

# Temas y variaciones en los inicios del teatro costarricense: Fernández Guardia, Gagini, Garnier.

Álvaro Quesada Soto

Una de las características más notorias de los artistas e investigadores costarricenses, es el desapego y el desinterés por el estudio crítico de la historia de su cultura; la investigación en este campo parece limitarse a la repetición cansina de ciertos estereotipos y lugares comunes, que más ayudan a confundir y ocultar, que a revelar la realidad. Una de las áreas menos estudiadas en el campo de la cultura costarricense, es la de los orígenes de nuestra literatura dramática, olvidada casi por completo en comparación con los otros géneros de la narrativa y la lírica. Aparte de algunas generalidades —valiosas pero escasas y esporádicas— en las historias de la literatura, es muy poco lo que se ha hecho por estudiar con más detenimiento y rigurosidad las obras de esa época (1). La única pieza que ha merecido alguna atención de parte de investigadores y teatreros es *Magdalena* de Fernández Guardia, la única también que ha merecido una reposición reciente por parte de la Compañía Nacional de Teatro (2).

No es nuestra pretensión realizar aquí ese trabajo; con las líneas anteriores, sólo deseábamos señalar la necesidad de que se lleve a cabo. Nuestro propósito en este artículo es más modesto. Sólo pretendemos añadir algunas observaciones sobre las primeras obras de José Fabio Garnier y Carlos Gagini, a los apuntes que habíamos hecho en otra ocasión sobre *Magdalena* de Fernández Guardia. Trataremos de ubicar esos textos dentro del panorama general de la literatura costarricense de su época, basados en algunas observaciones extraídas de nuestras investigaciones sobre la formación de la narrativa costarricense (3).

## I. LOS TEMAS

Esas investigaciones nos habían llevado a caracterizar esa época, en términos generales, como una época de transición, que marcaba el tránsito de una estructura en gran medida patriarcal, a una en que comenzaban a predominar relaciones sociales de tipo mercantil. La primera estructura se caracterizaba por una gran cohesión que se mantenía gracias a una rígida estratificación social, y al respeto sumiso del individuo a ciertas convenciones, ritos y costumbres. El factor determinante en esta estratificación es la permanencia del núcleo familiar y el matrimonio entre familias de la misma clase social: los "levas" debían casarse con los

"levas", y los "conchos" con los "conchos"; he ahí el secreto del "orden y el concierto" que según Manuel de Jesús Jiménez "reinaban en aquellos domésticos hogares" de *Antaño* (4). La estructura mercantil está ligada al crecimiento de las relaciones capitalistas y de la producción para el mercado. El factor central es el dinero, que viene a convertirse en el mediador entre todas las relaciones humanas; y el individualismo como práctica social, pues lo que mueve a esta sociedad es la competencia, y la búsqueda del provecho propio y el beneficio personal.

El tránsito de una estructura a otra se caracteriza por un proceso de desintegración de las costumbres y tradiciones patriarcales y del antiguo núcleo familiar, paso que es concebido por los autores del período como un proceso de descomposición social y moral. De aquí una actitud ambivalente hacia este proceso en nuestros autores, que se ubican dentro de lo que podríamos denominar un cierto "liberalismo patriarcal", pues miran con simpatía el "progreso" material y económico que trae el capitalismo, pero condenan con desagrado la desintegración de las "costumbres" y "tradiciones" (es decir de los ritos y prácticas sociales establecidos) que provoca el "progreso". Uno de los personajes del cuento *Amigos* de Carlos Gagini expresaba con claridad esta actitud:

(4) Jiménez, p. 35. Sobre la importancia socio-política de la familia y el matrimonio ver Quesada (a), p. 25 y sig.

(3) Ver mi libro *La formación de la narrativa nacional costarricense*.

(1) Los intentos más valiosos de estudiar la actividad teatral en esa época son probablemente la obra *Teatros de Costa Rica* de Fernando Borges, los apuntes correspondientes a la literatura dramática del período, de Abelardo Bonilla, Jorge Valdeperas y Virginia Sandoval, y la tesis *Antología comentada de la literatura dramática costarricense* de Olga Marta Barrantes.

(2) Sobre esa obra y ese montaje ver: *Escena*, año 5, anexo No. 1, 1983, así como la tesis y los artículos de Segura, Gaínza y Quesada (b).

“La educación nacional está desquiciada: se prepara a los jóvenes exclusivamente para que adquieran dinero... De ahí generaciones escépticas, codiciosas, desesperadas, que todo lo sacrifican, aún la conciencia, ante el becerro de oro; de ahí la desaparición gradual de la honradez, las estafas, los crímenes; de ahí, no lo dude usted, el socialismo y el anarquismo... Creo que ese rumbo peligroso de nuestra educación tiene por causa el progreso. ¿A qué tiende éste? A disminuir el trabajo y el dolor humano; a multiplicar las comodidades y los goces, cosas, todas que cuestan mucho dinero. ¿Qué debe entonces preocupar a la juventud? La manera de adquirirlo a todo trance”. (5).

Las diversas y complejas reacciones que muestran los textos de los autores nacionales ante la desaparición de los valores y relaciones patriarcales y el crecimiento del individualismo mercantilista, se reflejan en una serie de líneas temáticas que con diversas variaciones aparecieron en las obras del período. Una de ellas es la del poder del dinero, como elemento que disuelve y corrompe las relaciones familiares, sociales y humanas. Una segunda es la del costarricense enajenado, seducido o corrompido por las ideas, el dinero o el lujo extranjeros. Una tercera línea es el tema del gamonal, del campesino rico, al que su poder económico le hace romper con su ancestro patriarcal, y aspirar a adquirir una mayor cuota de poder social y político. Los tres temas están íntimamente relacionados entre sí, como se podrá apreciar fácilmente, y en algunas ocasiones aparecen estrechamente imbricados dentro de una misma obra (6).

(5) Gagini (a), p. 23.

(6) Para una exposición más amplia sobre estas líneas temáticas y las obras en que aparecen, ver: Quesada (a) p. 185 y sig.

## II. LAS COMEDIAS DE GAGINI

La segunda línea se convierte en uno de los temas centrales de Magdaleña, en donde la protagonista pretende modificar la concepción tradicional del matrimonio, seducida, según su autor, por ciertas “ideas exóticas” u “osadías yankis”, producto de su afición a una “literatura malsana” (7). Esa misma línea temática había aparecido ya, unida a la del poder corruptor del dinero, en la primera obra de teatro de Carlos Gagini, su “juguete cómico-lírico” *Los pretendientes*, estrenado en 1890. Aquí Gagini caricaturiza, con evidente afán didáctico, dos de los que él consideraba entre los peores vicios del costarricense. Uno es la “manía extranjeril”, y el “injusto menosprecio por las cosas y personas de la tierra”, lo cual lleva a que “para convertirse en el héroe del día y ver su nombre de boca en boca entre signos de admiración, le baste en San José a cualquier extranjero vestir con elegancia, armar algún escándalo y, sobre todo, gastar a bolsillo abierto” (8). El otro es “el ejército cada vez más numeroso de poetastros y declamadores”, de “poetas chirles, periodistas y oradores” dedicados como único oficio a la adulación rastrera, los “pasatiempos estériles” y los quehaceres “parasitarios” (9).

(7) Ver: Fernández Guardia, p. 6. Ver también: Quesada (b) p. 4

(8) Gagini (c) p. 76.

(9) Ver: Gagini (c) p. 61 y (ch) p. 57. Esto no quiere decir, por supuesto, que Gagini considerara inútil e innecesaria la literatura. En *El árbol enfermo*, a los “poetas chirles” y a los “declamadores” parasitarios, opone la figura de Fernando Rodríguez, cuya producción literaria tiene como objetivo “corregir los vicios de nuestro carácter con enérgicos remedios... Denunciar los males utilizando la literatura como instrumento para llevar mi idea a la conciencia del pueblo” (p. 31). Fernando es “uno de los pocos que no temen propinar medicinas amargas al público, porque saben que con ellas se recobra la salud” (p. 62).

El primer vicio aparece representado en la atracción que ejerce sobre don Eleuterio y su hija Dorotea, el “millonario francés” Fritz Dumont, el “noble español” don Judas Vargas Ladrón, dueño de una supuesta “colección de diamantes”. El segundo vicio aparece encarnado en el “tonti-romanticismo” de Dorotea, y en el mismo Judas Vargas Ladrón quien es además el florido autor de una colección de “versos decadentes”. Lo que viene a enlazar los temas de la comedia es el poder del dinero, cuya fuerza mediatiza a los personajes, los seduce y al mismo tiempo los corrompe y los engaña. Toda la comedia se monta sobre el juego equívoco de la realidad y las apariencias. Tanto el idealismo romántico de Dorotea, como el mercantilismo interesado de su padre o los pretendientes, los lleva a guiarse más por las engañosas apariencias que por la realidad; y sobre este equívoco monta el autor todos los efectos cómicos de su “juguete”. Ni Dorotea ni don Eleuterio conocen a Fritz Dumont, pero el romanticismo de una y el mercantilismo del otro, terminan por hacerles suponer la idoneidad del francés como pretendiente:

D. ELEUTERIO: (pensativo)  
Conque es muy rico... Y galán. Pero ¿cómo puedes quererlo sin conocerlo?

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

D. ELEUTERIO: ... No sé por qué he simpatizado con ese señor... Dumono. Debe ser un serafín. ¡Y las taleguitas de onzas que traerá! Ese sí es un marido en regla. (10).

(10) Gagini (b) p. 175-176. Todas las citas de las obras de teatro de Gagini se refieren a esa edición. En adelante sólo se indicará en el texto la página correspondiente.

El noble poeta Ladrón de Guevara —cuyo apellido parece corresponder más a su auténtico ser que sus desplantes nobiliarios o sus efluvios poéticos— tampoco conoce al “ángel”, a quien pretende adorar “con pasión volcánica como Fausto a Margarita, como Otelo a Desdémona”. El propio vate, sin embargo, se encarga de decirnos cuál es la verdadera razón que inspira sus poses nobiliarias y sus poemas decadentes: una “sindineritis crónica” que le obliga a utilizar sus versos como instrumento que le abra el corazón de Dorotea y le entregue los caudales de su padre:

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

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

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

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

Don Eleuterio saca finalmente, muy a su pesar, su conclusión sobre el mundo en que vive: “Este mundo es una jaula de pícaros” (p. 197). Y aunque ya había entregado la mano de su hija al poeta Ladrón, logra poner dos últimas condiciones a su yerno decadente y a su romántica hija:

D. ELEUTERIO: Consiento con dos condiciones: que usted no vuelva a hacer colecciones, y que tú no leas más novelas ni romantiquerías (p. 198).

En su segundo “juguete cómico” *Don Concepción*, estrenado en el Teatro Nacional en 1902 (el mismo año en que se estrenó *Magdalena*), Gagini enfoca la tercera de las líneas temáticas antes aludidas: la del gamonal, el campesino enriquecido que se traslada a la capital, y que pretende utilizar su poder económico para comprar una mejor posición social y una mayor cuota de poder político. La posición de los autores contemporáneos de Gagini, que trataron este tema, es siempre crítica con respecto a las pretensiones del gamonal (11). Todos ellos tienden a desacreditar o ridiculizar, mediante la ironía o la sátira, las pretensiones y ambiciones de los gamonales; tienden a señalar su falta de preparación cultural o social, para hacer un uso adecuado de su ingente poder económico. Este defecto hace que el gamonal —o los hijos de gamonales— terminen convirtiéndose en víctimas de sus propias ambiciones, al ser incapaces de dominar las fuerzas e intereses que sus apetitos desatan; más bien al contrario, esas fuerzas o esos intereses terminan por aprovechar la ingenuidad, la estulticia o la intemperancia de los gamonales, para manipularlos, degradarlos o arruinarlos.

(11) Ver: Quesada (a) p. 186 y 197. Las principales obras sobre el tema son los relatos *La política* de Fernández Guardia, *El hijo de un gamonal* de González Rucavado, *El primo* de J. Cardona o *La propia* de Magón.

En *Don Concepción*, Gagini se burla mordazmente del rastacuerismo pretensioso y arribista de don Concepción Abarca, ñor Concho, gamonal del pueblo de San Pablo, que se traslada con su familia a San José para comprar, a cualquier precio, su acceso a los círculos sociales y políticos de la oligarquía.

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

CHEPITA: Y además, aquí podemos casarnos con señores, mientras que allá (...)

D. CONCEPCION: Si estoy gastando una barbaridá, me queda la satisfaiación de que ya comienzo a figurar. Uno de esos que escriben las gacetas estrá trabajando por mí para las próximas eleiciones, y me dijo que hoy iba a sacar mi retrato imprentao. Carillo me cuesta ese gusto, pero lo que de salir deputao no me escapo. ¡Y quién sabe! Concepción Abarca será un inorante pero de tonto no tiene un pelo. ¡Cuántos presidentes habrán sido milperos y frijoleros como yo! ¡A saber, Panchita, si algún día te verés pasiando en el birloche presidencial! (p. 208 y 214).

El descrédito del gamonal, lo lleva a cabo Gagini en su obra, mediante varios recursos cómicos que descubren lo ridículo y grotesco de las pretensiones del gamonal; la incongruencia entre los fines que persigue y la escasa preparación de que dispone para realizarlos. Un primer recurso consiste en hacer patente su falta de educación, y su ignorancia de los códigos y convenciones sociales que rigen la vida de la oligarquía urbana. Lolita y Chepita,

las hijas, confunden rinconeros y macetas con escaleras y bacinicas; don Concepción confunde el frac con la levita y pretende encender un puro chircage con la llama de un bombillo eléctrico; ña Francisca pretende asistir al baile del 15 de setiembre, y desconoce las más elementales reglas de la moda y la etiqueta: "las tres iremos iguales: naguas verdes y chaqueta amarilla de surache" (p. 219).

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

Un tercer recurso, con el que además refuerza Gagini las intenciones didácticas de su comedia, es la contraposición entre el rastacuerismo arribista de la familia del gamonal, y la actitud de su sobrina Heloísa, maestra normal, originaria del mismo pueblo del que vienen los Abarca, pero educada, recatada y modesta. En contraste con sus primas, Heloísa no pretende competir con las "pollitas" de la oligarquía en las lides sociales; su único objetivo al venir a la ciudad era estudiar: "Gracias a lo poco que aprendí puedo ganarme la vida sin humillaciones: tengo relaciones excelentes y vivo sola, pero libre de calumnias, porque aprendí a respetarme y hacerme respetar" (p. 209). Mientras sus primas se desviven por conseguir una invitación para el baile del 15 de setiembre, Heloísa,

que ha sido invitada, declina asistir pues "los maestros no podemos divertimos. ¿No sería ridículo, mejor dicho inmoral, que quien gana apenas cuarenta colones esté tres o cuatro meses en ayunas por comprar un vestido de seda?" (p. 219-220). Los parlamentos finales resumen el "mensaje" de la comedia:

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

FRANCISCA: (dentro) ¡Concho!

D. CONCEPCION: Eso mismo. Ya lo dijo mi mujer (p. 237-238).

### III. LOS PRIMEROS DRAMAS DE GARNIER

Hacia la misma época en que se estrenaron las primeras piezas de Fernández Guardia y Gagini, comenzó a escribir sus primeros ensayos dramáticos el joven José Fabio Garnier (12).

(12) Las primeras obras de teatro de Garnier fueron escritas, según las fechas que indica el autor, entre 1904 y 1906, y publicadas en 1912 en el volumen titulado *Teatro*. Garnier escribió esas obras mientras estudiaba en Italia. Su estadía en Europa le permitió entrar en conocimiento con el teatro naturalista y simbolista de esa época, lo que es perceptible en sus obras, en una serie de artículos sobre "Las mujeres de Ibsen", y la traducción de un drama de Gerhard Hauptmann, que publica en la revista *Páginas Ilustradas* durante la primera década del siglo.

Este autor, sin embargo, era casi veinte años menor que los dos anteriores, y pertenecía a una nueva generación literaria. (13). Esto se evidencia claramente en los temas que escoge Garnier para sus obras y en su manera de enfocarlos. Dos de las primeras piezas de Garnier, *¡Nada!* (1904) y *El retorno* (1906), recogen la primera de las líneas temáticas a que habíamos aludido anteriormente: la del dinero y las relaciones de cambio mercantiles como elementos corruptores, que producen la enajenación y el deterioro de las relaciones y cualidades humanas o del núcleo familiar. La diferencia principal entre Fernández Guardia y Garnier es un mayor rechazo, por parte de este último, a las convenciones e instituciones sociales; y con respecto a Gagini, una actitud menos positivista y racionalista. Para Fernández Guardia, el respeto a las convenciones establecidas sobre el matrimonio, la fidelidad a los prejuicios tradicionales sobre la virginidad, la honra, la subordinación femenina y la jerarquía social de la familia, son garantía de orden y estabilidad; frente a las osadías exóticas del feminismo, o a las pretensiones igualitarias de los "zapateros" y los "conchos" (14). Para Carlos Gagini, por otra parte, la educación científica, la ilustración y la cultura, son el remedio adecuado para combatir el rastacuerismo arribista de advenidizos y gamonales, o las fantasías "tonti-románticas" y la influencia perniciosa de poetas chirles y declamadores, decadentes y parasitarios.

En las obras de Garnier, en cambio, el poder del dinero no aparece como opuesto, sino más bien como aliado al poder de los prejuicios y convenciones sociales. A este mercantilismo egoísta, utilitario y pragmático,

(13) En lo referente a las generaciones literarias empleamos aquí la división sugerida por Rogelio Sotela en *Escritores de Costa Rica*.

(14) Ver: Quesada (b) p. 5

que mide el valor de los actos o de los hombres según la cantidad de dinero, o el provecho personal que aporten; se oponen en la obra de Garnier, no la fuerza de la "tradición", ni el poder de la "ilustración", sino los sentimientos e ideales humanos, desinteresados y altruistas, y el respeto solidario por las necesidades y sentimientos de los demás hombres. Se aprecia en estas obras de Garnier un alejamiento de las posiciones "liberales" y "positivistas" de los escritores de la "primera generación" (15), hacia posiciones que buscan formas más naturales y más justas de relación humana.

Esta es una característica común en los principales autores de la "segunda" y "tercera" generaciones. El "liberalismo positivista" comienza a ser sustituido por las ideas "ácratas", anarquistas y socialistas; o por concepciones idealistas, "arielistas" o teosóficas, en autores que van desde Brenes Mesén (n. 1874), Billo Zeledón (n. 1877) y García Monge (n. 1881), hasta Rómulo Tovar (n. 1883), Carmen Lyra (n. 1888) y Omar Dengo (n. 1888). (16).

En estas primeras obras de Garnier los portadores y defensores de los valores y sentimientos humanos son siempre los personajes femeninos (17);

(15) Sotela incluye en esta primera generación una serie de autores nacidos hacia 1860, entre los que figuran Magón, Aquileo Echeverría, Gagini y Fernández Guardia.

(16) A la segunda generación, según Sotela, pertenecen autores nacidos hacia 1875, entre los que él ubica a Brenes, Zeledón y García; a la tercera pertenecen los autores nacidos hacia 1885, entre los que ubica a Tovar, Garnier, Lyra y Dengo.

(17) Sobre los personajes femeninos en la obra de Garnier escribía Abelardo Bonilla: "Sus personajes femeninos son superiores a los masculinos... Las mujeres... son notables, fuertes a veces, y llevan siempre el peso en la acción y la emoción de las obras" (Bonilla, p. 206). Virginia Sandoval hacía notar que en el teatro de Garnier "el peso de las acciones teatrales descansa preferentemente sobre las mujeres" (Sandoval, p. 80).

los personajes masculinos aparecen siempre dominados por los valores y prejuicios mercantilistas y pragmático-utilitarios. La fuerza de estos últimos, que aparecen al principio de las obras como detentadores del dominio y la autoridad que les otorga su posición socio-familiar, va variando conforme se hace evidente, con el desarrollo del conflicto dramático, la superioridad espiritual y moral de los valores que defienden las mujeres; para terminar los personajes masculinos subordinándose y plegándose en el desenlace a los valores femeninos.

En ¡Nada!, el protagonista, Carlos, pretende salvar su fortuna mediante una quiebra fraudulenta, aunque sabe que con eso llevaría a la ruina a su acreedor Villalta. Cuando su esposa Frida le reconviene por la frialdad y el egoísmo de ese acto, Carlos le contesta que "en los negocios no tiene puesto el corazón", que "los negocios son negocios" (18).

FRIDA: ¿No comprendes que es innoble lo que haces, que manchas tu nombre?...

CARLOS: Si hago lo que desea Villalta me arruino, me arruino completamente y entonces seréis infelices... Dejemos esos sentimentalismos que no convienen a un hombre de negocios (p. 101-102).

Ante la decisión de Frida de abandonarlo, y resarcir a Villalta de su fortuna personal si Carlos se mantiene en su empeño, éste reconoce finalmente que su amor al dinero y a los negocios lo estaban despojando de sus cualidades y sentimientos humanos:

CARLOS: Si te he abandonado, la culpa ha sido de los nego-

(18) Garnier, p. 100. Todas las citas de Garnier pertenecen a la misma edición. En adelante sólo se indicará en el texto la página correspondiente.

cios; he despreciado tus sentimientos es verdad, fueron los intereses los cuales me despojaron de todas las buenas cualidades que poseía (p. 106).

El retorno toma, con respecto a los prejuicios y convenciones que rigen los enlaces matrimoniales, una posición muy distinta de la que tomaba Fernández Guardia en *Magdalena*. Fernández afirma la necesidad de respetar las apariencias y convenciones sociales, por encima de los derechos, sentimientos y necesidades humanas de los participantes en el rito matrimonial. Garnier sostiene la inconsistencia moral y humana de los ritos y prejuicios sociales, cuando sólo tienden a perpetuar la tiranía de la costumbre, la crueldad o la injusticia; y afirma la necesidad de erigir los sentimientos altruistas y desinteresados como único criterio para determinar la validez de las instituciones y las relaciones humanas. En *El retorno* la doble rebelión del sentimiento y el espíritu, sobre los intereses económicos y los prejuicios sociales, está representada por los personajes femeninos, Lidia y su madre Elsa; mientras que la fuerza del prejuicio y el interés, aparece encarnada en los personajes masculinos: Antonio, padre de Lidia, que pretende casarla con Mario sólo para reunir la fortuna de las dos familias; y el padre de Mario, que le prohíbe casarse con Eugenia y le exige abandonarla a pesar de haber tenido ambos una hija, por no considerarla un buen partido para su hijo.

Contra la concepción de Antonio, para el cual el matrimonio de su hija no se diferencia de cualquier transacción mercantil, se rebela su esposa Elsa. Contra la autoridad de las convenciones y los prejuicios, encarnados en las dos figuras paternas y en la sumisión de Mario a las exigencias de su padre, se rebela Lidia, que se opone a los proyectos matrimoniales de ambos padres, renuncia a su matrimonio con Mario, y convence a éste para que

no acepte los dictados de su padre, y se case con Eugenia.

Nadie puede negar la evidente ingenuidad en los planteamientos dramáticos y en las intenciones moralizantes de estos pioneros del teatro costarricense; como tampoco ciertas elementales concesiones a algunos estereotipos trilladillos del vodevil o el melodrama. Creemos, sin embargo, y este artículo sólo pretende ser un ejemplo, que el estudio de los temas que enfocan esas obras, y de las diversas variaciones que introducen en ellas sus autores, ofrecen —a pesar de sus debilidades estructurales— un interesante indicio sobre la visión del mundo y la evolución ideológica y literaria de Costa Rica. Alguien podría alegar que estas son de museo y que al estudiarlas no pasamos de hacer una especie de arqueología cultural. Quizás sea cierto; pero también es cierto que la producción de la realidad se inscribe en la historia y que, por lo tanto, nadie puede pretender el acceso a la transformación del presente o a la construcción del futuro, si ignora o desconoce el pasado.

**BIBLIOGRAFIA**

Barrantes Olga Marta, *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809-1920*, Tesis, U.C.R., 1978.

Bonilla Abelardo, *Historia de la literatura costarricense*, Ed. Costa Rica, 1967.

Borges Fernando, *Teatros de Costa Rica*, Ed. Costa Rica, 1980 (2 ed.).

Fernández Guardia Ricardo, *Magdalena*, Imp. María V. de Lines, 1902.

Gagini Carlos, *Cuentos y otras prosas*, Lehmann, 1971.

(b) *Teatro*, Ed. Costa Rica, 1963

(c) *El árbol enfermo*, Ed. Costa Rica, 1979 (10 ed.)

(ch) *La ciencia y la metafísica*, Falcó y Borrasé, 1918.

Gaínza Gastón, "Apuntes para el estudio del contenido de *Magdalena*. Primera aproximación", en *Escena*, año 3, No. 5, 1981, p. 40.

Garnier José Fabio, *Teatro*, Imp. Española, 1912.

Jiménez Manuel de Jesús, *Noticias de antaño*, Imp. Nacional, 1946

Quesada Soto Alvaro, (a) *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*, Ed. Universidad de Costa Rica, 1986.

(b) "*Magdalena* de Fernández Guardia: la oligarquía, el liberalismo y el matrimonio", en *Escena*, año 5, No. 12, p. 2, 1984.

Sandoval de Fonseca Virginia, *Resumen de literatura costarricense*, Ed. Costa Rica, 1978.

Segura Alberto, *Magdalena*, Tesis de grado, Universidad de Costa Rica, 1983.

Sotela Rogelio, *Escritores de Costa Rica*, Lehmann, 1942.

Valdeperas Jorge, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*, Ed. Costa Rica, 1979.

**Teatro Surco  
PRESENTA**

**¡El inmundo mundo del m...!**

con

*Marcelo Gaete*



**TEATRO TIEMPO  
8:00 p.m.**