

Fin de siglo y literatura

*Somos unos pobres chiquillos que jugamos a rico
y tanto y tanto se ha repetido el entretenimiento que
hemos terminado por creer real y verdaderamente la ficción.*

Aquileo Echeverría

Contexto histórico-cultural

El proceso de modernización y liberalización del estado y la sociedad costarricenses se inició hacia 1870, bajo la forma de un proyecto político que trataba de diferenciar las esferas privada y pública y liberalizar y secularizar el cuerpo social. Las leyes liberales, aprobadas entre 1884 y 1888, se encargaron de separar la iglesia y el estado así como de fortalecer las instituciones estatales. Las reformas políticas proponían nuevos códigos y otorgaban un lugar central a la educación laica. La reforma liberal defendía las ideas de la libertad religiosa, la libertad política, orientada contra el poder de un reducido número de familias, y la libertad económica, que buscaba abolir el proteccionismo y dar paso a la libre competencia [5].

Algunos hechos relevantes en este proceso histórico fueron:

- la expulsión de los jesuitas y el Obispo Thiel en 1884,
- la creación del Código Civil en 1888,
- la construcción de ferrocarriles,
- la instauración de la enseñanza laica.
- el desarrollo del periodismo y
- el nacimiento de la historiografía costarricense, con la creación del Archivo Nacional, a partir de 1881.

El arte, a su vez, exaltaba el espíritu nacionalista: en esta década se erigieron obras como el monumento al héroe nacional, el soldado Juan Santamaría (1890), y el Monumento Nacional (1895), que conmemora la lucha de Centroamérica contra los filibusteros, en 1856.

Arte y cultura

Otro de los aspectos culturales importantes del fin de siglo fue el crecimiento y la modernización de las ciudades. Aunque un poco tardíamente en relación con otros países del continente, como Chile o Argentina, tuvo lugar en el país un proceso de urbanización. Hacia 1900, se construyeron nuevas zonas residenciales, como el Paseo Colón, y se instauraron las influencias arquitectónicas del 'art nouveau' y el modernismo [1]. La necesidad de esparcimiento llevó a la edificación de parques, como el Morazán, construido en 1887 y el de la Merced (1902): se inauguraron teatros, como el Variedades (1889) y el Nacional (1897) y se estrenó el servicio de tranvía (1889). Posteriormente, se construyó el edificio de Correos y Telégrafos y, en todo sentido, crecía la ciudad: bancos, comercios, biblioteca, hoteles, estaciones de ferrocarril, hospitales, hospicios [8]. La arquitectura experimentó importantes cambios, entre otros la utilización de vidrio y ladrillo en los edificios y el uso de estructuras prefabricadas para edificios públicos, como se puede apreciar en el Edificio Metálico (1890) [1].

Como consecuencia de la modernización, aparecieron otros valores culturales. Los ciudadanos sentían la necesidad de distribuir el tiempo de manera distinta, adquirían el hábito de separar los espacios de trabajo de los de recreo y apreciaban la creación de lugares de esparcimiento. Las relaciones personales se volvieron menos espontáneas, más anónimas y racionales, tal como se presentan en las ciudades en comparación con el campo [2].

Las
revistas

El deseo de consumir objetos y mercancías venidas de Europa se acompañaba de la necesidad, sobre todo en los sectores más adinerados, de mantenerse informados de los acontecimientos y la vida de otras sociedades. En el país circulaban numerosas revistas de los Estados Unidos y europeas, sobre todo españolas: *Pluma y lápiz*, *Album salón*, *Blanco y negro*, y *La ilustración española y americana*, semanario de bellas artes, literatura y actualidades, con selectos grabados. La Librería moderna, de Antonio Font, vendía suscripciones a *La ilustración artística*, periódico semanal de literatura, artes y ciencias, con grabados; también al semanario *Ilustración ibérica*, que contenía diez o doce grabados, artísticos o de actualidades, y que jugó un papel importante en la difusión del modernismo catalán. *La gaceta ilustrada* se anunciaba como "el periódico más ameno e interesante que se publica en castellano. Repertorio pictórico de la vida contemporánea". Circulaban también *La ilustración guatemalteca*, *La biblioteca universal ilustrada*, *La ilustración artística*, de Barcelona, *Las letras*, revista ilustrada modernista peruana, *Le figaro illustré* y muchas otras. Sabemos que las mujeres de las clases acomodadas no ignoraron la moda europea, como lo demuestran los anuncios de los libreros: *La moda elegante*, *Blanco y negro*, *La ilustración*, *Le courrier de la mode*, *La vie parisienne*, eran todas publicaciones que anunciaban las creaciones de las grandes casas de París.

Relacionado con el auge de las revistas literarias, el interés por los aspectos gráficos es otra constante de la época. La fotografía, tan vinculada al arte moderno, permitía también una nueva percepción del mundo, más ágil, ligada al instante y consciente de la fugacidad del tiempo. Un ejemplo de lo anterior lo constituye la obra del estadounidense Nathaniel Rudd, en cuyas fotografías se contempla el proceso urbanístico del país. Las librerías ofrecían portafolios y fotografías de ciudades, paisajes y cuadros célebres de todos los países del mundo.

Dentro de las limitaciones técnicas del medio, también se percibe un adelanto en los campos de la ilustración y la edición. Se practicaba en el país el arte del grabado, la ilustración y la reproducción

de cuadros y son numerosas las revistas ilustradas, como *Pandemonium*. La revista nueva, *Notas y letra*, *Revista de Costa Rica en el siglo XIX*. En éstas, los grabadores Lehner, Antolín Chinchilla, Próspero Calderón, Federico Góngora, José Antonio Soto y otros favorecían el florecimiento de las artes gráficas. La tipografía alcanzó un buen momento en estos años con la llegada al país de expertos catalanes en ese oficio como Avelino Alsina, Jaime Tormo, Andrés Borrásé, José Faja y Ricardo Falcó. Muchos de ellos fundaron librerías e imprentas de gran impacto en la vida cultural del país. Igualmente se practicó en alguna medida el arte del cartel y la litografía, con fines de propaganda comercial o política. En consecuencia, se asistía a un crecimiento de las publicaciones periódicas nacionales; en algunos años llegaron a aparecer hasta veintidós periódicos nuevos. Las revistas literarias e ilustradas, entre 1890 y 1930, son alrededor de cuarenta, además de las secciones literarias de los principales diarios.

Por otra parte, empezaron a ser más frecuentes las visitas de las compañías de ópera, zarzuela y drama, que permanecían por largas temporadas en San José. Los teatros Variedades, Nacional, Trébol, América y Moderno recibían grupos mexicanos y españoles, como la compañía Herrero-Tordesillas, la de Esperanza Iris, la compañía María Díez, la Adams. El Teatro Nacional acogió a artistas de fama mundial, como la bailarina Ana Pavlova, la cantante Amelia Gallicurci, el dramaturgo Jacinto Benavente y numerosas compañías de ópera italianas. Inicialmente previstos para el disfrute de la burguesía, algunos de estos espectáculos resultaron accesibles para un público mayor, cuando las compañías se veían obligadas a terminar las temporadas en teatros más populares y baratos que el Nacional, como el Variedades. Otro espectáculo muy popular fueron las exhibiciones cinematográficas, llevadas, desde 1903, por las compañías ambulantes a locales improvisados en todo el país, mientras que los trenes modificaban sus horarios para posibilitar la asistencia al teatro de los espectadores de provincias [3 y 4].

El
espectáculo

En otro orden de cosas, el proceso de gestación del estado determinó también una cierta división del trabajo dentro de la oligarquía liberal, surgió de ella una pequeña élite de políticos e intelectuales conocida como el Olimpo político, algunos de cuyos representantes fueron Ascensión Esquivel, Próspero Fernández y Bernardo Soto [10]. Este grupo amplió el campo de influencia de la oligarquía, al tiempo que colaboraba en el perfeccionamiento de los mecanismos de la democracia. Fuertemente influidos por el positivismo, se preocuparon por el desarrollo de la educación y la investigación [10].

Tradicionalmente se ha relacionado con este grupo político otro de escritores, conocido como el Olimpo literario y en el que se incluye a Manuel de Jesús Jiménez y a Ricardo Fernández Guardia. El período de juventud y formación de los escritores del Olimpo coincide con la etapa de consolidación del estado, bajo la oligarquía liberal, en la década de 1880. Así, su papel histórico, literario e ideológico consistió en elaborar un modelo de cultura nacional acorde con el proyecto político del liberalismo oligárquico. Esos autores compartían concepciones ideológicas y estéticas con otros como Manuel González Zeledón (Magón), Aquileo Echeverría, Jenaro Cardona, Leonidas Briceño. Juntos, fueron los primeros en reflexionar sobre la literatura costarricense, sus posibilidades, limitaciones y necesidades. Sus textos pueden considerarse ya, por sus temas y su orientación, literatura propiamente nacional [16]. En ellos sus autores dejaron patente la contradicción básica de la oligarquía, que se movía entre su dependencia económica y cultural de Europa y el afán de consolidar una cultura nacional distinta. En ellos se percibe también la actitud ambivalente de la clase dominante ante las manifestaciones de la vida y la cultura popular, que debían ser integradas al modelo de cultura nacional [20].

En este contexto de modernización y madurez del estado, debemos situar los intentos de fundar una literatura nacional, perceptibles en las polémicas sobre este asunto que tienen lugar en esos años, en la publicación de las primeras recopilaciones de poesía y cuento y en el inicio de la dramaturgia nacional.

La polémica nacionalista

Como parte del proceso de consolidación de una identidad nacional, a finales del siglo pasado y principios del siglo XX, se desarrollaron en Costa Rica varias polémicas. En una, centrada en la literatura, se discutía si se debía escribir sobre asuntos, temas y personajes nacionales, o si cada escritor era libre de escribir sobre los temas que deseara. La polémica sobre el idioma se centraba en el uso del habla popular en la literatura y la corrección del castellano "tico". En 1897, también los pintores se dividieron entre un grupo nacionalista, encabezado por el pintor Enrique Echandi, y la "academia" europea, organizada alrededor de Tomás Povedano. Una pintura de Juan Santamaría presentada por Echandi en la Exposición Nacional

generó oposición pues representaba al héroe nacional no con divisa militar, como aparecía antes, sino como un humilde mulato. En esos mismos años el gobierno nombró a Povedano director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En ocasión de la inauguración del Teatro Nacional (1897) se discutió sobre el tipo de vestimenta que debía usarse y si el estreno debía hacerse con la obra de un autor nacional o uno europeo. Finalmente se acordó exigir el frac y la inauguración se llevó a cabo con la ópera Fausto, interpretada por una compañía francesa. En este contexto puede entenderse, entonces, que la polémica sobre el nacionalismo en la literatura iba más allá de los límites literarios: al igual que en otras prácticas culturales contemporáneas, se estaba definiendo la identidad nacional.

En literatura, la primera polémica surgió a raíz de la publicación, en 1894, de un tomo de cuentos de Ricardo Fernández Guardia, *Hojasca*. Varios autores como Gagini, Magón y Cardona escribieron en contra de Fernández Guardia y su orientación hacia lo que ellos llamaban "el exotismo de los modernistas". En la polémica no sólo participaron escritores costarricenses, sino también centroamericanos, como el poeta hondureño Juan Ramón Molina y el guatemalteco Máximo Soto Hall. Todos publicaron artículos y obras literarias con los que trataron de demostrar sus tesis: en 1898 Gagini publicó su colección de cuentos *Chamarasca* que, como su título lo sugiere, era la respuesta nacionalista al tomo modernista de Fernández Guardia. Y un año después, aparecieron las novelas *Catalina* y *El problema* de Soto Hall -uno de los más conocidos escritores modernistas en el continente después de Rubén Darío-, escritas con el fin de probar que se podía hacer literatura sobre asuntos locales sin utilizar el habla regional.

Los escritores estaban conscientes de que la práctica literaria en el país era incipiente y que, precisamente por esto, se hacía necesario establecer las normas, es decir, acordar cómo y sobre qué se debía escribir. Los nacionalistas postulaban una literatura que fuera la representación de la realidad perceptible. Planteaban que la fuente inspiradora del arte tenía que ser lo costarricense, lo autóctono, sobre todo porque consideraban que había una gran ignorancia sobre el propio entorno y la propia historia y que faltaba un mayor estudio de lo nacional. De aquí la necesidad de que los criterios de valor artístico fueran la pintura de lo costarricense, la descripción fotográfica de lo campestre y la copia de la lengua popular. Los modernistas, por su parte, defendían la libertad de creación del artista individual y creían en la idea de que el arte sólo se podría construir a par-

tir del arte y no de objetos de la "realidad" circundante. Para ellos lo principal era la cultura, los conocimientos y el oficio del artista, todos valores universales. Frente a la obligación de reflejar el contexto restringido de lo local, destacaban sobre todo el valor estético, entendido como belleza, refinamiento y elaboración de un lenguaje artístico. Para los nacionalistas, que defendían los valores de la espontaneidad y la naturalidad, esos eran signos de rebuscamiento, afectación, academicismo e imitación de valores europeos.

Paradójicamente, una de las principales motivaciones de los escritores nacionalistas se encontraba fuera del país: era el lector extranjero, pensando en el cual se escribieron muchas de las obras más típicamente pintorescas. Gagini decía, por ejemplo, que los escritores costarricenses tenían que escribir sobre "los mil sujetos nacionales que pudieran dar motivo a otras obras literarias interesantísimas y llenas de novedad para los extranjeros".

Esto no era casual. Se vivía un momento en el que los gobernantes buscaban la inversión extranjera, y para ello, recurrían a distintos medios para dar a conocer el país, incluida la literatura. Ya desde antes de la polémica habían empezado a aparecer varias historias y geografías de Costa Rica que se distribuían en el extranjero. El primer texto didáctico, utilizado hasta 1866, para la enseñanza de la historia nacional, *Bosquejo histórico y geográfico de Costa Rica* (1851) escrito por el guatemalteco Felipe Molina, fue impreso en Estados Unidos con mapas cuyas descripciones aparecen en inglés. En 1890 Henry Morgan fotografió la ciudad de San José para publicar dos años después un álbum en Boston.

Así, la imagen pictórica y literaria de lo costarricense en que se funda la identidad nacional, aparece motivada, en parte, por la existencia de un consumidor no nacional. Se escribía sobre Costa Rica pensando en el lector norteamericano o europeo. Por esto se explica la inclusión de un "glosario" de costarriqueñismos o tiquismos empleados en obras como «La propia» de Magón con su respectiva "traducción" al castellano "correcto".

La polémica sobre el nacionalismo en la literatura fue mucho más que una simple discusión periodística, una divergencia entre los escritores jóvenes de entonces o la oposición entre los nacionalistas y los "europeizados". Debido a ella, se establecieron en el país los modelos de la literatura, sobre todo, de la narrativa. A partir de entonces, quedó instituido lo que era y lo que no era literatura nacional. Los textos modernistas, los que hablaban de otros espacios que no fueran el nacional, los que recurrían a la fantasía o a un lenguaje no "tico" fueron exiliados del conjunto de las obras nacionales, conde-

nados a una especie de ostracismo histórico, y sus autores, aunque eran costarricenses, fueron acusados de "europeizados". Por el contrario, aquellos que se dedicaron a escribir sobre lo que ya se había definido que era "Costa Rica", fueron declarados los escritores nacionales y sus obras, los clásicos de la literatura costarricense.

La poesía

La noción de literatura nacional se originó también en el trabajo de la crítica y la historiografía. Existía un nexo entre el interés por recopilar y estudiar la literatura nacional y la afirmación de las particularidades de la sociedad propia. Esa definición de una literatura propia obedeció a criterios éticos y políticos locales, no solamente a criterios estéticos. Se trataba de una labor que trazaba las líneas de la literatura nacional y rescataba textos olvidados, indicaba quiénes debían considerarse autores nacionales y cuáles obras constituían la literatura de un país. La literatura nacional no estaría constituida mientras no se hubiera establecido el conjunto de los textos que debían servir de punto de referencia, que permitieran la identificación de una tradición.

Dentro de este marco, se comprende la importancia de la aparición, en 1890 y 1891, de la *Lira costarricense*, la primera antología de poesía del país, con una selección de poemas de José María Alfaro, Juan Diego Braun, R. Venancio Calderón, Jenaro Cardona, Rafael Carranza, Graciliano Chaverri, Aquileo J. Echeverría, Justo A. Facio, Luis R. Flores, Carlos Gagini, Manuel Antonio Gallegos, David Hine, Pedro Jovel, Rafael Machado, Félix Mata Valle, Manuel Montúfar y Emilio Pacheco. Algunos de los textos conservan una clara influencia romántica en los metros e imágenes así como en los temas amorosos, los políticos o los dedicados a cantar al terruño. Algunos, como los de Pacheco, ejemplifican la función concedida al poeta en la sociedad civil, al celebrar asuntos como la Unión Centroamericana o cantar a los héroes, como Juan Santamaría. Hay también epitalamios, coronas fúnebres y poemas escritos en álbumes o dedicados a "señoritas de la sociedad", que ilustran otra faceta del quehacer del poeta en aquellos años.

En la recopilación de la *Lira*, el criterio cronológico no interesa, ni la periodización por escuelas o generaciones, pues los autores están ordenados alfabéticamente. Tampoco se excluye a los poetas nacidos en otros países del istmo, lo que era corriente en el siglo XIX

*La Lira
costarricense*

en Costa Rica. Más bien lo determinante resulta ser el haber escrito y publicado para el público costarricense. La *Lira costarricense* adquirió así las características de un catálogo, orientado por los criterios de necesidad cultural de la nación.

Si tomamos en cuenta los numerosos esfuerzos que en la época tendían a consolidar cultural y políticamente la nación costarricense, veremos que la *Lira* cumple un papel análogo en el plano literario. Analicemos al respecto las líneas que dirige al lector Máximo Fernández, compilador de la antología, a propósito de esta publicación.

No hace mucho tiempo que al hacerse referencia en una Revista extranjera a los progresos de la literatura centroamericana, se dijo que en Costa Rica no se cultivaba la poesía, sino únicamente el café.

Esa situación motivó a Fernández a compilar y presentar la primera colección de poesía costarricense, de modo que no se trataba sólo de escribir poesía sino también de la urgencia de darla a conocer ante otras culturas. En sus palabras, la literatura nacional se concibe dentro de un conglomerado mayor, la centroamericana, a la que alude constantemente e, incluso la hispanoamericana: "Vaya este libro a llevar un humilde contingente de parte de Costa Rica, al himno glorioso que entona ante el mundo la literatura hispano-americana".

La *Lira costarricense* fue así un catálogo que cumplía además el objetivo de reproducción y conservación de documentos. Este primer esfuerzo de constitución del acervo lírico propio coincidió, además, como en el caso de la narrativa, con la necesidad de dar a conocer el país en el exterior.

Las
Concherías

Si consideramos la literatura como el gran texto en el que se inventa, se escribe y se fija la identidad nacional, veremos que son las *Concherías* (1905) las que, más que de cualquier otra, se ha percibido y memorizado como la obra definidora del "alma nacional". Gracias a las *Concherías* su autor, Aquileo Echeverría, se inmortalizó como un gran clásico de la literatura costarricense. Como Magón, Aquileo crea y mitologiza tipos humanos, actividades, ambientes, costumbres, con información detallada: funda un tipo, el concho y en él, se dice, se reconoce el ser costarricense.

En la misma época sucedía en otras literaturas latinoamericanas algo similar: en Venezuela aparecía el llanero, en Puerto Rico, el jíbaro, el charro en México y el gaucho en Argentina. El género literario seleccionado para presentar a estas figuras es el romance, el verso "popular" por excelencia. El romance está construido por versos de ocho sílabas con rima asonante. Un ejemplo de este género es

la poesía gauchesca, producida por escritores urbanos, y que recurre al habla regional y el tema rural (las "aventuras, los sufrimientos y los reclamos de la vida del gaucho"). Se trata de una poesía narrativa y dialogada, que se folclorizó, es decir, se volvió texto oral. Igualmente características se pueden atribuir a las *Concherías* que, de este modo, se inscriben en un contexto literario reconocido en la historia del continente.

La incorporación de tiquismos en los diálogos y las narraciones es una característica de las *Concherías* y también de los cuadros de Magón. Otros rasgos son:

- la concentración de las situaciones relatadas en un espacio interior (la casa, la aldea, Costa Rica);
- la escogencia de los personajes dentro del núcleo familiar;
- los temas tomados de la vida cotidiana;
- la inclusión de listas de productos, remedios y alimentos;
- el humor, el chiste, el doble sentido, los personajes y situaciones cómicas.

Pero, a diferencia de los cuadros magonianos, en las *Concherías* se habla de hechos tristes y hasta trágicos: la figura de la madre que llora escondida después del casamiento de su hija («Boda campes-tre»), la viuda que cuenta a su amiga, sencilla pero sinceramente, la falta de su marido recién muerto («Diálogo»), la enfermedad, la agonía y la muerte de un hombre joven en «Visita del pésame», la muerte de un joven en «Cuatro filazos»; en fin, la violencia, el abuso y hasta la tortura de la policía en «La firmita».

Tanto las situaciones cómicas como las tristes transcurren generalmente a lo largo del diálogo entre dos personajes, uno le cuenta a otro lo sucedido. Para hacerlo, se prefiere el tiempo presente. Así, más que narrado, cada relato es sobre todo un diálogo "actuado" frente al lector, como en el teatro. De ahí la posibilidad real que ofrece el texto a su dramatización casi inmediata.

Dos personajes que dialogan, dos personajes que se enfrentan: la compradora en el mercado y los vendedores, el vendedor de leña y el ama de casa, los novios, los amigos que se retan a duelo, el anfitrión y sus invitados indeseables, los muertos (sus almas) y los vivos, los levas y los conchos*. Y también, dos formas de hablar: así como hay alguien que narra (aunque pase desapercibido detrás de una tercera persona gramatical) y personajes que actúan, hay en las *Concherías*

* Concho significa hombre 'sencillo del campo, rústico'. Las levas, derivado de levita, eran los individuos de la clase media, por alusión a que no podían costearse un frac.

dos castellanos distintos: el del narrador, más literario y menos local, y el de sus personajes, castellano costarricense. Veamos, por ejemplo, el contraste entre la forma de presentar la misma palabra en el título y luego en la primera estrofa del mismo romance:

Al mercado

*Luciendo el cuerpecito
que Dios le ha dado
[...]
va la bella Carmela,
[...]
a comprar las verduras
en el mercao.*

Los costarriqueñismos aparecen en cursivas o entre comillas. Además, al igual que en otros relatos que incorporan el habla local, al final del libro aparece un glosario o diccionario de tiquismos con su equivalente en el castellano estándar. Si para leer las *Concherías* se requiere un diccionario que traduzca los tiquismos ¿en qué tipo de lector se piensa? Evidentemente no en uno que los conoce y los usa todos los días.

El narrador se expresa con un vocabulario distinto al de sus personajes, y la ortografía del texto que reproduce su habla obedece a las reglas del castellano culto. Esto es consciente de parte de él:

*Varios con un dominó
se disputan la honda pena
de pagar a los que ganan
[...]
sobre el estado ruinoso
de sus bolsillos conversan,
[...] algo
que a mis acreedores diera
cada vez que con sus cobros
acribillan mi pobreza.
[...]
El dueño de la bayuca,
es decir, de la taberna,
entre nosotros taquilla.
[...]
(exhibo esta erudición
por ilustrar a la prensa)*

(«La ley del embudo»)

En cambio, los personajes campesinos hablan -y escriben- del siguiente modo:

-¡Ave María!
-¡Menesiana!,
tengo tanto gusto en vela.
-El gusto es pa yo, Pilar.
-Dentre pa dentro y se sienta.

(«Visita del pésame»)

*cojo la pluma en mis manos
tan sólo pa notisiale
que estoy gordísimo y sano,
quiere Dios, y que deseo
que, al resibo de estas cuatro
letras, se hayan ustedes
de cabal salú gozando*

(«Modelo epistolar»)

Se trata de dos formas de hablar que el texto distingue claramente: cuando el narrador utiliza alguna palabra propia del campesino o adopta su punto de vista, aunque siga hablando él, pone las palabras propias del léxico de aquel en cursivas o entrecomilladas.

Esta separación entre narrador culto y personajes campesinos se comprueba en uno de los pocos romances en que aparece el narrador como personaje. «La ley del embudo». En éste, el narrador-personaje se autorreconoce como uno "de los de leva", a los que les permiten quedarse en la cantina cuando echan a los "descalzos". La distinción se hace autoconsciente: Costa Rica no es igual para todos. Al mostrar dos modos de hablar, dos modos de ser, el texto revela una identidad nacional no consolidada completamente; más bien aparece escindida, es decir, dividida en dos partes.

En el desarrollo de la poesía lírica costarricense, el modernismo empezó a gestarse entre 1900 y 1915, y se consolida, bastante tardíamente, entre 1915 y 1930 [13 y 14]. Es por esto que, aunque el movimiento se inicia con el poeta y ensayista Roberto Brenes Mesén, domina la obra de poetas nacidos posteriormente. Como un antecesor, podemos mencionar a Justo A. Facio, autor de *Mis versos* (1894), poemario en que ya se siente la presencia del modernismo literario.

La crisis de valores del fin de siglo se relaciona directamente con el modernismo, entendido éste no sólo como un movimiento literario

Roberto
Brenes
Mesén

sino también como una actitud moderna ante la vida. La pérdida de confianza en las propuestas positivistas, que ligaban el progreso económico al espiritual, dio lugar a la incertidumbre y la angustia y propició la rebelión del artista frente a los valores dominantes. La reacción modernista de fin de siglo surgió contra la supresión de los valores religiosos y estéticos, la mediocridad y la uniformidad de la época.

En este contexto, el poeta se considera a sí mismo como un marginado social. Se siente rechazado por la sociedad regida por el materialismo, el prosaísmo y el desprecio por los valores culturales e ideales, simbolizados en el azul, la luz y el oro. Esta oposición entre creador y sociedad o, como decía Darío, entre el poeta que encarna lo ideal y el rey burgués que resume lo prosaico y lo cotidiano, implica cierta confianza en la dignidad de la poesía.

Estas concepciones aparecen en poemas de Brenes Mesén, como «El ave rara», perteneciente al libro *En el silencio* (1907). Comparado con un ave rara, el poeta se considera un ser diferente, incomprendido y perseguido por la multitud de "pájaros salvajes". También en «A Calibán» (*Pastorales y jacintos* 1917) se oponen la luz y la oscuridad, lo que vuela y lo inmóvil, el poeta y la sociedad. Es decir, el espíritu y la materia, representados en los personajes literarios de Ariel y Calibán.

La poesía de Brenes Mesén revela igualmente la concepción modernista del mundo, según la cual éste deja de ser un conjunto de objetos diferentes e independientes, que pueda conocerse por su apariencia únicamente. El universo, en cambio, bajo la aparente variedad de objetos y fenómenos, oculta una armonía, un "alma", la cual puede ser conocida únicamente por el poeta:

*Las cosas son las silenciosas urnas
que guardan algo de divino en ellas:
el fuego de la luz de las estrellas,
la mansedumbre de un fulgor de luna.
Las cosas son granados de rubíes
abiertas para el ojo de la mente:
cantan en su interior y alegres ríen
como las limpias voces de la fuente.
[...]*

(«Las cosas», *Hacia nuevos umbrales* 1913)

La supuesta unidad del universo lleva a la idea de una armonía universal, la cual se manifiesta mediante la música: las cosas cantan como voces de una fuente. Así como explica el propio autor en algunos de sus ensayos, la poesía se concibe como el producto de un acto espontáneo de acercamiento al alma de las cosas, un acto místico

que devela las correspondencias, la red de vibraciones que constituye la naturaleza. Se percibe en estas ideas la influencia simbolista, según la cual el símbolo y el ritmo en la poesía son expresiones de relaciones armónicas, de analogías profundas y generales, no sólo ligadas a experiencias individuales.

El modernismo postulaba que, como en la música, la poesía debe producir, mediante el estímulo de un sentido, múltiples imágenes. En el siguiente ejemplo, la repetición del sonido [r] y la sílaba vi- en los dos primeros versos y la -s- en los otros dos coincide con la referencia en los mismos lugares al sonido del viento, el agua y la música:

[...]

Las dos zarpas

*de un viejo viento hieren en las arpas
que cuelgan de los árboles: las notas
de sus sonantes cuerdas, las ignotas
voces del césped que contempla el oro
de las estrellas, el brillante coro
de las risas del agua, todo embriaga
mi corazón y el pensamiento vaga
por los cóncavos senos del ambiente.*

(«El árbol poeta», *Hacia nuevos umbrales* 1913)

La tendencia a la armonía y la mezcla de las artes favorece el uso de la sinestesia, la figura retórica que aproxima sensaciones provenientes de sentidos diferentes: "en el florido limonero trina / el perfume de azahar" («Las dos manos», *En el silencio* 1907). La poesía adquiere así un fuerte sensorialismo, a veces apoyado en los contrastes cromáticos:

*La noche derramó su cabellera
por el cielo como una enredadera
de florecillas de oro.*

(«El árbol poeta»)

En otros de los poemas de Brenes Mesén se encuentra la preferencia por los matices, los estados del alma apenas insinuados, expresados de manera indirecta mediante las imágenes:

*La postrera agonía de la luz en el regazo de la sombra
tiembla, como los párpados ante un sol de estío:
ya va a morir el día.*

(«Meditación», *Pastorales y jacintos* 1917)

En poemas como *Ite, missa est*, de Rubén Darío o *Liturgia erótica*, de Julio Herrera y Reissig, el culto al arte se liga con el erotismo y el uso de imágenes o nociones sagradas para expresar el amor erótico. Esa mezcla de erotismo y religión desconcertó a los contemporáneos de los modernistas. En «Salomé» (*Hacia nuevos umbrales* 1913) el exotismo y las referencias a la naturaleza como objeto de arte posibilitan a Brenes Mesén la audaz cercanía de amor y religión y la proximidad de muerte y erotismo:

*Ya estás en mi poder, bello profeta,
puedo beber el filtro de tus besos
en esa copa de coral que no habla
y hañar el martirio de mis manos
en el agua lustral de tus cabellos.*

*Lázaro de
Betania*

Brenes Mesén escribió, además, prosa lírica, de evidente orientación esteticista. Por ejemplo, en *Lázaro de Betania* (1932) también se mezclan contenidos fuertemente sensoriales y eróticos con motivos religiosos, lo que se evidencia en la mención al *Cantar de los Cantares*. La erotización de la naturaleza, importante tendencia modernista, se percibe en pasajes como el siguiente:

*Lázaro come con lentitud. Con el pulgar y el índice de cada mano
abre los dátiles de Damasco, cuya piel negra y brillante recuerda
jóvenes esclavas nubias; esponjadas, muestran su sabrosa pulpa
de oro quemando, derritiéndose con su misma miel.*

A lo largo de la historia de la poesía costarricense, la presencia del erotismo posee un significado especial. En el contexto cultural del país ha predominado un tabú hacia el tema; la imagen de la nación en la literatura ha escondido sistemáticamente este aspecto de la realidad y otros relacionados, como el lujo y el sensualismo. Contrariando esa imagen, el modernismo resalta este aspecto de la vida y, en este sentido, resulta novedoso y transgresor.

La narrativa

En la época de constitución de la identidad nacional, en Costa Rica se manifestaba una posición ambivalente hacia lo extranjero: por un lado, se percibía como un modelo atractivo, por otro, se sentía con temor como una intrusión indescable en la "familia" nacional. Este fenómeno podría explicar el rechazo del modernismo por parte

de un sector de la intelectualidad costarricense. Precisamente lo que caracteriza a la generación de escritores que empezaron a publicar a fines del siglo XIX es una tensión o escisión entre dos modelos de escritura, dos visiones de mundo.

En los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros del XX aparecen, sobre todo en periódicos y revistas, dos tipos de relatos, llamados cuadros de costumbres y crónicas. No son cuentos ni novelas: se trata de textos literarios cuyo motivo básico es describir un lugar, sus habitantes y sus costumbres. Cuando cuentan un viaje, ya sea a lugares alejados o extranjeros o hacia el pasado, se habla de crónica, crónica de viajeros en el primer caso y crónica histórica en el segundo. El cuadro de costumbres, en cambio, sugiere un movimiento más hacia adentro, hacia el interior de un país o una región; el cuadro resultante es cerrado y casi estático temporalmente, aunque a veces presenta un pequeño argumento, con tema y personajes, y generalmente de carácter cómico. En Costa Rica, además, las crónicas de Manuel de Jesús Jiménez y Ricardo Fernández Guardia han sido consideradas ejemplos de tradiciones, género creado durante la segunda mitad del siglo XIX por el peruano Ricardo Palma.

Por otro lado, varios de estos escritores eran a la vez periodistas e historiadores: Pío Víquez y Teodoro 'Yoyo' Quirós eran periodistas profesionales; Ricardo Fernández Guardia se dedicó, después de terminar la *Colección de documentos para la historia de Costa Rica* iniciada por su padre, a una amplia investigación historiográfica.

En esta época, la concentración en el tema nacional distingue la literatura costarricense de la que se escribía, por ejemplo, en países como Nicaragua y Guatemala, donde surgieron brillantes cronistas viajeros, como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. La literatura se practicaba al mismo tiempo como una forma de reconocimiento porque servía para mostrar una realidad -el país-, de aquí la literatura de costumbres de Argüello y las crónicas históricas de Jiménez. Por otro lado, funcionaba como medio de recreación, como ejemplifican los cuadros de Magón, que logran conquistar al lector gracias al humor, la cercanía del mundo presentado y los personajes que hablan como él.

Entre diciembre de 1895 y marzo de 1896 aparece la mayoría de los cuadros escritos por Magón, en las ediciones dominicales de los periódicos. Se trata de un tipo de literatura concebida como esparcimiento y evasión; por esto los temas no son dramáticos sino más bien asuntos cotidianos: un baño en la presa, una batalla infantil, los problemas con la empleada doméstica, la pintura de la casa, la confección del chocolate. Se refieren a actividades menores, que son

importantes desde el punto de vista subjetivo y que, al escribirse, adquieren importancia objetiva: siendo anécdotas singulares resultan ejemplares de un tipo de conducta social.

La selección de estos temas obedece a la voluntad de presentar el mundo como un espacio inmediato y próximo. Por esta razón, se vuelve más importante la descripción que la anécdota: abunda en los cuadros de Magón la descripción de actividades, espacios, herramientas y objetos: por ejemplo, el encalamiento, la selección y el empaque del café, la preparación del cacao.

La presentación de hechos conocidos, en un mundo conocido (el pequeño San José de mediados del siglo pasado), hace que el texto sea más cercano al lector: se trata de un mundo compartido por narrador y lector, un pequeño espacio familiar. Así, más que aportar un conocimiento, más que ofrecer novedad y sorpresa, el texto subraya lo consabido y de esta forma acerca al lector a lo cotidiano. El cuadro magoniano evoca con nostalgia el pasado y se convierte en literatura de apelación sentimental que inmoviliza el mundo. Y este mundo, definido como Costa Rica, es únicamente el Valle Central, especialmente San José, el resto es espacio marginal, lugar de excursiones. En contraste con el tiempo en el que le tocó escribir, Magón dibuja, pues, una Costa Rica que es la de 1870 y cuyos límites son los del espacio urbano josefino.

A partir de las dos últimas décadas del siglo pasado, autores como Pío Víquez y Manuel Argüello Mora compartieron las páginas de los periódicos y las revistas, nacionales y extranjeros, con nuevos escritores como Aquileo Echeverría y Teodoro Quirós ('Yoyo'). Predomina en la producción de estos la crónica: social, de costumbres, viajes, crítica política, sobre problemas del habla costarricense. Quirós y Echeverría, además, publicaron algunos relatos que empiezan a definir el género del cuento.

Entre 1887 y 1906 Aquileo Echeverría publicó artículos y cuentos en periódicos costarricenses como *La república*, *La prensa libre*, *La patria*, *La nación*, así como en algunos diarios guatemaltecos. Fue editor del diario *Patria*, dueño de *La nación* con Elías Castro y "auxiliar general" de *El heraldo*. En este constante quehacer periodístico se inserta su producción cuentística, que se diferencia notablemente de su producción posterior, los *Romances* y las *Concherías* y se acerca más al modernismo. Hay varios relatos ambientados en el París típicamente modernista: «Acuarelas» (1891), «Marta» (1892?), «El corsé de la Cenicienta» (1892), «Frufrú» (1894). En otros relatos como «La presa» y «22 de mayo», recrea el tema de la infancia. En ellos, la narración está a cargo de un niño-protagonista,

que opone el pasado feliz de la niñez al presente triste.

Por su parte, 'Yoyo' Quirós escribió desde muy joven cuadros y artículos en *El estudiante*, *La república* y *La revista*. Algunos se refieren a usos y costumbres locales, que generalmente ridiculiza, sucede así en cuadros como «Crónica de baile» y «Los pobres y los ricos». En otros cuadros trata del habla costarricense y el lenguaje, como en «Hablemos castellano», en el que se incluyen varios diálogos entre sirvientas, campesinos y muchachas con el fin de ilustrar lo que llama "vicios" del habla costarricense popular.

Los cuentos de Ricardo Fernández Guardia y Carlos Gagini ilustran la actitud de toda una época ante el empuje de la modernidad. En estos textos el proceso de modernización, el influjo de las ideas extranjeras y la importancia creciente de las ciudades, se perciben en dos direcciones opuestas: la ciudad, o bien, lo foráneo, se miran como elementos peligrosos para la identidad nacional; a la vez, las ideas de la modernidad y los nuevos modelos literarios constituyen un elemento seductor y atractivo.

Hojarasca, de Ricardo Fernández Guardia, reúne diez cuentos de orientación y temática modernistas, y aparece en 1894. *Chamarasca*, colección de doce cuentos de Carlos Gagini, se publica en 1898 como una especie de respuesta nacionalista a la publicación de Fernández Guardia. En los cuentos de ambos tomos surgen personajes de otras esferas de la realidad, distintos ya del concho o el campesino, provenientes de estratos medios y altos y que se desplazan en un espacio característico y propio: el salón de baile, las salas de reuniones sociales u otros lugares de recreo donde el personaje siempre aparece acompañado. Pero, ante esta apertura a nuevos ambientes, se sigue afirmando lo familiar y lo propio. El predominio de lo familiar supone una particular relación entre la esfera pública y la privada: lo privado se eleva a lo general y subordina la misión del ser humano, que se sustenta en valores como la honradez, la laboriosidad, la virtud, entendidos en términos individuales.

En los cuentos de ambos autores, el conflicto surge a partir de una pasión amorosa: la mujer voluptuosa e irresistible es la figura de incitación al pecado, al error y la culpa. Por ejemplo, en «A París» (1909), el lector percibe una óptica que traslada el moralismo del plano social al individual. En éste y otros cuentos, como «Lily», la mujer es vista como una Eva, pecadora, sensual y objeto de tentación para el hombre. En «A París», la mujer fatal aparece en un contexto exótico y erótico y el mito del eterno femenino se une a la idea de maldad en la figura de la cortesana. La visión modernista sobre el amor recalca el plano erótico y sensual y, acepta la presencia de la

Hojarasca

Chamarasca

pasión. Aquí, a la vez, se advierte en tono moralizante sobre sus peligros y se confirma así la permanencia y la validez de los valores propios. En oposición a las propuestas modernistas de sensualidad, goce libre y casual, se trata de la permanencia de categorías cristianas de virtud y pecado y la defensa del amor como sacramento, más propias del romanticismo. Costa Rica aparece, entonces, en los cuentos de Gagini, como un espacio bueno, un orden moral, de equilibrio social, familiar y religioso. La ruptura de la armonía familiar proviene del exterior, lugar de origen de las tendencias exóticas y modernas. La censura moral es más profunda y París se convierte en Babilonia, ciudad de corrupción y origen de desgracia para el protagonista.

En otros cuentos de este autor el desencanto se plasma en la trayectoria del personaje quien, en cierto momento, percibe posibilidades y valores que no existían en su vida anterior. El personaje aparece arrancado de una existencia anónima, sin sobresaltos, por un acontecimiento para él extraordinario y ajeno a su vida cotidiana. Se trata de la pasión amorosa que, a veces, como en «Espiritismo» (*Cuentos grises* 1918), está rodeada de circunstancias misteriosas y fantásticas. Sin embargo, diversos hechos, los prejuicios sociales o el destino se interponen entre él y su ideal. En cuentos como «En la playa», la pasión de los personajes nace de la casualidad, "los caprichos del destino" y surge en un viaje de recreo al puerto de Puntarenas, de donde partirá la amada con su marido rumbo a California. La imposibilidad del amor entre ambos personajes se debe a factores de diferente naturaleza: humanitarios, prácticos, profesionales. Sin llegar ninguno a un grado de criticidad total, el protagonista muestra cierta conciencia frente a estos obstáculos y los prejuicios sociales burgueses. La pasión resulta, pues, ajena al mundo práctico y materialista que rodea a los enamorados; alcanzar el amor supondría huir de ese mundo, cuyos valores resultan, sin embargo, más fuertes que el deseo y la voluntad individuales. La situación final de éste, como de otros cuentos, confirma la desdicha y tiñe con un poco de amargura el triunfo de la moral tradicional.

*Cuentos
ticos*

En 1901 aparecen los *Cuentos ticos* de Fernández Guardia. La elección de un paisaje costarricense como ambiente de estos cuentos o de nombres indígenas para identificar a algunos personajes, pone de manifiesto la actitud modernista de exotizar lo nacional. Esta actitud intenta elevar a la dignidad literaria personajes y espacios regionales transformándolos en mitología, de un modo semejante al que hizo Darío cuando tomó como motivo de poesía a Caupolicán, por ejemplo. Por esto la selección de Fernández Guardia excluye el Valle Central y prefiere lo indígena, lo agreste, el paisaje selvático.

Por lo tanto, el cambio en la ambientación no implica de por sí una perspectiva nacionalista o criollista. Precisamente, el modernismo en América Latina también recurrió a temas, personajes, espacios e historias regionales, y no fue únicamente una copia de la literatura francesa y una traición a lo vernacular, como muy a menudo se afirma.

En 1909, la revista *Páginas ilustradas* convocó a un Concurso científico-literario para los Juegos Florales de la conmemoración del 88º aniversario de la independencia. El concurso daba un premio para cada uno de los seis temas establecidos, uno de los cuales era para novela corta o cuento de tema nacional. En esta categoría, el premio fue otorgado a Carlos Gagini con el relato «A París». En el mismo género, consiguieron menciones Gonzalo Sánchez Bonilla con «El pobre manco» y Manuel González Zeledón con «La propia». Si la decisión del Jurado reflejaba el gusto de la época, entonces éste privilegiaba la tendencia modernista del relato de Gagini, frente al costumbrismo de los relatos de Sánchez Bonilla y Magón.

Sin embargo, el texto que pasaría a la posteridad sería el de Magón. «La propia» concentra un eje de la narrativa de la época, la defensa de la familia patriarcal y sus valores. En el relato de Magón se censura fuertemente el comportamiento que disgrega el núcleo familiar y por esto se castiga al patriarca Oconitrillo. En los primeros párrafos de «La propia», básicamente descriptivos, se bosqueja un cuadro de inmovilidad: se trata de la descripción de la casa, que incluye además a sus moradores: los habitantes están desde el inicio vinculados al sitio de su nacimiento. La casa es, además, lugar de trabajo y en ella cada uno ocupa una función: desde el patrón-duñño-esposo y padre, Julián Oconitrillo, hasta el chiquillo encargado de las yuntas. En este espacio, los personajes aparecen divididos en grupos según su ubicación espacial y de acuerdo con el movimiento de la mirada del narrador: las escogedoras en el corredor, los "mocetones" cargadores en el patio, la familia Oconitrillo dentro de la casa, en la sala. Es decir, los empleados fuera de la casa familiar y la familia adentro. En el grupo de las escogedoras de café se destaca la hermosa María Engracia, causa del futuro desastre familiar.

Los retratos de los personajes que siguen a la descripción del ambiente de trabajo se caracterizan por dos rasgos fundamentales: la utilización de adjetivos despectivos y la asociación naturaleza-pais-habitantes. Los personajes aparecen descritos en términos despectivos excepto María Engracia, en cuyo retrato se la compara con la naturaleza tropical, en términos positivos.

El armónico cuadro descriptivo cede su lugar a la narración y al diálogo. Al conceder la palabra a los personajes, el narrador se dis-

tingue de ellos. Mientras el narrador es capaz de recurrir a un castellano culto ("un resto de pudor hízole mentir ante la inesperada pregunta y la mirada inquisidora del compadre, y respondió un tanto turbado"), el habla de los personajes está llena de localismos: "-Sólo que se haiga empiorao; voy horita mesmo a verlo. ¿Quiere tenerme la venta un ratico mantres voy? El atao es a cuarenta y la tamuga a seis reales". La distancia del narrador revela una actitud de superioridad: posee un habla culta, diferente al habla local, enjuicia y valora todo lo que describe. El mundo descrito es armonioso, próspero y feliz, aunque amenazado, desde el inicio, por la sombra del pecado de Julián que alterará aquel orden. Su "capricho" por María Engracia y el deseo de complacerla lo llevarán a la quiebra total, a la pérdida de su patrimonio y la disolución de la familia: su adulterio, el pecado, será el origen de todos los conflictos. Por esto huye su hijo Bernabé a trabajar a las selvas de Santa Clara, donde le espera la muerte; su esposa Micaela debe emplearse en una casa y la hija Zoila se prostituye. La moral familiar impone una ley que castiga al pecador: muerte, cárcel, enfermedad, prostitución, vicios y pobreza.

Esta ley familiar también impone dos modelos de mujer: por un lado, está la fiel Micaela, quien sintetiza el modelo positivo de esposa y madre, en oposición a las otras mujeres: Zoila, que termina como prostituta peleando en la calle con otra "mujercilla", la amante María Engracia, causante del rompimiento familiar y el asesinato cometido por Julián, y la otra madre, la de María Engracia, cómplice del adulterio que, por interés económico, ocasiona la disolución de la familia Oconitrillo.

El mundo de «La propia» se define básicamente como un espacio moral. Los valores se organizan alrededor de una oposición, que califica positivamente a los personajes que afirman la estructura familiar y negativamente a los que la rompen. Los últimos son expulsados de los espacios positivos, protegidos, familiares y caen en el mundo del vicio. A la casa que la familia pierde por el pecado de Julián, se opone la cárcel que lo encierra como castigo. Allí el adúltero pronuncia la frase que cierra la narración. Pero este momento fundamental del relato muestra también la total degradación del protagonista, el anticlímax de la historia de Julián.

-¡Conitrillo!... Esta vieja quiere hablarte: ¿es algo tuyo?

El reo alzó rápidamente los ojos, pero al reconocer a la intrusa, sin levantarse siquiera a recibirla, con aire indiferente y fatigado, contestó:

-Sí, señor; ¿es la propia...!

La frase de Julián connota un sentimiento despectivo por su esposa y, en general, por la mujer como tal. Y además, esa frase, colocada al final del relato, recuerda al lector el título. Sin embargo, el título «La propia» no está dicho por Oconitrillo, aunque son sus mismas palabras. Al devolver la lectura desde el final al principio de nuevo, la frase adquiere otro significado. El lector debe recordarla pero ya sabiendo lo que le ocurre al hombre cuyo comportamiento provoca la desintegración familiar. Mediante este recurso, el narrador impone su autoridad, su voz: “la propia”, la esposa legítima, es el único personaje positivamente valorado, la única que hasta el final mantiene los valores defendidos por el texto, alrededor del matrimonio y la familia. La rebelión de Julián se condena y la perspectiva triunfante del narrador defiende y restaura admonitoriamente el orden familiar.

Mientras autores como Manuel de Jesús Jiménez indagaban sobre una supuesta edad de oro de la sociedad costarricense, otros buscaban una denuncia de los problemas morales y sociales que significaba, para esta sociedad, la sustitución de las costumbres y tradiciones patriarcales. Como se vio en «La propia», muchos de estos relatos tienen un eje: la disgregación del núcleo familiar patriarcal y sus valores, de modo que la crisis de la familia se convierte en símbolo de un proceso de descomposición social y moral del país. La sociedad patriarcal se percibe amenazada por diversas fuerzas: por ejemplo, atentan contra ella el poder del dinero como elemento disociador de las relaciones humanas y las costumbres, la figura del extranjero e, incluso, la del gamonal o campesino enriquecido, que no es ya el campesino sumiso y cuyo poder económico le proporciona un espacio importante en la sociedad [16 y 17].

Ilustran esta orientación las novelas de Jenaro Cardona, *El primo* (1905) y *La esfinge del sendero* (1914). Con esta última obtuvo el segundo premio en un concurso interamericano organizado por el Ateneo de Buenos Aires. Sus cuentos aparecieron inicialmente en revistas como *Páginas ilustradas* y se recogen en la colección *Del calor hogareño* (1929). En ellos, las acciones y los personajes típicos se sitúan en un paisaje apacible, generalmente descrito desde una perspectiva superior y distante. La mayoría de las veces, la costumbre que se narra tiene poca relación con el narrador, lo que se acentúa porque utiliza un lenguaje “correcto” que se diferencia del habla rural.

El primo es una novela de ambiente citadino en la que se oponen los valores tradicionales y patriarcales y los de las clases medias y los nuevos ricos del país. La novela entrelaza dos tramas. La prime-

La novela

El primo

ra está centrada en la familia Ayala, compuesta por oligarcas venidos a menos, y la segunda gira alrededor del tema del gamonal o campesino enriquecido. Aparecen otros temas, también frecuentes en las novelas de la época: el poder corruptor del dinero, el lujo y la elegancia, y la presencia del extranjero cosmopolita, elementos que atentan contra la tradición y las costumbres patriarcales [17].

También ejemplifica Cardona otra tendencia de la literatura de la época, el anticlericalismo, relacionado con la ideología liberal y que juzga los dogmas y prejuicios religiosos como factores deshumanizantes o enajenantes para el comportamiento político, social o psicológico de los ciudadanos [20]. Un ejemplo es su novela *La esfinge del sendero* (1914) que discute el asunto del celibato, al narrar los conflictos de un sacerdote, el padre Juan.

En 1899 se publicó en San José la que podría ser la primera novela antiimperialista hispanoamericana [12]. *El problema*, escrita por Máximo Soto Hall, guatemalteco residente en el país, plantea el enfrentamiento con los Estados Unidos como un conflicto entre las razas latina y sajona. La trama amorosa sirve de pretexto para la exposición de tesis y reflexiones políticas sobre el dominio imperialista en Centro América. Los acontecimientos de la novela se sitúan en 1928, treinta años después de su escritura, con lo que se convierte en una especie de advertencia sobre el futuro de estas naciones.

El árbol enfermo *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920) de Carlos Gagini se sitúan dentro de esta misma línea ideológica y se construyen de manera semejante [12]. *El árbol enfermo* desarrolla una crítica a la actitud complaciente de la oligarquía ante el extranjero. Se presenta como una novela de tesis, por lo que despliega recursos cercanos al ensayo. En este plano ensayístico se enjuicia la situación política y se condena el irrespeto de la legalidad republicana, el oportunismo político y los abusos del ejército. En otros aspectos, como en la imagen del campo, la naturaleza y el campesino, se afirma, por el contrario, una visión feliz, armónica e idílica de la nación [15]. El simbolismo del árbol, que lo identifica con la patria, tiende a fijar la responsabilidad de la oligarquía en relación con los problemas nacionales. Los valores defendidos en la obra se concentran en la figura de Fernando Rodríguez, representante del intelectual consciente de los peligros que amenazan al país.

La caída del águila el enfrentamiento contra los valores mercantiles representados en los Estados Unidos se acompaña de la alusión al pasado heroico costarricense: Roberto Mora, el héroe que enfrenta a la potencia extranjera, es descendiente de Juan Mora Porras, vencedor de los filibusteros, en 1856. Se acepta resignadamente la realidad del dominio esta-

dounidense pero, a al vez, se afirma como posible la liberación de todas las razas y pueblos sometidos [12].

De esta manera, un sector de la narrativa costarricense se inscribe dentro de las propuestas del arielismo. Los hechos históricos de 1898 que implicaron la derrota del imperio español y la pérdida de sus últimas colonias, confirmaron también la hegemonía estadounidense en el continente. En el plano espiritual provocaron una reacción que adquirió matices políticos y raciales. En 1900 el ensayo del uruguayo José Enrique Rodó, *Ariel*, advierte sobre los peligros del utilitarismo y el practicismo. Ante la dependencia cultural y la amenaza de los Estados Unidos, aboga por defender los valores de la latinidad y anteponer la supremacía de la inteligencia a la del dinero. Dentro de esta concepción utópica e idealista se sitúan las novelas mencionadas, en las que se mezclan el temor ante el nuevo orden político y económico con nociones de soberanía y pertenencia a una comunidad religiosa, lingüística y cultural particular.

El teatro

La consolidación del teatro también forma parte del proceso de modernización y definición de los rasgos de la literatura nacional. Son Carlos Gagini y Ricardo Fernández Guardia quienes elaboran los primeros modelos de representación dramática del lenguaje y la vida costarricenses. Se desconoce hasta ahora la existencia de un teatro colonial y el escaso arte escénico desarrollado en el siglo XIX se basó en la tradición religiosa, los temas históricos y los motivos costumbristas. Entre las piezas conservadas está *La política del mundo*, tragedia del panameño Víctor de la Guardia, pieza alegórica escrita y representada en Panamá en 1809 y publicada por Fernández Guardia, en 1902. De Emilio Pacheco Cooper se representaron, hacia 1900, *Venganza de poeta*, *Calumniada* y *Profeta en su tierra*, cuyos textos no se conservan. De Rafael Carranza se recuerdan, en la década de 1880, algunas comedias satíricas de corte costumbrista como *Un duelo a la moda* [19].

La obra dramática de Carlos Gagini incluye tres juguetes cómicos: *Los pretendientes* (1890), *Don Concepción* (1902) y *El candidato* (¿1919?) y las piezas tituladas *Las cuatro y tres cuartos*, comedia galante que se desarrolla en Francia y *El marqués de Talamanca*, estrenada en el Teatro Nacional en 1900. Los juguetes cómicos

Carlos
Gagini

pertenece a la comedia o el sainete costumbrista. Con estas piezas ingresan a la escena costarricense, desde una perspectiva humorística, tipos ciudadanos como el petrimetre y el periodista, y sectores populares como los artesanos y los criados. Utilizan el lenguaje popular y el voseo, usos que sirven para caracterizar a los personajes poco educados. Estos juguetes en un acto satirizan, con evidente intención didáctica, ciertos vicios políticos y sociales como el poder corruptor del dinero y la ciudad, y el afán político.

Parece existir un orden natural, según el cual los campesinos y los gamonales deben permanecer en el campo. Los que, como don Concepción, se atreven a romper este orden se exponen al engaño. La educación es el único medio lícito de lograr y justificar cierto ascenso social [20].

*El marqués
de
Talamanca*

El marqués de Talamanca es una zarzuela cuya acción se localiza en Cartago en 1663. No obstante, fuera de la localización geográfica, la pieza no posee ningún rasgo que permita identificar un paisaje o ambiente locales. Y, sin embargo, se trata de un texto escrito por quien acababa de defender la necesidad de una literatura nacional y que cultivaba paralelamente el sainete costumbrista.

Los nombres de algunos personajes se toman de las crónicas, lo que remite al drama histórico. La pieza plantea la rivalidad entre las familias y una situación de engaños y equívocos. Los temas del carnaval y la máscara se suceden en una obra que, planteada inicialmente como zarzuela, termina en forma trágica. El drama político del acto primero se transforma en drama sentimental en el acto segundo. Don Rodrigo inicialmente el "tirano", se convierte en la víctima: deja de ser político para convertirse en el sujeto del amor.

Magdalena

Magdalena, de Ricardo Fernández Guardia, se estrenó en 1902. En su prólogo el autor reclama al público su actitud hostil ante esta pieza, que considera un drama, teatro de tesis polémico y serio. Es significativo el cambio de espacios que se da a lo largo de los tres actos: de la sala de la hacienda cafetalera en las cercanías de Tres Ríos (actos I y II) se pasa, en el tercer acto, a la sala de la casa familiar en San José. Este tránsito del ambiente rural al urbano se puede relacionar con el abandono del costumbrismo y el inicio de una literatura dramática de preocupaciones más urbanas. A diferencia de lo que sucede en algunas obras de Gagini, en las que la familia campesina descubre los vicios y la corrupción de la ciudad y decide por eso regresar a su ambiente, en *Magdalena* no aparecen elementos propios del campo, ni los campesinos ni su habla particular. El conflicto central se desarrolla básicamente alrededor de las relaciones entre los personajes. La obra enfrenta a ocho personajes, per-

tenecientes a dos generaciones. Otros dos, precisamente las recolectoras de café, se mencionan sin que aparezcan en escena. Los primeros mantienen entre ellos vínculos familiares, o bien, tratan de establecer lazos amorosos, lo que crea relaciones triangulares.

Este tema adquiere así un lugar central. María, Jacinta, Ramón, por un lado, Magdalena y Fernando, por otro, y Antonio, en una tercera perspectiva, ofrecen diversas visiones de las relaciones amorosas y el matrimonio. En el transcurso de la obra, las actitudes y las opiniones de Fernando y Antonio experimentan un proceso de transformación, tanto en sus actuaciones como en su punto de vista respecto del matrimonio. Al principio, recién llegado de Europa, Fernando ama a Magdalena y se muestra contrario al casamiento. Luego cambia y se compromete con María. Magdalena se pronuncia y actúa contra el matrimonio y en favor de relaciones libres entre la pareja; se opone a la situación injusta de la mujer una vez casada. Contra esto, clama por la igualdad del derecho al estudio y se mantiene, congruente con sus ideas, por una relación no matrimonial con Fernando. María, en oposición a Magdalena, representa a la mujer tradicional que considera el casarse como la meta fundamental de la vida y que, antes de permanecer soltera, prefiere el enlace incluso con alguien que no pertenezca a su misma clase. Su tesis triunfa en escena, frente a Magdalena, que pierde a Rafael, como posible marido, y a Fernando como amigo. En el fondo, resultan derrotados en escena los dos intentos de oponerse a este orden: la posición machista y tradicional de Antonio (la infidelidad a su esposa y el irrespeto a las trabajadoras de la hacienda) y la posición moderna de Magdalena. Ambos personajes deben incluso dejar el país, aunque para la muchacha esto es una especie de premio que la consuela de su derrota. Así, en *Magdalena*, el orden representado por el matrimonio convencional se liga con el "acá" nacional, mientras el "allá" europeo es el espacio de las ideas modernas que atentan contra ese orden. Ambos espacios permanecen y Europa sigue siendo el foco de atracción. Pero, en escena, se salvaguarda el aquí, la familia y las relaciones tradicionales [20].

Hemos visto cómo se va formando en la literatura una idea y una imagen de lo que es el país y lo que son sus habitantes. Se trata de una percepción compleja y, hasta cierto punto desgarrada. Esta escisión se muestra especialmente en el lazo implícito entre la representación de lo nacional y la concepción de lo extranjero. El espacio extranjero, especialmente Europa, aparece muchas veces como un modelo que debe imitarse; otras veces, como el lugar de donde pro-

vienen las ideas y los hábitos malsanos que terminarán con las costumbres patriarcales. El pueblo se mira en muchos casos como un objeto pintoresco pero que siempre atrae la atención de los escritores. La descripción de lo autóctono, sin embargo, se origina en gran medida en la existencia de un potencial lector extranjero. De esta manera, en los diferentes textos, literarios o periodísticos, se consolida una representación de nosotros mismos y de Costa Rica que, aún hoy, sigue rigiendo nuestros comportamientos.

Acontecimientos relacionados con la polémica

- 1881 aparecen los primeros tomos de la *Colección de documentos para la historia de Costa Rica*, de León Fernández. Los diez tomos los terminó de publicar en 1907, Ricardo Fernández Guardia.
- 1888 publicación de *Azul...*, de Rubén Darío, que lo consagra mundialmente e inaugura la época modernista en la literatura escrita en castellano. Una segunda edición aumentada aparecerá en Guatemala dos años después.
- 1891 se inaugura en Alajuela el monumento al héroe Juan Santamaría, esculpido por los franceses Aristide Croisy y fundido por A. Durenne.
- 1891-1892 Rubén Darío vive en Costa Rica; publica en varios periódicos y sostiene una polémica con *La Unión Católica*. Viven aquí el salvadoreño Francisco Gavidía y varios intelectuales y políticos nicaragüenses como Enrique Guzmán, Pedro Ortiz, Miguel Ramírez Goyena. Inauguración del Teatro Variedades.
- 1893 José Martí visita Costa Rica, ofrece una conferencia y es aclamado.
- 1892 aparece el semanario modernista *Guatemala ilustrada*, fundado por Próspero Calderón, Darío vivía en Guatemala ese año. Aquileo organiza en ese periódico una sección de noticias culturales y sociales y, junto con Carlos Gagini y Fernández Guardia, publica varios cuentos.
- 1894 aparece *Hojarasca*, libro de cuentos de Ricardo Fernández Guardia - polémica en periódicos y revistas sobre el nacionalismo - polémica en *La prensa libre* sobre el habla popular: los costarriqueñismos se consideran vicios del idioma.
- 1895 «Nochebuena»: primero de los cuadros costumbristas de Magón en un periódico nacional - se inaugura en el Parque Nacional de San José el Monumento Nacional, dedicado a las gestas de 1856, y esculpido por el francés Louis Robert Carrier Belleuse.
- 1897 se inaugura el Teatro Nacional, construido por arquitectos belgas, con obras de pintores, escultores y decoradores italianos y tres alegorías realizadas por el español residente en Costa Rica Tomás Povedano; se estrena con la ópera *Fausto* del francés Gounod - se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuyo primer director es Tomás Povedano - Ezequiel Jiménez Rojas pinta la primera casa de adobes.

- 1899 Manuel Argüello publica *Costa Rica pintoresca*, dieciocho relatos, algunos referidos a acontecimientos relacionados con el presidente Juan Rafael Mora.
- 1900 segunda polémica sobre el nacionalismo en la literatura - publicación de *El Moto*.
- 1909 la revista *Páginas ilustradas* organiza un concurso "científico-literario" en ocasión de los Juegos Florales del 88º aniversario de la independencia. Se otorgaron premios a Lisímaco Chavarría, Carlos Gagini, Magón y Gonzalo Sánchez Bonilla.

Información biobibliográfica

- Alfaro, Anastasio (1865-1951). 1917: *Petaquilla*, poesía y narrativa. 1923: *El delfín del Corobicí*, novela.
- Alfaro Cooper, José María (1861-1939). Poesía: 1913: *Poesía*. 1915: *Viejos moldes*. 1921-1924: *La epopeya de la cruz*. 1923: *Al margen de la tragedia*. 1926: *Cantos de amor y poemas del hogar*. 1936: *Orto y ocaso*. 1926: *Ritmos y plegarias*.
- Brenes Mesén, Roberto (1874-1947). 1905: *La voluntad de los microorganismos*, ensayo. 1907: *En el silencio*, lírica. 1911: *El canto de las horas*, lírica. 1913: *Hacia nuevos umbrales*, lírica. 1916: *Voces del ángelus*, lírica. 1917 *Pastorales y jacintos*, lírica. 1917: *Metafísica de la materia*, ensayo. 1921: *El misticismo como instrumento de investigación de la verdad*, ensayo. 1923: *Las categorías literarias*, ensayo. 1928: *Pastorales y jacintos*, lírica. 1928: *Los dioses vuelven*, lírica. 1932: *Lázaro de Betania*, prosa lírica. 1935: *En busca del Grial*, lírica. 1936: *Crítica americana*. 1943: *Poemas de amor y de muerte*, lírica. 1943: *Rasur o semana de esplendor*, lírica. 1945: *En casa de Gutenberg, hanquete platónico y otros poemas*, lírica.
- Cardona, Jenaro (1863-1930). 1905: *El primo*, novela. 1914: *La esfinge del sendero*, novela. 1929: *Cuentos del calor hogareño*.
- Echeverría, Aquileo (1866-1909). 1892-1893: relatos cortos en el periódico *Guatemala ilustrada*. 1903: *Romances*, poesía. 1905: *Concherías*, poesía. 1934: *Crónicas y cuentos míos*, narrativa.
- Facio, Justo A. (1859-1931). 1894: *Mis versos*, lírica. 1892-1894: treinta poemas publicados en *Guatemala ilustrada*. 1911: *En la brecha*. 1930: *La cultura literaria*, ensayo. 1931: *Ojeada sobre el origen y desenvolvimiento del romance castellano*, ensayo.
- Fernández Guardia, Ricardo (1867-1950). 1894: *Hojarasca*, cuentos. 1901: *Cuentos típicos*. 1902: *Magdalena*, teatro. 1920: *La miniatura*, cuentos. 1921: *Crónicas coloniales* (edición aumentada en 1937). 1935: *Cosas y gentes de antaño*, relatos. Historiografía: 1902: *Costa Rica en el siglo XIX*. 1905: *Historia de Costa Rica*. 1909: *Cartilla histórica*. 1918: *Reseña histórica de Talamanca*. 1928: *La independencia y otros episodios*.

Gagini, Carlos (1865-1925). 1890: *Los pretendientes*, teatro, música de Eduardo Cuevas. 1890-1891: poemas en la *Lira costarricense*. 1892: *Diccionario de barbarismos y provincialismos*, lingüística, 2ª edición aumentada en 1919; 1893-1894: cuentos en *Guatemala ilustrada*. 1898: *Chamarasca*, cuentos. 1900: *El marqués de Talamanca*, teatro. 1902: *Don Concepción*. 1909: «A París», cuento. 1918: *Cuentos grises*. 1918: *El árbol enfermo*, novela. 1918: *La ciencia y la metafísica*, ensayo. 1920: *La caída del águila*, novela. 1920: *La sirena*, novela. 1961: *Al través de mi vida* (1917) autobiografía, póstumo.

González Zeledón, Manuel, 'Magón' (1864-1936). Publicó cuadros y cuentos, entre 1895 y 1934, en varios periódicos nacionales y también de EE. UU. El primero fue «Nochebuena», de 1895. En 1910 se publicó «La propia», relato. Y en 1947 apareció la recopilación póstuma *Cuentos*, que contiene *La propia y otros cuentos y Hojas del árbol viejo*.

Hine, Enrique (1870-1928). 1930: *Jardines líricos*, lírica.

Mata Valle, Félix (1857-1915). 1915: *Brisas del Irazú*, lírica.

Pacheco Cooper, Emilio (1865-1905). 1900: *Idílicas*, lírica. 1900: *La venganza de un poeta*, teatro.

Quirós, Teodoro 'Yoyo' (1875-1902). Sus publicaciones, que aparecieron en periódicos y revistas entre 1893 y 1901, se recogieron póstumamente en 1904, *Artículos escogidos*.

Zelaya, Ramón (1875-1950). 1920: *Bocetos raros. Cuentos fuertes y rosados*.

Fuentes utilizadas

Contexto cultural

- [1] Altezor, Carlos. *Arquitectura urbana en Costa Rica. Exploración histórica 1900-1915*, Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1986.
- [2] Cáceres, Rina. *El teatro en Costa Rica, 1890-1930, guión histórico*, San José: Universidad de Costa Rica, 1990, mimeo.
- [3] Fumero Vargas, Ana Patricia. *Manifestaciones escénicas en Costa Rica, 1880-1915*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1994.
- [4] Maranghello, Daniel. *El cine en Costa Rica. 1903-1920*, San José: spi, 1988.
- [5] Morales, Gerardo. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1993.
- [6] Palmer, Steven. *A liberal discipline: inventing nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900*, tesis, New York: Columbia University, 1990.
- [7] _____. «Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la nación en Costa Rica (1848-1900)», en Iván Molina y Stephen Palmer (editores) *Héroes al gusto y li-*

bros de moda. *Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*, San José: Plumsock Mesoamerican Studies/ Porvenir, 1992, pp. 169-205.

- [8] Rojas, José Miguel. *Fotografías de Harrison Nathaniel Rudd (1840-1917)*, San José: Ministerio de Cultura. Juventud y Deportes, 1987.
- [9] Vega Carballo, José Luis. *Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica*, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1981.
- [10] Stone, Samuel. *La dinastía de los conquistadores. La crisis del poder en la Costa Rica contemporánea*, San José: EDUCA, 1975.

Literatura

- [11] Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*, 1957. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- [12] Durán Luzio, Juan. «Estados Unidos versus Hispanoamérica: en torno a la novela del 98», *Casa de las Américas*, n. 153 (1985), pp. 121-127.
- [13] Monge, Carlos Francisco. «El código estético modernista», *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)*, tesis, Madrid: Universidad Complutense, 1991, mimeo.
- [14] _____. «Estudio preliminar», *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, pp. 9-35.
- [15] Mora, Sonia Marta. *El árbol enfermo*, en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, Universidad Nacional, 1978.
- [16] 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.
- [17] Quesada, Alvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- [18] _____. *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- [19] 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.
- [20] Rojas Margarita, Alvaro Quesada, Flora Ovares y Carlos Santander. *En el tinglado de la eterna comedia. El teatro costarricense (1880-1930)*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, en prensa.
- [21] Viquez Guzmán, Benedicto. *Cómo leer novelas*, San José: Nueva Década, 1986.