. Una esfera pública se opone así a una individual, privada, donde se descubre realmente el individuo. En la primera se vive un nivel de apariencias que resultan falsas y encubridoras. No por casualidad el cambio de escenario: mientras que los dos primeros actos transcurren en el vestíbulo de la casa de Enrique e Isabel, el interior, los diálogos entre ella y Jorge se desarrollan en un salón de té, es decir, el exterior.

Bruma es una pieza cuya mediocridad como texto dramático no le impide transmitir un mensaje más profundo en términos ideológicos: el tradicional discurso patriarcal presenta una figura femenina en un papel específico, la esposa, asociada a los semas infidelidad, adulterio y pasión. En contraposición, del lado masculino está el deseo, siempre insatisfecho, como posesión de la mujer, como sucedía en *Juego limpio* de Alfredo Castro. Así resulta confirmada la voz masculina y patriarcal, con una doble sanción negativa para la mujer-esposa. Pero también, al subsumir la oposición *femenino/masculino* dentro de la dicotomía entre público y privado (*exterior/interior*), se logra una mayor eficacia ideológica protegiendo el sagrado valor de la familia.

Juego limpio¹⁸⁴

Como en *Jeannine*, se renueva en esta pieza el viejo mito de Pigmalión, en una versión que presenta a la mujer como enferma. El adulterio femenino se percibe como enfermedad moral, que el marido, médico, desea curar.

¹⁸⁴ H. Alfredo Castro Fernández, *Juego limpio*, en *Teatro* (San José: Falcó, 1952) pp.105-138. Representada en 1956 en el Teatro de cámara «El arlequín» (San José) durante dos semanas, por el grupo del Teatro universitario.

Luis ha vuelto del extranjero y se entrevista con Teresa, quien expresa vehementemente su deseo de reanudar la relación, interrumpida dos años antes por el viaje de él al exterior, por motivos de estudio. Al inicio, él se resiste, sin embargo, gracias al juego de seducción ejercido por Teresa, al final cede. La entrevista, en el antiguo apartamento de Luis, se lleva a cabo en secreto y una hora antes de que aparezca Pablo, el marido de Teresa. Este sabe todo, es más, tiene una explicación científica para todo, como se enterarán luego Luis,

**Teatro
Variedades,
1949.**



Teresa y espectadores. En el momento del beso entre los amantes, aparece Pablo. Teresa es obligada a esconderse en el dormitorio, al lado de la sala, pero fuera del escenario, desde donde podrá escuchar en silencio la conversación posterior entre los dos hombres.

La discusión entre Luis y Pablo versa sobre temas como el amor, la pasión, la historia de este triángulo, etc. Pablo se encarga de narrar la relación entre los dos amantes después de la partida de Luis y sus antecedentes, cosa que había empezado a hacer Teresa antes de que él apareciera. En este sentido, la obra peca de un exceso de escenas-sumario¹⁸⁵, que atentan contra la acción propiamente dramática. En *Juego limpio* hay un tipo de diálogo (en el tiempo presente) que siempre se autorreferencializa hacia acontecimientos del pasado, sin los cuales no puede subsistir. Es como un texto dependiente, que no puede construirse a sí mismo como texto autosuficiente, creador de significaciones propias.

Pablo se presenta como un hombre racional y lógico, un típico individuo de ciencia según el estereotipo que posee una explicación a la conducta anormal de su esposa:

El corazón tienen profundas, múltiples relaciones con el espíritu y el cuerpo. Es un vasto dominio donde la razón no tiene jurisdicción; sólo los instintos primitivos surgen con todo su vigor, rompiendo los principios de nuestra moral, dice Pablo (p. 135).

No sólo por su descripción sino también por su modo de hablar Pablo resulta un personaje estereotipado. El hablante dramático lo presenta como “un hombre de unos cincuenta años, de aspecto austero, tipo de hombre de ciencia. Hermosa cabeza de sabio” (p. 124) y su forma de hablar lo convierte en un personaje monolítico y cerrado:

Pablo: Una pasión llevada a ese grado, es una enfermedad

¹⁸⁵ Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

grave del dominio de la patología. Si una persona enferma del mal sagrado, con antes se le llamaba, hubiese tenido a su lado un alma caritativa para consolarla, o mejor aún, aun médico para curarla, la desgraciada se hubiese salvado. La mujer al perder al hombre que ella ama siente vértigo, ve un abismo y se hunde en él. Esas fiebres intensas son de corta duración; unas gotas de opio tomadas oportunamente traen la calma y con ella la esperanza de amar... (p.127).

El marido es esa alma caritativa y Teresa, una personificación de la Mujer, una esencia sobre la cual discurren sabiamente ambos hombres: "Es raro que una mujer pueda vivir sin amar. Lo que le interesa es su propio amor, es decir, estar en estado pasional. El objeto cambia, es todo", dice Pablo doctrinariamente (p.126).

La figura que encarna los instintos primitivos y la amoralidad consecuente es la femenina, que aparece reducida al papel de la infiel y la traidora. Los valores opuestos se encarnan en la figura masculina que en esta obra es doble: el marido (Pablo) y el escamante (Luis). En un primer momento de la discusión, Luis se enfrenta a Pablo pero hacia el final, tanto él como Teresa fracasan ante la fuerza expositiva y moralista del amor conyugal defendido por el esposo.

Los hombres discuten acerca de la mujer, sin que ella pueda intervenir e la discusión, y se la disputan como el trofeo final de un vencedor. A Teresa le dan únicamente la posibilidad de elegir entre los dos, una vez terminada la discusión varonil. En efecto, los dos actos de *Juego limpio* pueden verse como opuestos uno al otro según la distribución de la palabra: en el primer acto Teresa participa en el diálogo mientras que en el segundo sólo lo hacen los varones. A Teresa se la expulsa del espacio escénico, de la acción dramática y del proceso comunicativo que paradójicamente, versa sobre ella misma. La mujer deja de ser sujeto de la acción y se convierte en el referente del monólogo de la voz masculina.

Teresa es un objeto en varios sentidos: objeto de la discusión masculina, objeto del deseo de ambos hombres: "¿Y

usted quiere que se la *devuelva?*", dice Luis a Pablo (p.137; cursiva nuestros); objeto de tratamiento para el médico, o sea, objeto de su interés médico. Para éste la pasión es enfermedad curable, a lo cual Luis opone una voz discordante, más cercana a la expresada por Teresa. Para ella, por encima del conflicto entre el deber y el querer está la oposición entre la verdad (el "juego limpio") y la falsedad, es decir, la sinceridad y la mentira. En su voz se presenta una filosofía del comportamiento humano que debe guiarse, para ser consecuente consigo mismo y con los demás, por la obediencia a los propios sentimientos, no importa si éstos van en contra del deber conyugal.

A este discurso se opondrá el de Pablo, que logrará convencer a su esposa de la justeza de su razonamiento. Gracias a éste, el "juego limpio" del discurso de Teresa, que favorecía el amor-pasión, se volverá en favor del amor conyugal preconizado por Pablo.

El amor de Teresa por Luis, durante los dos años que estuvieron separados y que equivalen al tiempo del matrimonio de ella con Pablo, fue platónico. Pero igualmente casta fue la unión matrimonial. Pablo revela a Luis que por decisión propia no mantuvo relaciones sexuales con su esposa, no obstante que

su cuerpo admirable se me ha ofrecido instintivamente con el deseo de ser madre. No quise un amor donde aún había vestigios del suyo. El hijo que hayamos de tener será enteramente nuestro (p.136),

aclara Pablo a Luis Sexo sólo dentro del matrimonio y para la procreación. Pero aún más: el marido huye del cuerpo femenino como de algo contaminado. El sexo es "lo irreparable" (p.136).

En el sistema patriarcal, dice Badinter, "el adulterio femenino es la vergüenza de los hombres. La idea de legar su nombre y sus bienes a un niño de sangre extraña provoca tal horror que se llegaría a extremos sobre la persona de las

las mujeres con tal de no arriesgar tal ultraje"¹⁸⁶. Una vez más, mujer, sexo y pasión quedan no sólo asimilados unos a otros, sino también derrotados por la todopoderosa óptica masculina que domina el texto. Pero en este juego, no tan limpio, que divide el mundo en dos partes antagonistas, el triunfo de la visión masculina no deja de esconder su profundo miedo al Otro femenino.

Fragata bar¹⁸⁷

Durante los últimos días de mayo de 1945, en los momentos de la liberación de Francia, en un puerto a la orilla del Atlántico. Allí se desarrolla el drama, en un lujoso bar, el *Fragata bar*, propiedad de una judía renegada, madame Ondet. Los personajes se dividen en tres grupos: soldados alemanes, franceses colaboracionistas y franceses de la resistencia o antinazis. Las mujeres colaboracionistas son prostitutas y traidoras. Los alemanes se dividen a su vez en dos grupos: los malvados (como Juan Carlos, oficial de la Gestapo, amante de Quira, y Ruge, jefe de la Gestapo) y los bondadosos (como Karl, amante de Albina).

El personaje alrededor del cual se arma el conflicto es Albina, una joven cantante que quería huir del puerto en un barco que pierde, por fortuna para ella pues más tarde se sabrá que había sido dinamitado por la resistencia francesa ya que en él iba el estado mayor nazi del puerto.

La guerra sirve como escenario para desarrollar un juego entre apariencias y realidad, especialmente acerca de las identidades de los personajes: la dueña de la cantina, madame Ondet, vende champaña adulterada; Quira, la bailarina, es "una alemana criada entre nosotros y que se hace por francesa" (p.32); un coronel nazi resulta ser de la resistencia, lo

¹⁸⁶ E. Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes* (París: Odile Jacob, 1986) p.108.

¹⁸⁷ H.Alfredo Castro Fernández (Marizancene), *Fragata bar* (drama en tres actos, en *Teatro*, versión castellana de Lorenzo Vives, San José: Editorial Falcó Ltda., 1952) pp.12-104).

mismo que el cantinero Pablo y Laurent, que se aparecen en el bar como un soldado alemán, sobreviviente del naufragio de un barco alemán. Pero este juego alcanza también a Albina, quien al inicio se presenta a sí misma como una mujer honesta aunque luego se llegará a saber que se acostó con un alemán, Karl. Su error será parcialmente justificado por el texto al saberse que fue inducida por otros a beber. Este hecho, divulgado por Quira, permanecerá como el nudo del conflicto -el límite- entre honestidad y fidelidad (al hombre y la Patria) y prostitución y traición. Será así el acontecimiento que desvalorizará a Albina, ante ella misma y los demás, en especialmente ante su novio Laurent, quien la rechazará por lo mismo.

Albina y Laurent habían perdido contacto desde 1939, motivo por el cual ella intentaba salir del puerto sitiado en el afán de tratar de localizarlo. No obstante la larga separación, Laurent representa el único y verdadero amor de su vida y en esto consiste su diferencia con las demás mujeres del bar, que se acuestan con los alemanes por interés, por plata. Al acostarse (una vez) con Karl, Albina se convierte en una de ellas, lo que la angustia hasta el punto de asesinar a Karl cuando Laurent le dice que él lo sabe todo. Al ser descubierta por el jefe de la Gestapo, Albina también mata a Laurent, con el fin de impedir que lo capturen, lo torturen y lo maten.

El tema político sirve como escenario para desarrollar un conflicto pasional y también para ofrecer a este discurso otro campo semántico con que se enriquecerá la vieja dicotomía entre mujer infiel y hombre leal. El conflicto consiste básicamente, como se vio, en la relación sexual ilícita de Albina, que aquí, desde una perspectiva casi kitsch, se traduce como prostitución. El enfrentamiento central se establece entre el amor puro, desinteresado, ideal, sin sexo (Laurent) y el amor carnal, prostituido, interesado (las mujeres del bar). Dentro de esta oposición se coloca además la otra, la política entre traidores y patriotas.

Quira, como opuesto femenino de Albina, no sólo es

prostituta sino también una delatora, pues ha entregado a varios franceses de la resistencia a la Gestapo. Además, es ella quien, en una noche de juerga, empujó a Albina a entregarse a Karl. Quira envidia a Albina porque ésta trataba de mantenerse fiel a Laurent. Cuando conversa con éste, sin saber quién es, le dice que es alemana, criada en Francia. Ambos discuten acerca del ideal femenino nazi:

...mujeres robustas, firmes sobre sus piernas, con grandes ancas y pechos rebosantes. Nada de esas otras refinadas, pintadas, como los franceses las han hecho a ustedes, para entretener su mentalidad perversa. Nada de esas gracias que, lo reconozco, son encantadoras pero que no corresponden al ideal hitleriano... mujeres sólidas, sanas... Madres fecundas... (pp.74-75).

Pero las mujeres del drama están en el bar, incluida Albina, para entretener a los alemanes. Desde el inicio, el texto asimila las mujeres, el sexo y la traición:

Albina al coronel: Las mujeres que van con ellos lo hacen voluntariamente. Vuestros oficiales tienen una buena opinión de nosotras. Son amantes de la música, el baile y el canto. Admiran a las verdaderas artistas. Ellos han sido, en general, camaradas respetuosos. Saben hacer la diferencia entre las mujeres que trabajan y las otras... Para las últimas, no sienten más que desprecio (p.27).

En oposición, las figuras masculinas están asociadas con los valores positivos del patriotismo y la pureza, en las palabras de una mujer:

Albina: Viniendo del muelle, ahora mismo, he visto en la plaza del Ayuntamiento más de una veintena de gaullistas en fila ... He pasado avergonzada delante de ellos. Comprendí su pensamiento. La mirada de uno me golpeó... No es difícil adivinar lo que pensaba de mí: «una sucia prostituta que vende placer a los alemanes en el Fragata bar». Quería pararme y

decirle: «No, no, pobre joven, no es lo que tú piensas! Durante meses hemos sufrido todas las humillaciones: el hambre, el frío, todo, para vivir. No tenemos otra manera de luchar. ¿Qué hacer? Estamos allá contra nuestra voluntad. *La fragata* ha sido escogida por los alemanes y nosotras no podemos ir a otra parte». Le miré intencionadamente para que pudiera leer los sentimientos de mi corazón. Sus ojos miraban a lo lejos, el cielo gris" (pp.17-18).

No es nueva la asociación de los nazis con el espacio del burdel, los bares, los lugares de ocio y sexo. Pero tanto alemanes como franceses son conscientes que el fin se acerca y los primeros ya no quieren más cantos ni bailes. Por esto, la verdadera diferencia no pasa por la nacionalidad ni por el hecho de ser algunos pronazis y otros antinazis. Más bien se trata de una diferencia cuya marca es el sexo. Hombres y mujeres se distinguen en términos de la oposición *pureza y fidelidad/sexo y traición*. Karl, siendo alemán y uno de los que se acuestan con las mujeres del bar, resulta hasta cierto punto salvado por el texto porque ama sinceramente a Albina y se preocupa por salvarla.

En este sentido es ejemplar el diálogo entre Pablo, el cantinero y Quira, la bailarina traidora. Después de revelar que Albina se acostó con Karl, ella, ante el temor de la derrota alemana, le propone un trato:

Barman: Veo tu alma. (Bajo) Espía.

Quira: Y tú también.

Barman: No, perdona: de la resistencia.

(...)

Barman: Nada tengo que reprocharte. Lo que sí no es correcto, es lo que hacer por la paga. ¡Tus manos están llenas de sangre!

Quira: (Duramente) Yo hago mi oficio y tú el tuyo.

Barman: Perdona. No es lo mismo. Hago mi papel, no por el dinero sino por una causa, por mi país. Tú sabes a lo que arriesgo. La tortura, la vida...

Quira: (Con pasión) Pablo, quiero vivir. ¿Comprendes? Quiero vivir. (Pausa). Hagamos un trato.

Barman: ¿Qué quieres apostar?

Quira: Seré tuya.

Barman: No acepto (pp.35-7).

Mientras a lo femenino corresponde el rol de la traición a la Patria, a lo masculino (Pablo, Laurent, el coronel), la fidelidad. Y esta fidelidad es doble: a la amante (de Laurent hacia Albina) y hacia la nación. Viceversa, la mujer resulta doblemente traidora. Por esto las últimas palabras del drama corresponden a Pablo, el jefe de la resistencia, quien simbólicamente quita la cruz gamada nazi de la bandera francesa y dice: "Por fin... ¡En nuestra casa!" (p.104).

Una noche, esta noche¹⁸⁸

Una pareja, Armando y Cristina, habla acerca de la recuperación de su hija, que estuvo a punto de morir. El es dramaturgo y durante la conversación, dice que se le ha ocurrido una idea y que desea representarla: se trata de reproducir la escena que ambos están viviendo. En realidad, el móvil es su temor acerca de la posibilidad de adulterio de parte de Cristina. Ella se atemoriza con la representación. En el juego de la farsa/realidad, Armando continúa con la pregunta que lo atormenta y pide a Cristina que jure por su hija que le ha sido fiel. Ante su insistencia, Cristina está a punto de jurar cuando la empleada llega de repente al estudio donde están ellos y con un gesto da a entender que la niña ha muerto.

Para tratar el problema que domina el teatro de Castro, en *Una noche, esta noche* la forma elegida muestra cierta originalidad en la medida en que, como se resumió antes, se trata de hacer teatro dentro del teatro, el juego de las apariencias y la realidad.

El conflicto es siempre el mismo: el terror masculino

¹⁸⁸ H. Alfredo Castro, *Una noche, esta noche* (drama en un acto, versión castellana de Rafael R. Odín, en *Teatro*, San José: Editorial Falcó Ltda., 1952) pp.139-163.

ante el adulterio de la esposa. Sólo que en este caso la mala acción femenina se presenta como una virtualidad, una duda del marido.

Ambos esposos resultan castigados con la muerte inesperada de la niña. Pero como en los demás dramas, el texto revela en sus fisuras la perspectiva patriarcal que acusa sin remedio a la mujer. La culpabilidad de Cristina se asoman esta vez en las acotaciones del hablante dramático básico: "Cristina. Cada vez más inquieta pero resignada a lo que haya de suceder" (p.157); "Cristina manifiesta nerviosidad creciente", "Cristina le sigue, con risa forzada" (p.158); Armando: "Continúa contemplando la mano de Cristina. Ella tiene miedo y trata de retirarla pero no puede. Parece culpable" (p.159);

Cristina: (Enloquecida) ¡Armando! ¡Armando! Armando, basta ya, ¡basta! Es horrible, me das miedo. (Cubriéndose la cara, en una súplica). Cállate, cállate, te lo ruego.

Armando: (Irónicamente) Dime, ¿está bien? Escucha ahora el fin del drama (...) La mano culpable... y la mira intensamente a los ojos para buscar en ellos la verdad. ¡Toda la verdad! La que es imposible ocultar.

(Cristina echa atrás la cabeza, lentamente, incapaz de ocultar su emoción y su angustia. La cubre una gran palidez y luego su rostro se torna inexpresivo como el de una estatua) Y entonces él le dice, en voz baja, con tono profundo y amargo: Júrame, júrame sobre la cabeza de nuestra hija que jamás me has engañado (En voz muy baja) Sólo así podría volver la paz a mi alma (Él permanece de pie, con la cabeza baja y los brazos caídos, espiritualmente destrozado) (p.159).

En el diálogo que sigue al anterior, las actitudes de Cristina son "suplicante", "extraviada", "casi maternal", "perdida", "sin convicción, cansada", (pp.159-161). Así, el texto se muestra cómplice del hombre que es a la vez actor y juez del drama que impone jugar a su esposa. La muerte de la hija sobreviene en el momento en que Cristina, "con calma, digna", trata de hacer razonar a su marido pero con argumentos

que dejan abierto el portillo del adulterio: "Suponte que una mujer culpable, por debilidad, por interés, por conservar un hogar..." (p.162). Sus palabras se interrumpen con la entrada de la empleada que tratará de anunciar la mala noticia. Las últimas palabras son de Cristina, quien "rompe violentamente a llorar" (p.163). No hacen falta más pruebas, parece, para ver hasta dónde puede llegar el castigo de la mujer adúltera, en esta pieza, esposa y madre.

La rama de Salzburgo¹⁸⁹

Este es el drama del desprecio de la mujer enamorada. Quien, al igual que en *Una noche, esta noche*, resulta ser, además de esposa, madre. Por su osadía, al intentar transgredir los límites que impone la conyugalidad, el castigo en este caso será el desdén por parte de su amado y la consiguiente soledad.

Toda la pieza consiste en un diálogo entre Elena y Enrique, amigo de la familia y soltero. Ella lo ha citado en un "bello jardín", en una tarde de otoño, con la complicidad que le otorga la ausencia del marido. El motivo de la conversación es el diario que Elena escribió y entregó a Enrique, en el cual le confiesa su amor por él. Enrique y Elena aparecen descritos por la palabra del hablante dramático básico, al principio de la obra:

Elena. Una *hermosa* mujer de unos treinta años. Sus facciones son *puras* y la cabellera, cortada a raíz de la nuca, le da a la cara la *imposibilidad de una escultura*. Nada en ella refleja sus pensamientos (...) Toda su persona denota *decencia, reserva* y, tal vez, *frialdad*. Sin embargo, sus labios son *sensuales* y sus manos *finas* tienen *suavidad de caricias*. Habla llanamente, con dulzura y sólo de vez en cuando el tono de su voz revela la vehemencia de su temperamento.

¹⁸⁹ H. Alfredo Fernández Castro, *La rama de Salzburgo* (San José: Trejos Hermanos, 1953, 30 pp.).

Enrique. Tiene unos diez años más que Elena. Es hombre *elegante, de temperamento reposado y muy dueño de sí mismo* (p.3; cursivas nuestras).

Enrique además aparece como un hombre superior, gracias sobre todo a su saber y "cultura". Elena, por su parte, reconoce la superioridad masculina al entregarle su diario para que lo comente y tenga la oportunidad de pontificar con sus amplios conocimientos sobre la materia, con citas eruditas de Stendhal, etc.

Enrique y Elena hablan de otros dos que no aparecen en escena: Mauricio, esposo de Elena, y Anita, amante de Enrique. Mauricio es el compendio de todas las virtudes de un hombre:

Enrique: La verdadera felicidad es la que tiene. Raro es que dos seres como usted y Mauricio se encuentren para fundar un hogar: salud, inteligencia, fortuna, posición social, belleza... todo lo tienen. Las cualidades que me da, son las de Mauricio. Abra los ojos. Dotado de un cerebro superior, de una comprensión amplia de la vida, de sentimiento artístico, la rodea de belleza en un ambiente digno de usted y de su amor. Cruel sería el que perturbara su corazón" (pp.22-23).

Anita, descrita también por Enrique, es "vivaz, de risa franca, sentimientos frescos, preciosos ojos y boca tentadora" (pp.11-12). Toda la pieza, como es característico en el teatro de Castro, conserva este estilo recargado de adjetivos, que manifiesta un tipo de hablante dramático subjetivo¹⁹⁰.

¹⁹⁰ El estilo adjetivador es uno de los rasgos que caracterizan la literatura kitsch, según Moles. Los otros son la trivialidad de las asociaciones y una "dilatación", entendida como "trayectos con grandes posibilidades de asociaciones mediante las constelaciones de atributos". Los pares de adjetivos "se oponen siempre y *tienden* a la dicotomía más extrema, al ensanchamiento de las escalas de valor por estereotipia" (Moles, 1971:119-171). Como se ha visto, el texto teatral de Castro Fernández procede, especialmente en el plano ideológico, mediante oposiciones de carácter absoluto: mujer/hombre, carne/espíritu, materialidad/espiritualidad. Igualmente, al amor verdadero no se opone simplemente el sexo sino una sexualidad orgiástica, de bacanales (*El punto muerto*) o de bestias en celo (*Aguas negras*).

El diálogo consiste en el descubrimiento del amor de Elena por Enrique y, finalmente, el de Enrique por ella. Sin embargo, cuando Elena le propone que huyan juntos, estando ella dispuesta a abandonar marido, hijos y casa, Enrique reconoce que ama a Anita, motivo por el cual no puede hacerle esa "crueldad" (p.28). Anita, "cuya alma y cuyo cuerpo son buenos", dice Elena antes de que Enrique se aleje. Ella quedará con "el corazón destrozado y su alma perdida en la inmensidad de los valles (...) Todo en la naturaleza parece reflejar la inmensa tristeza y el duelo de su amor" (p.30). Estas últimas son palabras del hablante dramático, que cierran la pieza.

En la contraposición entre amor físico y amor espiritual, se pueden colocar las dos figuras femeninas ante las que Enrique elige, Elena y Anita. Ambas parecen ser las dos caras de la misma medalla, la Mujer, a la que tanto Elena como Enrique intentan definir en términos de una esencia:

Elena: ... no hay lógica en el alma de la mujer y si pareciera haber una, sería la que el hombre le ha impuesto y ella ha asimilado. El delicado mecanismo de los sentimientos de la mujer jamás el hombre lo comprenderá; no vemos, no sentimos, no pensamos como ustedes. Somos de un mundo interior, del todo diferente al de los hombres; ese mundo lo conservamos, celosas, oculto (pp.26-27).

No debe llamar a engaño el aparente feminismo de estas frases: al apelar Elena a una imposición masculina sobre el alma femenina, no sólo segrega a las mujeres como un grupo totalmente diferente al masculino sino también las define en términos del clásico estereotipo machista: ilogicidad, interioridad, doblez, irracionalidad, reacciones violentas y amorali-

dad, los términos contrarios, los positivamente valorados en una cultura falologocentrista¹⁹¹, son los reservados al varón.

Como en *Juego limpio*, aparece también aquí la idea de la monogamia pero aplicada sólo a la mujer. Para poder confesar su amor a Enrique, Elena tuvo que dejar primero a su marido -sexualmente hablando-. Pero hay más: le buscó una amante, su propia prima, de modo que así también todo quedó entre familia.

¹⁹¹ El término aparece en Zulma Nelly Martínez, «La mujer, la creatividad y el eterno presente», en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX* (t.I, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico) pp. 39-47. La autosegregación femenina y estas oposiciones entre lo masculino como lo racional y lo femenino como irracional aparecen en: M. Rojas, F. Ovaes y S. Mora, *Las poetisas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana, Agustini, Ibarbourou y Storni* (Caracas: Monte Avila, 1991).

EPÍLOGO
EL TEMOR AL CAMBIO

Las obras teatrales del período se orientan hacia un teatro psicologizante, un drama burgués que reduce la acción a los asuntos de la pareja y juega sobre todo con la oposición entre esencia y apariencia. Tanto los personajes como la trama y la escenificación, profundamente ceñidos a esta preocupación central, se ven atraídos por dos polos opuestos: por un lado se busca el alejamiento de cualquier localización específica y por otro, se asiste a una evidente concreción de papeles, escenarios y hechos. En la búsqueda de un nuevo equilibrio entre los planos abstractos y concretos que los aleje del verosímil regionalista, algunas piezas bordean la alegoría y aún el didactismo.

Además, algunas de las obras del período pretenden un acercamiento a los temas y técnicas de la vanguardia. El alejamiento del regionalismo y la temática local, la ambientación en la ciudad, a veces la soledad de los personajes en relación con un entorno mayor, el interés por lo exótico, la presencia del tema político, la preocupación por el erotismo pueden verse como parte de esta apertura a otras formas teatrales.

No obstante, en un nivel ideológico más profundo, el teatro costarricense de esos años más bien se aparta de la ruptura que busca: la posición moralizante y represiva ante los asuntos sexuales, el rechazo a cualquier forma de irracionalismo, el afán de guiar al espectador en todo momento parecen formas de adscripción a estéticas más tradicionales. El mundo y el individuo se mantienen separados, íntegros, el tiempo

sigue aún un movimiento cadencioso y progresivo. Si acaso un cierto aire de indiferencia y fastidio, cierta presencia de lo absurdo, algún malestar en la vivencia del tiempo -no siempre convincentes- aproximan estas piezas al teatro de vanguardia.

Sobre todo, en las piezas analizadas, la presencia evidente de contenidos sexistas aleja al texto de posiciones como las de algunas vanguardias, fascinadas por el mundo de lo diverso, lo extraño, lo Otro.

El objeto teatral

La poca o ninguna utilización que se hace en estas piezas de objetos materiales en la escena, como objetos virtualmente semióticos, no es, como algún crítico ha sugerido, muestra de la adscripción de Castro a los postulados de la vanguardia. Ya el teatro simbolista, por ejemplo, se caracterizaba precisamente por otorgar carácter simbólico al objeto, como explica Ubersfeld¹⁹².

Lo anterior puede deberse tanto a la falta de oficio de los autores como a un teatro que se define más bien como retrasado en relación con las vanguardias vigentes en la misma época.

En algunas de las piezas se puede encontrar un intento de otorgar simbolismo a algunos objetos, por ejemplo, en *El vitral*, de Alfredo Castro. Pero como se anotó antes, se trata de un intento fallido pues el vitral no resulta explotado en sus múltiples potencialidades como objeto en sí y, como conse-

¹⁹² La tipología del objeto teatral propuesta por Ubersfeld plantea un tipo de objeto *simbólico*, que tendría un funcionamiento esencialmente retórico; el objeto aparece como metonimia o metáfora de determinado orden de realidad, psicológica o sociocultural. Los otros tipos de objetos son: el objeto *utilitario*, que aparece en las didascalías o en el diálogo cuando no hay didascalías: si se trata de figurar un duelo, aparecen dos pistolas o espadas, por ejemplo; y el objeto *referencial*, el objeto-decorado: icónico e indicial, remite a la historia, a la pintura; por ejemplo, en el teatro romántico, el objeto servía al objetivo de la exactitud histórica, el objeto del teatro naturalista denota un cuadro de vida cotidiana; Anne Ubersfeld, *Lire le theatre* (Paris: Editions Sociales, 1977) pp.194-197.

cuencia, son las palabras de los personajes las que deben explicar que se trata de un objeto simbólico.

En *Aguas negras* el escenario de la sala no va más allá de presentar objetos referenciales, que denotan un ambiente tropical típico: corredor con hamaca, lavatorio y filtro para el agua, plantas de banano, palmeras, choza con techo de palma. Los objetos que utilizan los personajes no trascienden tampoco un uso utilitario: pistolas y flechas envenenadas para matar, muebles, etc.

Un intento un poco más logrado puede encontrarse en *Jeannine*, de M.G. Escalante Durán, con las flores que acompañan a la muchacha joven y pura. En este caso, el significado del objeto -doble si se quiere, en la medida en que está constituido tanto por las flores como por Margarita, su portadora¹⁹³ - no se explica al lector-espectador como en las obras de Castro.

¿Audacia y teatro de vanguardia?

Tampoco por las temáticas de estas piezas pueden ser consideradas como teatro de vanguardia. Hablar de adulterios, incesto, infidelidad y sexo no implica automáticamente una visión renovadora del género. Sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que el teatro anterior ya había incurrido en problemáticas similares.

De todas maneras, lo que interesa es el tipo de discurso con que este teatro se aproxima a estos asuntos polémicos. Y como se ha visto suficientemente a lo largo de los análisis, se trata de un discurso patriarcal obsesionado con estereotipos racistas y sexistas.

Ya se anotó la censura que en la crítica una visión nacionalista y, por lo tanto, moralista, imponía al tema sexual.

¹⁹³ Ubersfeld anota que un personaje, además de locutor, puede constituir también un objeto de la representación, al mismo nivel que un mueble: "la presencia muda, inmóvil, de un cuerpo humano puede ser significante tanto como otro objeto" (Ubersfeld, op.cit., p.194).

En este sentido, los elogios de la crítica costarricense hacen sospechar de nuevo de una implícita complicidad con este teatro.

Sexo y propiedad

El discurso patriarcal que estructura los diferentes niveles de este texto teatral tiene su representante en el hablante dramático básico. En las obras de Alfredo Castro ese hablante posee características que lo acercan peligrosamente a veces con la figura de un narrador novelesco. No se limita a dar órdenes sobre la ejecución de la pieza, ni se trata tampoco de una inclinación estetizante en las palabras del hablante dramático básico, sino que interpreta, en un discurso completamente subjetivo, las calidades y acciones de los personajes. Por otro lado, sus intervenciones, más que servir de apoyo a una eventual dirección escénica, se convierten en un diálogo literario con la voz de los personajes. Esto podría resultar novedoso, en cuanto alejamiento de las convenciones realistas, pero, la primacía de la interpretación única y el afán de explicación, frustran la intención renovadora.

En *Aguas negras* se anotó un hablante casi narrador, hecho que se repite también en el final de *Espíritu de rebeldía*, con el comentario ya referido del hablante dramático que se acerca asimismo al relato. En *Una noche, esta noche* el hablante introduce largas descripciones sobre las actitudes de los personajes y sus cambios, que revelaban implícitamente su toma de posición contra el personaje femenino. Algo semejante ocurría en *Preludio a la noche* de Macaya Lahmann y en *La rama de Salzburgo*, con una abundante adjetivación que hacía de la suya una palabra hipervalorativa.

Con semejante grado de intervención en el texto el hablante se vuelve una presencia dominante. Acontecimientos, diálogos, escenarios y personajes se ordenan bajo su palabra casi todopoderosa, como la presencia de un viejo patriarca teatral.

La “cuestión femenina”

La “cuestión femenina”, apunta Roberto Alonge, es un problema específico del teatro europeo de fines de 1800 y todo 1900: se trata, según él, del problema del varón, de su poder, que se vuelve ahora problemático¹⁹⁴. Se ha podido observar que a la misma conclusión puede llegarse con respecto al teatro costarricense de las décadas 1930-1950. Se trata de un texto que esconde el miedo del varón ante la pérdida de control sobre la mujer. Por esto la presenta como una figura adúltera, o sea, traidora. Esto significa que el miedo se orienta hacia la pérdida de la mujer en un ámbito definido y delimitado: el hogar, la familia. Y allí, en este espacio específico, la mujer es la esposa y la madre. Su ser aparece definido mediante dos funciones básicas para la reproducción de la familia y, por lo tanto, de un sistema, y que también atañen directamente a su sexualidad. Si la mujer comienza a desenvolverse en esferas distintas, a jugar otros papeles (profesionales, políticos, sociales, etc.) y, luego, empieza a poder controlar su maternidad, es decir, puede tener la opción de decidir ser o no madre, el discurso que la tenía sujeta únicamente a esos dos roles se sentirá amenazado¹⁹⁵.

En el texto teatral la figura femenina se reduce a compañera sexual del varón, esposo o marido, que, en cambio, aparece caracterizado también por una profesión u ocupación. Ha de anotarse que de las doce obras analizadas, sólo tres presentan protagonistas femeninas que, aparte de ser esposa o amante del hombre, trabajan: en *Espíritu de rebeldía*, una que es obrera, en *Fragata bar*, una cantante y en *Jeannine*, una

¹⁹⁴ Roberto Alonge, «Solitudine dei maschi e mitologemi femmili in Ibsen, Strindberg, Pirandello», en VV.AA., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello* (Turín: Costa e Nolan, 1985) p.11.

¹⁹⁵ Tal vez es útil aclarar que al hablar de discurso se alude a un nivel de la realidad signífica que no tiene absolutamente nada que ver con los sujetos productores "reales", históricos o biográficos. En este sentido, un personaje femenino y una escritora pueden participar igualmente de un discurso patriarcal al mismo nivel que un personaje masculino y un escritor varón.

pintora. Por el contrario, todos los personajes masculinos principales tienen una ocupación (con excepción de dos: en *Bruma*, no se especifica a qué se dedica Enrique, y en *Jeannine*, se trata de un joven rico que no necesita trabajar): hombre de negocios, médico, político, abogado, dramaturgo, ingeniero, soldado, cantinero, bananero, agricultor, industrial y artista. Como se puede apreciar, toda una galería... Hay que agregar que en *Fragata bar* todas las mujeres de la taberna poseen empleo: dueña del local, encargada del guardarropía, pianista, cantante, bailarina, pero el texto las unifica a todas como prostitutas y traidoras. Por otro lado, en *Jeannine*, la protagonista adquiere valor textual más como querida del joven rico que como pintora pues es lo primero lo que la pone en relación con los demás personajes. Lo mismo sucede con Clara y Margot en *Espíritu de rebeldía* con respecto a Andrés: una es su amante, la otra es amiga de ambos y, además, prostituta.

Emerge así un discurso que trata de controlar obsesivamente la sexualidad de la compañera del hombre, quien la desea pero nunca la tiene por completo: la relación sexual es entendida sólo como posesión de la mujer.

En ese espacio cerrado en que el texto desea mantener a la mujer -como figura única de un gineceo privado del esposo-, no hay hijos: predomina en este teatro la pareja sola, una familia reducida a su mínima expresión. En las obras en las que la mujer es madre, los hijos, o están por nacer (*Germinal*), no aparecen del todo en escena (*La rama de Salzburgo*) o se mueren (*Una noche, esta noche*). Y no podría haberlos porque sólo una relación define a la mujer y esta es la sexual, es decir, con SU hombre, único punto posible de referencia para la mujer.

Son varias obras en las que las mujeres empiezan el juego de la seducción con el varón: Elena en *La rama de Salzburgo*, Vera en *Aguas negras*, Teresa en *Juego limpio*. Pero como se vio, en todas recibe también su castigo por hacerlo. Un límite básico impone el texto teatral a los personajes

femeninos: la monogamia conyugal. Cualquier otra relación que la mujer desee establecer, aparte de la que mantiene con su marido y con los demás familiares, es ilegal y merece una pena. La sociedad capitalista, dice J. Stratton con respecto a la novela, se articula a sí misma por medio de una reconstrucción sexual del mundo que da a ese mundo el único, el “real” significado para los que viven en él¹⁹⁶. En este mundo, añade el autor, lo femenino es constituido por el varón fetichística y dicotómicamente. La mujer vive su vida de modo sexual, la sociedad burguesa ha negado en su historia el deseo sexual femenino. Sin embargo, simultáneamente y como una expresión de la fractura original generadora, se considera que las mujeres tienen un lado oscuro, un apetito insaciable que, manifestado en el deseo, podría, si se deja desatar, destruir el mundo social. La mujer como fetiche -y como asexual- forma la base de la realidad burguesa. Construida como ella es desde dentro de la dinámica del deseo masculino, ella misma constituye parte de la fractura primaria, es situada como asexual en el centro del “locus” institucional del mundo burgués. Es el centro tanto de la familia asexual como, en general, de lo doméstico asexual. La dinámica del poder en este sistema, explica Stratton, es que las mujeres ocupan el lugar del orden social, el lugar de la “realidad”, es decir, la familia.

La ilusión es que se trata de un lugar deseable, que es el lugar del poder y que las mujeres lo ocupan voluntariamente. Sin embargo, esto es la realidad como se vive en la sociedad burguesa¹⁹⁷.

Los personajes femeninos comparten en el enunciado teatral el discurso patriarcal, son figuras aquiescentes de la superioridad masculina. Pero la mujer es, para el texto, en

¹⁹⁶ Jon Stratton, *The Virgin Text. Fiction, Sexuality and Ideology* (Norman-London: University of Oklahoma Press, 1987, traducción nuestra) p.xi.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. xii-xiii.

sentido más global, el Otro, al que la voz masculina, a la vez que subordina, teme. Espacio de la seguridad doméstica que garantiza un orden social y económico, es decir, burgués, y, también, lugar de su deseo permanentemente insatisfecho.

Otras formas literarias de la época manifiestan la misma oscilación entre el deseo de emanciparse del discurso patriarcal y la presencia de una voz que ordena y confiere un sentido único al mundo. Podría aventurarse como explicación a este fenómeno la idea de que la cultura costarricense se resiste, aún a mediados de siglo, a asumir plenamente la llegada de la modernidad.

Estos años contemplan la erosión de la sociedad patriarcal, la irrupción de nuevas fuerzas políticas, la fractura irreparable de la armonía social, la creciente desnacionalización de la burguesía. Las formas de vida del costarricense se ven amenazadas por el anonimato, nuevas valoraciones del tiempo, otras orientaciones morales. Por otro lado, el gran público no vacila en censurar cualquier intento de innovación en el arte: es un momento en que muchos intelectuales optan por la salvación en el exilio.

Frente a esto, el intelectual se siente atraído por un arte que rompe atrevidamente con las nociones más arraigadas de tiempo e individuo y aventura técnicas y temáticas novedosas. Escindido ante este doble reclamo: tradicionalismo del medio y temor a la modernidad por un lado, seducción de las vanguardias por otro, el teatro costarricense testimonia el dilema de una burguesía que no pudo marchar al ritmo de su tiempo.

ANEXOS

ANEXO# 1: ESPECTACULOS PRESENTADOS EN SAN JOSE (1933-1950)¹⁹⁸

1933

La Compañía de María Teresa Montoya presenta la comedia de José Fabio Garnier, *Con toda el alma*, en el Teatro Nacional (*La hora*, 21 marzo 1933, p.2).

Presentación de las obras *La casa de salud* y *El río de sangre*, de Carlos Orozco Castro, en el Teatro Nacional (*La hora*, 25 marzo 1933, p.2).

Compañía de María Teresa Montoya presenta *La sombra*, de Darío Nicodemi, en el Teatro Nacional (*La hora*, 30 marzo 1933, p.2).

Concierto con la Banda Militar en el Parque Central (*La hora*, 5 abril 1933, p.2).

Recital del indio Guaraní Mangore, "el mago de la guitarra", en el Teatro Nacional (*La hora*, 18 abril 1933, p.7).

¹⁹⁸ Se hace la siguiente cronología de acuerdo como aparecen anunciados los espectáculos en los diarios del país. Se incluyen presentaciones escolares, de ballet, danza, recitales poéticos, conferencias, teatro, música, para tratar de contextualizar el ambiente cultural y su organización en los principales teatros de la capital.

Concierto con Berrocal-Gólcher, en el Teatro Nacional (no aparece más información) (*La hora*, 6 mayo 1933, p.7).

Presentación de la comedia en tres actos, de José Fernández del Villar, *La educación de los padres*, en el Teatro Nacional (*La hora*, 12 mayo 1933, p.7).

Concierto con la Banda Militar, en el Parque Morazán (*La hora*, 26 mayo 1933, p.7).

Presentación de la Compañía de Ópera Bracale María Gentile, en el Teatro Nacional (*La hora*, 27 mayo 1933, p.7).

Concierto con el violinista Zimbalist, en el Teatro Nacional (*La hora*, 3 junio 1933, p.8).

Concierto con el cantante nacional Carlos Alberto Herrera, en el Teatro Nacional (*La hora*, 21 agosto 1933, p.4).

Presentación de la obra *El hospital de los invisibles*, del autor nacional Raúl Salazar Álvarez, en el Teatro Moderno (*La hora*, 14 setiembre 1933, p.8).

Presentación de *Ya no iré a tu casa*, de Ricardo Jiménez Alpízar, en el Teatro Nacional (sin más información) (*La hora*, 10 noviembre 1933, p.8).

1934

Presentación de la Gran Revista Infantil, en el Teatro Nacional (*La hora*, 5 enero 1934, p.4).

Presentación de la Compañía Rumano-Tica, que interpretó la opereta *Boda rumana*, en el Teatro Nacional (*La hora*, 2 octubre 1934, p.5).

Presentación de la danza tropical "La Chacarita", en el Teatro Nacional (*La hora*, 17 noviembre 1934, p.8).

Juegos Florales del Café de Costa Rica, concurso de belleza centro-americana, en el Teatro Nacional (*La hora*, 5 diciembre 1934, pp.8-9).

Concierto con el pianista Armando Palacios, interpretando obras de Beethoven, Chopin, Debussy, Liszt, en el Teatro Nacional (*La hora*, 17 diciembre 1934, p.5).

Baile de despedida de año, en el Teatro Nacional, el próximo 31 (*La hora*, 28 diciembre 1934, p.9).

1935

Gran baile de las Mil y una Noches, en el Teatro Nacional (*Diario de Costa Rica*, 4 julio 1935, p.2).

Recital de los pianistas Agustín Roig y Mary Roig y el violinista Héctor Reyes, en el Teatro Nacional (*Diario de Costa Rica*, 20 julio 1935, p.2).

Presentación de la opereta italiana *La Duquesa del Bal-Tabarín*, por la Unión Artística Nacional y la Compañía de Operetas, Zarzuelas, Dramas y Comedias, en el Teatro Nacional (*Diario de Costa Rica*, 22 diciembre 1935, p.10).

Representación de la opereta *Rosa de Nogaria*, música de Julio Mata y libreto de Carlos Orozco Castro ("Florian Morel"), en el Teatro Nacional.

1936

Homenaje a José Santiesteban Repetto, compositor y cantor de vals, en el Teatro Nacional (*La Tribuna*, 6 marzo 1936, p.3).

Presentación de *Una tragedia* en ocho cilindros, de José Marín Cañas.

1937

Gran velada infantil con Grace Lindo y su Escuela de Baile, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 5 setiembre 1937, p.6).

Presentación de la opereta del maestro Jaime Galvez, *Sueño de Reina*, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 9 setiembre 1937, p.8).

Del 2 al 9 de octubre temporada con González Marín, "el faraón de los decires, el alma de la raza", genial intérprete de los más grandes poetas españoles y americanos. Escenificación con canto y acción dramática, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 2 octubre 1937, p.8).

Noche de arte venezolano, con canciones, joropos, humorismo y la actuación de González Marín, como invitado especial, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 1 diciembre 1937, p.8).

Concierto del violinista Raúl Cabezas Duffner y la pianista Zoraide Caggiano, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 3 diciembre 1937, p.8).

Presentación del Ballet "A la luz de la luna", por Grace Lindo y sus discípulas, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 11 diciembre 1937, p.6).

1938

Concierto con el "Cuarteto Raúl Cabezas", en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 13 enero 1938, p.8).

Concierto Wagneriano, con el tenor nacional Manuel Salazar y la pianista Marita de Hine, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 19 mayo 1938, p.6).

Concierto con [Nicanor] Zabaleta, el mejor arpista del mundo, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 1 abril 1938, p.8).

Estreno del drama heroico en tres actos y en verso *Juan Santamaría*, y el drama *La Virgen de los Ángeles*, del autor nacional Alfredo Saborío Montenegro, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 5 abril 1938, p.8).

Gran concierto Mozart con Zoraide Caggiano, Raúl Cabezas Duffner y Roberto Castellano, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 1 setiembre 1938, p.8).

Tercera conferencia con el Dr. C. Jinarajadasa: "Los niños agentes de Dios". Habrá una cuarta conferencia: "La teosofía y el destino de la humanidad", en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 29 setiembre 1938, p.8).

Solemne celebración de la fiesta de la raza el 12 de octubre, con los coros de los colegios de segunda enseñanza, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 5 octubre 1938, p.8).

El 20 de octubre, la Compañía Villalaz Ortiz estrena "la sublime obra dramática de fuerza humana" *El vitral*, de Alfredo Castro Fernández. Versión castellana de Mario Fernández Callejas. "Portentosa concepción psicológica, de honda emoción e interés formidable", en el Teatro América (TA) (*La tribuna*, 19 octubre 1938, p.8. "Analizar el subconsciente es un tema difícil, pero Alfredo Castro Fernández lo toca en forma magistral y humana" (*La tribuna*, 20 octubre 1938, p.8).

Estreno del drama *Germinal*, de Jorge Orozco Castro (noviembre).

1939

Concierto con el oboísta Juan Piedra C., que interpretó el Concierto para oboe de Mozart, Wagner y Chopin y el bajo nacional Claudio Brenes, quien interpretó romanzas de Mozart, Wagner y Verdi, acompañados por la pianista Zoraide Caggiano de Cabezas, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 31 agosto 1939, p.8).

1940

Conciertos Daniel presenta al genio de la guitarra Andrés Segovia, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 28 febrero 1940, p.8).

1942

Conferencia-recital con el eminente musicólogo y compositor norteamericano Nicolas Slonimsky, sobre la música moderna, con ilustraciones a piano solo, interpretando obras de Wagner, Maussorgsky, Liadov, Griffes, Slonimsky, Lord Berners, Casella, Prokofieff, Villalobos, Uribe-Holguin, Fonseca, Monestel, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 7 enero 1942, p.8).

La Asociación Cultural Musical presenta recital con el pianista Miguel Ángel Quesada, interpretando obras de Chopin, Ravel, Mozart, Mendelssohn, Chevillar, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 3 mayo 1942, p.6).

Será puesta en escena la comedia titulada *La honradez estorba*, en el Teatro Latino (T.L.) (*La tribuna*, 3 mayo 1942, p.8).

“¡A gozar! ¡A reir! ¡A divertirse! ¡A vacilar! El que quiera olvidarse de los japoneses y de la blitzkrieg, que vaya mañana al Moderno! ¡Función musical-cómica con Jorge de Valenzuela. Tomando parte todos los astros de la radio: Edwin Chacón, Trino Vargas, Zaida Oconitrillo, Trío Rítmico Maribal, Los Huastecos, Trío Laguardia”!, en el Teatro Moderno (*La tribuna*, 5 mayo 1942, p.6).

Concierto con el tenor de la Metropolitan Opera Asociación Frederik Jagel, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 6 mayo 1942, p.8).

La Compañía "Folies Bergère" presenta la comedia archicómica *Estamos en guerra*, en el Teatro Latino (*La tribuna*, 10 mayo 1942, p.8).

Velada musical y cómica para despedir a Rafael Cabrera, en el Teatro Moderno (*La tribuna*, 14 mayo 1942, p.8).

Estreno nacional de la revista cómico-musical con un prólogo, dos cuadros y una apoteosis, *La v desnuda*, original de L. P. Alomar, con música de Toño Argüello, en el Teatro Moderno (*La tribuna*, 20 mayo 1942, p.8).

Ofensiva musical de primavera, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 5 junio 1942, p.8).

La Compañía "Folies Bergère" pondrá en escena el sketch *Pleitos y sustos* y la chistosa comedia francesa de rico humorismo *Yo quiero ser gigoló (las mujeres me mantendrán)*, en el Teatro Latino (*La tribuna*, 7 junio 1942, p.8).

Concierto del violinista Hugo Mariani, exdirector musical de la National Broadcasting Company de New York, presentando su nuevo y sensacional conjunto musical Dulces Melodías, en el Teatro Raventós (*La tribuna*, 16 junio 1942, p.8).

La Compañía Folies Bergère presenta el sketch cómico en matinée *Huyendo vengo*, y en la noche *Chao Pietro Feliche*, del actor cómico Pietro Feliche, en el Teatro Latino (*La tribuna*, 21 junio 1942, p.8).

Concierto Romance musical con las más destacadas figuras del teatro, la radio y el cine cubanos, en el Teatro Raventós (*La tribuna*, 27 junio 1942, p.8).

Concierto con la soprano costarricense Ligia Castro de Armijo, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 30 junio 1942, p.8).

1944

Presentación de la contralto Rosario Marín Fernández, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 2 marzo 1944, p.7).

Presentación del pianista español Joaquín Fuster, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 15 marzo 1944, p.8).

Concierto de Andrés Segovia y la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 25 marzo 1944, p.8).

Concierto en homenaje del maestro-compositor nacional Julio Fonseca, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 28 marzo 1944, p.8).

Presentación de la soprano colovatum Carmen Redondo, secundada

por el tenor Chucho Torres, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 31 marzo 1944, p.8).

Presentación del violinista polonés Henryk Szeryng, acompañado por la pianista cubana Margot Ros y la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 11 abril 1944, p.8).

1945

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Teatro Nacional (NOTA: Todos los meses del año, la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) presentaba un concierto en el Teatro Nacional) (*La prensa libre*, 17 enero 1945, p.10).

Recital lírico-poético a cargo de la primera pareja de radio y el teatro de Chile, soprano Raquelita Ferreira y el artista del verso, poeta Juan de Rosa, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 21 marzo 1945, p.12).

Conferencia con el norteamericano Dr. E. Stanley Jones: "Bases espirituales para un mundo mejor", en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 6 abril 1945, p.8).

Concierto del pianista George Sandor, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 17 abril 1945, p.12).

Recital poético de la actriz hispano-cubana Clotilde Calvet, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 mayo 1945, p.16).

Margarita Esquivel presenta al "Ballet Tico" en *Amores y amoríos y Ritmos de España*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 mayo 1945, p.11).

La Asociación Cultural Franco-Costarricense invita a la conferencia sobre cuatro escritores belgas (Rodenbach, Verhaeren, Van Lerberghe y Maeterlink), que dirá en francés el señor René Van Huffel, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 15 mayo 1945, p.2).

Presentación de la emperatriz de la opereta Esperanza Iris y el barítono mexicano Paco Sierra, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 junio 1945, p.16).

Presentación del barítono polaco Daniel Duno, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 14 julio 1945, p.12).

Presentación del violinista británico William Primrose, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 23 julio 1945, p.16).

Presentación de la zarzuela infantil *Caperucita Roja*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 17 agosto 1945, p.12).

La Orquesta Sinfónica Nacional estrena la nueva obra musical del compositor costarricense Julio Mata, titulada *Piedras preciosas*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 24 agosto 1945, p.10).

La Sociedad Musical Daniel presenta concierto con el violinista norteamericano Fredell Lack, acompañado por el piano de Ethel Evans, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 28 agosto, 1945, p.12).

Presentación del barítono de color Aubrey Pankey, en el Teatro Palace (TP) (*La prensa libre*, 12 setiembre 1945, p.12).

La Orquesta Sinfónica Nacional y la Escuela de Ballet Pro Arte presentan el espectáculo coreográfico *Snegurotschka (Doncellas de nieve)*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 26 setiembre 1945, p.10).

Abre temporada la Compañía Gómez-Albán, con la obra póstuma del comediógrafo español Carlos Arniches, *Yo quiero un papá*, en el Teatro Nacional. Además presentaron: *La tía de Carlos*, comedia inglesa; la tragicomedia *El padre Pitillo*, la comedia en tres actos *No hay suegra como la mía* (*La prensa libre*, 2 octubre 1945, p.12).

Presentación del original Ballet Russe, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 1 noviembre 1945, p.16).

Presentación de Carmiña Guzmán con la Compañía de Revistas Mexicanas Melodías de México, en el Teatro Latino (*La Tribuna*, 25 noviembre 1945, p.8).

Recital de Julia Araya, en el Teatro Nacional (*La tribuna*, 27 noviembre 1945, p.7).

Concierto de canto de la soprano mexicana María Bonilla, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 29 noviembre 1945, p.16).

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional: Choreartum, cuarta sinfonía de Brahms, selección de motivos de las óperas *La Traviata* y *Aida*, de Giuseppe Verdi (*La prensa libre*, 10 diciembre 1945, p.16).

Estreno de la zarzuela *Toyupán*, de Julio Mata, en el Teatro Nacional.

Estreno de *El retorno de las águilas*, de José Neri Murilo, en el Teatro Nacional.

1946

Concierto con la soprano Ligia Castro de Armijo, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 2 marzo 1946, p.12).

La Compañía Española María Antinea abre temporada con la obra en 22 cuadros *Coplas y sevillanas del Espantero*, en el Teatro Nacional, Además, presentó: *Carmen la cigarrera*, *Pregones de Málaga*, *El relicario*, *Semana santa en Sevilla*, *El amor brujo*, *En una región de Aragón...* (*La prensa libre*, 17 mayo 1946, p.10).

Presentación del violinista Odnoposoff, en el Teatro Raventós (*La prensa libre*, 26 mayo 1946, p.16).

Presentación del pianista polonés Witold Malcuzymsky, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 1 junio 1946, p.12).

Presentación de las primeras figuras de la Metropolitan Opera Association: Marina Svtlova, Alexis Dolinoff, Elena Imaz y Theodor Haig, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 junio 1946, p.16).

Recital de Oviedo con el declamador Rafael Acevedo, en el Teatro Palace (*La prensa libre*, 10 junio 1946, p.16).

Presentación de la Compañía de 50 atracciones del genial Paco Miller, ventrílocuo y mago, en el Teatro Raventós (*La prensa libre*, 1 julio 1946, p.16).

Debut del argentino Charlo, "el señor del tango", en el Teatro Palace (*La prensa libre*, 9 agosto 1946, p.5).

Presentación del cellista Adolfo Odnoposoff, acompañado por el piano de Berta Huberman, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 16 agosto 1946, p.12).

Recital de poetas jóvenes de Costa Rica, en el Teatro Nacional, [no aparecen los nombres de los poetas] (*La prensa libre*, 21 agosto 1946, p.10).

Concierto con el barítono panameño Fernando Deportage, acompañado por la soprano nacional Sara Sancho de Arroyo y el tenor José Manuel Lépiz, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 16 setiembre 1946, p.11).

Presentación de Rosario y Antonio, "Los Chavalillos", el alma de España, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 27 setiembre 1946, p.12).

Presentación de "la dama del verso" Clotilde Calvet, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 octubre 1946, p.12).

La Compañía Nacional interpreta la opereta española *Marina*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 octubre 1946, p.12).

Presentación de la ópera de Puccini *Madame Butterfly*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 22 octubre 1946, p.12).

Concierto de música de Cámara con el Cuarteto Serrano, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 24 octubre, p.12).

Presentación de Rapsodia de oro y encaje, exhibición de trajes artísticos desde 1800 hasta 1928, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 26 octubre 1946, p.12).

La Compañía Nacional de Dramas y Comedias llevará a escena el drama en verso de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 1 noviembre 1946, p.9).

Concierto con el conjunto "The Fisk Jubilee Singers", en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 2 noviembre 1946, p.10).

Comienzo de la temporada de la Compañía de Operetas y Zarzuelas Ortiz de Pinedo, con la obra de Franz Lehar *La viuda alegre*, en el Teatro Nacional, Además, presentaron: *Los gavilanes*, (zarzuela del maestro Guerrero), *La Duquesa del Bal-Tabarín* (opereta de Leo Bard), *Por culpa de María Félix* (comedia de Francisco Lustono), *Los claveles* (zarzuela del maestro Serrano), la zarzuela *Marina*, y la opereta de Franz Lehar *El conde de Luxemburgo* (*La prensa libre*, 6 noviembre 1946, p.10).

Presentación de la pianista Josefa Rosanska, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 15 noviembre 1946, p.12).

Presentación del tenor Jorge Nevadi y el barítono Sans Amorós, interpretando la opereta en tres actos de Emilio Arrieta, *Marina*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 18 noviembre 1946, p.16).

La Universidad de Costa Rica presenta el ballet *Pigmalión*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 20 noviembre 1946, p.12).

Despedida de la Compañía de Operetas y Zarzuelas Ortiz de Pinedo, con la interpretación de la picaresca zarzuela española *Las leandras*, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 21 noviembre 1946, p.12).

1947

Concierto de despedida del Orfeón Infantil Mexicano, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 5 febrero 1947, p.9).

Presentación de la Compañía de Atracciones de Lujo Estampas mexicanas, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 13 febrero 1947, p.12).

Presentación de la violinista Serzanne Habraham, acompañada por el piano de Carlos Enrique Vargas, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 marzo 1947, p.10).

Presentación de la Compañía de Alta Comedia y Drama José Cibrián, con la obra *Morena clara*, en el Teatro Nacional, Además presentaron: *La casa de la troyana*, *Amores y amoríos*, *La Dama de las Camelias*, *Currito de la cruz*, *Nuestra Natacha*, *Lo que hablan las mujeres*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Los amores de Schubert* (*La prensa libre*, 8 marzo 1947, p.12).

Presentación de la obra de George Bernard Shaw, *Pigmalión*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 marzo 1947, p.16).

Presentación del ballet francés *Les etoiles de l'opera de París*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 24 marzo 1947, p.16).

Escenificación de la obra *Jesús de Nazaret*, por la Compañía José Cibrián, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 24 marzo 1947, p.16).

Presentación del violinista Roberto Kitain, acompañado por el pianista Boris Roubakine, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 15 abril 1947, p.12).

Recital poético de Maritza Alonso, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 17 abril 1947, p.12).

Concierto del pianista George Sandor, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 9 mayo 1947, p.16).

Presentación de las primeras estrellas del Ballet Russe: Alicia Markova y Anton Dolin, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 22 mayo 1947, p.12).

Presentación de la Compañía Argentina de Arte Joaquín Pérez Fernández, Danzas y Cantares de España y de América, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 31 mayo 1947, p.10).

Presentación de la Compañía Joaquín Pérez Fernández, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 13 junio 1947, p.12).

Corta temporada de ópera con tres estrellas: Daniel Duno, barítono; Alicia Not, soprano; y Giulio Gari, tenor; presentaron *Rigoletto* y

Lucía, ópera en tres actos de Donizetti, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 26 junio 1947, p.10).

Recital con el violinista Kitain, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 22 julio 1947, p.10).

Festival artístico literario en memoria de Aquileo J. Echeverría, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 1 octubre 1947, p.10).

1948

Presentación de Paco Miller y su grupo estelar, en *Rapsodia infernal*, éxito de magia e ilusionismo, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 6 mayo 1948, p.12).

Presentación del Ballet Tico Margarita Esquivel, en el Teatro Nacional (*La Nación*, 2 junio 1948, p.12).

Recital con Ligia Castro de Armijo, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 junio 1948, p.12).

Temporada de la Compañía de Zarzuelas y Operetas Españolas, debuta con la opereta *La leyenda del beso*, en el Teatro Nacional, Además: *Luisa Fernanda*, zarzuela; *Los gavilanes*, *La dolorosa*, *El conde de Luxemburgo*, *La princesa de las Czardas*, *Marina*, *Molinos de viento*, *La Duquesa del Bal-Tabarín*, opereta; *La viuda alegre* (*La prensa libre*, 12 junio 1948, p.12 (Cfr. *La nación*, 19 junio 1948, p.9).

Recital de Ligia Castro de Armijo, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 2 julio 1948, p.10).

La Compañía de Operetas y Zarzuelas Españolas presenta la zarzuela *El cantar del arriero* y *Doña Francisquita*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 3 julio 1948, p.10).

Debut del tenor René Castelar, interpretando obras de Scarlatti, Gluck, Mozart, Schubert, Guig, Leoncavallo, Nin, Debussy y Holmes, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 9 julio 1948, p.10 (Cfr. *La nación*, 9 julio 1948, p.13).

Debut de la Compañía de Teatro Cómico Ángel Garasa, con las obras: *¿Quién me compra un lío?*, *Es mi hombre*, *Anacleto se divorcia*, *Los marqueses de la Matute*, *Mi viuda alegre*, *¡Qué verde era mi padre!*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 9 julio 1948, p.10).

Debut de la Embajada de Arte Colombiano y Compañía de Comedias Lily Álvarez Sierra, con el lío conyugal en tres actos, *Matrimonio de ida y vuelta*, en el Teatro Nacional, Además: *María*, de Jorge Isaacs; *Caperucita Roja*; *Mi mujer sale de noche*, *Napoleón era un gran hombre*; *La Cenicienta*; *La calle del pecado y del dolor* (*La prensa libre*, 22 julio 1948, p.10).

Presentación del violinista Kitain, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 setiembre 1948, p.8).

La Compañía Nacional de Dramas y Comedias presenta *Dios se lo pague*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 21 setiembre 1948, p.8).

Concierto con el pianista Ericourt, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 octubre 1948, p.12).

La Compañía Nacional de Dramas y Comedias presenta la comedia humorístico-sentimental *Las cinco advertencias de Satanás*, *Don Juan Tenorio*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 25 octubre 1948, p.16).

Presentación del Ballet Margarita Esquivel, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 noviembre 1948, p.12 (cfr *La nación*, 14 noviembre 1948, p.11).

Estreno de la zarzuela nacional *Nuestra tierra*, del libretista L.P. Alomar, con música de Alcides Prado, en el Teatro Nacional, (*La prensa libre*, 19 noviembre 1948, p.10 (Cfr. *La nación*, 19 de noviembre 1948, p.1).

Recital de poesía de la intérprete del verso castellano Titina Leal, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 24 noviembre 1948, p.10).

La Escuela de Ballet de la profesora Grace Lindo Ballet Josefino,

presenta velada artística, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 26 noviembre 1948, p.12).

Presentación de Corola Yonmar, la primera declamadora de habla hispanoamericana, procedente del Real Conservatorio de Madrid y de los principales teatros de América. Grandioso recital de poesía escenificada, en el Teatro Nacional (*La nación*, 1 diciembre 1948, p.1).

Presentación de la zarzuela cómica en tres actos *Ratón Pérez se cayó en la olla*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 diciembre 1948, p.12).

Festival artístico para el 26, presentado por la Sinfónica Nacional, el Ballet Tico Margarita Esquivel y la colaboración de la declamadora nacional Virginia Maroto, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 22 diciembre 1948, p.10 (*La nación*, 26 diciembre 1948, p.4).

1949

Concierto de la mezzosoprano Julia Araya, con obras de Haendel, Paisiello, Beethoven, Schubert, Schuman, Brahms, Saint-Saens, Falla y Ponce, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 17 febrero 1949, p.4).

La Compañía de Ballet de Alicia Alonso presenta los ballets: *Pas de quatre* y *Giselle*, en el Teatro Nacional, Además: *Pedro y el lobo*, *Cisne negro*, *Las bodas de Aurora*, *Las sílfides*, *Concierto*, *Príncipe Igor*, *La siesta del fauno* y *Coppelia* (*La prensa libre*, 23 marzo 1949, p.8).

Presentación de la zarzuela *El ratón Pérez se cayó en la olla*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 31 marzo 1949, p.12).

Recital con el tenor nacional Enrique Sequeira, de la Opera de Los Ángeles, California, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 8 abril 1949, p.10).

La Compañía de Arte Dramático de París presenta a Ivonne Scheffer en el teatro francés contemporáneo, con el monólogo extracto de la

obra *La folle de Chaillot*, de Jean Giraudoux, y *La voix humaine*, obra maestra de Jean Cocteau, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 9 abril 1949, p.10).

Recital de Julio Rubio, "el galán del verso", en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 19 abril 1949, p.8).

Presentación de la zarzuela nacional *El ratón Pérez se cayó en la olla*, el 1 mayo, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 30 abril 1949, p.10).

La Compañía Nacional de Comedia, Zarzuela y Opereta, presenta las comedias en tres actos *El beso de madrugada* y *De cuarenta para arriba*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 mayo 1949, p.8).

Recital del pianista Ericourt, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 13 mayo 1949, p.12).

Temporada de la Compañía Nacional de Comedia, Zarzuela y Opereta: *El hombre que todo lo enreda*; *Se arreglan divorcios*, comedias; *Leandra*, *El puñao de rosas*, *El pobre Valbuena*, *La marcha de Cádiz*, zarzuelas; *La casa de los espantos*, *Bésame usted*, comedias; *No hay suegra como la mía*, *Las chicas del Bataclán*, *La niña de los besos*, operetas; *Pinocho*, *Alí-Babá y los cuarenta ladrones*, *Stromboli*, *El bandido del Rancho Grande*, cuentos de hadas para niños, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 14 mayo 1949, p.12).

Recital de canto del barítono Carlos Masís, el bajo Claudio Brenes, y el pianista Carlos Enrique Vargas, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 junio 1949, p.8).

COMPAÑÍA DE OPERETA, ZARZUELA Y COMEDIAS

Tratándonos en forma despectiva y por drástica posición, la Junta de Conservación del Teatro Nacional, pone fin esta semana a nuestra temporada, en la que, estamos seguros, este conjunto, en su mayoría nacionales, ha hecho obra meritoria, en nada inferior a la de muchos extranjeros.

Será el culto público que ha asistido a nuestras funciones prodigándonos sus aplausos y estimulándonos personalmente, quien juzgue nuestra esforzada labor y la actitud de la mencionada Junta. -LA EMPRESA-

(NOTA ACLARATORIA DE NOSOTROS: *La suspensión de esta Compañía al parecer se debió a que estaba cobrando precios muy por debajo de los establecidos. Normalmente se cobraban cuatro colones. Esta Compañía cobraba hasta dos colones*)« (*La prensa libre*, 15 junio 1949, p.12).

Recital de canto del tenor de los teatros La Scala de Milán, San Carlos de Nápoles y la Opera Real de Roma, Nicola y Timofeyew, acompañado por el piano de Adelina Puccini, del Conservatorio y la Academia Santa Cecilia de Roma, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 21 junio 1949, p.10).

Presentación de *Hamlet*, de W. Shakespeare, película, con la actuación de Laurence Olivier (*La prensa libre*, 2 julio 1949, p.10).

La empresa "Conjunto Lírico Costarricense" presenta la opereta en tres actos *El encanto de un vals*, de Oscar Strauss, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 9 agosto 1949, p.10).

Presentación del violinista Henryk Szeryng, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 agosto 1949, p.12).

La Asociación Sinfónica Nacional presenta a la arpista nacional Flor de María Jiménez, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 18 agosto 1949, p.12).

Presentación de la obra de Gaetano Donizetti, *Lucía de Lammermoor*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 octubre 1949, p.16).

Presentación de la zarzuela *Blanca Nieves*, por la Escuela Marcelino García Flamenco, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 octubre 1949, p.10).

Despedida de los Niños Cantores de Viena, en el Teatro Palace (*La prensa libre*, 15 octubre 1949, p.10).

Concierto con el Trío Pro-Arte: violines: Alfredo Serrano y Abraham Baigelman, pianista: Miguel Angel Quesada, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 20 octubre 1949, p.12).

Recital del poeta y declamador nicaragüense Enrique Rivas Vargas, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 24 octubre 1949, p.16).

El "Conjunto Lírico Costarricense" presenta la opereta de Franz Lehár, *Eva*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 26 octubre 1949, p.10).

La Academia de Ballet de Olga Franco presenta *Circo*, ballet en un acto, y *Arabesca*, ballet en tres actos, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 13 noviembre 1949, p.10).

Recital de poesía de Berta Singerman, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 30 noviembre 1949, p.10).

Recital de piano de Raúl Spivak, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 6 diciembre 1949, p.10).

Los teatros Palace, Variedades, Moderno e Ideal están presentando el drama de W. Shakespeare, *La tragedia de Macbeth* (*La prensa libre*, 10 diciembre 1949, p.10).

1950

La Compañía de Revistas y Estampas Españolas Estrella Castro inicia temporada, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 30 enero 1950, p.16).

Presentación del auto místico de Alfredo Saborío Montenegro, *La Virgen de los Ángeles*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 marzo 1950, p.10).

Presentación del Ballet y Danzas Clásicas Sergio Franco, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 25 marzo 1950, p.9).

Presentación de "The Little Theater Group of San José", con *Yes, my Darling Daughter*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 14 abril 1950, p.10).

Presentación de la mezzo-soprano Julia Araya, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 18 abril 1950, p.10).

Concierto con la diva nacional Ofelia Quirós, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 5 mayo 1950, p.12).

Presentación del auto místico de Alfredo Saborío Montenegro, *La Virgen de los Angeles*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 27 mayo 1950, p.10).

Presentación del cuento *La Cenicienta*, por la Escuela Marcelino García Flamenco, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 3 junio 1950, p.9).

Recital de piano de Joana y Louise Leschin, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 6 junio 1950, p.10).

The Little Theater Group of San José presenta *Outward Bound (Sin rumbo)*, comedia dramática en inglés, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 23 junio 1950, p.10).

El "Conjunto Lírico Costarricense" presenta *La princesa de las Czar-das*, opereta de Emmerich Kálám, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 28 junio 1950, p.12).

Concierto de la soprano Ofelia Quirós, el tenor Gustavo Silesky, el barítono Carlos Masís y el bajo Claudio Brenes, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 julio 1950, p.10).

El Conjunto Lírico Costarricense presenta *La princesa de las Czar-das*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 12 julio 1950, p.8).

Concierto con Xenia Prochorowa, interpretando obras de Mozart, Bach, Chopin, Liszt, Rachmaninoff, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 21 julio 1950, p.10).

Presentación de la comedia folclórica guanacasteca *Nayuribe*, de José. Ramírez Sáizar, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 25 julio 1950, p.10).

Presentación de la obra de I.L.Peretz, *Tres regalos*, en cuatro actos y seis cuadros. Presentada en hebreo por los niños de los cursos de hebreo [no menciona la escuela o el colegio], en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 29 julio 1950, p.7).

Recital de piano de Julia Martínez Arteaga, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 7 agosto 1950, p.12).

Recital de piano de Alejandro Vilalta, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 agosto 1950, p.10).

Presentación de la Escuela Marcelino García Flamenco, interpretando *Blanca Nieves y los siete enanos*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 11 agosto 1950, p.10).

Velada universitaria, en el Teatro Nacional, [sin más datos] (*La prensa libre*, 22 agosto 1950, p.8).

Se abre temporada de ópera, Ludovico Hurwitz, con las siguientes obras: *Madame Butterfly*, *Hansel y Grettel*, *La Boheme*, *La Traviata*, *Lucía de Lammermoor*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 1 setiembre 1950, p.10).

Recital del violinista holandés Jacobo van der Woude, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 14 setiembre 1950, p.12).

Conferencia del reverendo padre Irala: "El comunismo en el Extremo Oriente", en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 4 octubre 1950, p.10).

Concierto de música de cámara con el Cuarteto Loots, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 25 octubre 1950, p.10).

Temporada de la Compañía Española de Zarzuelas y Operetas Marcos Redondo, interpretando las siguientes obras: las zarzuelas *Luisa Fernanda*, *La del Soto del Parral*, *Los gavilanes*, *La del manojo de rosas*, *La dolorosa*, *La parranda*, *La tabernera del puerto*. Las operetas: *La casta Susana*, *La dogaresa*, *La viuda alegre*, *La Duquesa del Bal-Tabarín*, *La princesa de las Czardas*, *Los molinos de viento*, *Maruxa*. Otras obras: *Las golondrinas*, *Adelita Trujillo*, *La canción del olvido*, en el Teatro Nacional (*La prensa libre*, 10 noviembre 1950, p.10, (cfr *La nación*, 12 noviembre 1950, p.17).

Presentación de la Compañía de Zarzuelas y Operetas Marcos Redondo, en el Teatro Moderno (*La prensa libre*, 29 noviembre 1950, p.10).

Desfile de trajes típicos y danzas regionales, en el Teatro Nacional
(*La prensa libre*, 21 diciembre 1950, p.16).

.

ANEXO #2: PELICULAS CENSURADAS (1936-1941)¹⁹⁹

NO RECOMENDADAS

Alas sobre el Chaco - Artistas y modelos - Así es la mujer - Aún así te quiero - Camille - Caras olvidadas - Carrousel de 1938 - Compañeros de viaje - Doctor y enfermera - Dos esposas y un marido - El hombre de los brillantes - El misterio del cuarto negro - El ángel fracasado - El pobre Pérez - El crimen del doctor Crespi - El azar no se compra - El destino vengador - El payaso del circo - Encrucijada de amor - Ensueños - Entre tú y yo - Escuela de secretarias - Esos hombres - Esplendor - Esposa - Flor de fuego o María Elena - Honra sin precio - Huracán - Koenigsmark - La llaga - La dolorosa - La mujer del futuro - La viuda alegre - La novia oculta - La farándula de Radio City - La fuga de Tarzán - La esposa de su hermano - La calle de la alegría - Lobos del Norte - Los secretos de una actriz - Los pecados de Teodora - Malditas sean las mujeres - Martín Garatuza - Más allá de la muerte - Mayerling - Mis dos amores - Muñecas infernales - Noche azul - Oh Marieta - Palermo - Paraíso para dos - Parece que fue ayer - Piernas de seda - Por mis pistolas - Reina del amor - Rosas negras - Secretaria de su marido - Senderos trágicos - Siempre hay una mujer - Silencio de mujer - Sor Angélica - Un capitán de cosacos - Vida nocturna de los dioses - Y ellos le dieron un arma.

¹⁹⁹ Todas las películas prohibidas están calificadas como de clase C. Las no recomendadas como de clase B y las consideradas "para todo público" y "para personas mayores", clase A. Fuente: *Eco católico* (años 1936-1941).

ESCABROSAS

Abuso de confianza - Adversidad - Al compás de mis recuerdos - Alas de gloria - Amapola del camino - Ángeles con caras sucias - Caballo a caballo - Cada amanecer muero - Café concordia - Capitán aventurero - Caravana - Carpas a un ídolo - Cumbres borrascosas - Cheri Bibi - Dentro de la ley - Desdeñada - Deseo -Di que me quieres - El encanto de Bohemia - El jorobado de Nuestra Señora - El misterio de los brillantes - El tribunal del hampa - El coloso del aire - Fatalidad - Fra Diávolo - Frankenstein - Fuera de la ley - Hijas valerosas - La hija del oprobio - La familia Barret - La carreta fantasma - La baronesa y el mayordomo - La venganza del ahorcado - La modelo y la estrella - La ley que olvidaron - La esclava blanca - La vuelta de Rocha - La casa del ogro - La luz que se apaga - La niña es un encanto - La virgen loca - La boda o la vida - La vivaracha - La dicha - Las inseparables - Matrimonio de conciencia - Medianoche - Mujeres y toros - Oro en la calle - Papá soltero - Papacito lindo - Patriota, él, o el zar loco - Placer de tontos - Prisión sin rejas - Reno - Reverso de la gloria - Su noche feliz - Tres anclados en París - Virgen y madre - ¡Viva el balanceo! - Yo soy la ley - Zaza.

PROHIBIDAS

Amapola del camino - Ave sin rumbo - Aventura oriental - Ayúdame a vivir - Batalla - Besos brujos - Camino de perdición - Cenizas de ayer - Corazón de taur - Cuatro hijas - El rosal bendito - El calvario de una esposa - El judío errante - El gavilán - En cada puerto un amor - Éxtasis - Fuego otoñal - Genoveva de Brabante - Hollywood te llama - Incertidumbres - Irma la mala - La gran cruz - La edad peligrosa - La vie Parisien - Loco lindo - Los tres mosqueteros - Madres del mundo - María colibrí - Mil y dos noches - Misterio de rostro pálido - Moralidad -Mujeres de hoy - Niña Petrowna ha mentido - No matarás - Nostradamus - Ora Ponciano - Padre de más de cuatro - Reina Cristina - Rocambole -Rosario - Santa - Vidas rotas.

CONDENADAS

Adelita - Adriana Lecouveau - Armando y su padre - Bajo el cielo de Cuba - Bataclán en París - Club de mujeres - Cuatro hijas - Cuesta abajo - Demonios del mar - Dos cadetes entre los condenados - El que

lucha triunfa - El asesino de la juventud - El muerto murió – Estruendo en el Este - Eterna mártir - Hay rubias peligrosas - Hotel para mujeres - La casa de Matías - La muchacha del circo - La bandera - La virgen de la sierra - La historia se hace de noche - La dama de las Camelias - La sonata de Kreutzer - La hora radiante - La tempestad - La letra escarlata - Los caranchos de Florida - Los enredos de papá - Los bajos fondos - Margarita - México lindo - Mientras México duerme - Monte criollo - Morfina o veneno social - Muchachos de la ciudad – Mujeres sin alma - Novias a la moderna - Pedro el Grande - Perfidia – Perjura - Rue de la Paix - Seducción y perdición - Tarzán y su compañera - Usted tiene ojos de mujer fatal - Volando hacia Río.

ANEXO #4: CENSURA DE PELICULAS, (1943-1945)²⁰⁰

BUENAS

Abandonados - Bandidos encubiertos - Beau Geste - El cartero no llegó - La apuesta afortunada - Peatones a caballo - Victoria en el desierto.

ACEPTABLES

Adiós - Alma gitana - Aparece Arsenio Lupin - Arsénico para los viejos - Aventuras de Mark Twain - Claro de luna - Disloque musical - Dos corazones y un tango - Dos novias para un marino - El peñón de las ánimas - El rosario - El as negro - El Baisano Jalil - El rosario - El ruiseñor y el cuervo - Eran cinco hermanos - Esta vez para siempre - Evocación - Fantasmas en la noche - Fuera del pasado - Fuga hacia la muerte - Ilustre incógnito - Impostura redentora - Jesusita en Chihuahua - La feria de las flores - La noche del pasado - La bomba - La perla fatal - La trepadora - La bella y los salvajes - La prueba del fuego - La garra escarlata - La cámara de la muerte - Las viudas del jazz - Las rubias de Andy Hardy - Las tres glorias - Los ojos del alma - Los hijos de don Venancio - Margarita linda - Mi amigo lobo - No bastan nueve vidas - Puerta cerrada - ¡Qué luna de miel! - Quien mal anda, mal acaba - Sabotaje en el Norte - Secuestro sensacional -

²⁰⁰ Fuente: *Eco Católico* (San José, Costa Rica) años 1943-1945. La categoría "Reservadas" se define así: "Para personas mayores de criterio muy bien formado. No son para jóvenes".

Siempre un caballero - Sucedió un domingo - Tambores del Congo
- Un hombre intrépido - Un nuevo amanecer - Vacaciones en el otro mundo.

RESERVADAS

Alejandra - Amor es melodía - Apasionadamente - Bajo la piel del lobo
- Ciudad sin hombres - Conozca la gente - Corazones destrozados -
Cuando empieza el amor - Detective sin quererlo - Días de gloria -
Doble vida de Andy Hardy - El diablo aconseja mal - El amor de los
amores - En el viejo Buenos Aires - Grito de rebelión - La preferida
- La danza de la fortuna - La luz que agoniza - La vanidosa - La sombra
de una duda - Lazos eternos - Los ojos del muerto - Luisito - Maldición
legendaria - Maravilla del torero - Niñas y militares - Perseguidos -
Por su honor - Rebeca - Rosa de las nieves - Rumbo a la libertad -
Siempre en apuros - Sota, caballo y rey - Tigres voladores - Tres
caballeros - Tribunal de justicia - Tú eres la paz - Zombie.

ESCABROSAS

Amores de ayer - Como todas las madres - Cruel destino - Chicas y
compañía - Domicilio desconocido - El amor de los amores - El
mandato del otro mundo - La mujer gorila - La que no supo amar - La
máscara de Demetrio - La razón de la culpa - La hija del regimiento
- Luna de miel - Mi reino por un torero - Mi secretaria brasileña -
Privilegio de mujer - Siete días de licencia - Soy puro mexicano -
Yolanda.

CONDENADAS

Ahí está el detalle - Carnaval en el trópico - Casa de mujeres - El rey
se divierte - El cantar de los cantares - La juventud manda - La corte
del faraón - Lo que sus hijos deben saber - Los tres mosqueteros -
Nana - Pepe de Moko.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Teatro

Alfaro de Mata, maría, *La raza* (diálogo) San José: Lehmann, 1934.

Castro Fernández, H. Alfredo (Marizancene), *El vitral*, drama en tres actos, traducido por Mario Fernández Callejas, San José: Imprenta Española, 1937, presentación de Moisés Vicenzi.

_____, *El punto muerto*, drama en tres actos, traducido y prologado por Abelardo Bonilla, San José: Trejos Hermanos, 1938.

_____, *El espíritu de rebeldía*, drama en un acto, traducción de Mario Fernández Callejas, San José: Trejos Hermanos, 1938.

_____, *La horma de su zapato*, comedia en un acto, traducción de Gonzalo Chacón Trejos, San José: Tejos Hermanos, 1938.

_____, *Aguas negras, En las tierras bajas de la zona tórrida americana en el Atlántico*. Interpretación dramática de esta zona, drama en tres actos, traducción de María Rosa Picado y Abelardo Bonilla, San José: s.e., 1947.

_____, *Fragata bar*, en Teatro, San José: Falcó, 1952, pp. 10-104.

_____, *Juego limpio*, en Teatro, San José: Falcó, 1952, pp. 105-138.

_____, *La rama de Salzburgo*, San José: Trejos Hermanos, 1953.

Escalante, M. G., *Bruma*, cuatro actos de comedia, San José: Trejos Hermanos, 1948.

_____, Jeannine, San José: Trejos Hermanos, 1945.

Macaya Lahmann, Enrique, Preludio a la noche, en *Obras breves del teatro costarricense*, t. II, San José: Editorial Costa rica, 1971.

Orozco Castro, Jorge, Germinal, en *Obras breves del teatro costarricense*, San José: Editorial Costa rica, 1969, pp. 12-39.

Saborío, Alfredo, *La Virgen de los Ángeles (auto místico)*. Juan Santamaría (drama histórico), San José: Imprenta Nacional, 1942.

Sancho, Mario, *Memorias*, 1961, 2ª. edición: San José: Editorial Costa Rica, 1976.

2. Crítica e historia del arte, literatura, cine y teatro

Anónimo, «la rama de Salzburgo», en *Brecha*, año 1, n.3 (noviembre, 1956) pp. 9-19.

Anónimo, s.t., en *Revista musical*, año III, n.5 (diciembre, 1949) p.5.

Araya, Seidy y flores Ovares, «Las manifestaciones intertextuales de *Bananos y hombres* de Carmen Lyra», en *Kañina*, vol. IX, n.2 (1985) pp. 103-108.

Baciu, Stefan, «Max Jiménez; un moralista feroz», en *Costa Rica en seis espejos*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, pp. 29-51.

Barahona Streber, Óscar, «La cuestión social y *El punto muerto*. Algo acerca de los totós del arte, de la política, y de la literatura», en *Repertorio americano*, t.XXXV, n.16 (30 de abril, 1938) pp. 252-253.

Barrantes, Olga M., *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920*, tesis, Universidad de Costa Rica, 2 tomos, 1958.

Bonilla, Abelardo, «prólogo», en Alfredo Castro, *El punto muerto*, drama en tres actos, traducción de A. Bonilla, San José: Trejos Hermanos, 1938, pp. 3-11.

_____, *Historia de la literatura costarricense*, 1957, 2ª. edición: San José: Editorial Costa Rica, 1967.

- Bonilla, María y Stoyan Vladich, *El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural*, San José: Guayacán, 1988.
- Borges, Fernando, *Historia del teatro en Costa Rica*, San José: Imprenta Española, 1942, 2ª. edición: *Teatros de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- Camacho Suárez, Alfonsina, *Estudio de la obra literaria de H. Alfredo Castro Fernández*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1966.
- Capella S., Yolanda, *El teatro en Costa Rica*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1946.
- _____, «El teatro en Costa Rica», en *Memoria de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*, n.3 (junio, 1949).
- Carter, Boyd, *Revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*, México: De Andrea, 1959.
- Castro Fernández, Alfredo, «De H. Alfredo Castro Fernández. Declaraciones hechas a un redactor del *Diario de Costa Rica*», en *Apuntes*, T.IV, n. 35 (junio, 1938) pp. 313-314.
- «El teatro de José Fabio Garnier», en *Brecha*, año 1, n.3 (noviembre, 1956) pp.15-18.
- «El teatro de M.G. Escalante», en *Brecha*, n.12 (agosto, 1957) pp. 22-23.
- «Abelardo Bonilla y *El valle nublado*», en *Brecha*, año 1, n.9 (mayo, 1957) pp.12-13.
- Cordero, Rodrigo, *Moisés Vicenzi*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975.
- Chase, Alfonso, *Narrativa contemporánea de Costa Rica (estudio preliminar y antología)*, 2 tomos, San José: Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975.
- Chacón Trejos, Gonzalo, «*El vitral*», en *La hora* (28 de setiembre, 1937) p.3.
- «H. Alfredo Castro Fernández», en *La nación* (20 de junio, 1966) p.8.

- Durán Juan, «Max Jiménez o la metáfora irreverente», en *Letras*, ns. 15-16-17 (1987) pp.375-384.
- Esquivel, Mario A. (ed.), *Eunice odio en Guatemala*, San José: Instituto del Libro, 1983.
- Flores, Bernal, *Julio Fonseca*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.
- _____, *La música en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Fumero Vargas, Ana Patricia, «El ferrocarril al Atlántico como promotor de la cultura en Costa Rica: 1890-1920», ponencia, San José: Instituto Nacional de Seguros, 1990.
- _____, *Manifestaciones escénicas en Costa Rica. 1880-1915*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1994.
- Herra de Rodríguez, Mayra, «Índice bibliográfico del teatro costarricense». en *Escena*, año 3 n.6 (1981) pp. 41-54.
- Herzfeld, Anita y Teresa Cajiao Salas, *El teatro de hoy en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Latino, Pío, «La lucha de las naciones contra el cine inmoral», en *Eco católico*, t.I, n.17 (23 de agosto, 1931) pp. 258-259.
- _____, «Crisis y espectáculo», en *Eco católico*, t. III, n.34 (18 de diciembre, 1932) pp. 531-532.
- Monge, Carlos Francisco y otros, *La novela del agro en Costa Rica* (mimeo) Heredia: Universidad Nacional, 3 tomos, 1978.
- Monge, Carlos Francisco, *la imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense. 1950-1980*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- _____, *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)*, tesis, Madrid: Universidad Computense, 1991.
- Montenegro, Isberto, «El autor de El punto muerto habla para el Diario de Costa Rica», en *Diario de Costa Rica* (26 de mayo, 1938) p.6.
- O.H.M, «Algo sobre el cine inmoral», en *Eco católico*, t.3, n.6 (8 de agosto, 1937) p.93.

- Ovares, Flora, «literatura y variedades. Las revistas culturales costarricenses», ponencia en el *Cuarto congreso de filólogos*, San José, 1990, p.9.
- Ovares, Flora y Seidy Araya, *Los antecedentes del conflicto de 1948 en el ensayo costarricense*, Heredia: Universidad Nacional (mimeo) 1985.
- _____, *Mario Sancho, el desencanto republicano (estudio y antología)*, San José: Editorial Costa Rica, 1987.
- Ovares, Flora, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo, *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Pacheco, León, «El punto muerto», en *Diario de Costa Rica* (12 de junio, 1938) p.15.
- _____, «El costarricense en la literatura nacional» en *Revista de la Universidad de Costa Rica*, n.10 (1954) pp. 75-141.
- Penelas, «opina Alfredo Castro», en *Diario Nacional* (15 de marzo, 1954) p.4.
- Picado, Manuel, *Literatura/ideológica/crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José. Editorial Costa Rica, 1983.
- Quesada, Gregoria C. de, «El teatro», en *Eco católico*, t. III, n.10 (3 de julio, 1932) p.157.
- Rojas González, José Miguel, *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas*, San José: Banco Central de Costa Rica, 1990.
- Rojas, Margarita, Flora Ovares y Sonia M. Mora, *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana, Agustini, Ibarbourou y Storni*, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Rovinski, Samuel, *La política cultural en Costa Rica*, París: UNESCO, Imprimerie Presses Universitaires de France, 1977.
- Sanabria, Víctor Manuel, «Conceptos del Ilustrísimo y Reverendísimo Arzobispo de Costa Rica Monseñor Víctor Sanabria M.», presentación, en Alfredo Saborío, *La virgen de los Ángeles (auto místico). Juan Santamaría (drama histórico)*, San José: Imprenta Nacional, 1942, pp. 11-16.
- Sandoval, Virginia, *Resumen de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1978.

- _____, *Aproximación semiótica al teatro costarricense*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1980.
- _____, «Dramaturgia costarricense», en *Revista iberoamericana*, ns. 138-139 (enero-junio, 1980) pp. 173-192.
- Sotela, Rogelio, *Escritores de Costa Rica*, San José: Lehmann, 1942.
- Trejos, Inés, «Los teatros independientes», en *Escena*, año 4, n. 7 (1982) p. 23.
- VV.AA., «Documentos en relación con la prohibición de la película “Elepsia», en *Eco católico*, t. VII, n. 8 (19 de agosto, 1934) pp. 118-119.
- _____, «Referencias de los intelectuales», en Alfredo Saborío, *La Virgen de los Ángeles (auto místico). Juan Santamaría (drama histórico)*, San José: Imprenta Nacional, 1942, pp. 83-88.
- Vargas, Macabeo, «Censura de cine», en *Eco Católico*, t. VI, n. 10 (4 de marzo, 1934) p. 172.
- Vincenzi, Moisés, «Las almas de *El vitral*», prólogo, en Alfredo Castro Fernández, *El vitral* (San José: Imprenta Española, 1937) pp. 3-6.
- _____, «Preciosismo y salvajismo literarios», en *Brecha*, año 1, n.3 (noviembre, 1956) p. 11.
- _____, *Los ídolos del teatro. Ensayo de inspección estética teatral*, San José: Trejos Hermanos, 1957.
- _____, «Conclusiones de un ensayo sobre teatro», en *Brecha*, año 1, n.7 (marzo, 1957) p. 25.
- _____, *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica*, San José: Trejos Hermanos, 1957
- Vives, Lorenzo, «De don Lorenzo Vives al autor de *El vitral*», en *La hora* (19 de noviembre, 1937) p.3.
- _____, «Aguas negras», en *Diario de Costa Rica* (6 de enero, 1952) p. 9.
- _____, «El teatro de Marizancene», prólogo, en Alfredo Castro Fernández, *Teatro* (San José: Falcó, 1956) pp. 5-7.

_____, «Para una exégesis teatral marizanciana», en *Brecha*, año 5, n.5 (enero, 1961) pp. 2-7.

3. Historia de Costa Rica

Aguar, Marielos, *Carlos Luis Fallas. Su época y sus luchas*, San José: Porvenir, 1983.

Botey, Ana María y Rodolfo Cisneros, *La crisis de 1929 y la fundación del Partido Comunista en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Camacho, Daniel, «¿Por qué persiste el juego democrático en Costa Rica? Algunas hipótesis», en Chéster Zelaya (ed.) *¿Democracia en Costa Rica? Cinco opiniones polémicas*, 1978, 2a edición: San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1979, pp. 85-128.

Cerdas, José Manuel y Gerardo Contreras, *Los años 40: historia de una política de alianzas*, San José: Porvenir, 1988.

De la Cruz, Vladimir, *Las luchas sociales en Costa Rica*, 1980, 2a, edición: San José: Editorial Costa Rica/Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1981.

Hall, Carolyn, *El café y el desarrollo histórico de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1982.

Hess, Raúl, *Rodrigo Facio, el economista*, San José: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1972.

Hinkelammert, Franz, «Socialdemocracia y democracia cristiana: las reformas y sus limitaciones», en Hugo Assman (ed.), *El juego de los reformismos frente a la revolución en Centro América*, San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1981, pp. 13-57.

Jonas Bodenheimer, Susan, *La ideología social democrata en Costa Rica*, San José: Editorial universitaria Centroamericana, 1984.

López-Calleja París, Alfonso, *Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1974.

Molina, Carlos, *El pensamiento de Rodrigo Facio y sus aportes a la ideología de la modernización capitalista en Costa Rica*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1981.

- Monge Alfaro, Carlos y Francisco Rivas, *La educación; fragua de una democracia*, San José: Editorial de la universidad de Costa Rica, 1978.
- Morales, Carlos, *El hombre que no quiso la guerra*, San José: Seix Barral, 1981.
- Ovares, Isabel y Patricia León, *La estructura de poder en los medios de información en Costa Rica*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1975.
- Reglamento del Teatro Nacional*, San José: Tipografía Nacional, 1987.
- Reglamento general de teatros y demás espectáculos públicos para la ciudad de San José*, San José: Tipografía Nacional, 1906.
- Rodríguez Vega, Eugenio, *Los días de don Ricardo Jiménez*, San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- Rojas Bolaños, Manuel, *Lucha social y guerra civil en Costa Rica, 1940-1948*, San José: Porvenir, 1980.
- Salazar, Jorge Mario, «El movimiento político de Vicente Sáenz», en *Política y reforma en Costa Rica 1914-1958*, San José: Porvenir, 1981, pp.50-55.
- Samper, Mario, «Fuerzas sociopolíticas y procesos electorales en Costa Rica, 1921-1936», en *Revista de Historia* (1988) pp. 157-222.
- Shifter, Jacobo, Costa Rica 1948. *Análisis de documentos confidenciales del Departamento de Estado*, San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.
- Vega Carballo, José Luis, *Hacia una interpretación del desarrollo costarricense: ensayo sociológico*, 1980, 3a. edición: San José: Porvenir, 1982.
- _____, *Poder político y democracia en Costa Rica*, San José: Porvenir, 1982.

4. **Semiótica y semiótica del teatro**

- Barko, Iván y Bruce Burgess, *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, París: Lettres Modernes, 1988.

- Courtés, Joseph, «Une lecture sémiotique de *Cendrillon*», en *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, París: Hachette, 1976, pp. 109-137.
- Genette, Gérard. *Figures III*, París: Seuil, 1972.
- Greimas, A. J., «El desafío», en *Du sens II*, 1983, edición en español: *Del sentido II*, Madrid: Gredos, 1989, pp.242-254.
- Lotman, Yuri, «Semiotica della scena», en *Strumenti critici* (Turín) n.44 (1981)pp. 1-45.
- _____, *Estructura del texto artístico*, 1970, edición en español: Madrid: Istmo, 1978.
- _____, «El texto en el texto», 1981, edición en español en *Criterios*, 5-12, I- (1983) XII-(1984) pp. 99-116.
- Pugliatti, Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna: Zanichelli, 1985.
- Uberfeld, Anne, *Lire le théâtre*, París: Editons Sociales, 1977.
- Villegas, Juan, *La interpretación de la obra dramática*, Chile: Editorial Universitaria, 1971.

5. Otros

- Alonge, Roberto, «Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello», en VV.AA., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Actas del Congreso Internacional, Turín, abril, 1985, Centro Regional Universitario para el teatro del Piemonte, Ed. Costa e Nolan, pp. 11-23.
- Badinter, Elizabeth, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, París: Odile Jacob, 1986.
- Ferris, Lesley, *Acting Women. Images of Women in Theatre*, New York: New York University Press, 1989.
- Glantz, Margot, *La lengua en la mano*, México: Premia, 1983.
- Litvak, Lily, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid: Taurus, 1986.

- Martínez, Zulma Nelly, «La mujer, la creatividad y el eterno presente», en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, t. I, California, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 39-47.
- Moles, Abraham, *Le kitsh. L'art du bonheur*, París: Mame, 1971, ediciones en español: *El kitsh. El arte de la felicidad*, Buenos Aires: Paidós, 1973.
- Pearson, Jacqueline, *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists, 1642-1737*, New Yoirk: St. Martin's Press, 1988.
- Stratton, Jon. *The Virgin Text. Fiction, Sexuality and Ideology*, University of Oklahoma Press, 1987.
- VV.AA., *Le discours culturel dans les revues latinoamericaines de l'entre les deux guerres 1919-1939. América (Cahiers du CRICCAL) ns. 4/5 (1990).*

Desde 1930 hasta 1950 el panorama de la actividad teatral varió notablemente en relación con la época anterior. La naciente actividad cinematográfica competía fuertemente en los escenarios y el gusto del público seguía prefiriendo zarzuelas y operetas.

Entre los pocos autores que estrenaron sus piezas durante esta época, destaca H. Alfredo Castro Fernández, cuya producción se analiza ampliamente en este volumen. Asimismo, se estudia la crítica que lo acompañó a lo largo de las dos décadas, especialmente, León Pacheco, Abelardo Bonilla y Moisés Vincenzi. Se incluye, por último, un amplio recuento de los espectáculos presentados en San José entre 1933 y 1950, las representaciones y las películas censuradas, según informan los principales periódicos y revistas de la época.