

La generación del Repertorio

*Lo erigieron los mayores para advertirnos que
la libertad hay que conquistarla y reconquistarla
continuamente, que sólo se pierden los pueblos
que se cansan de ser libres.*

Joaquín García Monge

Contexto histórico-cultural

En las décadas iniciales del siglo veinte se evidenciaba la crisis de la organización económica y política imperante. Las reformas tributarias del presidente Alfredo González Flores (1914-1917) provocaron su derrocamiento a cargo de Federico Tinoco (1917-1919), en alianza con las transnacionales del banano y el petróleo. Influyeron en la crisis transformaciones y acontecimientos históricos externos: la crisis del sistema capitalista que culminó con la Primera Guerra Mundial (1914-1919), la Revolución Mexicana (1910-1920), la Revolución Rusa (1917) y los movimientos revolucionarios en Europa, así como las crecientes intervenciones u ocupaciones militares de los Estados Unidos en México, el Caribe y Centroamérica.

En el país se percibían signos de proletarianización que afectaban a los campesinos así como a los artesanos desplazados por la importación de productos o la competencia de las industrias mayores. Los capitalistas invertían en nuevas áreas de la producción agrícola e industrial, el comercio y las finanzas. En las ciudades y, especialmente, en la capital aparecía un nuevo grupo social constituido por artesanos, trabajadores asalariados, empleados del comercio, de los ferrocarriles, los servicios y el sector público, perjudicados por los bajos salarios y sujetos a duras condiciones de vida [1 y 16]. A partir de 1920, recrudecieron las luchas, las protestas populares y una serie de huelgas, en las que participaron cerca de un millar de trabajadores de muy diversos oficios, sacudió la ciudad de San José en 1920 y repercutió en otras ciudades de provincia. Gracias a esos movimientos, se logró un aumento de sueldos y el establecimiento de la jornada de ocho horas para los empleados públicos. La crisis económica mundial de 1930 profundizó las contradicciones internas y provocó una mayor organización de los grupos más afectados, lo que conduciría, en 1931, a la fundación del Partido Comunista de Costa Rica.

En este contexto, desde inicios del siglo surgió un grupo de intelectuales, la mayoría nacidos en las décadas de 1870 y 1880, que desarrollaron una constante actividad político-educativa en favor de los sectores populares y expresaron un fuerte sentimiento antiimperialista. Se agruparon alrededor de revistas como *Reperitorio americano*, *Renovación*, *Cultura*, *La aurora*, y centros de estudios, como Germinal y la Universidad Popular. El complejo panorama cultural de la época les ofrecía diversas opciones ante el

Los
intelectuales

liberalismo y el positivismo de la generación anterior, llamada del Olimpo. Así, los nuevos intelectuales se inclinaron alternativamente por el espiritualismo teosófico, el decadentismo europeo del cambio de siglo, el idealismo arielista de Rodó, el anarquismo de Kropotkin o el cristianismo socialista de Tolstoi. Como era común en esos años, dejaron de considerar el progreso económico como la meta primordial de la sociedad y abogaron por los valores espirituales. Esto los alejó de los planteamientos de la generación del Olimpo que creía en la posibilidad de lograr el progreso espiritual mediante el progreso material. Al contrario, la nueva generación consideraba que las ideas entonces vigentes del progreso material sólo servían para preservar la represión, la crueldad o la injusticia [15].

La revista *Repertorio americano*, publicada en San José entre 1919 y 1958 por Joaquín García Monge, jugó un papel central en la cultura de esos años. García Monge logró publicar, con un trabajo artesanal que le significaba desde la organización general de la revista hasta la distribución, mil ciento ochenta y seis números, en cincuenta tomos. Sus múltiples secciones cubrían artículos sobre escritores, reimpresiones de otros periódicos, poesías, ensayos y reseñas de libros. Unía el afán didáctico y el compromiso popular de los intelectuales mencionados. Su editor concebía el periodismo como promoción de ideas e ideales, encaminados al bien común. Para él, un periódico debía educar al ciudadano y orientarse por la veracidad, la honradez y la imparcialidad.

La revista se convirtió en un lugar de encuentro, presidido por la tolerancia y el respeto, de los intelectuales de América entre sí y con Europa, especialmente con España. Esta comunidad constituía un espacio sociopolítico que concretaba la utopía de "una internacional del pensamiento": una comunidad ideal, supranacional, política, básicamente hispano-americana que escribía y a la que se dirigía la revista.

El tema de la educación tuvo un lugar de preferencia en *Repertorio americano*, con la reproducción de artículos de Omar Dengo, José Carlos Mariátegui y el propio García Monge, entre muchos otros. También era central el ideario americanista que condujo a la divulgación de los planteamientos de los pensadores latinoamericanos Simón Bolívar, Domingo Faustino Sarmiento, José María de Hostos y José Martí. Se discutía el asunto de la unidad intelectual de las dos Américas, así como la defensa del republicanismo y la condena de las tiranías, todo lo cual hizo que se prohibiera su circulación en varios países de Centroamérica.

Otro tema importante fue la hispanidad, como se aprecia en ensayos de Pedro Henríquez Ureña. Se reproducían artículos de diarios y

revistas españolas, así como poemas o ensayos de escritores de ese país, como León Felipe, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Azorín. Durante la Guerra Civil Española, la revista dio cabida a la defensa de la República.

Con respecto a la literatura hispanoamericana aparecen muestras de diversos movimientos literarios: modernismo, mundonovismo, vanguardismo y neorrealismo. Hay textos de muchísimos autores latinoamericanos, desde Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Salomón de la Selva hasta Horacio Quiroga, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Pablo Antonio Cuadra. *Repertorio* fue, además, un espacio para la difusión del arte europeo y americano, así como de la crítica literaria.

En otros momentos, la revista apoyó las corrientes antifascistas y pacifistas y se distinguió todo el tiempo por la tolerancia y la preocupación por la realidad contemporánea. Así, con *Repertorio americano*, Joaquín García Monge concretó un proyecto cultural y político que iría más allá de las fronteras nacionales. Y alrededor de su figura, se agrupó una generación que abrió también la conciencia nacional a nuevos planteamientos ideológicos.

En otros planos de la cultura, ya desde finales de la segunda década del siglo, empieza el desplazamiento del teatro por el cine importado, hasta hacerlo desaparecer prácticamente en la década de 1930.

Durante esta época culminó el paulatino proceso de sustitución del predominio del modelo ideológico europeo por el estadounidense. La nueva metrópoli económica y política, poco a poco se convertía también, con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, en la metrópoli de una nueva cultura de masas [17].

La literatura costarricense que se escribe a partir de 1900 y durante los treinta primeros años del siglo XX, empieza a perfilar la imagen de una nación en conflicto. Los grupos sociales marginados surgen ya con cierto protagonismo y se habla del dolor y el desamparo de las mujeres, los niños y los pobres. En la poesía, los mundos sensuales y alejados expresan el anhelo de una realidad más armónica y espiritual, mientras los ensayistas señalan, descarnadamente, la distancia cada vez mayor entre el discurso oficial y la realidad social cotidiana.

La lírica

La poesía lírica escrita en esta época consolidó tardíamente, como ya se dijo, el lenguaje modernista. Se trata de la obra de Rafael Angel Troyo, Lisímaco Chavarría, José María Zeledón, Alejandro Alvarado Quirós, Rubén Coto, Rómulo Tovar, Roberto Valladares y Auristela Castro de Jiménez. Aunque algo alejados de este grupo, se considerarán conjuntamente los textos de Manuel Segura, Rafael Cardona, Rogelio Sotela y Fresia Brenes. Estos continúan la larga vigencia del modernismo en la poesía costarricense.

Según se apuntó antes, la crisis de valores propia de la sensibilidad del fin de siglo dio paso ahora a un espiritualismo alejado de los dogmas de las religiones oficiales. Las nuevas posturas se aproximaban también al cristianismo, al socialismo tolstoiano o al misticismo y las doctrinas herméticas y esotéricas [15]. La conciencia de marginalidad del artista, ya señalada con respecto a Brenes Mesén, se manifestaba a veces en los comportamientos de poetas como Rafael Angel Troyo, tildados de "bohémios". También dio origen, dentro de una orientación más política, a poemas, como «Noche de octubre» (1907), de José María Zeledón, dedicado "a los poetas proscritos".

El modernismo asumió el canto de la naturaleza americana o nacional alejándose de la descripción realista e insertándola en un sistema de signos culturales, describiéndola en cuanto objeto de arte. En poetas como Darío, esta aproximación a lo natural permitía una búsqueda de la unidad simbólica de los contrarios, la creación de un universo armónico. Veamos qué sucede en la lírica costarricense de esa época, por ejemplo, en los siguientes versos de *Manojo de guarias* (1913), de Lisímaco Chavarría:

*Moradas cual la túnica de Cristo,
columpiando sus pétalos de seda,
en mis bosques nativos las he visto
donde el sinsote al manantial remeda...*

(«Manojo de guarias»)

*Y finge el cafetal una guirnalda,
-joyel de Ceres de rubís repleto- [sic]...*

(«Tierra fértil»)

Lisímaco
Chavarría

*Seméjase a una esfinge de pedernal eterno
erguida ante el abismo del piélago sonoro...*

(«La roca de Carballo»)

En este caso, las imágenes y los procedimientos modernistas plasman una percepción de la naturaleza y las escenas de carácter nacional. Desde su aparición el modernismo había sido condenado tachándolo de “exótico” y “afrancesado”. A dicha condena se sumaba la acusación de que era poesía poco natural, artificial, elaborada. Generalmente, el rechazo a lo exótico y lo parisense implicaba el apego a las formas literarias realistas, especialmente las de la literatura española. *Manejo de guarías*, al tratar una temática autóctona, cumplió con la preferencia de público y críticos hacia el arte que escogía asuntos y escenarios nacionales. Sin embargo, ese mismo gusto entendía como la verdadera poesía la de estilo modernista: una determinada versificación, cierto léxico, figuras, personajes y contextos propios de las mitologías universales. Al situarse el libro de Chavarría dentro de esta forma de escribir, pese a tratar un tema nacional, adquirió rango de “literatura”. Así, logró superar de manera eficaz para el lector tico la tradicional oposición entre lo nacional y lo extranjero. Por esto, su autor se consagró como poeta nacional.

Sin embargo, en este libro los logros estéticos no son parejos. Una de las metas de la estética modernista era presentar la naturaleza como objeto artístico, lo que se llamó la “selva sagrada”. No interesaba el mundo natural en sí mismo sino por su capacidad de provocar sensaciones y relaciones con objetos artísticos. Para lograr tal objetivo, se recurre a la comparación o a la analogía. Chavarría simplifica este procedimiento. Por ejemplo, en un verso como “Moradas cual la túnica de Cristo”, se caracteriza un objeto natural (las guarías) mediante la comparación con un objeto cultural (túnica de Cristo). Sin embargo, utiliza sólo uno de los rasgos comunes de ambos objetos, el color. De este modo, se empobrece el símil al eliminar las posibles sugerencias y sigue prevaleciendo el mundo natural sobre lo artístico.

En poemas de otros libros como «Laocoonte» (*Orquídeas* 1904), que se alejan temáticamente de la órbita nacionalista, hay un mayor logro estético. En ese texto, se refiere a la idea de la creación artística como una lucha, para lo cual se menciona a Laocoonte, personaje de la mitología griega, y a la escultura “Laocoonte y sus hijos”:

*¡Así el genio sostiene ruda lidia
con la sierpe terrible de la envidia
que le acosa y le muerde sin clemencia!*

Lo mismo ocurre en el poema «La Magdalena de Henner» (*Desde los Andes* 1907), en el que se describe el cuadro «Magdalena en el desierto» del pintor francés Jean Jacques Henner (1829-1905). Para ello, acude a varios contextos: uno, el bíblico, que recuerda a la figura de la pecadora; otro, el mitológico, al compararla con la estaua de la «Venus de Milo».

*Sobre su torso, de belleza lleno,
una escala de luz, como una aurora,
desciende hecha caricia hasta su seno.*

El poema evidencia, además, un tema predilecto del modernismo, el de la mujer pecadora, vista no con censura sino como una figura seductora.

Rafael
Cardona

Otro de los rasgos característicos del modernismo es el rechazo de la sociedad moderna, que consideraba llena de contradicciones e injusticias, en la que pierden asidero las creencias tradicionales. Contra esta sociedad, se orientaba una protesta moral plasmada tanto en la denuncia social como en el esteticismo. La imaginación de un mundo que compensara la insatisfacción del presente conducía a la reelaboración poética de la herencia cultural. Esto resulta patente en la trayectoria poética de Rafael Cardona. En «El poema de las piedras preciosas» (*Oro de la mañana* 1916) la escritura literaria se entiende, según lo consideraban los poetas parnasianos, como un trabajo de precisión formal objetiva:

*Como joven artífice que labra
el esbelto jarrón de un sentimiento,
con su fino buril mi pensamiento
talla el ánfora azul de la palabra.*

El poema, en el que las diferentes piedras hablan de sus significados y particularidades, se desarrolla en un escenario modernista:

*Un jardín. Tenue luna. Primavera...
El recodo de un lago. Escena sola.
Un canto se adormece, y a lo lejos
se puebla de luciérnagas la sombra.
Un decorado a lo Perrault, en donde
los lirios del remanso se deshojan;
pequeña pausa y el cortejo llega
recostado en las frágiles carrozas...*

La presencia de los matices y las insinuaciones, la alusión a un paisaje imaginado a partir de referencias culturales y la descripción de éste como un escenario teatral, son elementos que recuerdan in-

mediatamente el gusto modernista. En el resto del poema se contempla la creación de escenarios exóticos, alejados, contruidos a partir de múltiples contextos culturales, como los de la antigüedad y el Nuevo Testamento:

*Viví en Alejandría coronando la frente
del ídolo sagrado de Osiris y de Ammón
[...]
y en el toscó madero sobre el Monte Calvario
palpité en las retinas del muriente Jesús.*

Quien habla en el poema, el diamante, no sólo se traslada geográficamente sino también en el tiempo. La tendencia a la objetividad en poemas como éste los distancia de la concepción romántica que concebía la lírica, sobre todo, como expresión de la interioridad del poeta.

En poemas posteriores, Cardona desarrolla muchos de los motivos preferidos del modernismo, como los referentes a la exaltación literaria del pasado de la raza hispanoamericana («Los medallones de la conquista» 1918) o la recreación de asuntos de la antigüedad griega («Parthenon»). También en otros momentos, como en el soneto «Última Oratio» (*Bric-a-brac* 1971), deja entrever la melancolía existencial que surge muchas veces en la poesía modernista:

*¡Te pido paz, Señor! Ya nada quiero...
Me ha amortajado la melancolía;
no quiero ser ni polvo del sendero
porque ¡ay! el polvo es algo todavía...*

Esta concepción modernista del poeta como el único ser que puede desentrañar la esencia del universo, implica asimismo una noción del quehacer poético, que se concibe como un culto. Sucede así en poemas como «La senda de Damasco» (*La senda de Damasco* 1917), con el que su autor, Rogelio Sotela, ganó un certamen organizado por el periódico *El imparcial*. La primera parte del poema presenta el escenario donde tendrá lugar el diálogo entre el efebo (adolescente) y el viejo. En las palabras de uno y otro contrastan dos posiciones ante la vida y la poesía: la que busca el ideal y la belleza (el joven) y la que argumenta la inutilidad de esa búsqueda (el viejo). La aceptación del modernismo por parte del viejo se compara con la revelación de Cristo ante Pablo en el camino de Damasco, es decir, se eleva el arte a la categoría de religión:

Rogelio
Sotela

*¡Oh, niño taumaturgo! Dentro de mí se agita
un milagroso encanto que el vivir me exulta.*

*Canta un Himno a la Vida mi fe que resucita
sabiendo que es preciso sentir lo que palpita
en la fecunda entraña que la Belleza oculta!*

Rafael
Angel
Troyo

También los libros en prosa de Rafael Angel Troyo se sitúan dentro de la preceptiva modernista. En ellos se rompe con el afán de "reproducir" la realidad circundante, propio de la literatura criollista. Se ha observado en algunos de estos libros, como *Terracotas* (1900), la presencia de una contraposición de realidades opuestas: el espacio ideal de los sueños frente al mundo prosaico, los paisajes estériles frente a los paisajes poéticos [20]. Estos contrastan con la creación interiorizada y la otra realidad, la de la belleza y los sueños, ajena al materialismo y simbolizada en imágenes como las alas, la mariposa, el azul, el lirio. El universo material se desplaza hacia la contemplación de objetos artísticos, con una mirada exotista que se refugia en mundos lejanos, imaginados, como China o Japón [20]. De esta forma, los textos de Troyo plantean la búsqueda del ideal y la armonía en un mundo en el cual privan la pobreza, el desamparo, la soledad.

El ensayo

La literatura de principio de siglo tenía una visión del país que se concentraba en el Valle Central, lo imaginaba como un espacio idílico y pacífico, habitado por una comunidad de laboriosos propietarios. Este mundo era armónico y cerrado, "todos éramos iguales", y, por esto, expulsaba de sí cualquier elemento perturbador, negaba o neutralizaba los elementos extraños y conflictivos. Sin embargo, en la misma literatura, este mundo idílico se empezó a percibir cada vez con más nostalgia y la imagen utópica comenzó a fracturarse.

Correspondió en parte al ensayo, especialmente al político y el educativo, intentar el cuestionamiento inicial de esta risueña imagen de Costa Rica. Por un lado, en el ensayo se dio cabida a problemas de sectores antes ignorados en la literatura costarricense. Por otra parte, los ensayistas criticaron abiertamente los mitos que constituían y repetían una imagen idílica del país. Las revistas de la época, especialmente *Repertorio americano*, dieron cabida a la actividad político-educativa en favor de los sectores populares y difundieron los planteamientos antiimperialistas y americanistas, ya vigentes en el resto de Hispanoamérica.

Entre los ensayistas más controversiales y originales de esta época, destaca Omar Dengo. Sus artículos se dedican constantemente a poner en duda los mitos y los estereotipos que constituyen la opinión pública costarricense. Tienen, además, un fuerte propósito didáctico que los lleva no sólo a remover las verdades aceptadas sino también a ofrecer una versión sobre la identidad y la nación costarricenses que el autor propone como más acertada [10].

Omar
Dengo

Algunos ensayos de Dengo insisten en la necesidad de reconocer como costarricenses a nuevos sujetos históricos pertenecientes a otros espacios culturales: por primera vez se habla de los negros, los campesinos y los extranjeros como parte integrante de la población de este país. Esto lo logra Dengo mediante el rompimiento del aislamiento nacional y la aceptación de lo diferente y lo perturbador. En su conocido ensayo «Los patillos» (1919) ['patillo' quiere decir 'campesino', con el sentido despectivo que tiene también 'concho'] se pregunta por la realidad profunda de los campesinos y propone su integración a la vida nacional. Dengo exige que se reconozca al campesino tico sin artificios folclóricos, a un patillo distinto a los "pintorescos conchos de Aquileo". Más que denunciar un mito, Dengo denuncia una "cultura" sobre el concho, un conjunto de actitudes, prejuicios y posturas intelectuales que estima equivocadas. De esta manera, considera que es necesario conocer profundamente la realidad del campo para poder hacer progresar e incorporar realmente al campesino como factor vivo, histórico y no como simple elemento decorativo de un paisaje idílico.

-Los
patillos-

En ocasión de una polémica en torno de la incorporación de los negros a los cursos de la Escuela Normal, Dengo escribió el artículo «Bienvenidos los negros» (1927). Habla allí de un concepto racista que excluye a los negros de la nacionalidad costarricense, del supuesto peligro de la mezcla racial y la amenaza de los negros "para las conveniencias morales del régimen coeducacional de la Escuela". Según el ensayista, estas afirmaciones esconden el mito de Costa Rica como país de blancos y el implícito racista que atribuye peligrosidad sexual a los negros. El escritor discute estos argumentos y los descalifica como pseudocientíficos y falsamente moralistas. Al hacerlo, utiliza la oposición amo/esclavo, cargándola además de connotaciones especiales para el lector nacional: "El peligro de la zona atlántica no está en los negros, quizás, sino en sus amos y en los costarricenses filibusteros".

Como en los ensayos de Joaquín García Monge, en los de Dengo se entiende con claridad cómo es la relación del país con el extranjero. En «Odio al extranjero» (1927), asegura que la deseable afirmación de lo nacional debe surgir libre del odio. En la lucha contra los

intereses que lesionan la soberanía, dice, debe verse "el esfuerzo enderezado a exteriorizar aspiraciones o anhelos nacionales, confusos acaso, vacilantes, pero que pueden contener fuertes capacidades de expresión del espíritu de la nacionalidad". La identidad nacional debe lograrse, en la apertura a todas las tradiciones culturales desde una posición digna que anteponga la soberanía al interés particular. Es precisamente el "espíritu de soberanía" lo que caracteriza a la patria, afirma en una conferencia que titula «No queremos monopolios en Costa Rica» (1928). En esta ocasión, denuncia el monopolio como instrumento de conquista y propone la discusión de estos asuntos en las colectividades como una necesidad de la democracia. La tesis moral, que a su entender debe fundar la discusión de todo problema económico y social, se esgrime ante la amenaza del monopolio extranjero: fortaleza moral, sentido de la responsabilidad histórica, decoro, son los elementos que definen la relación con el otro, la posición ante lo extranjero y los que determinan la acción pedagógica que se debe seguir.

Al igual que otros ensayistas de la época, como Mario Sancho, Dengo insiste en el cuestionamiento de la democracia como mito nacional. En «Para la clase de 1915», la crítica de la democracia indica los problemas de la dependencia cultural y la "mediocracia". En el ensayo «De política mayor y menor» (1926) muestra poca confianza en las posibilidades reales de la democracia y piensa que debe buscarse "una organización capaz de realizar ideales de justicia", independientemente de que asuma otras formas de gobierno. Sin embargo, las instituciones, los gobiernos y la política le resultan poco creíbles. El deseo de desenmascarar el mito se dirige incluso a uno de los aspectos fundamentales del nacionalismo, es decir, el tópico de la muerte por la patria. En «Los soldados» (1911) el ensayista se refiere al proceso de degradación del campesino en el cuartel considerado tumba de la virtud y la lozanía de espíritu; y su apego a la paz llega al cuestionamiento del heroísmo bélico:

Triste es morir así. Morir cuando no se ha vivido. Es estar despojado del hermoso derecho de morir por deber. Porque el deber de morir por la patria, quién no sabe ya que es una ignominiosa sumisión, como son ignominiosas todas las que nos anulan para comprender las cosas realmente grandes.

Dengo se distancia de los cultos patrióticos y rompe así con el concepto tradicional de nación en favor de un llamado a la paz como valor central.

El hablante de los ensayos se caracteriza como maestro; este rasgo le otorga al texto un matiz antiheroico y, a la vez, subraya la vali-

dez de lo afirmado. El maestro es un "educador modesto que comparte con un grupo de hombres laboriosos y desinteresados la responsabilidad de dirigir la educación de un vasto grupo de juventud" («Problemas nacionales»). Su ámbito de acción se amplía a lo público pero su quehacer no es heroico, brillante, "político" sino fundamentalmente cívico. El proceso desmitificador del maestro que habla en los ensayos de Dengo ofrece una nueva visión de los hechos y diseña una nueva propuesta educativa; la escuela, dice, debe garantizar la democracia, al cumplir con la función política de formar opinión. La educación y la ciencia deben enseñar a opinar, educar en una actitud pluralista y antidogmática, insistir en el diálogo de todas las posturas. Por eso, los problemas de la escuela no son un asunto económico, sino "una cuestión de honor, de decoro nacional" («Fragmentos finales de un discurso»).

La actitud de nostalgia por los valores perdidos caracteriza los ensayos de Mario Sancho. Esto surge de su desencanto ante la realidad presente, que el ensayista compara con un mundo ideal, situado en el pasado [12]. Ante la ideología de la cultura oficial, Sancho adopta también una ironía que utiliza para desmitificar prácticas morales y políticas, como el legalismo y el constitucionalismo, para cuestionar el mito de la democracia y confrontarlo con la realidad de injusticia social y corrupción política.

Mario
Sancho

La igualdad y la supuesta cultura del costarricense son otros mitos, parte de un discurso oficial que enmascara una realidad diferente, escribió Sancho. La opinión pública, dice en su conocido ensayo *Costa Rica, Suiza Centroamericana* (1935), es "una mentira convencional", la política es una "horrible Celestina... maestra de embustes y necesidades".

A lo largo de sus ensayos, hay, sin embargo, una evolución en lo que se refiere a su crítica de la democracia. En los primeros, su actitud es moralizante: critica los vicios, la corrupción, el oportunismo. Ante esto, tiene fe en los jóvenes, el humanismo y la "aristocracia intelectual" que destruiría la mediocridad. En ensayos posteriores, la actitud moralizante y la orientación arielista se irán modificando y se mantendrá la conciencia de la superioridad intelectual del escritor y su deber moral. Éste debe utilizar su pluma para polemizar y educar, y la educación debe servir para alejar a la gente de los prejuicios y la mediocridad.

El americanismo constituye otro tema que se destaca en el conjunto de ensayos de Mario Sancho. De acuerdo con él, la búsqueda en el pasado sirve para encontrar las raíces de la identidad continental y nacional. Y esto se logra mediante la afirmación de lo propio frente a lo europeo, la criticidad ante lo extranjero, y la defensa de

los ideales de vida costarricenses. En consecuencia, conciencia de la existencia de las dos Américas. Como en otros intelectuales latinoamericanos de la misma época, se manifiesta en los ensayos de Sancho la exaltación de la latinidad frente a la excesiva admiración por el mundo sajón, la solidaridad continental y el antiimperialismo. A partir de 1930, al americanismo se acompaña de la conciencia del atraso y la dependencia. Al buscar las causas de esa situación, no solamente toma en cuenta los aspectos puramente raciales y culturales sino también los históricos y los económicos. La educación y la cultura, por lo tanto, no las concibe desligadas de la independencia económica ni de los modos de distribución de la riqueza.

Joaquín
García
Monge

También destaca como ensayista en este período Joaquín García Monge. Sus ensayos abarcan temas educativos y políticos, crítica literaria, estudios sobre próceres y pensadores hispanoamericanos y propuestas culturales relacionadas con el americanismo. La estructura de sus ensayos y artículos se orienta muchas veces por el afán pedagógico característico de la época. Por esto, se escoge como destinatario a un estudiante. En el ensayo «Ante el Monumento Nacional» (1921) se habla de la patria en términos históricos: la patria es la conciencia de un pasado común que debe rescatarse y defenderse. La reflexión sobre el pasado lleva a comprender la situación actual y el problema de la soberanía; ésta se plantea, como en Martí, relacionada con la conservación del suelo nativo. Se la percibe amenazada tanto por fuerzas imperialistas externas como por el poder interno de las oligarquías. Se insiste en el decoro y los valores morales de la dignidad, la entereza y la laboriosidad como los que posibilitan a las naciones pequeñas tener un lugar en el concierto mundial.

La ensayística de esta época mantiene una estrecha relación con el desarrollo del género en el resto de Hispanoamérica: se interesa por el destino del continente, estudia el pasado común y la situación de dependencia, defiende el ideario republicano; finalmente, se pregunta por la identidad cultural de la región.

La narrativa

Al igual que en el ensayo, uno de los rasgos que definen la narrativa de esta nueva generación es la denuncia del conflicto en términos sociales, de un enfrentamiento entre grupos. La sociedad no se ve ya como un todo homogéneo y armónico sino como un lugar de injusticias, de explotación y marginalidad de los débiles. Esta per-

cepción se manifiesta en obras narrativas de denuncia social y en la inclusión de otros tipos de personajes.

Se afirma frecuentemente que *El Moto* (1900) es la primera novela en la historia de la literatura costarricense. Esto por la fecha de su aparición y porque se considera que representa de manera privilegiada el ser nacional, el campesino y las costumbres de una época. Sin embargo, esta corta novela de Joaquín García Monge presenta un fuerte cuestionamiento de la imagen idílica y familiar de Costa Rica [13].

En *El Moto* se narra una historia de amor, el noviazgo entre Secundila Guillén y José Blas. Todo ocurre en Desamparados que, a principios de siglo, era todavía una zona rural. Al inicio, se entiende que se trata de un amor correspondido y el lector podría prepararse para un desenlace acorde con la edad y el amor de los personajes. Sin embargo, la historia concluye de otra forma, con el matrimonio de Cundila con un anciano gamonal del pueblo, Sebastián.

El Moto

Algunas razones fundamentan este desenlace: sobre los intereses personales y los de los jóvenes, están los intereses familiares, las reglas sociales. Estas obligan a aceptar el matrimonio que deciden los padres e impiden el matrimonio entre un muchacho pobre con la hija de un gamonal. En la sociedad de los gamonales privan el interés y la voluntad de los mayores y los ricos, sobre las virtudes y los deseos de los jóvenes y los subordinados.

Otro valor fundamental de *El Moto* en el desarrollo de nuestra narrativa tiene que ver con el género literario. Como se recuerda, antes de su aparición, la novela y el cuento eran todavía géneros por constituirse, predominaba todavía el cuadro de costumbres. *El Moto* es el texto de transición entre éste y la novela.

El cuadro de costumbres se caracteriza básicamente por los siguientes rasgos:

- los personajes son tipos: el maestro, el cura, etc.;
- hay un predominio de la descripción sobre la narración, lo que implica cierta inmovilidad temporal;
- hay interés por referir las costumbres de los habitantes de un lugar determinado;
- la naturaleza muchas veces aparece como un espacio privilegiado, pródigo, con un vínculo natural con los habitantes.

En *El Moto* se pueden encontrar varios de esos rasgos. Por ejemplo, la historia narrada consta de pocos acontecimientos y estos hablan de realidades básicas de la vida. La mayoría de los personajes son tipos que representan los héroes comunes de la literatura de costumbres. La naturaleza es típica del cuadro costumbrista. Es muy

importante también la simultaneidad de las diversas generaciones, que representa la repetición cíclica del proceso vital. Esta situación se da sobre todo en las descripciones de la Luminaria y el fandango. El espacio y el tiempo se vinculan de acuerdo con leyes costumbristas y se percibe el interés por describir diversos cuadros -la Luminaria, el rosario, la jornada de trabajo, el fandango, el matrimonio.

Sin embargo, esos mismos elementos aparecen transformados dentro del texto en una dirección que apunta simultáneamente hacia el género novelesco. Veamos algunos:

1. La historia de amor entre Cundila y el Moto desempeña una doble función: por un lado, enlaza las diferentes escenas de costumbres, por otra parte, se diferencia por ser única, irrepetible y, sobre todo, porque es a su alrededor que aparecen los elementos conflictivos que hacen entrar en crisis la armonía del mundo desamparado.
2. El mundo social se presenta de una forma más compleja. Se proponen explicaciones que tienden a buscar leyes más amplias (Dios, la fatalidad, el destino o los señores, los gamonales). El alejamiento temporal y la oposición entre hoy y ayer no sirven a una actitud nostálgica e idealizadora, sino que posibilitan la ironía y el distanciamiento.
3. El personaje José Blas adquiere autonomía y se convierte en un individuo conflictivo y empieza a mostrar ya rasgos del protagonista de novela.
4. El empleo de un lenguaje común para los hombres y la naturaleza se percibe desde los nombres propios (el Moto, don Frutos) hasta las descripciones de los personajes, especialmente Cundila. Así, el espacio natural es inseparable del espacio social, y se relaciona con personajes y acontecimientos constantemente. La novela presenta de este modo una visión del país no tan idílica, pues no deja de advertir que la riqueza tiene dueños: don Soledad, don Sebastián y el cura. Estos, además, sólo se relacionan con la naturaleza en cuanto propiedad, sin conseguir un vínculo natural e inmediato con el entorno.
5. La armonía generacional no se mantiene: ya desde el primer capítulo, el contraste entre el anciano don Soledad y el joven Moto opone a ambos grupos. Junto con el retrato típico (el del maestro don Frutos, por ejemplo), aparecen la genealogía de José Blas y su individualización como personaje. La oposición generacional se vincula claramente con el inicial cuestionamiento de la autoridad de los gamonales y es difícil decidir si oculta el conflicto social o lo subraya en otro nivel. El enfrentamiento atenta, desde

dentro del mundo, contra su armonía, resquebraja el equilibrio idílico, la peculiar organización del tiempo alrededor del ritmo cíclico y la cercanía de las generaciones que borra las fronteras entre los destinos particulares.

6. Los cuadros se engarzan en torno de la historia de amor, dibujan poco a poco un espacio físico, social y cultural y, simultáneamente, marcan un determinado curso temporal. Los diferentes acontecimientos relatados, como la petición de Cundila por sus pretendientes son, a la vez, elementos con los que se construye un espacio social. Sin embargo, junto al cuadrante que es Desamparados, junto a la casa del gamonal, surge la red de caminos, el laberinto de veredas. El mundo idílico en *El Moto* ya no es capaz de integrar armónicamente al héroe y, desde el inicio, es un espacio dividido en dos partes antagónicas. El tiempo circular, propio del cuadro de costumbres, se halla en constante pugna con el tiempo propio de la novela, el tiempo histórico.

Desde el punto de vista literario, *El Moto* es un texto más complejo que la mayoría de los cuadros de costumbres, las crónicas y los relatos anteriores. Y, a la vez, la historia de amor no puede comprenderse ya dentro de los esquemas criollistas o de costumbres de la literatura anterior.

Se ha indicado que el tema de la familia, central en esta novela, se relaciona con el de la autoridad paterna y el poder del gamonal y el patriarca [9]. Efectivamente, el desarrollo de la historia de amor, irrealizable al final, atenta contra el nudo principal del poder, familiar y económico. De aquí el fuerte cuestionamiento de *El Moto* contra la autoridad paterna. En primer lugar, la familia de José Blas se ha deshecho, en parte por la obediencia a los mismos principios que sustentan la familia patriarcal más amplia, presidida por el gamonal. En segundo lugar, el protagonista se relaciona con varias figuras paternas, que, sin embargo, representan dos opciones diferentes:

- a. las figuras negativas, tanto por las descripciones caricaturescas como por protagonizar acciones censuradas por el narrador (su padrino, quien se casa con Cundila, el padre Yanuario, que le retira su apoyo). Frente a estos personajes José Blas se distancia:
- b. su padre biológico, con el cual coinciden su posición de clase y su historia vital. De esta forma, la referencia a la situación social matiza la oposición general entre padre e hijo. El núcleo familiar aparece disgregado, aunque el texto no lo cuestiona, como si sucede con los elementos masculinos de la familia sagrada y patriarcal.

Por su nombre y por su herencia, el Moto es un héroe que no puede integrarse plenamente al círculo reducido y estable de la familia patriarcal. De este mundo cerrado se lo expulsa, se expatria y rompe con los nexos idílicos que Secundila cree todavía posibles. Las campanas que despiden a José Blas tocan por él, que se enfrenta al mundo exterior; pero también doblan por el mundo amenazado que deja atrás. De alguna forma, Blas es el héroe fracasado, el desplazado, quien prefiere marchar sin rumbo pero también sin volver la vista atrás, para no inmovilizarse. Al partir a las Salinas y entroncar así con el destino de su padre, el Moto podría dirigirse a la muerte, aunque de alguna forma se puede decir que es acogido por la noche. José Blas muere dos veces: para Cundila, quien lo despide con la señal de la cruz, y para Desamparados, donde sólo encontró la traición de sus falsos padres. Ahora encuentra el laberinto de veredas, el llamado de los caminos y, al marcharse por ellos, finalmente se integra al fluir del tiempo.

Hijas del campo

Escrita un poco antes que *El Moto*, *Hijas del campo* es considerada por algunos como la primera novela de protesta social del país. Con ella, por vez primera en la literatura costarricense, los protagonistas son la ciudad y sus habitantes. Esto se logra en parte recurriendo al modelo de la novela experimental [6]. En la ciudad se indican espacios concretos: el parque, el cuarte, las tertulias, lugares de encuentro de los diversos grupos sociales, regidos por la temporalidad convencional del reloj. El mundo de la capital se abre ante Piedad y Casilda como un escenario y, al penetrar en él, las campesinas atraviesan también un umbral temporal e histórico. En este nuevo espacio, los conflictos sociales toman cuerpo en personajes a veces conocidos, a veces anónimos. Se trata casi siempre de un espacio de ocio, en el que se desarrollan actividades superfluas. En general, el mundo del trabajo no se hace presente, excepto por el del quehacer doméstico. Aun así, para Piedad, Nieves y Casilda, los encuentros en parques, habitaciones o prostíbulos marcan los momentos de un proceso de degradación; pero no interesan sólo en cuanto hitos del tiempo biográfico de cada una sino sobre todo como los instantes de una historia ejemplar, como los pasos del experimento novelesco. En estos espacios delimitados dentro de la sociedad anónima y amenazante se individualiza un destino colectivo y se cumplen inexorablemente las leyes del determinismo naturalista.

En *Hijas del campo* la dicotomía ciudad/campo supone una clara preferencia por el campo: guardas, patrones, "pollos" llevan de la ciudad la violencia y la corrupción, mientras que el entorno natal guarda sus poderes milagrosos y curativos y conserva los valores patriarcales. La valoración del campo y sus habitantes se logra porque

se adopta la perspectiva de los campesinos para definir el ayer y el hoy. El ayer es la vida en el campo; el hoy, la vida en la ciudad, separados por la distancia insuperable entre el mundo y los valores anhelados o recordados, afirmados por ausencia en la novela. Sin embargo, son los propios campesinos quienes sitúan en el pasado los valores y confirman así que estos son irrecuperables. No se trata sólo de dos espacios y dos mundos contrapuestos que se equilibran. El campo que abandonan Piedad, Casilda y Nieves ya no es un lugar armónico sino también otro espacio conflictivo. Tanto en el campo como en la ciudad los destinos individuales se explican por una ley general, como indica un crítico [6]. Se trata del determinismo naturalista, explícito continuamente en la obra: la herencia, el temperamento, el medio social, clasifican, explican y determinan el comportamiento de los personajes. La degradación, acelerada por la acción de los ricos, tiene origen en esa lógica naturalista. Junto a esto, la presencia del estupro, la ebriedad y la prostitución, aparecen como ingredientes de un espacio degradado que se extiende de la ciudad al campo.

La incorporación del espacio ciudadano y el modelo de la novela experimental se intentan en *Hijas del campo* con no pocas fallas de composición. El narrador es excesivamente didáctico: utiliza el relato como prueba de una tesis científica sobre el comportamiento social, los personajes y los acontecimientos como documentos y su reflexión reiterada subraya las consecuencias y explicaciones de los hechos [9]. Además, acostumbra quitar la palabra a un personaje que se dispone a relatar un hecho, con el fin de eliminar así cualquier posible discrepancia entre sus puntos de vista y los de los personajes. Para reiterar tesis de validez general se inserta una serie de narraciones que anticipan el desenlace de la historia principal y confirman el carácter ejemplar de los acontecimientos narrados.

La literatura como instrumento de protesta social tiene un exponente relevante en Carmen Lyra (seudónimo de María Isabel Carvajal). Su narrativa evoluciona desde el modernismo y la crítica sentimental, hasta la escritura de denuncia. presente, por ejemplo, en los relatos *El barrio Cothnejo-Fishy* (1923), *Siluetas de la maternal* (1929), *Bananos y hombres* (1931) y *Los diez viejitos de Pastor* (1936). En algunos de estos cuentos se perciben resabios de la estética naturalista, tales como un punto de vista fundado en el conocimiento científico y la percepción sensorial. El narrador se centra en la descripción externa de los personajes, de los que recoge datos, síntomas, como sucede en la novela experimental. A la vez, en estos relatos se confiere un papel protagónico al pueblo y a grupos o seres marginados, como los niños, las mujeres o los trabajadores banane-

Carmen
Lyra

ros. En general, la explicación determinista del naturalismo, que se remitía a los condicionamientos del ambiente o la herencia, se cambia por otra más global, que busca en las leyes sociales y económicas la razón última de la explotación. Además, en los relatos se percibe muchas veces la imagen del pueblo asociada a las posibilidades del cambio social. *Bananos y hombres* tiene la peculiaridad de ser uno de los primeros textos en tratar el tema bananero. Consta de cuatro relatos: «Estefanía», «Nochebuena», «Niños» y «Río arriba». En ellos aparece el personaje colectivo, símbolo del destino de un sector social, como es el caso de la mujer de la zona bananera. En ellos el narrador advierte problemas como las enfermedades, la prostitución o la ignorancia; los personajes, más que como seres individuales, interesan como grupo social, prototipos de un sector marginado [4].

Entre 1917 y 1919 aparece un grupo de libros que ejemplifican otra vertiente de la tendencia crítica de esta generación. Son estos:

- *La mala sombra y otros sucesos* de García Monge,
- *De variado sentir y En el taller del platero* de Rómulo Tovar,
- *Las fantasías de Juan Silvestre y En una silla de ruedas* de Carmen Lyra y
- *Por el amor de Dios* de Luis Dobles Segreda.

En estos relatos los personajes son vistos desde su interioridad, se muestran como seres humanos inmersos en la tragedia cotidiana y ya no como objetos pintorescos [15]. En general, las cosas menudas, humildes, los momentos sin gloria de la vida diaria, provocan en los nuevos narradores una especie de meditación lírica. Esta actitud hace surgir en el mundo narrativo a seres indefensos, marginales, tristes, que pueden ser mujeres o niños, artesanos desplazados, pobres, campesinos o ancianos. De esta manera, la protesta social adquiere la forma de un "realismo lírico" [15] que denuncia la injusticia y apela emotivamente a la solidaridad del lector.

Tal vez la obra que ejemplifique de manera más acabada esta tendencia narrativa sea *La mala sombra y otros sucesos* (1917) de Joaquín García Monge. Estos cuentos se separan de la imagen del campesino feliz, básicamente porque muestran el aspecto trágico de su vida, la injusticia a la que se ve sometido. Todo esto mediante un estilo conciso, un lenguaje estilizado y directo, precursor del cuento de Carlos Salazar Herrera.

En «El difunto José», un cuento aparentemente sencillo y corto, por ejemplo, el personaje es un ser diferente en varios sentidos. En contraste con su padre y sus hermanos, José es más cercano al mundo femenino de su madre. Mientras el mundo masculino se caracteriza por el bullicio y la violencia, los rasgos del mundo femenino

*La mala
sombra y
otros
sucesos*

son el silencio, la indefensión y la bondad. José se suicida porque, como hombre que es, no puede pertenecer al mundo de su madre, y, por ser distinto, tampoco al de su padre. Como otros personajes de los cuentos de *La mala sombra*, José está perseguido por un sino trágico. De ser el cazador de pavas y tepezcuiniles, pasa a ser su propia víctima. La madre, por otro lado, no obstante vivir en un mundo de silencio, es quien mantiene vivo el recuerdo del hijo difunto y también quien se encarga de relatar al narrador principal los hechos sucedidos.

Tanto la madre como el narrador principal llaman a José «El difunto José», antes y después de su suicidio, incluso, desde el título mismo del cuento. Es llamativo que cuando se están relatando sus acciones como ser vivo se le diga difunto: “Una tarde (...) el difunto José salió con la guapil al hombro”. Este rasgo estilístico apunta a un asunto clave del cuento, es decir, a la división entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Cuando José muere, no deja de actuar en el mundo real sino que interviene en él por medio de sus milagros. De esta forma, su figura une los dos mundos, el natural y el sobrenatural. El cuento cuestiona así la existencia de una división infranqueable entre ambas esferas de la realidad o, más bien, postula que la realidad está constituida por dos partes, no sólo por lo que se ve.

Al final, el narrador no duda de la opinión materna sobre la santidad del difunto José. De esta manera, si al principio del cuento es ella quien lo considera un santo, al final también el narrador asume esta convicción. Es por esta razón que no valora ni enjuicia los hechos relatados. Estos, ya sean trágicos como el suicidio del hijo o sobrenaturales como los milagros, se narran como hechos cotidianos, normales. Así como se aproximan el mundo de los muertos y el mundo de los vivos, se confunden el mundo real y el de la leyenda: “No conocía al difunto José. Tengo de él, sin embargo, una impresión tan viva como si realmente lo hubiera conocido”, dice el narrador personal. En estas palabras, podemos ver cómo la leyenda, los relatos sobre José, su recuerdo, resultan más reales que la experiencia empírica del narrador; más importante que conocer con los ojos físicos, resulta ver con los del alma. Es por esto que los signos naturales no sólo anuncian con certeza lo que puede suceder, sino que es la madre quien los sabe “leer”: ella interpreta correctamente los gritos de las aves agoreras que anunciaban una tragedia.

Escrita en una primera versión alrededor de 1907 (que fue publicada en 1917) y reescrita en 1946. *En una silla de ruedas*, de Carmen Lyra, cuenta la historia de un niño paralítico, Sergio, quien

*En una
silla
de ruedas*

pierde a sus padres y a una hermana. La novela se desarrolla en tres momentos [14 y 18]:

1. cuando está unida la familia de Sergio y se incorporan a ella mamá Canducha, Miguel y Ana María;
2. cuando la familia se disuelve y se separan los niños y sus padres sustitutos (Miguel y Candelaria);
3. cuando se produce la reunión final de todos los huérfanos, primero, en la casa de Barrio Amón y, finalmente, en la antigua casa familiar.

La narración adopta la visión nostálgica del niño en su evocación del pasado, lo cual la emparenta con textos de Echeverría, Magón y Dobles Segreda. El narrador critica al mundo y lo juzga como un lugar de injusticia social. En éste, se afirma, algunos aprovechan su situación privilegiada sin preocuparse por el sufrimiento de seres marginales, los desamparados, los huérfanos, los enfermos, los viejos, los extranjeros. Frente a los primeros, la actitud del narrador es de reprobación; con los otros tiene una mirada caritativa y exige justicia.

El espacio de la novela posee una cierta complejidad. Para Sergio, protagonista y narrador, la casa familiar se configura como un espacio positivo, el del origen y el regreso; es también el lugar de la felicidad perdida con la madre. Así, los espacios son positivos cuando son lugares de unión familiar y negativos cuando implican separación. Por ejemplo, son negativos la casa de los tíos y los colegios donde se interna a Sergio y sus hermanas porque provocan la separación familiar.

En esta novela, las mujeres, quienes viven una vida de sufrimiento, poseen todos los valores positivos y asumen los papeles activos. El espacio materno es el mundo del "aquí". Por eso las costumbres se relacionan principalmente con Candelaria y, en general, con el mundo femenino: ella elabora los artículos de consumo doméstico, como las tortillas, los encurtidos y los cigarrillos; ella se relaciona con las celebraciones religiosas, como la fiesta a San Rafael. El espacio masculino (paterno) es objeto de una visión ambivalente: el padre de Sergio vive fuera del Valle Central, el padrastro es extranjero; sin embargo, lo extranjero no se relaciona solamente con lo paterno pues también la madre se encuentra fuera de Costa Rica. Además, hay dos figuras masculinas paternas que cumplen funciones totalmente positivas. Una es Miguel y otra el millonario Shirley, ambos extranjeros.

La oposición entre lo femenino y lo masculino se aprecia también cuando se observa quiénes llevan a Sergio a los distintos lugares

donde le toca vivir: quienes lo sacan de la casa familiar son hombres; en cambio, Ana María es quien encuentra la casa frente a la Fábrica Nacional de Licores y luego ella y Gracia son las que compran la casa materna. De nuevo, son las mujeres quienes conducen el texto a lo familiar, a lo propio, y, en oposición, los hombres llevan a cabo los actos de separación.

A diferencia de Ana María, quien tiene su propio hijo, y de Gracia, quien encuentra a Daniel, Sergio nunca funda su propia familia. Sus posibilidades creativas son la escritura y la música. Por su parálisis física, otros lo conducen por los distintos espacios en los que vive.

El regreso a la casa familiar es a la vez una vuelta a la infancia. En un viaje de la niñez a la madurez el protagonista y su nueva familia de huérfanos regresan al último espacio que no es sino, de nuevo, el primero, el mundo del aquí, el materno. El retorno al espacio original significa también la recuperación de la felicidad y ayer feliz.

La obra literaria con la que Carmen Lyra se ganó un lugar permanente en la historia de la literatura costarricense es *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920) que, sin embargo, se aparta de la orientación general de la narrativa de la época. Constituyen una recopilación del folclore mundial, en la que se recrean arquetipos universales en un contexto cultural, geográfico y lingüístico costarricense. Arquetipos como el número tres (tres deseos, tres hermanos, tres objetos mágicos), las pruebas, personajes como el rey, la bruja, el príncipe y la princesa rubia, el viaje por los cielos, el bosque como frontera entre los espacios y la casa aislada, son comunes al relato popular antiguo en todo el mundo. Al mismo tiempo, aparecen en los cuentos de tío Conejo y tío Coyote personajes ligados a la tradición indígena del continente. Por supuesto, no se trata de relatos realistas: además de la presencia de los seres fantásticos (hadas, brujas) a los que Lyra agrega los propios del catolicismo (Tatica Dios, la Virgen, el Niño Dios, San Pedro y el Pisuicas), los hechos suceden conforme a las leyes del cuento de hadas. Por ejemplo, en «Úvieta» y «Escomposte Pirinola» los objetos mágicos sólo obedecen a su dueño. Igualmente el espacio en que se desarrollan los cuentos es irreal y tampoco interesa la ubicación cronológica precisa pues todo sucede en el tiempo de "había una vez" y en el reino de un país lejano. Sin embargo, el lector costarricense siente una cercanía con estos cuentos, en primer lugar, por el lenguaje que emplean tanto el narrador como los personajes, incluyendo los divinos. En segundo lugar, por la mención a objetos de la realidad: zapatos de charol, el colorette, los chayotes, llamar "mica" a la mona, la chicha, etc. De esta manera, la lograda

*Los
cuentos
de mi tía
Panchita*

unión entre lo local y lo universal arquetípico proporciona al libro de Carmen Lyra su valor y su encanto.

Por el amor de Dios La perspectiva sentimental de denuncia de los problemas de la sociedad tiene otro representante en Luis Dobles Segreda. En *Por el amor de Dios* se describen lugares y personajes pertenecientes al pasado herediano, en un tono sentimental y evocativo. En cuatro de los cinco cuadros que constituyen el libro («Moreira», «Vena», «Calachas» y «Alejandro»), el relato sigue un mismo procedimiento: encuentro del narrador con el protagonista, diálogo, reconstrucción biográfica y muerte del protagonista o regreso a su vejez, que coincide de nuevo con el presente del narrador. Este procedimiento se simplifica en «Pícale la gallina», el otro de los relatos del libro.

En estos relatos el protagonista pierde, sin quererlo, algo que le pertenecía y que le hacía la vida dichosa. La pérdida de la madre, el juicio, el dinero ahorrado, la casa es causa de la situación actual, degradada y carente, de «Moreira». En «Calachas», el personaje tenía una familia rica, era respetado socialmente, su apariencia era distinta al pordiosero de ahora. En este cuadro, además, el narrador indaga la causa biográfica de la degradación: al igual que en «Benjamín Desgracias» de *Caña brava*, aquí se trata de la infracción a una norma por parte del padre del protagonista -pegarle a un cura- que acarrea la mala suerte a *Calachas*.

En «Alejandro» aparece también la oposición básica pasado/presente. La sociedad contemporánea es inflexible, injusta, inhumana, sin sentimientos, contraria a los valores de fe, necesidad, individualidad, solidaridad y humanidad que reclama el narrador. El personaje miserable, viejo y solo, ampara a otros en igual o peor situación que la suya. Son estos viejos miserables y, con ellos, el narrador, quienes conservan los valores humanos que ha perdido la sociedad.

Caña brava La nostalgia por un pasado irrecuperable se acompaña de la recreación de la Costa Rica del recuerdo [13] en *Caña brava* (1926), también de Dobles Segreda. En esta obra, el narrador-protagonista llega al puente del río Pirro, lugar que le sugiere reflexiones líricas que hablan de una pérdida general. El puente sirve para trasladarse a un pasado más o menos distante, el de la niñez. Es, pues, el elemento que garantiza la continuidad del pasado en el presente. El viaje a ese tiempo lejano lo opone al presente, degradado y sin valores auténticos. Al final, el rechazo de todo lo vivo (luz, movimiento, ruido, erotismo) perteneciente al presente, por oposición al pasado, parece conducir una implícita afirmación de la muerte. La imposibilidad de aceptar los nuevos valores que traen el cambio y la modernidad lleva al narrador a dialogar con los muertos, a intentar resucitar el pasado lejano.

Parte del proceso de pérdida en esa oposición pasado/presente es la desaparición de las creencias, como puede verse en el cuadro titulado «Las mapuchas». El recuerdo de dos mujeres que el pueblo creía brujas permite al narrador una pequeña reflexión sobre la desaparición de la brujería, la quiromancia y la adivinación. Hay en este cuadro, como en casi todos los demás, abundantes citas de personajes históricos, especialmente de la historia de Roma que, además de denotar a un narrador culto, sirven para enlazar lo local con la historia universal.

Otros cuadros de *Caña brava* remiten a la niñez del protagonista y son los que poseen más carácter narrativo, frente a las descripciones y las reflexiones, que se refieren al ambiente espacial (el puente, las piedras, etc.). El narrador de *Caña brava* está totalmente cercano a lo descrito, es subjetivo, además de narrar, evoca, describe y exhorta. Establece un diálogo retórico con el puente o con algunos personajes sobre los cuales narra. No pretende explicar ni interpretar la realidad; al contrario, ciertos hechos le parecen misteriosos o indecifrables.

En muchas de las obras de este autor se recrea la Costa Rica del momento de la guerra de 1856. Desde el presente de la escritura, los textos recuerdan aquellos años como un momento épico irrecuperable, lo que da un tono nostálgico a lo escrito. Por ejemplo, en *El libro del héroe*, escribe sobre la figura de Juan Santamaría y, años después, en *Fadrique Gutiérrez, hidalgo extravagante*, presenta una biografía sobre otro soldado de aquella época. También en *Por el amor de Dios* aparece un personaje militar, Venao, y su biografía da pie al texto para referirse de nuevo a Santamaría y a varios hechos del apresamiento de Juan Rafael Mora. Se trata de reconstruir el pasado épico de este país. Como en los cuadros de Manuel de Jesús Jiménez, la escritura intenta no sólo recuperar ese pasado sino también fundar el origen de lo nacional. La escritura de Dobles Segreda trata de convertirse en un "puente" entre el pasado y el presente, mantener la continuidad entre uno y otro tiempo. Y lo que garantiza la existencia del puente son las piedras, los elementos sólidos que le confieren una "majestuosa fortaleza", es decir, los auténticos costarricenses, los del 56. Frente a las plantas vivas cuyas raíces tratan de herdir las piedras, éstas son duras, cerradas, mudas, sordas y pertenecen a otro tiempo -el que las colocó allí para formar el puente-.

El grupo de narradores de estos años parece oscilar entre la necesidad de denunciar los problemas sociales y una perspectiva sentimental. En la época de su formación dominaba su visión de mundo

el arielismo, la reacción espiritual antipositivista y antiutilitarista que caracterizó a América Latina; posteriormente, enfocaron su descontento hacia una posición de tipo más sociológico que, sin embargo, mantuvo la base ética como eje fundamental.

El teatro

Parte del teatro de estos años se orienta hacia el drama de intención social. El enfoque de los problemas sociales se mezcla con el asunto de la honra desde una perspectiva moralizante. Sucede así en piezas como *María del Rosario*, de Daniel Ureña y *El pobre manco* de Gonzalo Sánchez Bonilla. Otra tendencia enfoca los temas del amor y el matrimonio desde una óptica que interioriza los problemas sociales e ideológicos. De esta orientación son *Cuento de amor*, de Ernesto Martén y *La última escena, El retorno y ¡Nada!* de José Fabio Garnier. En éstas se defiende el triunfo del amor sobre los convencionalismos y los prejuicios sociales. Las últimas obras de Garnier (*A la sombra del amor, ¡Con toda el alma!* y *El talismán de Afrodita*) desarrollan conflictos entre los esposos y entre madre e hijos. Otras introducen el tema del placer en el amor, como sucede en *Agua santa y Boccaccasca*; este tema aparece asimismo en los fragmentos de comedias simbólicas de Roberto Valladares, *Arlequín y Los héroes*.

María del Rosario *María del Rosario*, drama en tres actos de Daniel Ureña, fue estrenado en San José en 1906. En dicha obra convergen resabios del teatro costumbrista y elementos propios del naturalismo. La pieza propone una tesis humanista y moralizante y se mueve alrededor de los temas del honor y la venganza. La protagonista, María del Rosario, es una joven campesina seducida por un galán adinerado. Si bien representa un intento de teatro social, el desarrollo de estos temas hacia un desenlace violento y trágico y el tratamiento general de los asuntos sociales aproximan la obra más al melodrama de honor que al teatro de denuncia.

La intencionalidad social reaparece en otra obra de Ureña, *Los huérfanos*, estrenada en 1909 y publicada un año después. Dicha pieza trata, desde una perspectiva moralizante, el problema del adulterio y la seducción. Denuncia algunas lacras sociales, como la corrupción en las profesiones liberales. En relación con los asuntos de la honra, opta por el perdón y la conciliación final de una familia simbólica de marginados.

El motivo central de *Cuento de amor* (1910), de Ernesto Martén, es el conflicto entre los valores románticos, individuales y los derivados del interés monetario y material. Lo anterior se desarrolla a partir del dilema de un joven ante el deseo de sus padres de que él se marche al extranjero a estudiar y su aspiración íntima de casarse con su amada. Los jóvenes representan el mundo de valores opuesto a los del "brutal positivismo". Lo dramático surge cuando estos entran en contradicción con la moral o las convenciones sociales. El acto II representa el triunfo de la ley de amor y la confirmación de los valores "románticos" por sobre los materialistas, dominantes en la sociedad de la época [17].

Ernesto
Martén

El combate (1914), de Eduardo Calsamiglia es la obra costarricense del período que más se ajusta a los cánones tradicionales de ese género dramático y una de las más hábilmente construidas y mejor estructuradas. Pese a la sencillez de la historia, el texto adquiere riqueza y complejidad mediante una serie de paralelismos y oposiciones simbólicas. La trama se centra en un científico que representa al hombre moderno y civilizado, que intenta diagnosticar y curar las enfermedades morales del organismo social como hace con el humano. Pero, al igual que su esposa, él falla al "leer" los signos de la realidad. Preocupado únicamente del aspecto biológico de la persona, no percibe el otro, el interior, el de los sentimientos. Y tratando de convertir la medicina en el sustituto social de la religión, finalmente queda solo, víctima de su propio sacrificio individual.

Eduardo
Calsamiglia

Calsamiglia desarrolló la vertiente cómica del teatro costumbrista, en textos de sátira social, entre ellos *La comedia de la vida*, ambientada en un parque público en el que aparecen personajes-tipos del San José de la época: pueblo, conchos, beatas, una criada, un policía. Utiliza el habla popular y critica costumbres y tipos sociales como los políticos, los tenorios, los militares y los médicos [17]. En *Poderes invisibles*, se plantea el conflicto entre el amor puro, el trabajo y la solidaridad de la pareja frente al deseo y la riqueza.

Entre 1921 y 1929 aparecen las tres últimas obras conocidas de José Fabio Garnier. Son las más ambiciosas y las únicas en tres actos; todas las piezas anteriores de este autor constaban de un acto, la mayoría concebidas como diálogos entre dos o tres personajes. En ellas se representan conflictos psicológicos de seres humanos "en general", en un espacio no localizable, y cuyo origen proviene de relaciones pasionales. En todas aparecen como elementos dramáticos el adulterio, el incesto, la violación, el abuso sexual o el aborto, que provocan la ruptura del núcleo familiar y el enfrentamiento trágico entre sus miembros [17]. En ellas, el papel protagónico corresponde

José Fabio
Garnier

a la mujer y el conflicto expresa una contradicción en la protagonista, escindida entre su papel de madre o esposa, y su papel de mujer sujeto u objeto del deseo sexual. El problema la conduce a un enfrentamiento con el marido o sus hijos, que termina siempre de manera trágica. En *A la sombra del amor* (1921), el enfrentamiento ocurre entre madre e hija, al disputarse un mismo hombre -amante de la primera y esposo de la segunda- para terminar con el suicidio de la hija. En *Con toda el alma* (1929), la esposa adúltera es expulsada de su hogar y separada de su hijo por el marido. Años más tarde, convertida en cortesana, descubre en su joven enamorado al hijo que había dejado de ver desde que era niño: la revelación del posible incesto la lleva al suicidio. En *El talismán de Afrodita* (1929), la protagonista femenina es dos veces víctima del abuso sexual, primero por la fuerza y luego para proteger a su hijo. También es doblemente repudiada, por su marido y por el hijo.

En términos generales, el teatro de este autor expresa una actitud ambivalente. Se observa una mayor desconfianza respecto a la validez moral de las tradiciones y las costumbres establecidas. Pero, a la vez, se idealizan y legitiman los principales estereotipos y los tabúes del amor burgués, en relación con el sexo, la mujer, la familia y el matrimonio. Los conflictos, de carácter psicológico, se interiorizan y sustituyen el enfrentamiento social. El amor, que aparecía en sus primeras obras como una fuerza transformadora, renovadora o irreverente, que conducía a la afirmación de la nueva moral, aparece en las últimas como pasión sexual enajenante y devastadora, que lleva a la tragedia. Las últimas piezas parecen transmitir una visión más fatalista del ser humano, como juguete de fuerzas inexorables que lo llevan a su destrucción [17]. Destaca también en el teatro de Garnier el papel protagónico que se asigna a las mujeres. Es la figura femenina la que hace emerger la pasión y la sensualidad y, así, desencadena el conflicto dramático. Pero, a la vez, se aplica una sanción moralizante sobre ella: la disolución de la pareja para la mujer sólo puede implicar la prostitución, el exilio o la muerte. Sin embargo, también se busca disculparla: su "culpa", debida a la transgresión de lo moralmente aceptable, siempre se atenúa gracias al sacrificio materno que mueve sus acciones.

Pese a la diversidad mencionada, es posible advertir ciertas constantes en los textos dramáticos de esta época. En primer lugar, domina el asunto amoroso. El amor adquiere carácter problemático, ya sea entre grupos sociales o entre actitudes morales. El matrimonio, además, se presenta cada vez más amenazado, aunque ya no tanto por fuerzas sociales externas sino por fuerzas internas: el amor de-

sinteresado o la pasión. Finalmente, se destaca la preeminencia de personajes femeninos e, incluso, de soluciones femeninas. Por éstas se entienden no sólo aquellas logradas por la intervención de mujeres, sino también las que hacen triunfar el sentimiento sobre el deber, la irracionalidad sobre la razón.

Un poco alejado de este grupo está Héctor Alfredo Castro Fernández ('Marizancenne'), dramaturgo apartado del regionalismo e influido por la vanguardia europea. Escribió cerca de quince piezas dramáticas, la mayoría en francés [5]. En el país sus obras se llegaron a conocer tardíamente, en parte porque algunas debieron esperar a la necesaria traducción. Muy pocas se llegaron a representar, *Héroes modernos*, por ejemplo, en el Teatro municipal de Saint Denis en París y en Costa Rica, *El vitral*, en 1938.

La crítica de la época calificó positivamente una pieza suya, *El punto muerto* (1938), que intenta dramatizar la deshumanización de la sociedad industrializada. Es una obra ambiciosa, en la cual predomina lo ideológico sobre el mensaje estético y cuyo texto recuerda bastante la película de Fritz Lang *Metrópolis* (1926), 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 estos y sus patrones. Como en la película, en la obra de Castro aparece una historia de amor, entre una maestra pobre, protectora de los obreros esclavizados, y el hijo del industrial millonario. En *Metrópolis*, la aparición de la maestra sirve para introducir el tema político: para evitar que los obreros se organicen bajo una guía pacífica, el capitalista les envía una guía-robot de idéntica apariencia, que los incita a la violencia y la destrucción de las máquinas. La significación política de esta figura se pierde completamente en *El punto muerto*; aquí la alienación de una sociedad industrializada se presenta como resultado del delirio de un individuo y los aspectos colectivos e históricos del problema pasan a un segundo plano. Por eso, en esta pieza la acción dramática gira básicamente alrededor de los asuntos matrimoniales, de modo que el interés político se desplaza hacia la presentación de conflictos más bien tradicionales [19]. Como en otras obras de Castro, en ésta los personajes relatan los acontecimientos más que actuarlos, en menoscabo de la acción dramática. Sus diálogos son resúmenes de acciones sucedidas fuera del escenario y por esto pierden fuerza como actos dramáticos. Todo es explicado al lector; los antecedentes de la historia que no se representan y los acontecimientos que se actúan. Además, varios personajes se construyen siguiendo estereotipos, por ejemplo, Batifolle como un loco delirante. Resulta así demasiado evidente la intención de

Héctor
Alfredo
Castro
Fernández

denunciar un tipo humano, un tipo de sociedad que aniquila al ser humano y, pese a esta loable intención, el exceso de didactismo no permite llegar a resultados estéticamente aceptables.

*Aguas
negras*

En 1952 el grupo *La casa del artista* trató de llevar a escena el drama de Castro *Aguas negras* (1947) pero la censura católica se opuso, calificándola de amoral y antirreligiosa. La acción de *Aguas negras* tiene lugar en una zona tropical, una plantación bananera en la que conviven gentes de diferentes razas y nacionalidades. Excepto una pareja que es del lugar, todos los demás fracasan en sus proyectos y no logran adaptarse a la zona: ésta, personificada en Adoración, expulsa o mata a quienes no pertenecen a ella.

Parte del desarrollo de la historia consiste en descubrir las relaciones entre algunos personajes o las identidades desconocidas u ocultas. Este juego de apariencias-realidades se realiza en un escenario único, una sala de un 'bungalow' cerca del "mar tropical" y los bananales, en una zona llamada Aguas negras.

El drama plantea una correspondencia entre el dominio de la tierra y el de la mujer, ambas como objetos de conquista y posesión del macho. En este contexto, la explícita correspondencia entre mujer y zona tropical evidencia un tratamiento sexista e, incluso, racista, de la figura femenina; ambas se conciben como ámbito de la lujuria, los instintos y la irracionalidad [19].

En las piezas de Castro Fernández temas como el adulterio, el incesto, la infidelidad y la sexualidad no implican automáticamente una visión audaz ni renovadora del género. Sobre todo si se recuerda que el teatro anterior ya había tratado temas similares. En el fondo, la producción dramática de este autor es sumamente moralizante y represiva ante los asuntos sexuales. La postura conservadora y patriarcal de este teatro se nota, sobre todo, en el tratamiento de la figura de la mujer pero, también, en otros planos como el hablante dramático básico, cuya construcción adolece de fallas. Este no se limita a dar sugerencias sobre la ejecución de la pieza sino que interpreta las calidades y las acciones de los personajes. Sus intervenciones, más que servir de apoyo a una eventual puesta en escena, se convierten en un diálogo con los personajes, como sucede en *Espíritu de rebeldía* (1938) y *Una noche, esta noche* (1952). Debido a la presencia dominante del hablante en el texto, no queda espacio para que el lector o espectador imaginen nuevos significados en la pieza.

Información biobibliográfica

- Alvarado Quirós, Alejandro (1876-1945). 1914: *Bric-a-brac*, artículos y discursos. 1917: *Bocetos*, artículos y discursos. 1925: *Nuestra tierra promeida*. 1939: *La democracia*.
- Baudrit, Fabio (1875-1954). 1955: *Cifra antológica de Fabio Baudrit*, ensayo, cuadros, relatos: recopilación póstuma hecha por Arturo Agüero de cerca de trescientas publicaciones de Baudrit en varios periódicos costarricenses y la revista argentina *Véritas*.
- Barrionuevo, Joaquín (1889-1941). 1905: *Albores*, miscelánea; contiene *El grito de la conciencia*, teatro.
- Calsamiglia, Eduardo (1880-1918). 1898: *Versos. Cuentos*. 1910: *Vindicta*, teatro. 1911: *El*, teatro. 1912: *Los pecados capitales*, teatro. 1914: *El combate y otras obras dramáticas*; contiene: *Poderes invisibles*, ¡El!, *El combate*, *Resoluciones extremas*, *Al vapor*, *Un pecado mortal*, ¡Ni en el cielo!, *Las opiniones de San Pedro*, *La comedia de la vida*. 1915: *La tormenta*. 1919: *Bronces de antaño*, tragedia en verso.
- Castro Fernández, H. Alfredo, 'Marizancene' (1889-1966). Teatro: 1936: *Le point mort*. 1937: *El vitral*, drama en tres actos. 1938: *La mujer envenenada*, *La horma de su zapato*. 1938: *El punto muerto*, *Espíritu de rebeldía*, *Pounette*. 1940: *El amero*. 1947: *Aguas negras. En las tierras bajas de la zona tórrida americana en el Atlántico*, drama en tres actos. 1952: *Teatro*, contiene: *Juego limpio*, *Fragata bar*, *Una noche, esta noche*. 1953: *La rama de Salzburgo*.
- Castro de Jiménez, Auristela (1886-1976.) 1928: *Cantos*, lírica.
- Chavarría, Lisímaco (1875-1913). Lírica: 1904: *Orquídeas*. 1906: *Nómadas*. 1907: *Desde los Andes*. 1909: *Poema del agua*. 1913: *Manejo de guarías*.
- Coto, Rubén (1882-1956). 1922: *Para los gorriones*, cuadros. *Pañuelada de cuentos*, inédito. *El polvo del camino*, inédito.
- Cruz Meza, Luis (1877-1932). 1958: *Cuentos del hogar*.
- Dengo, Omar (1888-1928). Ensayo: 1911: *Los soldados*. 1919: *Los patillos*. 1927: *Bienvenidos los negros*, y *Odio al extranjero*. 1929-1930: *Meditaciones*, dos tomos.

Dobles Segreda, Luis (1889-1957). 1917: *El clamor de la tierra*. 1918: *Por el amor de Dios*, cuentos y cuadros. 1919: *Cuentos de Luis Dobles Segreda*, publicados en *Athenea*. 1920: *Rosa mística*, cuentos. 1920: *Referencias*. 1922: *Añoranzas*. 1926: *Caña brava*. *Leyendas, paisajes y tipos de la ciudad de Heredia*, cuentos y cuadros. 1927-1936: *Índice bibliográfico de Costa Rica*, nueve tomos. 1928: *El rosario de marfil*. 1934: *Escritores heredianos*. 1949: *Semana Santa*. 1954: *Fadrigue Gutiérrez, hidalgo extravagante de muchas andanzas*.

Fernández de Tinoco, María (1877-1963). 1909: *Zulay*, novela. 1909: *Yontú*, novela.

Fernández Güell, Rogelio (1883-1918). 1912: *Psiquis sin velo*. Tratado de filosofía esotérica. 1917: *Plus ultra*. Sf: *Lux et umbra*, novela. Sf: *Verdaquer y su obra*, ensayo. Sf: *Episodios de la Revolución Mexicana*, crónicas. 1955: *Europa monumental*. Crónicas de viaje. 1961: *Un viaje azul: crónicas viajeras*. Lírica. Sf: *Poesías, Los Andes y otros poemas*, perdido. 1918: *Lola*, romance de costumbres nacionales.

García Monge, Joaquín (1881-1958). 1900: *El Moto*, novela. 1900: *Hijos del campo*, novela. 1901: *Abnegación*, novela. 1905-1916: *Colección Ariel*. 1911-1921: Ediciones Sarmiento - 1916 Editorial *El Convivio*. 1917: *La mala sombra y otros sucesos*, cuentos. 1919: *Repertorio americano*. 1921-1923: *Convivio para niños*, revista para niños. 1925: *La edad de oro*, suplemento para niños del *Repertorio*.

Garnier, José Fabio (1884-1956). Novela: 1904: *La primera sonrisa*. 1905: *La esclava*. 1906: *¡Nada!*. Ensayo y narrativa. 1909: *Perfume de belleza*. 1910: *La vida inútil*. 1913: *Literatura patria*. 1916: *Parábolas*. Teatro: 1910: *La última escena*. 1910: *El retorno*. 1912: *Teatro*, con tres obras: *El retorno*, *La última escena*, *¡Nada!*. 1918: *Pasa el ideal*. 1919: *Bocaccesca*. 1921: *Agua santa; A la sombra del amor y Segundo coloquio que pasó entre Escupión y Bergonza*. 1929: *El talismán de Afrodita y ¡Con toda el alma...!*

González Feo, Mario (1889-1969). 1961: *Nihil*, ensayo. 1967: *María de la soledad*, novela.

González Rucavado, Claudio (1878-1928). 1901: *El hijo de un gamonal*, novela. 1906: *Escenas costarricenses*, cuadros. 1907: *Deayer*, cuento. 1914: *Egoísmo*, novela. 1973: *Viajes a caballo*, relatos.

Lyra, Carmen (1888-1949) seudónimo de María Isabel Carvajal. 1905: *A Virgilia*, primera publicación, en *Páginas ilustradas*. 1916: *Las fantasías de Juan Silvestre*. 1917: *En una silla de ruedas*, (1ª versión) novela; 2ª versión de 1946. 1920: *Los cuentos de mi tía Panchita*. 1922: *¿Qué habrá sido de ella?*, publicado en 1959 con el título *Ramona, la mujer de la brasa*. 1923: *El barrio Cothnejo-Fishy*, relatos. 1929: *Siluetas de la maternal*, cuadros. 1931: *Bananos y hombres*, relatos.

Martín, Ernesto (1879-1950). 1898: *Prosa*. 1910: *Cuento de amor*, teatro.

Martínez, Modesto (1884-1952). 1929: *Héroes del campo*, crónica.

Milanés, Blanca (seudónimo de Carlota Brenes de Rizo) (19??). 1928: *Música sencilla: poemas en prosa*, prosa lírica.

- Orozco Castro, Carlos (1887-1967). 1933: *La casa de salud* y *El río de sangre*, teatro. 1935: *Rosas de Nogaria*, opereta, música de Julio Mata y libreto de Carlos Orozco Castro (seudónimo Florian Morel).
- Quirós, Teodoro 'Yoyo' (1875-1902). Véase capítulo anterior.
- Sánchez Bonilla, Gonzalo (1884-1965). 1909: «El pobre manco», novela corta. 1917: *Amor es triunfo*, comedia. 1916: *La bachillera*, zarzuela, letra y música de Gonzalo Sánchez; perdida. 1917: *Amor es triunfo*, comedia. 1918: *El pobre manco*, drama. 1923: *Cuando las rosas mueren*, teatro.
- Sancho, Mario (1889-1948). 1910: Ensayos. 1912: *Palabras de ayer y consideraciones actuales*. 1919: *La joven literatura nicaragüense*. 1933: *Viajes y lecturas*. 1934: *El doctor Ferraz, su influencia en la educación y en la cultura del país*. 1935: *Costa Rica, Suiza centroamericana*. 1937: *El pueblo español*. 1944: *Vicisitudes de la democracia en América*. 1961: *Memorias*.
- Tovar, Rómulo (1883-1967). 1914: *Hércules y los pastores*, cuentos y ensayos. 1917: *De variado sentir*, cuentos y ensayos. 1919: *En el taller del platero*, cuento. 1920: *De Atenas y la filosofía*.
- Troyo, Rafael Angel (1875-1910). 1900: *Terracotas*, cuentos. 1903: *Ortos (estados del alma)*. 1904: *Corazón joven*, novela. 1906: *Poemas del alma*, prosas. 1907: *Topacios*, cuentos y fantasías. Inéditos: *Manojos de seda*, poesía. *La ermita del ensueño*, poesía. *Los príncipes del arte*, semblanzas. *Christian* poema en prosa. *Diario de mi juventud*. *El libro de la vida*, novela [20].
- Ureña, Daniel (1876-1932). 1906: *María del Rosario*, teatro, publicada en 1907. 1907: *Sombra y luz*, publicada en 1912. Perdidas: *De la estación al hipódromo*, comedia. *San José alegre*, comedia. *El sueño de una noche*, comedia. *Muñequerías*, comedia. 1909: *Los huérfanos*, publicada en 1910.
- Valladares, Roberto (1883-1920). 1908: *Flauta ingenua*, lírica. 1909: *Arlequín*, teatro. 1909: *Las fuentes*, teatro. 1909: *Los héroes*, teatro. 1919: *La fea*, teatro, coautor con Raúl Salazar.
- Zeledón, José María (1877-1949). Lírica. 1907: *Musa nueva: cantos de vida*. 1928: *Alma infantil: versos para niños*. 1979: *Poesía y prosa escogidas*.

Otros autores mencionados en este capítulo

- Brenes, Fresia (1904). Lírica. 1949: *Sinfonía lírica/Lyric Symphony*. 1954: *Sinfonía femenina*. 1957: *Heráclito o el hombre eterno*. 1976: *Amor*.
- Cardona, Rafael (1892-1973). 1914: *Poema de las piedras preciosas*. 1916: *Oro de la mañana*, lírica. 1918: *Los medallones de la conquista*, lírica. 1924: *Oda roja a la memoria de Felipe Carrillo Puerto*, lírica. 1928: *El sentido trágico del Quijote*, ensayo. 1951: *Estirpe. loanza de una cultura*, lírica. 1954: *Los héroes y las sombras*, lírica.

Segura, Manuel (1895-1978). 1936: *Los pájaros de la noche*, lírica. 1948: *Doña Aldea*, novela.

Sotela Bonilla, Rogelio (1894-1943). 1918: *La senda del damasco*, lírica. 1919: *Cuadros vivos*, lírica. 1920: *Valores literarios de Costa Rica*, historia de la literatura. 1926: *El libro de la hermana*, lírica. 1934: *Rimus serenas*, lírica. 1949: *Sin literatura*, lírica.

Fuentes utilizadas

Contexto cultural

- [1] Acuña, Víctor Hugo. *Los orígenes de la clase obrera en Costa Rica: las huelgas de 1920 por la jornada de ocho horas*. San José: CENAP-CEPAS, 1986.
- [2] Morales, Gerardo. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1993.
- [3] Robles, Arodys. *Population Patterns in the Formation of an Agricultural-Export Economy: Costa Rica 1860-1930*, tesis: Universidad de California, Los Angeles, 1986.

Literatura

- [4] Araya, Seidy y Flora Ovares. «Las manifestaciones intertextuales de *Bananos y hombres* de Carmen Lyra», *Kánina* IX, 2 (1985) pp. 103-108.
- [5] Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense, 1957*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- [6] Durán Luzio, Juan. «Un caso de relación literaria: Emile Zola y Joaquín García Monge», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* VIII, 1-2 (1982) pp. 37-43.
- [7] Monge, Carlos Francisco. *El código estético modernista. Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)*, tesis, Madrid: Universidad Complutense, 1991, mimeo.
- [8] _____. «Estudio preliminar», *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, pp 9-35.
- [9] Mora Sonia. «*El Moto*» e «*Hijas del campo*», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, Universidad Nacional, 1978.
- [10] Ovares Flora y Hazel Vargas. *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica (1900-1930)*, San José: Editorial Costa Rica, 1986.

- [11] Ovares, Flora y Seidy Araya. Mario Sancho. *El desencanto republicano*. San José: Editorial Costa Rica, 1987.
- [12] Ovares, Flora. «Desmitificación y crítica», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (1987) pp.159-172.
- [13] 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.
- [14] Quesada, Alvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- [15] _____. *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- [16] Quesada Alvaro, Flora Ovares, Margarita Rojas y Carlos Santander. *Antología del teatro costarricense: 1890-1950*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- [17] Rojas Margarita, Alvaro Quesada, Flora Ovares y Carlos Santander. *En el tinglado de la eterna comedia. El teatro costarricense (1890-1935)*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, en prensa.
- [18] Rojas, Margarita. «Nación y familia: En una silla de ruedas, de Carmen Lyra», *Letras*, n. 23-24 (1991) pp. 161-185.
- [19] Rojas, Margarita y Flora Ovares. *En el tinglado de la eterna comedia II. Teatro costarricense 1930-1950*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, en prensa.
- [20] Schulman, Ivan A. «La estrategia del revés: el modernismo de Rafael Angel Troyo», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (1987) pp. 27-40.
- [21] Viquez Guzmán, Benedicto. *Cómo leer novelas*. San José: Nueva Década, 1986.