

Cuadernos del
Bicentenario
· CIHAC ·

**HISTORIA Y CRÍTICA COMPARADAS DE LA DRAMATURGIA
COSTARRICENSE DE 1950 A 1980. UNA LECTURA DESDE LA
PERSPECTIVA DE GÉNERO**

*Ruth Cubillo Paniagua
Olga Marta Mesén Sequeira*



Ruth Cubillo Paniagua
Olga Marta Mesén Sequeira

Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a
1980. Una lectura desde la perspectiva de género

Colección Cuadernos del Bicentenario · CIHAC

— | No. 5 | —

Centro de Investigaciones Históricas de América Central
Universidad de Costa Rica

CIHAC Centro de
Investigaciones Históricas
de América Central

Cuadernos del
Bicentenario
· CIHAC ·

COLECCIÓN

CUADERNOS DEL BICENTENARIO · CIHAC

Comité editorial:

Dr. David Díaz Arias

Dr. Ronny Viales Hurtado

Dra. Elizet Payne Iglesias

Dr. Héctor Pérez Brignoli

863.09

C962h

Cubillo Paniagua, Ruth; Mesén Sequeira, Olga Marta

Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a 1980. Una lectura desde la perspectiva de género. -1. ed. – San José : Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2018.

57 p.

18 x 25 cm.

Versión digital.

ISBN 978-9968-919-40-1

Colección Cuadernos del Bicentenario · CIHAC.

1. Actuación teatral. 2. Historia y crítica. 3. Género. 4. Daniel Gallegos. 5. Alberto Cañas. 6. Enrique Macaya Lahmann . 7. Samuel Rovinski. 8. Alfredo Sancho Colombari. 9. José Basileo Acuña. 10. Carmen Naranjo Coto. 11. Victoria Urbano. I. Título. II. Colección.

Diagramación y artes finales: David Chavarría Camacho.

Corrección de pruebas: Ruth Cubillo Paniagua y David Chavarría Camacho.

Portada: flickr.com "IMG_5295" (CC BY-NC-ND 2.0) por DaveS87.

PRESENTACIÓN

Colección Cuadernos del Bicentenario · CIHAC vii

David Díaz Arias

1. PLANTEAMIENTOS GENERALES Y PREMISAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS 1

Modelos de construcción de lo masculino 3

Modelos de construcción de lo femenino 3

Exclusión social y marginalidad 3

El discurso dialógico: intertextualidad y literatura comparada 4

2. ANÁLISIS DE TEXTOS DRAMÁTICOS 7

Daniel Gallegos. Corpus estudiado: Los profanos, Ese algo de Dávalos, La casa, Punto de referencia y En el séptimo círculo 7

Alberto Cañas. Corpus estudiado: La Segua, En agosto hizo dos años, El luto robado, Tarantela, Una bruja en el río y El héroe 10

Enrique Macaya Lahmann. Corpus estudiado: Preludio a la noche 16

Samuel Rovinski. Corpus estudiado: Las fisgonas de Paso Acho; Gobierno de alcoba; Un modelo para Rosaura, y El laberinto 18

Alfredo Sancho Colombari. Corpus estudiado: Débora y Los Alcméonidas 22

José Basileo Acuña. Corpus estudiado: El objetivo secreto, Bajo llave, El viaje, El reto y Dante Alighieri 25

Carmen Naranjo Coto. Corpus estudiado: La voz y Manuela siempre 30

Victoria Urbano. Corpus estudiado: El fornicador 33

ANEXOS 37

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA 39

ACERCA DE LAS AUTORAS 43

Colección Cuadernos del Bicentenario · CIHAC

David Díaz Arias

En el 2021 las sociedades centroamericanas celebrarán doscientos años de independencia política. En estos dos siglos, estos países han pasado por una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que han modelado sus estructuras internas, que han modificado sus subjetividades y que les ha cosechado el presente que tienen. No es por eso sorprendente echar un vistazo a las ilusiones que tenían los individuos que vivieron los primeros años de independencia acerca del futuro de esta región y encontrarse que una buena parte de su programa político no se realizó o bien ocurrió de manera diferente a como lo imaginaron.

A la vez, es fácil identificar una continuidad en esos sueños iniciales surgidos al calor de la emancipación y los anhelos que se presentan en la actualidad, especialmente si se apunta a la idea de producir estados exitosos con economías dinámicas que alcancen las metas del desarrollo y aniquilen las desigualdades políticas, sociales, económicas y culturales. Así, esos sueños de desarrollo e integración entrelazan dos siglos de historia compartida y divergente en la construcción de la cultura política, la institucionalidad estatal y las estructuras económicas y de los modelos de sociedad y de cultura en los países centroamericanos.

La conmemoración del Bicentenario de la Independencia, por eso, nos invita a debatir sobre las vías históricas de producción de la institucionalidad política, económica, social y cultural en Centroamérica en general y de cada uno de los países que integran esa región en particular. Es por eso que el Centro de Investigaciones Históricas de América Central ha decidido producir la presente colección de cuadernos cuyo propósito será reunir estudios, fuentes, bases de datos y propuestas teórico-metodológicas sobre la historia centroamericana.

En ese esfuerzo, se incorporarán tanto trabajos nuevos que brinden importantes aportes a la historiografía del istmo, como estudios que se hayan publicado en el pasado y cuyo indiscutible aporte sigue siendo vigente hoy y legítima su recuperación. La colección pretende ofrecer espacio para la discusión de la historia centroamericana de los últimos dos siglos, impulsar con fuerza esa reflexión, recuperar análisis desarrollados en el pasado y motivar nuevas interpretaciones históricas. Su intención es difundir ampliamente esos productos, para que sirvan de base para entender la Centroamérica que vivirá el Bicentenario. Y todo eso enmarcado como parte de la labor fundamental que lleva adelante el CIHAC en la producción de investigación histórica sobre Centroamérica. Confiamos, por eso, que esta colección será muy importante para estudiantes de secundaria y universitarios, para profesores e investigadores y, en general, para que las sociedades centroamericanas puedan acercarse críticamente a la comprensión de su pasado.

Planteamientos generales y premisas teórico-metodológicas

Las investigaciones realizadas hasta el momento sobre el teatro costarricense de la segunda mitad del siglo XX, no abordan las problemáticas relativas al género, por lo cual consideramos relevante analizar este conjunto textual desde tal perspectiva, en especial porque consideramos que el género es una de las variables de estudio que más afectan (para bien o para mal) la vida cotidiana de los individuos y que más complejidad aporta a las relaciones intersubjetivas. Así pues, nos interesa analizar las formas en que los textos dramáticos representan esta problemática.

Debido a que en esta investigación enfatizamos en el tema de las diferencias sociales, políticas y culturales que genera la tradicional distinción “masculino”/ “femenino”, y en los modelos femeninos y masculinos representados en los textos dramáticos analizados, consideramos oportuno desarrollar algunos aspectos teóricos que conviene tener presentes a lo largo de este trabajo.

Como premisa fundamental, es necesario tener presente que las diferencias existentes entre mujeres y hombres muchas veces ocasionan desigualdades. Esas diferencias obedecen al peso que la cultura ejerce sobre cada individuo en particular y sobre la sociedad en general: es decir, no obedecen a esencias.

La sociedad da sentido a ese “ser mujer” o “ser hombre” y existen evidencias materiales que dan prueba de ello, pero, además de las distinciones fisiológicas, y sobre la base de ellas, se construyen distinciones psíquicas, sociales y políticas. Así, esta construcción de sentido está jerarquizada y mediada por discursos sociales y políticos, entre otros.

Las imágenes de los sujetos, tanto las que tienen de sí mismos, como las que el otro (hombre o mujer) tiene de ellos, no son fijas, sino que varían con el tiempo, así como varían los sujetos en los diferentes momentos de la historia. Tales imágenes son el resultado de una compleja elaboración social que, a su vez, está condicionada por un orden preestablecido, el cual es resguardado por las instituciones culturales y sociales. La subversión de este orden suele comportar un “castigo” social.

Así, cuando en estas páginas nos referimos a modelos femeninos y a modelos masculinos, no queremos decir con ello que en el sujeto haya alguna “esencialidad” que corresponda a masculino o a femenino. Lo que es fundante es la diferenciación de los sexos gracias a su lugar en las prácticas sociales, en la producción de una sociedad. Lo masculino y lo femenino no son adjetivos invariables ni sentidos eternos atribuibles a determinados sujetos, tampoco implican valores universales o immanentes. Al respecto, Néstor Braunstein señala que la historia, el proceso que tiene lugar en una formación social:

determina que sea esa y no otra la película producida (el discurso, el enunciado), que sea ese y no otro el funcionamiento requerido de la cámara (cuerpo) para producir esa película (discurso). Ese tercer elemento constituido por la formación social y los procesos históricos que en ella tienen lugar, es el que determina y pone en acción a los otros dos. Existir como hombre significa existir en un mundo donde los objetos no tienen existencia “natural” sino que son propuestos por la cultura, en y a través del lenguaje, del sistema de la lengua (Braunstein, 1989, p. 72).

Asimismo, retomando la distinción entre condición de la mujer y situación de la mujer, planteada por Simone de Beauvoir, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde desarrolla una serie de ideas que conviene citar en estas páginas iniciales, y que sin duda también se pueden aplicar para el caso de los varones:

La condición de las mujeres es histórica en tanto que es diferente a lo natural. Es opuesta a la llamada naturaleza femenina. Es opuesta al conjunto de cualidades y características atribuidas sexualmente a las mujeres –que van desde

formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que las somete—, cuyo origen y dialéctica —según la ideología patriarcal—, escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas, congénitas. La situación de las mujeres es el conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica en circunstancias históricas particulares. La situación expresa la existencia concreta de las mujeres particulares a partir de sus condiciones reales de vida: la formación social en que nace, vive y muere cada una, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, los niveles de vida y el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, las definiciones políticas, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal (Lagarde, 1990, p. 18).

La mujer y el hombre no pueden hablar y oír hablar más que desde su lugar de mujeres o de hombres, puesto que ambos poseen una formación discursiva determinada que se engloba dentro de una formación social más amplia. Desde que nace, hombres y mujeres son educados de cierta manera: se le asignan una serie de roles —ahora considerados como tradicionales— que al mismo tiempo crean estereotipos (imágenes invertidas o falsas).

Si desea ser una “buena mujer” o un “buen hombre” a los ojos de la sociedad debe asumir esos roles sin reprochar, los cuales, como veremos, corresponden a los llamados modelos de mujer y modelos de hombre. Ella debe ser, al mismo tiempo, esposa, madre, ama de casa y, en nuestros días, profesional y trabajadora remunerada; mientras que él debe ser esposo, padre y proveedor. Toda esta situación les confiere a hombres y mujeres un punto de vista particular, una manera distinta de percibir la realidad y de enfrentarse a ella.¹ Es la cultura la que da lugar a esta diferencia, la alimenta, le asegura su permanencia y la reproduce.

Los hombres y mujeres reales se relacionan entre sí mediante una praxis cotidiana interpersonal (social e histórica) de la cual proceden tanto las dimensiones microsociales como las macrosociales. Esa praxis cotidiana “se va concretando, siempre, a través de uno u otro patrón de interacción social, es decir, de uno u otro régimen de prácticas colectivas características recurrentes (comunitarias, familiares, clasistas, educacionales, de género, laborales, religiosas, de etnia, etc.) de esa vida cotidiana” (Sotolongo Codina y Delgado Díaz, 2006, p. 133).

En las representaciones que constituyen los textos literarios se ponen en escena, precisamente, todos esos patrones de interacción social, que llamaremos modelos de interacción y que determinan la forma en que un sujeto se relaciona con otro en la vida cotidiana, es decir, la forma en que convivimos unos con otros. Partimos de una noción básica de convivencia: convivir significa vivir en compañía de otros, pero no necesariamente vivir en armonía, sino vivir junto a otros, compartir la vida en las familias y en otros grupos a los que estamos integrados, lo queramos o no, compartir intereses, inquietudes, problemas, soluciones a dichos problemas, expectativas, usos del espacio, los servicios y todo aquello que forma parte de la existencia en sociedad. La convivencia implica estar al mismo tiempo y en el mismo lugar que otros, con los que se interactúa; sin embargo, convivir, no significa estar de acuerdo en todo. Puede implicar disentir y regular ese conflicto sin que ello suponga la desintegración o la pérdida de cohesión social, pero también puede implicar lo contrario: la ruptura, el desequilibrio, la exclusión social. Es fundamental tener presente que toda convivencia implica la copresencia de al menos dos sujetos (aunque también se dan relaciones sociales que no implican necesariamente esta copresencia, por ejemplo entre el dueño de una gran empresa y sus empleados), lo cual genera vínculos sociales en diferentes órdenes: familiar, laboral, religioso, recreativo, de clase, de género, de etnia y otros.

Esto quiere decir que cada uno de nosotros se encuentra involucrado en múltiples modelos de interacción social, pues no nos comportamos del mismo modo en todos los espacios o escenarios sociales en los cuales nos desenvolvemos, es decir, estamos conformados por una multiplicidad de identidades subjetivas, no somos sujetos unitarios y sin rupturas, sino subjetividades repletas de fracturas y contradicciones. Y no podría ser de otra manera.

¹ Deseamos insistir en que si existe alguna diferencia entre lo masculino y lo femenino, o bien entre el punto de vista femenino y el masculino, ésta no obedece a razones esenciales o naturales, sino que a condicionamientos histórico-culturales.

Todos los modelos de interacción social de la vida cotidiana están siempre tramados o conformados por “prácticas ‘locales’ de poder, deseo, saber y discurso, que ejercen –y no pueden no ejercer– los hombres y mujeres concretos –los quién(es) con nombre y apellidos- involucrados en y desde unas u otras situaciones de interacción social con copresencia de la vida cotidiana asociadas a dichos patrones de interacción social” (Sotolongo Codina y Delgado Díaz, 2006, p. 139).

Particularmente nos interesa estudiar la variable del género en los procesos de convivencia representados en el teatro costarricense publicado entre 1950 y 1980 y para ello nos guiaremos por un gran eje temático: las representaciones del género en relación con otras categorías de análisis social: clase social, etnia, nivel educativo y otras; para ello, hemos realizado una selección de textos dramáticos publicados entre 1950 y 1980, por escritores costarricenses. Hasta ahora se incluyen 47 obras.

Nos interesa entonces entender qué implicaciones tiene la construcción social de lo femenino y de lo masculino, los modelos de interacción para el caso del género, en la vida cotidiana de los individuos, en la convivencia entre el yo y los otros; cómo incide la ubicación espacio-temporal en tales construcciones sociales (no es lo mismo ser hombre, mujer, gay o lesbiana en América Central a finales del siglo XX que en Europa en ese mismo momento histórico, así como no es lo mismo ser hombre, mujer, gay o lesbiana en América Central en este período que a finales del siglo XIX) y, sobre todo, cómo son representadas en el teatro costarricense las relaciones entre los géneros.

Las obras analizadas las ubicamos, para efectos analíticos, en tres grandes líneas temáticas: modelos de construcción de lo masculino; modelos de construcción de lo femenino; exclusión social y marginalidad.

Modelos de construcción de lo masculino

En el corpus analizado se representan, al menos, tres modelos de masculinidad:

1. El macho que necesita mostrar y defender su hombría en todo momento y a toda costa.
2. El macho proveedor que siente amenazada su hombría al no poder cumplirle a su familia en términos económicos
3. El hombre que pone en duda su masculinidad al sentirse atraído por otros hombres y el hombre que desea ser mujer.

Modelos de construcción de lo femenino

Las obras analizadas nos presentan diversos modelos de lo femenino, que podríamos agrupar en tradicionales y transgresores:

1. La madre que sacrifica todo por sus hijos.
2. La mujer víctima del machismo imperante en las sociedades patriarcales.
3. La mujer que rompe con los modelos tradicionales.

Exclusión social y marginalidad

Entendemos la exclusión social como un concepto multidimensional y dinámico, que enfatiza en los procesos por los que se llega a carecer del acceso a los recursos esenciales, pero que difiere del concepto de pobreza. La exclusión social es más bien el conjunto de procesos estructurales, pautas ideológicas y culturales, tendencias sociales y mecanismos que producen el empobrecimiento personal o colectivo, y no permiten el desarrollo integrado dentro de una sociedad. Es importante entender la

exclusión en sus raíces sociales como un proceso complejo, y no como el resultado de un destino personal más o menos casual, tal y como plantea la literatura naturalista determinista.

Por otra parte, en varias obras analizadas encontramos personajes cuyas conductas son repudiadas y censuradas por la sociedad en la que viven. Al no aceptar los modelos de interacción social establecidos como “naturales” y “normales”, viven al margen.

El discurso dialógico: intertextualidad y literatura comparada

En el caso de los estudios sobre literatura comparada se partirá de la teoría de la intertextualidad, por considerar que en el corpus propuesto, los textos establecen diálogos entre sí, tanto desde el punto de vista sincrónico (textos contemporáneos) como desde el punto de vista diacrónico (textos producidos en diferentes momentos históricos). De modo tal que la comparación se efectuará en estas dos dimensiones.

Para la teoría de la intertextualidad nos basamos en el libro *La intertextualidad literaria*, de Martínez Fernández, y concretamente en los siguientes conceptos que este autor desarrolla y sintetiza muy acertadamente:

Definición inicial: la intertextualidad es la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, literarios o no. No imaginamos un texto aislado de la voz ajena.

El concepto de intertextualidad proviene de la teoría bajtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual. Le ha costado mucho desprenderse del viejo concepto de “influencia”. Sería absurdo negar la existencia de influencias, pero es necesario redimensionar esa noción. Juan Goytisolo señala en este sentido que el gran escritor:

es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamble de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía”.

La teoría de la literatura se ha encargado de redefinir y transformar conceptos como el de “influencia”, usado por la vieja comparatística, en otros que en principio son menos ambiguos y más eficaces como el de intertextualidad y el de recepción.

Julia Kristeva (1967) acuña término y primera noción de “intertextualidad”, a partir de la teoría de Bajtín que piensa en el ser humano como dialógico e inconcebible sin el otro. Desde aquí este concepto ha experimentado muchas transformaciones y reelaboraciones; algunos lo define de manera muy abierta (como Barthes y la misma Kristeva) y otros lo restringen bastante como Rifaterre, Prott y Guillén.

Una de las propuestas teóricas de Bajtín, el carácter dialógico del discurso, es la base de la noción de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente a la palabra denotativa, directa y autoral, surge la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra ajena, de la voz del otro. Esto se opone a la voz monológica y autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza (contra Saussure también). Todo enunciado está habitado por la voz ajena. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva y en cuanto voces de otros no nos llegan en forma neutra, sino cargadas, ideologizadas, configuradas con intuiciones ajenas; son materiales ya manipulados, son ideogramas, pues tiene un sentido ideológico preciso, no general.

La relación con la palabra ajena es triangular: al hablar nos relacionamos tanto con aquella persona de quien tomamos la palabra como con el destinatario de nuestras palabras. Para Bajtín, en el discurso literario el dialogismo se evidencia sobre todo en la novela, pues opina que en la lírica se impone mucho más la voz del yo lírico.

La constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto. (Bajtín visto por Zavala). Este lenguaje dialógico sería estudiado por una nueva disciplina: la metalin-

güística o translingüística, hoy la llamamos pragmática, la cual se dedica a estudiar lo que el uso del lenguaje tiene de repetición de fórmulas convencionales y en cómo todo acto de habla necesita de esas fórmulas convencionales y reiterables para poder llevarse a cabo.

La dialogicidad tiene que ver entonces con la heteroglosia del lenguaje y uno de sus aspectos es la voz ajena o la voz marcada: la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco. En esas voces marcadas estaría el origen del concepto de intertextualidad a partir de J. Kristeva (*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, 1967, y *Semiotiké*, 1969). Para esta autora “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad[...]”.

Según Kristeva la intertextualidad se genera tanto desde el eje horizontal o sintagmático como desde el vertical o paradigmático; en el horizontal la palabra pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y en el vertical la palabra del texto se relaciona con otras de textos anteriores (eje de la selección y permutación). Kristeva plantea que la intertextualidad ocurre y funciona en un contexto histórico y sociocultural.

Aunque la palabra intertextualidad era nueva en aquel momento, es necesario señalar que desde la Antigüedad existieron diversos términos para referirse a las diversas formas de relaciones entre un texto y otro(s): parodia, palinodia, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage y otros.

Análisis de textos dramáticos

Daniel Gallegos

Corpus estudiado: Los profanos, Ese algo de Dávalos, La casa, Punto de referencia, En el séptimo círculo

Planteamientos generales

Las transformaciones que se dieron en las sociedades de los países occidentales, en punto a las relaciones de pareja, modelos familiares tradicionales, etc. durante el siglo XX, algunas gestadas desde siglos anteriores, se ven representadas en la obra dramática de Daniel Gallegos.

En el caso de este autor, el haber vivido desde muy joven en un país altamente desarrollado (Estados Unidos) y luego haber viajado a países europeos y haber vivido largas temporadas en esos países, le dio la oportunidad de tener vivencias que enriquecieron su punto de vista y prever una serie de cambios que podrían llegar a darse en la sociedad costarricense.

Ya en la pieza primeriza de este autor, *Los profanos*, escrita a la edad de 27 años (1957), hay una serie de planteamientos novedosos que no habían sido abordados por ningún otro autor; aunque también se mantienen ciertos roles familiares y sociales muy tradicionales. Dentro del primer grupo, citamos a modo de ejemplo: el rompimiento de la célula familiar, los intentos de “liberación” de la mujer-esposa agredida por el marido, otras formas de sexualidad distintas de la heterosexualidad tradicional, las posibilidades de las relaciones de hecho, etc. Pero también está presente, en algunos casos, el sometimiento de la mujer o la invisibilización de la mujer-madre.

Los profanos, Ese algo de Dávalos, La casa, Punto de referencia y En el séptimo círculo

En relación con otros dramaturgos anteriores a él y con los de su propia generación, Gallegos se puede catalogar como un experimentador-cuestionador en el tanto y cuanto incursiona en categorías temáticas relacionadas con el estatuto familiar, el modelo patriarcal, nuevas formas de relación de pareja y otros.

Hay que tener en cuenta el peso que ha tenido en este autor, el teatro de A. Strindberg y sus herederos: O’Neill, Pinter, Sartre, Albee y otros, que pusieron en crisis una serie de instituciones sociales y culturales que se habían tenido por sagradas.

En *Los profanos*, el título mismo de esta pieza revela un intento del autor de hablar desde el lugar de la transgresión, de la sedición y plantear situaciones nuevas. A los personajes se les puede considerar profanadores del *estatus quo*, porque ponen en entredicho instituciones sociales tradicionales, costumbres, tradiciones, etc. Por ejemplo, el estatuto familiar tradicional, que entra en crisis con motivo de la “rebelión” de los hijos. Esta situación se ejemplifica claramente en el texto con la familia de Donaldo y Patricia, hijos de don Fernando, ya que el primero ha tenido que abandonar el hogar, obligado por el padre, y Patricia ha abandonado a su marido con el que ha llevado una vida infernal y ha aprovechado la circunstancia que se le ha presentado de vivir una relación “ilegítima” con un prácticamente desconocido, experiencia esta que ha dado como resultado un embarazo.

En relación con la madre de Donaldo y de Patricia, colegimos que murió cuando ellos eran muy niños ("Recuerdo levemente a mi madre lo suficiente para saber que heredé de ella la mejor parte de mí mismo", dice Donaldo, p. 83). Aparte de esa mención, la figura materna está absolutamente desdibujada. Esto hace destacar aún más la figura paterna y su papel tradicional de *pater familias*, lo cual es muy importante a los fines del planteamiento de Gallegos en esta pieza.

El padre, don Fernando, asume a ultranza el rol tradicional de jefe de familia según el modelo patriarcal heredado, pues pretende erigirse como el dueño absoluto del destino de sus hijos. En relación con el hijo, Donaldo, no estaba dentro de los planes del padre que este no iba a llenarle sus expectativas y las de sus amigos cercanos. Al querer Donaldo realizarse en una disciplina artística "sospechosa", no "adecuada para un hombre", según el parecer de don Fernando, optó por echarlo de la casa sin darle ninguna oportunidad de "defensa". Resulta, entonces, fácil colegir que estamos frente a un padre que sigue un modelo rígido, que no transige. Todo aquello que se aparte de él, queda automáticamente excluido.

Es evidente también, según el planteamiento de Gallegos, que el trato del padre tradicional hacia el hijo, no se aplica de la misma manera con la mujer. El propio don Fernando lo deja claro: "Es un caso diferente. Donaldo es hombre" (p. 110). Patricia, la hija de don Fernando, se ha enfrentado al modelo patriarcal abandonando a su marido. Sabemos que es un hombre anciano, mucho mayor en edad que ella y que la considera un objeto de su posesión. Suponemos que son razones de edad las que le han impedido ir a "restablecer" el "orden" y a "defender el honor mancillado". En tal caso, corresponde al padre, según el modelo tradicional, asumir ese papel.

Una situación similar, el enfrentamiento de los hijos con el poder patriarcal (matri-patriarcal, en este caso) se da en *La casa*, tercera de las obras de este autor, escrita en 1962. Esta obra se nos presenta como un ejemplo de que el modelo patriarcal en el ámbito de la familia, no es una categoría privativa de los varones, sino que la mujer también lo asume y lo transmite. En esta obra, tanto la madre, doña Isabel, mujer viuda y su hija mayor, Teresa se consideran las depositarias del poder familiar y pretenden ejercer el dominio "patriarcal" sobre los otros miembros de la familia: dos mujeres y un varón.

Esta pieza también pone en evidencia el mantenimiento de los roles tradiciones de la mujer al servicio del hombre: la madre y Teresa, se presentan como las "servidoras" del varón, al que no se le exige que realice ningún tipo de tarea hogareña. Son las mujeres, aunque todas tienen trabajos fuera del hogar, las que se encargan de las tareas de la casa junto con la criada. Aunque también Gallegos no olvida las consecuencias nefastas que puede acarrear el exceso de control de las mujeres sobre el varón, finalmente propone una reivindicación del muchacho, al presentarlo como una persona capaz de reaccionar y revelarse contra los abusos maternos y filiales.

En *La casa*, se reproduce una idea latente en el medio cultural de que la mujer, necesariamente, debe casarse. Teresa, al saber que su hermana Julia se va para la "gran ciudad" dice que muchas se van para conseguir marido (p. 85). Sabemos que lo que Julia quiere es salir de su casa, a toda costa, y ha pedido un traslado en su oficina. Asociada a la idea comentada está otra que tiene que ver con que la mujer debe esperar a que sea el varón el que lo proponga matrimonio. Así vemos que aunque Pilar es una muchacha transgresora de ciertas normas sociales y familiares, no lo es en ese aspecto, en que sigue asumiendo un papel pasivo. Igualmente, Pilar siente que debe tener el apoyo de Rolando para darle el sí a su novio y salir de su casa para casarse. Este consentimiento de Rolando será precisamente motivo de reclamo de la madre, como si le diera a entender, que a él le correspondía la responsabilidad de velar por el "orden hogareño" en ausencia de ella.

En *Ese algo de Dávalos*, segunda de las obras de Gallegos, escrita en 1959, se pone en evidencia el modelo patriarcal en el ámbito social, en la relación de poder de Dávalos con el resto de los personajes, sean estos varones o mujeres. Ángela Lester se perfila como una mujer sometida a los "encantos" del genio artístico de Dávalos, dispuesta a actuar de manera maquiavélica con tal de mantener contento a Dávalos y evitar que este pierda su posición lograda con su arte. Sin embargo, no hay reciprocidad en el trato de Dávalos con Ángela, a quien humilla, maltrata y ofende como si se tratara de un ser inferior.

Walquiria de Fernández Po, otro de los personajes femeninos, reproduce el estereotipo de mujer vacía, superficial y frívola, con una alta posición social de la cual se aprovecha, para satisfacer sus caprichos tradicionalmente considerados “femeninos”. En este sentido, por medio de este personaje se reproduce un estereotipo de mujer que ha pesado mucho y está muy anclado en la cultura y ha impedido un avance más acelerado en el reconocimiento de las capacidades de las mujeres.

En *La casa*, Gallegos pone en entredicho los abusos del modelo patriarcal. En este caso, Gallegos plantea que aunque el modelo citado ha sido reproducido tradicionalmente por el varón, esto no necesariamente es así. La mujer lo puede asumir y actuar en consecuencia; lo cual demuestra que se trata de un asunto de posición y actuación frente a ese o cualquier otro modelo de convivencia, y no un asunto relacionado con el sexo. En *La casa* es una mujer viuda y su hija mayor las que se aferran a ese modelo, para someter al resto de la familia en varios aspectos: económico, sentimental, emocional y psicológico. Las consecuencias de esa situación, es impedir el desarrollo de la vida de cada quien y coartar sus más mínimas libertades.

Finalmente, los hijos que no comparten la forma de pensar y actuar de doña Isabel y de Teresa, se revelan y deciden marcharse de la casa, que ha sido para ellos una especie de prisión. En este aspecto, la pieza resulta novedosa en el medio costarricense de la época.

En esta obra, sin embargo, algunos personajes se mantienen fuertemente anclados a ciertos tópicos como que la única vía de realización de la mujer es el matrimonio, de que la mujer debe mantener cierto comportamiento en el trato sentimental con los varones, el ceremonial del casamiento para guardar las apariencias y otros.

En *Punto de referencia*, escrita en 1971, Gallegos tratará un tema novedoso en el teatro costarricense, como son las relaciones amorosas entre tres personas: dos varones y una mujer. Decimos que es una temática novedosa porque en este caso la relación triangular es libre, voluntaria, aceptada y consentida por los tres componentes de la relación, en la cual, además, ninguno de ellos trata de aislar o apartar al tercero. Es, en alguna medida, un experimento, una nueva forma de núcleo familiar que Gallegos plantea recogiendo así la herencia strindbergiana, porque situaciones parecidas se encuentran en obras de este autor (*Camaradas*, *Danza macabra*).

El mismo tema, con personajes equivalentes y bajo el mismo título (*Punto de referencia*), se encuentra en un guion de cine inserto en una novela y en la trama de la novela misma, también de Gallegos, la cual fue publicada en el año 2000. Se nota que el “experimento” le siguió dando vueltas, pero en todos los casos el desenlace es el mismo: el fracaso de la relación entre los tres miembros.

Muy importante, desde el punto de vista de las posibilidades de lectura, asumir la relación triangular de los personajes de la obra teatral (aunque también de la novela y del guion de cine), que es lo que aquí interesa, como una situación que sucede solamente en la mente de los personajes; es decir, que no toma cuerpo en la “realidad” cotidiana, lo cual no significa que no tenga consecuencias en esa “realidad”. Una lectura en esa dirección, tendría asidero, entre otras cosas, en los intertextos visibles en la novela *Punto de referencia*, tomados de *Hamlet*, de Shakespeare y del poema titulado *Burnt Norton* de T.S. Elliot y, por supuesto, en la novela misma con su guion de cine incluido y las supuestas cartas que Juan nunca le envió a Franco, personajes de la novela.

La posibilidad de una existencia solamente mental de la “tercera persona” de la relación, también sería un planteamiento nuevo y bastante complejo en el teatro costarricense.

Ahora bien, desde el punto de mira que estamos tratando los textos seleccionados, cabe señalar que la existencia real o figurada del tercero en la relación, provoca en la pareja (heterosexual) una situación conflictiva de convivencia y de incompatibilidad sexual, porque mientras ella busca el goce, él busca la protección. La relación se torna muy agresiva y violenta, que impide que la pareja encuentre su “felicidad” y la relación sea equitativa. Ana, la esposa de Jorge, dice haberse convertido en una madre para su marido, quien pide alimento, protección y busca el calor del vientre materno. Podría pensarse, psicológicamente hablando, en una relación incestuosa madre-hijo. Incluso el propio personaje lo ha dicho en algún momento: “Mi nombre es Yocasta. Todos mis hombres son mis Edipos” (p. 25). Y

también: “Estoy cansada de ser el símbolo de la nodriza universal” (p. 32). Por otra parte, Jorge se considera creación de Esteban (efecto Pigmalión), que le impide al primero actuar con total independencia: “Estaba muy atado a ti. Te necesitaba demasiado” (p. 29). Se puede pensar en que Jorge ve en Ana al Esteban que perdió. Él parece intuirlo: “Las ataduras y los compromisos estrangulan”, dice (p. 29). La relación de tres fracasa por las “hipotecas emocionales” que cada uno carga. Este concepto que Gallegos explora en esta y otras piezas es muy importante tenerlo en cuenta, porque incide en las relaciones interpersonales e íntimas.

Finalmente, en la pieza titulada *En el séptimo círculo*, aunque la violencia es el tema que más insistentemente ha sido señalado por algunos críticos como central de la obra, no se puede dejar de lado el tratamiento de la sexualidad en personas adultas mayores, que está presente en esta obra.

Resulta pertinente indicar que se ha señalado, en relación con la sexualidad en la obra de Gallegos, una “corriente subterránea” (Bonilla y Vladich, 1988, p. 279). Es decir, una presencia importante que está casi siempre en segundo plano, pero que está ahí.

Los roles que deben asumir tanto socialmente como en la intimidad los hombres y las mujeres en su convivencia como pareja (en este caso heterosexuales y mayores) corresponden a los más convencionales y heredados de la tradición. A Félix le preocupa que su esposa esté inquieta porque de ahora en adelante él pasará mucho tiempo en casa.

Ella, por su parte, quiere liberarse de las obligaciones domésticas que la han “esclavizado” por muchos años, incorporando a su marido en los oficios de la casa que nunca ha hecho. Para Félix, a las otras personas les resulta ridículo que una pareja mayor mantenga relaciones íntimas y por eso no deberían enterarse. El regalo que le hace a su esposa es una “negligée”, que se pondrá en la cena delante de sus amigos, para causar envidia en Dora. Se puede afirmar que en esta obra se reproducen los estereotipos de roles y actitudes masculinas y femeninas tradicionales.

Las parejas de ancianos también tienen ideas discriminatorias respecto de ciertas personas, como los pigmeos.

Alberto Cañas

Corpus estudiado: La Segua, En agosto hizo dos años, El luto robado, Tarantela, Una bruja en el río y El héroe

Planteamientos generales

A Alberto Cañas, abogado, periodista y político de larga trayectoria, se le ha considerado junto a Daniel Gallegos y a Samuel Rovinski, parte de la trilogía más destacada del teatro costarricense a partir de la segunda mitad del siglo XX. El haber ocupado cargos públicos importantes durante un largo período de tiempo, luego de la contienda bélica de 1948, no hay duda de que le ha abierto una serie de puertas que le han permitido publicar y poner en escena sus obras.

En 1956 se puso en escena la primera obra de Cañas. Se trataba de *El héroe* y la montó el entonces recién creado Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (conocido como “Arlequín”).

Cañas aborda muy diversa temática en sus obras; sin embargo, el corpus seleccionado permite una lectura comparativa y de género que es el interés de este estudio.

La Segua de Cañas constituye una reelaboración de la leyenda mesoamericana de la Segua, ampliamente conocida en Costa Rica. Presenta la imagen de la mujer como un ser seductor por su belleza, que engaña al hombre y, mediante malas artes y el llanto, los conduce a la ruina o a la muerte. En este caso se trata de una mujer joven (una moza), hermosa (linda), que lloraba porque al parecer se encontraba sola y perdida por el camino. Se le aparece en la noche a José Coronas (un teniente) y le pide que la lleve

en su caballo a un sitio no especificado en la obra. Coronas aparece como un caballero galante. Al encender la luz para ver el camino, oscurecido por una neblina espesa, se vuelve para ver a la muchacha y lo que ve es una mujer con cara de caballo. Es la Segua, que enloquece al teniente Coronas, según dicen las mujeres a quienes se tilda de “brujas”.

Como se puede colegir, fácilmente, este tipo de mujer monstruosa y embaucadora de hombres se ha consagrado como un arquetipo en el arte y la literatura, cuyo origen se encuentra anclado en el mundo clásico y la cultura bíblica. Ejemplos de esas mujeres son Eva, Cleopatra, Dalila, Judith, Circe, Pandora, Helena, Salomé y otras. Ellas representan el nudo indisoluble entre la belleza, el placer, la seducción, la voluptuosidad y el engaño, por un lado; y la perversión, la fatalidad y la muerte, por el otro. Son mujeres que se encuentran en el extremo opuesto del modelo elaborado por la sociedad patriarcal para definir a la “buena mujer” y, por lo tanto, son generadoras de perdición y maldad.

Dos personajes femeninos del texto dramático son los que sustentan este mundo brujeril comandado por mujeres; se trata de María Francisca y Petronila Quesada (que está en prisión acusada de lo sucedido al teniente Coronas). Por su parte, la niña Encarnación representa a la mujer pura y obediente, que resulta víctima de la maldad de otras mujeres y de la brujería, y ahora cree ser la Segua. Incluso, Encarnación llega a pensar que la maldad es innata a ella, como si la herencia maldita de Eva fuera capaz de pasar de generación en generación, por los siglos de los siglos: “como una maldición que yo trajera de la cuna” (p. 24). Ante esta situación, la Iglesia Católica debe elaborar un modelo de mujer buena y elige a María la virgen para ello.

Un aspecto muy relevante es el hecho de que María Francisca considere que es la propia mujer la que decide convertirse o no en la Segua, es decir, que tiene en sus manos el poder para ser angelical o monstruosa: “Y si usted, niña Encarnación, se empeña en no convertirse, no se convertirá. Si no se empeña, se convertirá sin darse cuenta, y será usted la segua, como yo soy la segua, y como todas las mujeres somos la segua...” (p. 24). No obstante, la misma María Francisca es la que opina que todas las mujeres están malditas (p. 59) y, en el caso concreto de Camilo de Aguilar, considera que si este enloquece de amor por Petronila, será por culpa de esta última: “Será por culpa tuya, porque algo te pudrió la Divina Providencia dentro del cuerpo...” (p. 26).

Es necesario señalar que Cañas ambienta la obra en Cartago, en el siglo XVIII, es decir, en la época colonial, en la cual “conviven” nativos del continente americano y funcionarios, sacerdotes y señores españoles. Así, parece resultar consecuente con la tradición y las ideas fuertemente arraigadas en ese siglo, que liga las malas artes y el ejercicio de la brujería a las mujeres. Sin embargo, al ser una obra escrita desde la contemporaneidad, se echa en falta algún indicio de ruptura, pues continúa reproduciendo estereotipos que son perjudiciales para una adecuada valoración y reivindicación de las mujeres, en beneficio de una mejor convivencia.

Aunque podría alegarse que la época histórica en la que Cañas ambienta su pieza, se presta, por ejemplo, para reproducir ese estereotipo y para poner de manifiesto algunas prácticas sociales propias de un modelo patriarcal que cercenaba y cercena la independencia de pensamiento y de decisión de las hijas respecto de su padre, como es el caso; sabemos que los padres eran quienes decidían el destino de sus hijas y ellas estaban en la obligación de obedecer, como se presenta en la pieza de Cañas.

En *La Segua* se mencionan varios usos amorosos y conductas modélicas femeninas; entre ellas las siguientes:

- Cuando una mujer se hallaba en edad casadera, el pretendiente tenía la obligación de hablar con el padre de esta doncella con el fin de solicitar su beneplácito para visitarla y, si todo salía bien, para casarse luego.
- No era bien visto que las jóvenes solteras se quedaran a solas con un posible pretendiente (p. 21).
- Las mujeres (solteras, casadas y viudas) debían practicar la religión católica y conocer la doctrina.

- Las mujeres (solteras, casadas y viudas) tenían que realizar a la perfección labores netamente femeninas, tales como el bordado (p. 49).
- Las doncellas debían total obediencia a la figura paterna.
- Las mujeres casadas debían total obediencia al marido.

En otra de las obras de este autor, *Una bruja en el río* (1977), tres personajes se disputan el amor de María y uno de ellos, Guillermo, recurre a una historia (que luego resultará un verdadero embuste) que dice conocer y que le transmitió una vieja “medio gitana y medio estafadora y medio alcahueta...Una bruja” (p. 54), según la cual los que se aman con amor de magia” (p. 55) pueden bailar juntos cualquier música. Los demás pretendientes de María deciden hacer la prueba. Es decir, en esta otra pieza, se le vuelven a atribuir a la mujer condiciones brujeriles, con el agravante de que María desconoce lo que están tratando de hacer con ella. Son los varones los que van a decidir con cuál de ellos se va a casar María. La evidente alusión a la María bíblica, madre de Jesús, parece centrarse en el deber de obediencia de la mujer frente al mandato del varón todopoderoso. Aunque, finalmente, la situación da un giro y María tendrá posibilidad de elegir, no sabremos qué pasa porque la obra tiene un final abierto.

Es pertinente señalar que en esta obra los roles sociales masculinos y femeninos están muy ligados a la tradición; lo mismo que al estereotipo de la “mujer caída”. No es gratuito que la madre de María lleve por nombre Magdalena, que la liga, obviamente, con la Magdalena bíblica, mujer pecadora rescatada por Jesús; de hecho, la Magdalena de esta historia es una madre soltera que se descalifica a sí misma por haber caído (perdió su virginidad y quedó encinta siendo soltera) e incluso en la acotación inicial se señala que como Magdalena Aguilar era muy guapa, encontró quien la fiara para que pusiera un comedero, hoy hotel y restaurante. (p. 124), es decir, se insinúa que ella se aprovechó de sus encantos y atributos femeninos para montar su negocio, lo cual no es nada honroso.

Por otra parte, María, por ser una muchacha que atiende en la fonda, está en la mira de todos los hombres. Todos la pretenden, con distintas intenciones y motivos. Uno de sus pretendientes, Miguel, ve en María la posibilidad de olvidar su pasado doloroso: “Como un licor fuerte y nuevo (la mujer droga)” (p. 149). Miguel también ve en María alguien que le puede hacer la vida más llevadera: “Pero la vida lo hace a uno duro. Creo que María podía ser la que me suavizara...” (p. 167).

Durante buena parte de la obra, María es presentada como una suerte de bien en disputa, así como Penélope lo era para los pretendientes en *La Odisea* de Homero, lo cual implica la cosificación de María, pues los hombres que la pretenden la perciben como un objeto, un premio que ganará solo uno de ellos. En este sentido, Miguel piensa que una vez que haya olvidado, podría querer a María: “Pero de aquí a que eso llegue, ya se la habrá llevado otro” (p. 149). Reaparece en este texto el tema de la deshonra, pues Guillermo duerme allí, se supone que con María (pp. 190-192), lo que hace surgir dudas acerca de la reputación y la honra de María. Pero Miguel les pide a Domingo y a Marcos que los tres hagan un esfuerzo para pensar que a María no le ha pasado nada, es decir, que sigue estando intacta (p. 195). Según Miguel, lo que le sucedió a María anoche “no es tan trágico como la gente imagina, ni tan poco frecuente como algunos nos quieren hacer creer. Lo que sucedió anoche es un hecho fisiológico normal. Y me niego rotundamente a apreciarlo de otro modo” (p. 196).

En opinión de Miguel, la primera consecuencia de que Guillermo se haya ido y dejado a María es que ella “ha quedado disponible” (p. 193), como si de una cosa se tratara. Así pues, Miguel les propone a Domingo y a Marcos, los otros pretendientes, que tomen una decisión, por supuesto en ausencia de María, como quien se reparte un pastel (p. 198). Domingo es el único que piensa que María es la que debe decidir, pero además, en este personaje siguen pesando mucho los prejuicios sobre la “mujer caída” (p. 200). Resulta muy significativo el hecho de que estos hombres pretendan tomar una decisión que afecta de lleno la vida de María, pero sin que ella se encuentre presente; con lo cual se anula la voluntad de María: ellos van a decidir quién se casa con María (pp. 202 y 203).

Al final, Guillermo se presenta como el “instrumento” –el ángel de la guarda– (p. 212) que permitió abrirle los ojos a María para que fuera otra mujer, es decir, la elevó de categoría (pp. 210-211), pero lo más relevante es que al concluir la obra María toma la palabra para hacerles ver a sus pretendientes

que ella es quien decide (p. 215), lo que implica un quiebre en la construcción del personaje María, que hasta ese momento prácticamente había sido una mujer sin voz, dominada y definida por EL OTRO.

En *El luto robado* (1962), la acción se inicia con Germán que ha tenido un accidente donde se ha muerto su novia (llevaban alrededor de tres meses de noviazgo) y recibe visitas de pésame. Germán aparenta estar dolido ante quienes le dan el pésame, pues considera que debe desempeñar el papel de hombre desolado, deshecho, sin vida (p. 149).

En esta obra Cañas intenta una relectura parcial del mito donjuanesco. El hombre frío y conquistador (Germán) que de repente se encuentra con una pseudo “doña Inés” (Rosita). Decimos pseudo “doña Inés” porque Rosita, dentro de la convencionalidad de las relaciones de pareja es, hasta cierto punto, atrevida y está dispuesta a arriesgarse ante el “qué dirán”. Pero puede ser que ese mismo atrevimiento llevara a Germán a querer desaparecerla, como efectivamente lo hizo. Germán señala que él comenzó a hacer El papel del hombre rico junto a la virgen pobre... (p. 158); de nuevo, estamos ante un macho protector y proveedor. Es pertinente señalar que hacia el final del texto Germán se pregunta a sí mismo si la tragedia de su vida no consistirá en no haber visto otra cosa que amantes en las mujeres.” (p. 169).

Rosita se perfila como una mujer con un conflicto existencial, en el sentido de que quiere estar liberada de los convencionalismos, la tradición, los prejuicios, que la han atado como mujer; pero, al mismo tiempo, no se atreve a romper con ellos abiertamente y a la luz del día. Ella lo resume diciendo: “quiero ser respetable, y divertirme al mismo tiempo” (p. 170). Y como no se atreve a romper las ataduras de la tradición, lleva una especie de doble vida: “todo el mundo ignora las cosas que hago, [pero] he tenido la suerte de mantener inviolada mi reputación, y eso es importantísimo en esta ciudad” (p. 170).

Por otra parte, Cañas presenta a Rosita como una mujer cargada de prejuicios y con una doble moral claramente expresada, respecto de las mujeres repudiadas por la sociedad (prostitutas, “mujeres fáciles”, mujeres que tienen amantes, por ejemplo). A pesar de que ella se considera como una de ese gremio, afirma que no sería amiga de ninguna “que fuese como yo” (p. 171), pues “me repugnan las mujeres que son así” (p. 171) y “como la sociedad las repudia, yo también las repudio” (p. 171). También Rosita se perfila como la mujer que hace caer al hombre: “Estás condenado”, le dice (p. 172).

Por su parte, el personaje Ponce es el prototipo de hombre que busca el vientre materno de la comodidad, cuya esposa resulta ser una madre para él: “Ella me conducía, iba haciendo de mí, en las cosas pequeñas, lo que quería... Y yo me sentía tan feliz de ser conducido así...No me daba cuenta...Ahora comienzo a sentirme solo...” (p. 198); sin embargo, este mismo personaje masculino es el que considera que “todas las mujeres son impertinentes...” (p. 179).

En *El héroe* (1956), obra primeriza de Cañas, Sara, una mujer que pretende vengar la muerte de su marido (ocurrída durante una contienda bélica), es presentada por Cañas como una mujer ambivalente y dubitativa, a quien su padre mismo califica de loca y de una mujer que no sabe lo que hace, aspectos estos que la tradición patriarcal ha señalado en las mujeres.

Cañas reproduce un estereotipo de mujer ignorante (a pesar de que pertenece a un estrato social elevado), insegura, torpe y que no puede desenvolverse por sí misma, pues cuando se ve ante la incertidumbre, como es el caso, recurre a su padre y también a un doctor tío de la víctima, y asume un comportamiento contradictorio: “Durante años lo juré, proyecté y soñé hasta el más mínimo detalle. Yo quería matarlo, Papá, y ahora que lo he matado [lo cual no es cierto, porque ella sabe que sólo lo hirió en el hombro] lo que quiero es morirme yo” (p. 208).

Aparenta no querer que Jorge se muera, pero tampoco quiere que lo atiendan como corresponde y amenaza con matar a Raúl si trae a alguien para que cuide profesionalmente del herido. Al final de la obra, lo mata. Por otra parte, su discurso es incoherente, porque mientras dice que “ya serán dos mis muertos” (p. 208), luego dice que su marido Miguel no murió por culpa de ella; mientras señala que ahora puede comprender lo que su padre dice de que las guerras son así: están los triunfadores que son héroes y los perdedores que no son nada; las muertes en la guerra no se consideran asesinatos, sino hechos de guerra. Vuelve a insistir en que Jorge es un asesino que mató a Miguel. Sin embargo, hay que reconocer que al final de la obra, Cañas “reivindica” a Sara y la hace rematar a Jorge; en ese sentido, la convierte en una suerte de “heroína” que, ante el relato de Jorge, quien le confiesa que mató a Miguel a sangre fría, reacciona y liquida a Jorge. Resulta muy significativo que sea Sara la que decida vengar la

muerte de su marido, pues con este acto se da una inversión en los roles tradicionalmente asignados a hombre y mujer: es la esposa la que venga el honor de su marido muerto. En el momento histórico en que Cañas ubica este drama, resulta muy verosímil la defensa a ultranza del honor propio y del honor de la familia cercana.

En la obra dramática *En agosto hizo dos años* (1966) se desarrolla la historia Laura, una mujer que experimenta sentimientos encontrados ante la muerte de Esteban, su esposo. Cañas plantea un juego espacio-temporal al lector / espectador y propone que Laura tenga la posibilidad de reconstruir los hechos ocurridos dos años atrás, para que pueda evitar las circunstancias que generaron la muerte de su esposo. Este personaje femenino se ubica, pues, en una encrucijada, ya que tiene el poder de decidir si sigue con su vida de mujer viuda o si retorna a su matrimonio con Esteban, en el cual no era feliz.

A pesar de las innovaciones aportadas por el dramaturgo en esta pieza, sobre todo en la forma en que presenta la trama (estamos ante un muerto que regresa a la vida y que es acompañado en su retorno por el personaje llamado Wilson), la obra representa de manera bastante tradicional las relaciones intersubjetivas, en especial las relaciones hombre-mujer, pues los diversos personajes reproducen mediante los diálogos estereotipos asociados a lo masculino y a lo femenino.

Los personajes masculinos, como el Doctor, Esteban y Wilson, perciben a la mujer (representada casi siempre por Laura en su rol de esposa) como un ser impertinente por naturaleza, que le impide al hombre ser feliz, dominante y deseosa de gobernar la vida del esposo; en este sentido, Wilson señala: “Ah don Esteban, se nos había perdido usted...¿Es que ya su esposa lo domina y no le permite tomar tragos con sus amigos? No sea así, doña Laura, que las mujeres que comienzan a portarse de esa manera, terminan por tener mala fama entre los amigos del marido. ¿Otro trago?” (p. 97), y más adelante, agrega: “¿Lo ve doña Laura? Esteban bebe todo cuanto quiere... (A Esteban) Usted no es de los hombres dominados por las mujeres [...] Usted no es impertinente, doña Laura. Se lo aseguro. Es, simplemente, una mujer” (p. 99).

Esteban también considera que su mujer es impertinente y que le impide gozar plenamente de los placeres de la vida, entre ellos el licor: “Las mujeres siempre estorban en las fiestas...Sobre todo cuando son como la mía, con su impertinencia de insistir en que no beba” (p. 102), y agrega: “La mía [mi mujer] comenzó a mortificarme a los seis meses (reflexiona mirando fijamente el vaso que tiene en la mano). Son esas desilusiones que tiene uno con las mujeres...En cuanto se casan se convierten en arpías... ¡Palabra, Mr. Wilson, que yo la mía ya no la aguanto! (Pausa). Y perdone que, acabándole de conocer, le haga esta confidencia” (p. 103).

Por su parte, el Doctor considera que la situación que Laura ha provocado es producto de un sueño, de su histeria o de “alguna cosa diabólica” (p. 101).

La percepción que estos tres personajes masculinos tienen de Laura es, sin duda, bastante negativa; podemos añadir que el hecho de ser percibida, definida y criticada en tanto que esposa, genera que las opiniones sean aún más desfavorables, es decir, no se está valorando a Laura en su papel de hija, madre o amiga, sino en su rol de esposa.

Por otra parte, Esteban se concibe a sí mismo como el macho proveedor y por eso insiste en señalar que él era el encargado de suplir las necesidades e incluso los caprichos de Laura; al ser esto así, Esteban opina que él cumple a cabalidad con sus obligaciones de esposo: “¿Culpa mía? (prorrumpe en una carcajada Esteban.) ¡Pero si yo soy el mejor marido del mundo...! A mi esposa no le falta nada. Ni un capricho. Ni un antojo. Le doy lo que quiere, le regalo lo que se le ocurre, la tengo como una reina, la cubro de alhajas... ¿No ve que ése es el gusto que me doy, que para eso trabajo: para tener dinero y que Laura sea una muñeca cada día más codiciada?” (p. 103).

Así, Laura es convertida por Esteban en un objeto; de hecho, él considera que Laura es suya (como si fuera una cosa) y de nadie más. El matrimonio, en tanto que ha de ser entre hombre y mujer, es presentado en esta obra como un mal necesario, como una desgracia; los personajes masculinos son quienes lo expresan con mayor contundencia: “Esteban: ...No sé a qué horas comete uno el disparate de casarse, para que le hagan [las mujeres] la vida aburrida e imposible...”(p. 124).

Centrémonos ahora en analizar la forma en que Laura se concibe a sí misma. En primer lugar, Laura piensa que probablemente exista dentro de ella una cierta maldad innata: “La única invocada, la única embrujada soy yo...” (p. 101); esta maldad es la que la lleva a desear la muerte de su marido, pero cuando esto sucede lo que surge en Laura es un enorme sentimiento de culpa que no logra apartar de sí; la única manera de expiar esa culpa es salvando a Esteban de una segunda muerte, aunque esto implique, de nuevo, su infelicidad.

Laura asume de lleno el papel de esposa abnegada, sacrificada y fiel, tanto así que ella se siente “amarrada a Esteban para siempre. Ella lo quiere porque ese es su destino” (p. 109). Para Laura está antes su obligación que su deseo. Según Laura, el amor que ella tiene por Esteban es el “más amor”, porque, tal y como lo señala el texto bíblico (carta del apóstol Pablo a los Corintios) “es el que nada pide, el que solo recibe dolor, sufrimiento, decepciones” (p. 117). De nuevo, Laura reproduce lo que le han enseñado a lo largo de toda su vida: el amor es sacrificio y dolor, y si Dios le dio a Esteban por esposo, ella debe cargar con esa cruz.

La obra dramática *Tarantela (Farsa en dos actos)* (1976), tiene como referente intertextual inmediato y explícito a *Las fisgonas de Paso Ancho*, de Rovinski, a quien Cañas le dedica la obra, agregando “cuyas fisgonas nos marcaron un camino”. Efectivamente, Dora es una mujer chismosa, amiga de saber la vida ajena, con el pretexto de que quiere ser útil. Recordemos que esta obra es una “farsa”; por lo tanto, el tono predominante es el burlesco (sin seriedad), aunque las situaciones que se representan resultan casi trágicas y evidencian algunos de los cambios experimentados en las formas de convivencia de la sociedad costarricense de la segunda mitad del siglo XX.

En términos generales, los personajes femeninos de esta obra tienen una opinión negativa de las demás mujeres, con lo cual reproducen estereotipos propios de las sociedades patriarcales respecto de las mujeres. Así por ejemplo, Amanda, la madre de Virginia, cuando ésta le cuenta que Fernando le ha pedido el divorcio, lo primero que atina a preguntar es: “¿Qué es, que vos le has faltado en algo?” (p. 30). Cuando la hija le dice que de ninguna manera, que es cosa de Fernando, la madre muy tranquila y satisfecha le dice: “¡Ah, bueno! ¿No será que se hizo de otra?” (p. 30).

Asimismo, cuando Amanda se entera de que su yerno Fernando se “jaló torta” con una muchacha, a quien censura es a la muchacha por considerar que se embarazó para atrapar a Fernando y su dinero: “No lo sabrá él, pero yo lo sé perfectamente. Que la tal muchacha es una de esas zafadas que abundan, y sabiendo que Fernando es hombre de plata, le echó el anzuelo...” (pp. 31-32). Virginia, la esposa traicionada, le explica a su madre que Fernando dice otra cosa: que la muchacha, llamada Yamilé, es inocente y que el día que se le entregó estaba pasada de tragos. Sin embargo, Amanda persiste en su descalificación de la joven y señala: “Cuentos que le meten. Con toda seguridad es una zafada de esas...” (p. 32). Amanda agrega que en sus tiempos no pasaban esas cosas (p. 49), con lo cual se plantea en el texto dramático que en la sociedad costarricense se han producido cambios importantes que afectan las relaciones intersubjetivas, en especial la relación padres y madres-hijos e hijas.

Así pues, se observa en esta obra un cambio de criterio respecto del matrimonio y de las libertades de las mujeres. Las hijas son menos conservadoras que sus madres. Yamilé, por ejemplo, dice ser una mujer libre (p. 49), que pone en entredicho el matrimonio (p. 49); de hecho, ella no quería decirle a su madre quién era el padre de la criatura, pues opinaba que el hijo era de ella y de nadie más. En este sentido, resulta significativo el hecho de que Yamilé no quiere casarse con don Fernando (pp. 47-48), a pesar de que espera un hijo suyo. Para ella todos los hombres que conoce son “machistas” (p. 50) y por eso prefiere no casarse.

Leticia, la madre de Yamilé, tampoco es solidaria con su hija, pues considera que la muchacha es “¡La que ha traído la deshonra a nuestra casa!” (p. 43). Leticia también repudia y censura la actitud de Virginia, quien se va de la casa por ocho días (p. 107).

Por otra parte, Fernando, el personaje masculino, explicita con toda claridad su pensamiento falocéntrico, muy acorde con la doctrina de la Iglesia Católica. Así, Fernando desea casarse con Yamilé para redimirla y protegerla, para salvar su honor mancillado, pero recibe la negativa de ella, lo cual genera el desconcierto de él. Si le creemos a Fernando, Yamilé es un víctima de sus peores instintos, de

la concupiscencia y de la borrachera que él la indujo a ponerse (p. 53). Para Fernando, Yamilé es como una cosa: "...Joven, si dentro de dos horas no he vuelto, se la regalo, le dice a William" (p. 111).

Podemos concluir que en la mayoría de las piezas de Cañas analizadas hasta ahora, tanto las mujeres como los hombres resultan sumamente tradicionales, con algunas excepciones, como la que acabamos de Sara, de la pieza *El héroe*. Los personajes de Cañas, en general, no son rupturistas ni aportan nada novedoso a una sociedad cambiante.

Enrique Macaya Lahmann

Corpus estudiado: Preludio a la noche

Planteamientos generales

Este intelectual costarricense de reconocido prestigio académico, nacido en 1905 y fallecido en 1982, escribió solamente la obra de teatro que nos ocupa, y que fue publicada por la Editorial Costa Rica, en el segundo tomo de *Obras breves del teatro costarricense (Colección La Propia)*, en 1971; es decir, poco más de diez años antes del fallecimiento de Macaya Lahmann.

La obra en cuestión no tiene ninguna presentación y no disponemos de información adicional que nos indique si el autor escribió otras obras de teatro y que no se publicaron, el contexto en el que surgió esta pieza o algún otro detalle importante. Tampoco hay estudios referidos a esta obra.

A pesar de la referencia al año 1935, que aparece al final de la pieza, junto a la indicación "San Francisco de California", y que es, casi seguro, se refieren al año de escritura y la ciudad en la que fue escrita, hemos considerado que es una obra digna de analizarse dentro de un corpus de piezas para esta historia y crítica de la dramaturgia costarricense de 1950-2010, desde la perspectiva de género que es la que estamos utilizando en esta ocasión.

Los personajes de esta obra son una pareja sin nombres propios: son Ella, de 22 años, y Él, de 40, que viven en una ciudad pequeña en la época actual (habría que entender década de 1930. La diferencia de edades es muy significativa en la obra, pues alude a un tópico recurrente en la literatura de hombre viejo/mujer joven. Este tipo de parejas, según el pensamiento bajtiniano son parte de la simbología carnavalesca (parejas o pares carnavalescos) que ponen de manifiesto la ambivalencia del mundo. Este asunto de la diferencia de edades y por lo tanto de capacidad vital, será tema de conversación con pullas cargadas de ironía, sobre todo por parte de Ella.

También debemos hacer referencia a los dos epígrafes que abren la obra que dicen, por su orden: "Toda mujer es más o menos Dalila" (Alfred de Vigny) y "Mi viña que es mía, está delante de mí" (*Cantar de los Cantares*), por cuanto, sabemos que, en términos generales, la función de los epígrafes es anticipar, adelantar, prometer, incitar, sugerir, programar al lector sobre el asunto del texto al que se refiere, o bien marcar su clima, su ambiente, sintetizar lo que viene.

La teoría literaria y la crítica han señalado que los epígrafes son paratextos; es decir, acompañan al texto, lo complementan. En el caso de la obra de Macaya Lahmann, estos epígrafes deben ser considerados intertextos, parte integral del texto principal y no paratextos, como se verá más adelante.

Dalila, así como también otros personajes femeninos del mundo clásico o que nos han llegado por herencia bíblica (Eva, Salomé, Judith, Circe, Pandora, Cleopatra, Helena y otras) es uno de los arquetipos que el arte y la literatura del siglo XIX y parte del XX utilizaron con cierta frecuencia. Toda una galería de pinturas de esas y otras mujeres que el artista francés Gustave Moreau (1826-1898) pintó durante la segunda mitad del siglo XIX, no hay duda que contribuyeron a consolidar la imagen de esas mujeres como prototipos de la mujer tentadora, seductora, voluptuosa; pero a la vez, por esas mismas

condiciones, portadora de la perversión y la fatalidad.² La literatura modernista de finales de ese siglo y comienzos del XX, retomó algunos de los personajes femeninos citados para reforzar las ideas ya comentadas.

Alfred de Vigny, autor de la cita que toma Macaya, fue un poeta, dramaturgo y novelista francés que vivió en el siglo XIX y es casi seguro que compartía las mismas ideas de sus colegas artistas sobre la mujer. Vale colegir, entonces, que la finalidad del epígrafe es predisponer al lector a ver en el personaje “Ella” el trasunto de Dalila o de cualquiera de las mujeres mencionadas.

En cuanto a la cita del *Cantar de los Cantares*, sabemos que, aparte del Coro, los dos únicos personajes de ese texto, son precisamente Él y Ella, como los personajes de Macaya. El texto bíblico comienza con la invitación erótico-amorosa de Ella a Él. La viña y el huerto que se mencionan muchas veces a lo largo del *Cantar* son una metáfora que la voz lírica utiliza para referirse a la mujer. Por lo tanto, el epígrafe podría leerse prosaica y ordinariamente, como “Mi mujer, que es mía, está delante de mí”. Eso, a nuestro juicio, lo que cree Él de Ella, como si fuera un bien de su propiedad, es conseguido con el matrimonio: “...a ti nunca podría perderte. Faltaba más. ¿Acaso no estamos casados!” (p. 21). En la pieza se usan los términos “jardín de otoño” y “jardín de invierno”, en sentido figurado. Él le dice a Ella: “Y mi jardín de Otoño, naturalmente, ¿serás tú?” (p. 20).

La relación de pareja es tensa, se ofenden mutuamente y para ella siempre serán enemigos. Ella le reprocha a su marido el haberse casado con ella, únicamente por ser atractiva.

Esta obra, para teatro de cámara, de acuerdo con la fecha de escritura es novedosa por el distanciamiento que se marca entre la pareja, porque está construida para un tercero, para un “voyeur” que observa por el ojo de la cerradura aquello que pasa en la intimidad del “hogar”, que se vuelve un infierno, en el cual la pareja parece sentir una sed insaciable de engaño mutuo y de falsedad. El lenguaje fuerte y ofensivo que utiliza la pareja, en un ambiente simulado de “tensa calma”, solo aparecerá muchos años después en *Punto de referencia*, de Gallegos.

El marido es un don Juan, que cuenta con la complacencia de su esposa, porque sabe que no se pueden separar debido a que están unidos por unos lazos muy complejos que no logramos descifrar en el texto. En este sentido, tenemos que hablar de un matrimonio poco convencional, que llevan dos años casados y no tienen hijos. Sin embargo, en el nivel de los personajes, habría que anotar que tanto el personaje masculino como el femenino, siguen patrones tradicionales: La mujer en su casa, el hombre en el trabajo. Él se casó con ella por su belleza y la considera mediocre, cursi y ligera.

En cuanto a las concepciones sobre el matrimonio presentes en el texto, encontramos a un marido que siente este vínculo como una atadura, como la pérdida de su espacio vital; ha ganado compañía, pero ha perdido su soltería, su preciada soledad: “El matrimonio nos enseña a estimar la soledad en lo que realmente vale” (p. 16). Este personaje masculino también considera que las otras mujeres (las que no son la esposa) siguen viendo al hombre casado como una opción, con lo cual se niega la existencia de la llamada solidaridad femenina o sororidad; es decir, las mujeres casadas no pueden confiar en las otras.

Por otra parte, Él considera que las mujeres no logran realizar una separación clara y contundente entre el amor carnal o erótico y el amor maternal, de modo que terminan tratando a los hombres como niños y esto genera relaciones disfuncionales, como la de los personajes de esta obra de Macaya: “Todas las mujeres se complacen en hacernos niños. El amor se les enreda en el instinto de maternidad” (p. 19).

En términos generales podemos afirmar que este texto dramático reproduce los estereotipos asignados culturalmente al género masculino y al femenino, aunque si tenemos en cuenta el año de su publicación (1935) podemos señalar que pone en crisis el modelo de familia difundido por la sociedad patriarcal de la época.

² Para profundizar en el tema de la mujer fatal en la literatura costarricense (1890-1940), cf. la memoria de graduación, Licenciatura en Filología Española, Universidad de Costa Rica, elaborada por Ariadne Camacho, Dalia Rojas, Sigrid Solano y Nicole Cisneros, defendida públicamente en agosto de 2012.

Corpus estudiado: Las fisgonas de Paso Ancho; Gobierno de alcoba; Un modelo para Rosaura, y El laberinto

Planteamientos generales

Este intelectual costarricense nació en 1932 y murió en 2013. Profesionalmente se formó como ingeniero civil y se mantuvo activo en dicha profesión hasta 1971, sin dejar de escribir textos de ficción. Rovinski, junto a Alberto Cañas y Daniel Gallegos, formó parte de la trilogía de dramaturgos más reconocida en la historia del teatro costarricense.

Además, de dramaturgo y narrador, Rovinski escribió una buena cantidad de guiones para cine y televisión. Fue docente universitario y desempeñó diversos puestos públicos en el ámbito cultural y en el diplomático: fue subgerente del Sistema Nacional de Radio y Televisión de Costa Rica, dirigió el Instituto Centroamericano de Educación Audiovisual y el Teatro Nacional de Costa Rica.

Los estudios universitarios los cursó Rovinski en la UNAM de México y fue durante su estancia en ese país cuando se acrecentó su contacto con el teatro, primero como espectador y luego como dramaturgo. Al regresar a Costa Rica, teatros como el Arlequín, La Máscara y el Universitario eran los espacios para poner en escena las piezas escritas.

En la década de 1960, Rovinski escribió su primera obra, llamada *La Atlántida*, la cual obtuvo una mención honorífica en un concurso de teatro efectuado en Guatemala. Luego vinieron otras piezas como *Gobierno de alcoba* (1967); *El laberinto* (1969); *Las fisgonas de Paso Ancho* (1971); *Un modelo para Rosaura* (1974); *El martirio del pastor* (1982); *Gulliver dormido* (1985), y *Génesis* (2006).

En 2009 el historiador y escritor Rafael Cuevas entrevistó a Rovinski; de esa entrevista nos interesa retomar un pequeño fragmento en el que queda muy clara la posición del dramaturgo con respecto a la producción teatral:

R.C.: Podríamos decir que en su dramaturgia ha habido dos constantes: una preocupación por el lenguaje y otra por la situación política. Esta segunda, ¿estaría relacionada con lo que me está diciendo?

S.R.: El dramaturgo está inserto en la sociedad, que es la que le da el material. Él no es más que un observador del ser humano, del individuo en su relación con la sociedad.

En palabras del propio Rovinski, “Las fisgonas de Paso Ancho es una obra muy corta que habla sobre la curiosidad de la gente, sobre la vida íntima que es violada por los medios de comunicación, de ese peligro que siempre existe de la magnificación de los hechos reales por parte de los medios como la televisión, la radio o los periódicos” (Entrevista realizada por Rafael Cuevas, 2009). La representación de esta realidad costarricense es realizada por Rovinski en clave paródica, por eso muchas veces los diálogos generan risa en el lector/espectador.

El Diccionario de la RAE define el verbo “fisgonear” como “Fisgar, husmear por costumbre”, y eso era precisamente lo que hacían las vecinas que protagonizan esta obra; en un barrio del sur capitalino como Paso Ancho, la convivencia de los individuos pasaba, según lo representa Rovinski, por husmear frecuentemente en la vida del prójimo, al modo en que un “voyeur” curioseaba en la vida ajena para sentir placer. Aunque estas vecinas disfrazaban de buenas intenciones su intromisión en la intimidad de otros, el texto se encarga de dejar claro que el interés de estas mujeres era más bien “pasar el rato” y no ayudar.

Es importante señalar que las vecinas tienen opiniones divergentes respecto del papel de la esposa o de cualquier mujer en una relación hombre/mujer, en particular cuando se genera una situación de agresión por parte de varón, como sucede en esta obra (el joven mariguano Hernán que supuestamente agrede a su mujer y a su madre). Así pues, mientras la vecina 2 propone la mansedumbre (callar y aguantar) para no perder la comida, es decir, para seguir estando al amparo de un macho proveedor;

la vecina 3 propone el enfrentamiento firme contra los mandones y gritones, pues de lo contrario estaremos siempre a sus pies. La vecina 2 está de acuerdo con la violencia siempre que sea para corregir injusticias. (p. 16).

Asimismo, las vecinas, el policía e incluso el periodista, plantean una clara diferencia entre madre y esposa (novia o amante), pues la madre es concebida por estos personajes como un ser inmaculado, casi una santa, a la que todos debemos cuidar, honrar y respetar, mientras que la mujer esposa/novia/amante es más bien una pecadora que aparta a los hijos de la madrecita; por eso Abelardo, el protagonista de la telenovela que las vecinas no se pierden, es un hombre modélico que antepone el bienestar de su madre a todo lo demás.

Cabe destacar que las telenovelas desempeñan y han desempeñado desde hace varias décadas un papel muy importante en las sociedades occidentales tanto del primer mundo como del tercer mundo, en lo que respecta a la reproducción de modelos y anti modelos de hombre y de mujer; de hecho, desde el siglo XV en Europa se producían las llamadas novelas cortas o amorosas, las cuales desempeñaban una función muy similar a la que cumplen actualmente las telenovelas. Las mujeres son las principales destinatarias y consumidoras de estos productos culturales, aunque diversos estudios sociológicos han demostrado que los varones también consumen telenovelas; sin embargo, socialmente no es bien visto que un hombre se muestre abiertamente interesado en ellas. En esta obra de Rovinski la alusión a la telenovela contribuye a caracterizar, por un lado, a las vecinas fisgonas y, por otro lado, a Abelardo como hombre modélico versus Hernán como hombre antimodélico.

Así pues, el policía apela a los sentimientos del hijo violento para tratar de apaciguarlo: “¿No se da cuenta de que se trata de su madre, de que es una santa la que sucumbe en estos momentos bajo sus garras... A la madre no se le pega. La que nos dio la vida, la que se sacrificó por nosotros, la que marchitó su dulce juventud para educarnos, para darnos el alimento, para darnos el vestido. Ella. Santa ella es la que merece nuestro respeto y veneración...” (p. 35). La santificación de la madre es un lugar común en las sociedades patriarcales occidentales, pues el modelo que se ha seguido para definirla es el de la virgen María, madre de Jesús.

Por otra parte, Toñita, la esposa de Hernán, el muchacho violento, disculpa la actitud violenta de su marido porque ella lo quiere: “Pero si Hernán no es tan malo. Es que tiene mal carácter...” (p. 39). Se representa así en el texto a la mujer agredida que se halla dentro del círculo de la violencia y no sabe cómo salir de él.

En esta obra se rompe con el estereotipo de la mala relación suegra/nuera, pues tanto la madre como la esposa de Hernán son víctimas de la violencia del joven; ellas lo comprenden y son solidarias entre sí: “Anciana: ...Entonces me golpeó y me puso las manos en el pescuezo y empezó a apretar. De no ser por mi santa nuera no estaría contándole el cuento”.

La representación de Chucho el vendedor, que es un niño marginal (pobre), sí obedece a un estereotipo socialmente muy difundido, pues es caracterizado como un ladrón y malandro, pero se percibe en el texto la intención de criticar, precisamente, la existencia de este y otros estereotipos: “Vendedor: (...) un viejo de sombrero, que estaba delante de mí, empezó a gritar que le habían robado la billetera. Se armó la pelotera, empezaron a vigiar para todo lado y, claro, vieron al chiquillo descalzo y roto, que era yo, parado como si nada, entonces el policía me agarró como sospechoso y me metió en la chirona toda la noche (...)”.

En términos generales, la obra procura retratar, en clave paródica, un problema que afecta a la sociedad costarricense: la violencia doméstica, ubicada en un barrio marginal del sur de San José, donde la pobreza agrava la situación de sus habitantes.

En la obra *Gobierno de alcoba* (1967) se realiza una severa crítica a los cambios de poder generados por las revoluciones, pues no necesariamente contribuyen al mejoramiento de las sociedades. La principal crítica es contra Martínez, el líder revolucionario, pues en términos de sus relaciones inter-subjetivas no es para nada distinto de Leoncio, el líder derrocado, es decir, en ambos hombres sigue imperando un machismo recalcitrante, de modo que la revolución no sirvió para mejorar la condición

de la mujer en la sociedad patriarcal. Queda claro en este texto que el género sí resulta determinante en la vida de las personas, pues María, el personaje femenino, sigue siendo percibida por EL OTRO como un objeto, una posesión, un premio más obtenido al derrocar al tirano anterior.

María es vista por Leoncio como un ser totalmente superficial, de temperamento cambiante, caprichosa, tonta, de una ingenuidad extrema. Como indicamos líneas atrás, Leoncio, el tirano que luego resulta derrocado y asesinado, es representado como un hombre autoritario, altanero, grosero, despectivo con la gente que lo rodea, en especial con las mujeres [a la empleada doméstica la que llama vulgar sirvienta (p. 37), a la que le paga por su cochino trabajo (p. 39)]. A María le dice: “¡Pero qué vas a entender tú de estas cosas [cosas de Estado] si vives soñando todo el día!” (p. 40). Para Leoncio, María no ha madurado, porque tiene “ilusiones de colegiala” (p. 41).

Leoncio concibe a María como un objeto y esto queda claro en el texto: “Así como tengo ministros de Estado para que me ordenen mis negocios, periódicos que divulguen mis órdenes y una infinidad de lacayos, así te tengo a ti, María... para mi absoluta intimidad. A todos les pago sus servicios..., y no puedes negar que pago bien. (p. 41). Por esta razón, cuando María le plantea a Leoncio que se va a ir, que lo va a abandonar, la respuesta que ella recibe es la siguiente: “...a dónde puede ir una mujer como tú? Serás despreciada por todos, estarás hasta en la lengua de los limpiabotas. (p. 41). Como María sigue en la idea de irse, Leoncio le dice: “¡Mira quién habla de libertad! Pobrecilla... Estás desequilibrada., Tú solamente eres libre dentro de estas paredes..., porque yo te autorizo esa libertad. ¿Y a todo esto, con qué príncipe azul te irás?” (p. 42).

Cuando la discusión entre Leoncio y María sube de todo, él la trata de imbécil e incluso levanta la mano para pegarle, pero prefiere detenerse y le dice a María: “no vales ni siquiera eso. Te daría gusto de convertirte en mártir” (p. 49). Ante la determinación de María, Leoncio, el poderoso, hace caer sobre ella una suerte de maldición: “No recibirás mi protección..., ni mi dinero. De ahora en adelante, guíate tú misma. Y ten cuidado con lo que digas, si no quieres acabar en el panteón” (p. 50). De nuevo, se alude a la relación hombre proveedor (mantenedor)/mujer proveída (mantenida), que muchas veces genera la dependencia económica de la mujer y le impide abandonar relaciones dañinas y peligrosas para ella. Leoncio pretende que María permanezca con él, no por amor, sino por miedo a padecer hambre.

De hecho, María siente más temor que amor por Leoncio y ella lo percibe como una suerte de ser superior al que todos en la casa deben complacer sin reparos para evitar su ira (tal y como se plantea en el Antiguo Testamento respecto de Dios). Al respecto, dice María: “Se pondrá furioso como un energúmeno si me encuentra en bata a estas horas de la tarde” (p. 18). Sabemos también que Leoncio le ha prohibido usar ropa de color rojo (p. 19) y que en cambio el amarillo es su color predilecto; también sabemos que no le gusta esperar (p. 20).

En la casa, todas y todos están al servicio de Leoncio, el tirano: “dile a Socorro [señala María] que prepare el café y las tortillas de maíz. Y ya sabes, ¡al gusto de don Leoncio!” (p. 25). A pesar del miedo, María escucha una voz interna que le dice: “Tu vida se está convirtiendo en un vacío infernal. Te acuestas con un criminal, vives de la rapiña de su voraz apetito y terminarás siendo como él. Mira cómo te envuelve en seda salida de las manos de sus esclavos. Te llena de joyas: rubíes de sangre cristalizada de sus enemigos políticos” (p. 25). Con este fragmento de la obra nos damos cuenta de que María sí es consciente de su situación y desea cambiarla; por eso Martínez, el revolucionario, constituye una salida, una esperanza, para esta mujer.

María es aquí una figura metonímica, pues en ella se representa a todo el pueblo que, cansado del tirano, pone todas sus esperanzas en la revolución y sus líderes para mejorar su vida; sin embargo, una vez llegado al poder, el líder revolucionario defrauda a María/pueblo y ella se percata de que todo va a seguir igual que con Leoncio, pero lo asume con dolor convenciéndose a sí misma de que ese es su destino.

Fue Leoncio quien, de algún modo, le predijo a María lo que le iba a suceder: “Tú estarás en la llanura. ¿Y sabes por qué...? Porque todos los hombres somos iguales y te obligaremos a permanecer en ella” (p. 43).

El final de la obra confirma esta profecía de Leoncio, pues vemos a un Martínez ya afianzado en el poder, reconocido como triunfador por tirios y troyanos, y por tanto, haciendo alarde de su grandeza y poderío con las personas más cercanas a él: de nuevo los malos tratos a Lupe, la sirvienta, de nuevo la cosificación de María, de nuevo los malos trato. Cuando María se percata de esto, le dice a Martínez: “¡Oh, no!..., ¡no otra vez, Dios mío! ¡El espíritu de Leoncio!, pero Martínez se enfada y le contesta: ¡María! ¿Qué tratas de insinuar? ¿Te olvidas de quién soy? y, en un acto de aceptación de la derrota, María le contesta: No lo olvido. Eres Martínez, sucesor de Leoncio, digno sucesor de Leoncio. Y yo, María..., vuelvo a la rueda. ¡Ese es mi destino!” (p. 57).

Un modelo para Rosaura. Tragicomedia burguesa en dos actos (1974) es una obra que plantea la disyuntiva de Rosaura al tener que decidir entre dos modelos de mujer:

- el tradicional (el modelo Cardin), de esposa y madre, dependiente económicamente de un hombre proveedor, o
- el transgresor (el modelo Electra³), de mujer atrevida, profesional, dispuesta a romper con las convenciones sociales, dispuesta a renunciar al matrimonio y a trabajar para ser independiente.

Ramiro y Analía, los padres de Rosaura, así como Gerardo –su novio y luego marido–, presionan a Rosaura a aceptar el modelo Cardin, que es el que finalmente ella elige, mientras que Bobi, el hermano de Rosaura, la empuja a optar por el modelo Electra. Es pertinente señalar que en el texto se insinúa la existencia de una relación incestuosa entre los hermanos Rosaura (Electra)/Bobi (Orestes), la cual en cierto modo es percibida por Gerardo, aunque él nunca se da por enterado, sino que procura apartar a Rosaura del hermano.

Gerardo representa el modelo de hombre tradicional: es machista, proveedor, racional, altivo y dominante. Gerardo considera que las personas deben ponerle límite a sus actos (p. 67); por eso muchas veces reprueba la actitud alocada e irresponsable de Rosaura, que para ella obedece a su temperamento. Cuando Rosaura le dice: “desde que somos novios, ¿no te has metido con otra?” (p. 77), Gerardo evade la respuesta diciendo: “Tengo permiso hasta la próxima semana, ¿verdad que sí?” (p. 77). Ella le contesta que legalmente los dos tienen derecho, pero él se apresura a replicar: “Vos no. Ella: Ajá, ya ves, no te gustó el asunto de la igualdad de derechos. Él: La mujer es una y el hombre otro”.

Ramiro, el papá de Bobi y Rosaura, también representa este modelo tradicional de hombre, mientras que Bobi se aleja completamente de él y por eso tiene serias discusiones con su padre. Bobi quiere estudiar teatro (y lo logra), no cree en el matrimonio,⁴ es un burguesito, pero no está interesado en producir el dinero (solo en consumirlo), e incluso su aspecto físico y su forma de vestir son distintos.

Por otra parte, doña Analía y doña Carmen representan a las mujeres burguesas más tradicionales, pues son totalmente dependientes de sus maridos, obedientes, sumisas, sensibles, y se perciben a sí mismas como tontas e inseguras, incapaces de enfrentar la vida por sí mismas. Para ellas el hogar es el lugar más seguro y confiable, y el matrimonio, el destino ineludible de toda mujer decente; por eso para doña Analía es muy importante que Rosaura se case con Gerardo.

³ Resulta fundamental tener presente como intertexto *Electra*, la tragedia de Sófocles. El argumento de esta tragedia podemos resumirlo de la siguiente manera: Cuando Agamenón regresa a Micenas procedente de la Guerra de Troya, su esposa Clitemnestra lo asesina, en venganza por haber permitido que Ifigenia, la hija de ambos, fuera sacrificada para que las naves griegas pudiera partir hacia Troya. Los demás hijos del matrimonio, Orestes, Electra y Crisótemis, se hallan separados: Crisótemis vive en el palacio una vida monótona y sin grandes expectativas; Electra, la transgresora, vive en una choza lejos de palacio, privada de lujos; por su parte, por mandato del oráculo de Delfos, Orestes llega a Micenas con Pílates y con un anciano, sirviente de Orestes en su niñez, para vengarse del asesino de Agamenón. Traman un plan: hacer creer a todos que Orestes ha muerto para luego atacar; cuando Electra se entera de la supuesta muerte de su hermano, se entristece muchísimo y decide entonces matar con sus propias manos a los asesinos de su padre: Clitemnestra, su propia madre, y Egisto, el nuevo esposo. Crisótemis, más prudente o más temerosa, se niega a participar en el asesinato. Orestes llega al pueblo con Pílates y le insinúa a Electra quién es; luego entran al palacio y consuman los asesinatos.

⁴ A la pregunta de Rosaura de si en el matrimonio se encuentra la felicidad, Bobi contesta: “En ciertos instantes, tal vez... pero, la mayor parte del tiempo, marido y mujer son dos extraños ligados por deberes que deben cumplir por contrato establecido. (p. 140).

Un aspecto relevante es la marcada división de clases que se representa en el texto, pues todos los personajes pertenecen a la clase alta, son adinerados, y poseen una visión de mundo particular; por ejemplo, son anticomunistas, ven al servicio doméstico como parte de sus bienes materiales, sus casas están llenas de lujos y aparentan interesarse en la “alta cultura”.

En el primer acto de la obra, de estructura convencional, se brindan los elementos necesarios para que el lector/espectador comprenda este esquema de relaciones intersubjetivas que trazamos en las líneas anteriores.

En el segundo acto, que posee una estructura experimental,⁵ asistimos al fracaso de las relaciones de pareja, en concreto del matrimonio: don Ramiro abandona a doña Analía y se casa con una mujer treinta años menor que él, mientras que el matrimonio de Rosaura y Gerardo está en crisis, pues él le reclama a ella su esterilidad. Este es un punto muy relevante, ya que, aunque Rosaura ha elegido el modelo Cardin, ella no puede cumplir con una de las características más importantes de dicho modelo, que es precisamente la maternidad; por lo cual Gerardo se siente defraudado, siente que adquirió un modelo defectuoso.

Rosaura sigue añorando su primer amor y Gerardo tiene una querida. Sugiere el texto que la elección de Rosaura no fue la adecuada, pero no se vislumbra en la obra ninguna posibilidad de cambio. Quizá el único que logra una cierta ruptura es Bobi, aunque al final de la obra también se siente defraudado por la actitud sumisa de Rosaura hacia su marido. Queda claro que el modelo Cardin no le permite a Rosaura ser feliz (tampoco a Gerardo), pero al menos le brinda una preciada estabilidad económica y social. ¿Qué habría sido de Rosaura si hubiera optado por el modelo transgresor? Eso el texto no nos permite saberlo.

Alfredo Sancho Colombari

Corpus estudiado: Débora y Los Alcméonidas

Planteamientos generales

Este intelectual costarricense nació en Cartago, en 1924 y murió en México en 1990. Fue un hombre, especialmente, de poesía y de teatro. Su nombre está asociado al Teatro Universitario, fundado en 1951, pues fue quien encabezó, junto con los actores españoles Luis Felipe Lascano, José Carlos Rivera, Conchita Montijano y Pilar Biernet de la Compañía Española Lope de Vega, la petición hecha al Consejo Universitario de fundar el Teatro Universitario, y es quien fungirá como su primer director, aunque solo por unos pocos meses. También fue el creador del Instituto Nacional de Artes Dramáticas (INAD), en 1961, siguiendo el modelo del instituto de la Asociación Nacional de Actores de la República Mexicana (ANDA), uno de cuyos principales directivos, el actor Andrés Soler, fue el presidente honorario y el principal asesor del INAD. Este Instituto tenía como propósito la formación actoral y podría considerarse el antecedente directo, en lo que se refiere a su objetivo, de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. El INAD se cerró en 1966.

Alfredo Sancho fue él mismo el editor de sus obras teatrales, en una colección llamada “Nevado Splendor”, especie de ex libris que identifica sus publicaciones.

Débora y Los Alcméonidas son los títulos de las obras que hemos seleccionado para su estudio, pues otras obras suyas, no han podido ser encontradas en las colecciones de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de la Universidad de Costa Rica. Otra obra suya, Taller de reparaciones (Auto sacramental),

⁵ Interviene el director de la obra y las acotaciones constituyen una reflexión metateatral, sin embargo, este experimento no es más que un paréntesis en el desarrollo de la obra, cuyo objetivo no queda claro, pues luego se retoma el curso de la acción y la obra continúa sin alteraciones hasta el final.

a pesar de sí estar disponible, no tiene relevancia según la línea de lectura y el enfoque que interesa a este Proyecto y además es una obra sumamente corta.

Las versiones de las obras seleccionadas corresponden, la primera (Débora) al texto utilizado para su puesta en escena de del 22 de noviembre de 1951, cuya publicación se hizo posteriormente, en 1955. La segunda (Los Alcmeónidas), corresponde a la versión impresa en 1961, hecha por el Ministerio de Educación de El Salvador, que fue el texto utilizado para el montaje que hizo el INAD en mayo de 1962, en el Teatro Nacional.

Si partimos de las dos obras que analizaremos, se puede señalar como una característica del teatro de Sancho Colombari, su “metateatralidad”. Este autor es muy proclive a establecer un juego entre la realidad y la ficción. Por ejemplo, sus personajes se desdobl原因 y aparecen, en ciertos momentos, con los nombres de los actores que los representan; dialogan con el público sobre el montaje o sobre la obra misma, en incluso le piden colaboración para resolver los conflictos; por su parte, el director de escena conversa con el público desde el escenario y da instrucciones a sus actores. También utiliza el lunetario (lugar convencionalmente reservado al público) para que discurren por él los actores y pide, por ejemplo, que actores se confundan con el público para que vocean si fuere necesario. Estos recursos “metateatrales” no han sido comunes en el teatro costarricense.

Débora

La obra Débora tiene como intertexto el libro de Jueces del Antiguo Testamento, versos 4 y 5, en los cuales aparece el personaje Débora, que era juez y profetisa de Israel. Cuando se dice juez, en este contexto, debe entenderse como “gobernante”, cuya función era resolver las disputas entre los hebreos. Estas figuras se remontan a la época de Moisés y se suponía que tenían relación directa con Yavé (Dios) mediante la oración. Débora ejercía su función debajo de una palmera, la cual se debe considerar un espacio sagrado, una suerte de templo, pues en él se le presentaba Yavé.

Sancho Colombari toma los datos, personajes y elementos que contiene el relato bíblico, les da su propia versión a los hechos y construye su pieza teatral. Sin embargo, uno de los aspectos en que el texto de Sancho se aparta del texto bíblico, y que es significativo para fines de este estudio, es el relativo al estado civil de la protagonista Débora, ya que, según la tradición bíblica, ella era la mujer de Lapidot, mientras que la pieza de Sancho nos la presenta como viuda de Lapidot. Esta situación hace que, socialmente hablando, no se le censurara a Débora tener una relación amorosa con Sísara o que fuera pretendida por Barac.

No obstante el tema, los personajes y demás detalles intertextuales, el conflicto podría extrapolarse a una situación de nuestros días, e incluso ha sido tratado literaria y teatralmente hablando a lo largo de la historia: un amor, al parecer imposible, por cuanto los involucrados pertenecen a bandos religiosos enemigos. En este caso, el amor entre Sísara, el despiadado cananeo, jefe de los ejércitos enemigos y verdugos del pueblo de Israel, y Débora, a cargo del gobierno de este pueblo.

Desde la perspectiva en que estamos abordando los textos dramáticos, interesan los dos personajes femeninos: Débora y Jael y los dos masculinos: Sísara y Barac. La primera, especialmente, porque en el texto de Sancho se pone énfasis en el dilema en que Débora se encuentra en su doble condición: como mujer, que ama al enemigo y como profetisa y jueza, que recibe un mandato divino, que debe obedecer, para liberar al pueblo de sus enemigos.

Débora, es además un caso interesante, puesto que, como ella misma lo dice: “[...] soy la primera mujer sobre la tierra a quien se le ha confiado el mando de su pueblo”. El texto bíblico no subraya esa condición de Débora, lo cual daría lugar para pensar que, en la época, no era un hecho relevante el que el destino del pueblo de Israel estuviera en manos de una mujer. Sin embargo, el dramaturgo sí lo subraya, porque esa situación no era común en Occidente. Además, porque en la fecha en que la obra se escribe, ya han venido cobrando fuerza los movimientos feministas y la mayoría de los países latinoamericanos han incorporado el derecho al voto de las mujeres. La Débora de Alfredo Sancho anticiparía, de una manera tímida, los procesos de incorporación de la mujer en puestos políticos y de la

alta jerarquía judicial, tradicionalmente ocupados por varones, aunque ese aspecto no fue mayormente explotado por Sancho, quien centra su mayor atención en el aspecto de Débora como mujer y no como profetiza y jueza, que encuentra una rival en el campo del amor en Jael, quien dice: “Preferiría verlo muerto [a Sísara] antes de saber que no es mío... Así soy yo”. Débora, por su parte, le pide a su Dios que: “No consientas, Yavé, que me domine tan violentamente el deseo de algo que me lance en su posesión atropellando la justicia”.

La obra de Sancho Colombar se decanta por un camino que acentúa la imposibilidad del entendimiento humano y el castigo social hacia la mujer: Sísara ha sido capturado y puesto en manos de Débora para la decisión final, Sísara confiesa que se ha convertido a la religión judía y con él su pueblo cananeo. Para Débora, todo es obra de Yavé: “¡Es Yavé, es Yavé, nuestro Dios, que nos ha comprendido y quiere recompensarnos!”. Pero la confesión de Sísara a Débora sucede en un ámbito privado. Barac, que ve en Sísara no solo un rival religioso y político, sino también en el amor por Débora, no lo sabe. Así que, instigado por Jael, al encontrarlo con Débora cree que se trata de una traición y entrega a Débora al pueblo para ser juzgada y luego descuartizada. Barac conocerá tarde la verdad y por eso dice: “Habéis matado la libertad de Israel”. De alguna manera, visto a la luz de nuestros días, Débora sería una víctima de violencia contra la mujer, porque Barac actúa contra ella cegado por los celos, y la entrega al pueblo para ser sacrificada, sin informarse previamente que Sísara ya no significaba ningún peligro para el pueblo de Israel.

Los alcméonidas

En cuanto a Los alcméonidas, Sancho Colombari se remonta a un historia de la Grecia antigua, pero, al igual que Débora, podríamos leerla a la luz de situaciones similares de hoy día, como creemos es la pretensión del autor.

Recordemos que se conoce con el nombre de alcméonidas a una familia noble ateniense, descendiente de Alcmena, esposa de Anfitríon y madre de Heracles. Esta familia fue expulsada de Atenas cuando uno de sus miembros llamado Megacles, jefe de los ejércitos oficiales, para poner fin a una revuelta liderada por Cilón (quien intentó hacerse con el poder, en el siglo VII antes de Cristo), engañó a los seguidores de Cilón, refugiados en la Acrópolis, pues les había prometido perdonarles la vida a cambio de que salieran al destierro; pero en cuanto abandonaron los altares de la Acrópolis, fueron pasados a cuchillo por los soldados. Por lo tanto a los parientes de Megacles, los alcméonidas, se les consideraba contaminados por la culpa de aquél. Clístenes, Pericles y Alcibiades pertenecían a esta dinastía.

La pieza de Sancho Colombari trata del regreso de uno de los alcméonidas, Clístenes, desterrado por los arcontes (título dado a los gobernantes atenienses) Hippias e Hiparco, para luchar por el poder de Atenas. Para lograr ese objetivo, se hace acompañar de un hombre de nuestra época, Filemón, quien asume el papel que correspondería a Iságoras contemporáneo de Clístenes. Esta es la forma en que Sancho Colombari utiliza para unir la historia antigua con la de nuestros días y demostrar que “el hombre es el mismo, aunque viva en otro país, hable otro idioma y se le llame con nombres diferentes”. Esta posición se refuerza con la indicación que Sancho Colombari hace al inicio de la pieza: “La acción sucede simultáneamente en Grecia, alrededor del siglo de Pericles, y en cualquier país de nuestros días”.

En su carrera hacia el poder, Clístenes debe sobornar a la sacerdotisa del Oráculo de Delfos, con el fin de “Convencer a los espartanos de que peleen contra Atenas” (p. 16), aduciendo los excesivos impuestos aduaneros que los espartanos deben pagar a los productos atenienses; y deberá conseguir una serie de apoyos, con el riesgo de que se vuelvan contra él si las circunstancias los amenazan.

Esta obra tiene la particularidad de que incluye una relación sentimental y amorosa entre dos varones Aristogitón y Harmodio; este último pretende también a Lenna, en un amor correspondido, al extremo que ella acepta que sus rivales sean hombres. Esa relación suscita los celos de Aristogitón. Según Leena, Harmodio dijo de ella: “Leena, eres mi muchacho femenino” (p. 27).

Clístenes se hace con el poder, pero en forma transitoria, porque la obra finaliza con la derrota de Clístenes quien es expulsado de Atenas por Hiparco.

En la línea de lectura de este Proyecto, los personajes femeninos Leena y la Hechicera, están configurados con una serie de características que la cultura occidental ha atribuido a las mujeres. Por ejemplo, Lenna (que es un doble de Helana, por su hermosura) quien se había cortado la lengua, le volverá a crecer “con los chismes” (p. 21); también aparece como una mujer voluble, que es capaz de cambiar sus sentimientos amorosos fácilmente. Leena dice: “mi corazón es inconstante por naturaleza” (p. 63) y como una mujer caprichosa (p. 71). La hechicería, ha sido también una característica atribuida a las mujeres y Sancho Colombari reproduce esos mismos estereotipos, en su pieza. En lo que respecta a los varones, también replica una serie de los estereotipos, heredados, con distintas variantes hasta nuestros días. En la obra de Sancho Colombari, estos sacrifican a sus mujeres para halagar a sus dioses y Clístenes, una vez recuperado el poder ateniense, excluye de la toma de decisiones a Leena (quien le ha ayudado para alcanzar ese poder): “Siéntate, Leena, por esta vez harás de espectadora” (p. 63). Asimismo, Clístenes considera que los hombres deben tener muchas mujeres porque a ellas se les ama por su belleza, que es efímera, mientras que el vigor de los hombres “dura mucho tiempo” (p. 62). El hombre debe tener “cortesanas para su deleite y concubinas para la diaria salud de su cuerpo, pero también debe procurarse una buena esposa que le dé legítima descendencia y sea una fiel custodia de su hogar” (p. 62).

A partir de las dos obras estudiadas no podríamos concluir que Sancho Colombari planteó un discurso rupturista o una posición cambiante en lo que respecta a los roles tradicionales asignados a varones y mujeres a través de la historia occidental.

José Basileo Acuña

Corpus estudiado: El objetivo secreto, Bajo llave, El viaje, El reto y Dante Alighieri

Planteamientos generales

José Basileo Acuña Zeledón, nació en San José, el 7 de febrero de 1897 y murió en 1992. Este intelectual costarricense tuvo una larga vida y además una fructífera actividad creativa, en el campo de las letras, aparte de una serie de experiencias muy enriquecedoras que alimentaron su vida, como la docencia, los viajes, la participación en la Logia Teosófica, y otras más.

El 9 de enero de 1981, el periódico La Nación publicaba una reseña de la actividad teatral de 1980, bajo el título: “Transición, crisis y esperanzas”, escrito por el profesor Andrés Sáenz. Entre otras cosas, decía:

A la larga, tal vez el hecho más significativo para el teatro nacional durante 1980 será la traducción de Troilo y Cresida, de William Shakespeare, hecha por don José Basileo Acuña y publicada por la editorial de la Universidad Estatal a Distancia. El medio artístico e intelectual del país no ha manifestado aún ninguna reacción ante el trabajo de don José Basileo y quizá tardará años en hacerlo. Pero sin duda la semilla sembrada por el insigne escritor nacional, con ésta y otras traducciones del inmortal dramaturgo inglés, dará abundantes frutos en el porvenir.

Tal vez la llamada de atención del profesor Sáenz influyó para que, en 1983, se le otorgara, a don Basileo, el Premio Áncora en teatro precisamente por esa traducción. El premio lo compartió con Joaquín Gutiérrez quien, como sabemos, también realizó varias traducciones de piezas teatrales de Shakespeare.

A finales del año 2011, el país saldó una deuda con este distinguido intelectual con la publicación que hizo la Editorial de la Universidad de Costa Rica de las Obras completas de José Basileo Acuña Zeledón. Su editora, la Dra. Peggy von Mayer Chaves, anotaba que no obstante haber recibido don Ba-

sileo muchos reconocimientos de la institución académica oficial, entre ellos el premio Magón en 1983 (máximo galardón con que el país reconoce a quienes han entregado su vida al servicio de la cultura), se encontró muy pocos estudios académicos sobre su obra e indicaba que la crítica lo había mantenido relegado y en el olvido, no obstante ser su obra muy vasta y erudita; situación que le resultaba, a todas luces, paradójica y contradictoria. Por eso ella llamaba la atención sobre la necesidad de “difundir, dar a conocer, explorar, [y] analizar una obra tan multifacética”, como la de Acuña Zeledón.

Con la idea de difundir la obra del señor Acuña Zeledón, en el I Congreso Internacional de Literatura Comparada, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, del 26 al 28 de marzo de 2014, la Máster Olga Marta Mesén y la Doctora Ruth Cubillo presentaron una ponencia titulada: *El teatro de José Basileo Acuña: Texto e ilustración*, donde se plantearon algunas ideas que también se incluyen en este estudio.

En esta nueva oportunidad para dar a conocer los autores dramáticos del período 1950-1980, hemos incluido un corpus representativo del teatro de Acuña Zeledón. Todas son obras cortas, en un acto, que pueden ser consideradas piezas para teatro de cámara y pertenecen al compendio titulado *Máscaras y Candilejas*, publicadas en 1972, pero que tienen como fecha de escritura distintos años de la década del sesenta. Este es un libro de once piezas de teatro de “naturaleza variopinta” (p. li), en palabras de la editora de sus obras completas, ya mencionada.

Esta colección, *Máscaras y Candilejas*, tienen la particularidad de que fue ilustrada por el reconocido artista costarricense Juan Manuel Sánchez (conocido como el Indio Sánchez), hecho digno de destacarse no solo porque no era usual que un libro de teatro de piezas teatrales para adultos tuviera ilustraciones, sino porque le ofrece al lector/espectador la lectura de las obras desde el punto de vista gráfico, visual, lo cual le amplía el horizonte de posibilidades de lectura y comentario.

Valga la ocasión para recordar que don Juan Manuel nació en 1907 y falleció en 1990; fue galardonado con el premio Magón, en 1982 y está considerado uno de los artistas plásticos más importantes del país y el gran ilustrador de importantes publicaciones, como el *Repertorio Americano*, la cuarta edición de *Los cuentos de mi tía Panchita*, de Carmen Lyra, *Versos para niños*, de Emma Gamboa, *El moto y Cuentos grises*, de Gagini, *Mulita mayor*, de Carlos Luis Sáenz y otras muchas obras más.

Ana Sánchez Molina (2011), quien ha estudiado la obra de Sánchez, dice que él “narraba con la línea”; una línea de trazo muy sencillo, suave y redondeado. Su obra se puede apreciar en el Museo de Arte Costarricense, en la sala permanente que lleva su nombre.

La publicación de *Máscaras y Candilejas* pasó inadvertida para los grupos teatrales. Hasta donde tenemos conocimiento, ninguna de las piezas de ese corpus ha sido puesta en escena a la fecha.

Como ya indicamos, la muestra de obras seleccionadas para fines de este estudio son: *Bajo llave*, *El objetivo secreto*, *El viaje*, *El reto* y *Dante Alighieri*.

Antes de conocer un poco más sobre algunas de esas obras, conviene saber que algunos autores, en las décadas del cincuenta y del sesenta, empezaron a poner al descubierto las dificultades de la convivencia humana, especialmente cuando se comparten espacios reducidos (la alcoba, la casa, en general), donde las personas viven la intimidad y hacen uso de herramientas de comunicación muy propias y quizá “únicas” (gestos, sonidos, miradas, poses, palabras modificadas, etc.).

En Costa Rica tenemos algunos ejemplos en la literatura dramática, obras estudiadas en este Proyecto de investigación, tales como: *Preludio a la noche*, de Enrique Macaya Lahmann, escrita en 1935 (publicada en 1971); *El héroe*, de Alberto Cañas (escrita en 1956); *Gobierno de alcoba*, de Samuel Rovinski, (estrenada en 1967); *La casa* (escrita en 1962); *La colina* (escrita en 1968) y *Punto de referencia* (escrita en 1971) de Daniel Gallegos; *La voz*, de Carmen Naranjo y otras. Fuera de nuestras fronteras, también tenemos ejemplos de obras que alcanzaron renombre, como *Un delicado equilibrio* (1966) y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1961-62), de Edward Albee, *La fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter, de 1959, o, si nos vamos más atrás, tendríamos que mencionar a Sartre con *A puerta cerrada* (de 1944).

Todas estas obras tienen, entre otros, tres rasgos muy importantes: 1) Son de una gran violencia verbal y física, que en algunos casos culmina con la muerte también violenta de uno o más personajes,

en el espacio reducido del hogar; 2) Necesitan un validador, alguien que vea, con cierta distancia lo que está sucediendo. Es lo que Alberto Mira (2010) reconoce como el “perverso voyeurismo” (p. 50); y 3) Las parejas practican una serie de “rituales” falsos o falseados que ayudan a dejar al descubierto la “verdad” íntima. Pasemos ahora al análisis de los textos de José Basileo Acuña.

Bajo llave:

En *Bajo llave*, Acuña Zeledón presenta un triángulo amoroso: esposo-esposa-amante. En este caso la amante convive en el círculo más cercano a la pareja, puesto que es la empleada doméstica. La pieza plantea un caso de violencia doméstica física y psicológica, que bien podría entroncar con algunas piezas de Albee (¿*Quién teme a Virginia Woolf*, *Tres mujeres altas*, *La cabra* o ¿*Quién es Sylvia?*, por ejemplo); Sartre (*A puerta cerrada*) o Strindberg (por ejemplo, *Los camaradas*, *La más fuerte*). También, la obra podría considerarse como una relectura del mito de Salomé, en el tanto y cuanto, el personaje de Doña Socorro, le lleva a Don Rudesindo, su marido, la cabeza de Caridad, la empleada doméstica y amante de Don Rudesindo.

Sin embargo, como la obra es compleja en lo referente a la psicología de los personajes y su comportamiento, especialmente el de Doña Socorro, la lectura podría decantarse por distintas aristas. Por ejemplo, como Caridad ha sido como una madre para Doña Socorro, a quien ha criado y cuidado desde niña, y que esta última va a matar, bien podría dar lugar a una lectura a la luz de una cuasi versión del mito de Orestes, asesino de su propia madre, por venganza. Incluso, cabría también una lectura en clave invertida de *Las criadas*, de J. Genet.

La pareja, Doña Socorro y Don Rudesindo, pertenecen a un estrato social elevado, lo cual se nota por la ornamentación, muebles (el *canapé* y el *secretaire*) y otros objetos (como el peine de marfil con borde de oro) que tienen en la casa, porque tienen servicio doméstico (símbolo de cierto estatus) y por las referencias a la infancia y adolescencia de Socorro, con una madre que tocaba el piano y conocía la música clásica. (Cfr. p. 19).

La violencia verbal es muy fuerte, por parte de ambos cónyuges, que se nos revelan rencorosos, maquiavélicos y vengativos, que no dudan en lanzarse mutuamente denuestos, alusivos a la capacidad sexual, al cuerpo, a los efectos del paso de los años. El marido, que es un hombre inválido también escarnea a su mujer, porque no ha podido darle un hijo y en el clímax de la discusión más fuerte que presenta la obra, trata de matar a su esposa, dejándole caer un jarrón que se desprende desde el cielo raso, accionado mediante un botón.

Desde la perspectiva de lectura que nos hemos trazado, Acuña Zeledón estaría planteando en esta obra varios aspectos importantes, como la exclusión social de que es objeto la criada por parte de Doña Socorro, el hombre víctima de la burla por su incapacidad sexual y por no haber podido procrear dentro del matrimonio, que busca cómo vengarse de su esposa y esta que es presentada como una mujer rencorosa, “mala madre”, en el tanto ha matado al hijo de Caridad y “mala hija”, en tanto asesina a quien ha hecho las veces de su madre, Caridad. Por esas razones, Doña Socorro, según el planteamiento de Acuña Zeledón, sería una mujer que se sale del perfil que la tradición le ha asignado a la mujer.

El objetivo secreto

En *El objetivo secreto*, llama la atención que no obstante haber vivido el señor Acuña Zeledón tantos años fuera del país, en sociedades más avanzadas en la concesión de los derechos femeninos, en esta obra uno de los personajes se refiere a la mujer en forma despectiva y reproduce una serie de estereotipos perjudiciales para la dignificación de la mujer. El personaje de Ramírez hace ver que mientras los padres de familia, como ellos, se dedican a los negocios, al comercio, a jugar golf, jugar a las cartas o a tomar y mueven la economía del país, sus esposas se juntan para hablar de sus hijos, para insinuar posibles matrimonios, para chismorrear, intercambiar recetas de cocina, hacer ejercicios para rebajar de peso, jugar, beber o recoger dinero para obras de caridad.

El Club Alfa-Beta en que se reúnen los varones a conversar sobre distintos asuntos, es “estrictamente cerrado” y “estrictamente reservado”; según Ramírez, uno de los personajes, se fundó “para proteger la unidad de la clase social que hemos formado [...] A nadie escapa que la mejor manera de sostener esa unidad es casando entre sí a los miembros del clan y permitiendo a sus caciques hablar de negocios en un ambiente placentero” (p. 11). Entonces no queda muy claro por qué han rechazado el ingreso de “don Pancracio”, recomendado por el personaje Bermúdez, pues el argumento del Presidente del club raya en lo tautológico: “Con su presencia nada gana nuestro Club, con su ausencia nada pierde” (p. 9). Otro personaje, Montero, sentencia que don Pancracio “es un materialista y un ateo; que además tiene todos sus negocios convertidos en sociedades anónimas” (p. 13), lo cual lo descalifica para pertenecer al Club.

El Club Alfa-Beta, es una organización que busca perpetuar, a través de sus miembros varones, aquellos “valores” y “modelos” de una sociedad de base patriarcal y “cristiana”, de la cual son excluidos y marginados quienes podrían falsear las bases de una sociedad de suyo excluyente, clasista, basada en el valores aparenciales. El objetivo secreto que da título a la pieza sería, entonces, perpetuar tales “valores” y “modelos” sociales e impedir, a toda costa, que se vean afectados.

El viaje

El viaje presenta un esquema similar al de *Bajo llave*, pues también en esta pieza se plantea una relación amor-odio en la pareja formada por Doña Blanca y Carlos, simbolizada en la ilustración del artista Juan Manuel Sánchez por medio dos corazones bordeados por dos serpientes enfrentadas que se enseñan sus lenguas bífidas.

En el comienzo de la obra, Doña Blanca se encuentra en el tocador de la elegante mansión donde vive e inicia una ritual de engalanamiento, con ayuda de la criada, como si se preparara para una ocasión especial. Al terminar, entra su marido, Carlos, con una orquídea en la mano que le entrega a su esposa. Doña Blanca rehúsa ponérsela, y llora porque: “Hay mil maneras de entregar una flor...Pero tú escoges la más cruel...” En este ritual, todo parece falso. A partir de ahí comienza un diálogo hiriente, lleno de sarcasmos, burlas, reclamos, que ponen en evidencia una relación asimétrica entre la pareja. Carlos está lleno de resentimientos sociales, por su pasado de abandono, trabajo infantil, desconfianza, que se vanagloria de haber comprendido muy joven que:

la clave del éxito era el odio, la violencia, la conquista. Que el amor sólo lleva a la mediocridad, a la derrota, a que los demás lo tengan a uno por un tonto, lo exploten como a un imbécil, lo desprecien como a un cobarde y lo motejen con diminutivos. El héroe es el que triunfa como un hampón, como un bandido del lejano oeste, como el glorificado matasiete de una película estadounidense. Lo importante es ser rico...rico si hay que agredir, rico si hay que robar, rico si hay que corromper, rico si hay que matar...Todo recurso es válido. Todo método es bueno. Toda ocasión es conveniente. Toda arma es permitida (pp. 44-45).

Doña Blanca le pregunta si realmente la quiere y él le confiesa que se casó con ella sin quererla y que la ha odiado siempre. Blanca, por el contrario, lo hizo, según ella por amor. Sin embargo, ella, después de escuchar la “verdad” revelada por Carlos, decide matarlo. También él se lo pedirá: “¡Mátame, Blanca!... Es la verdadera solución a mis problemas...” (p. 46). Al final de la obra, queda la duda de quién asesinó a Carlos, pues en la escena aparece súbitamente Juan, hermano de doña Blanca, escondido tras las cortinas.

Esta obra, como *Bajo llave*, es un caso de relación matrimonial disfuncional, en que las diferencias sociales de la pareja (ella, adinerada, él no), no camina, pues las motivaciones que cada uno de ellos tuvo para el matrimonio eran muy disímiles.

Plantea Acuña Zeledón que el dinero y la posición social son criterios muy fuertes de exclusión y condicionan la moral y la convivencia familiar. El “macho proveedor” del modelo patriarcal, ve disminuida su “hombria” si no puede cumplirle a su familia, como es el caso de Carlos.

El reto

El reto, como insinúa el título, trata de una competencia, un duelo, en este caso en el campo del amor. A los fines de este estudio, la pieza interesa por las concepciones sobre la relación de pareja, el matrimonio y los roles de hombre y mujer que la obra sugiere o plantea.

La pieza, en un acto, está dividida en dos escenas, que se titulan: *La manzana dorada* y *Las consecuencias de la manzana*.

El título de *La manzana dorada* es una clara alusión al relato de una elegante casa campestre, donde se encuentran dos grupos de personas. Ellas son: cuatro jóvenes, Arturo, Aurelio, Alejandro y Arturo, por un lado, y Eugenia, Sofía y Flora, tres muchachas casaderas, por el otro. Los tres primeros van a argumentar por qué escogen una de las muchachas para casarse. Arturo queda por fuera de la “competición”, por ser un arribista que no calza con escena aparecen tres “personajes” adicionales. Ellos son: el Tiempo, representado por un anciano barbado, Einstein, quien representa al espacio y Voz, que actúa como una variante de “coro” griego, que habla tras bambalinas, para “reflexionar” sobre el paso del tiempo. Estos personajes son, en nuestro criterio, absolutamente innecesarios en la pieza, no agregan nada importante a la trama y más bien resultan postizos.

Aparte de lo anterior, en esta escena segunda, aparecen las tres mujeres de la escena primera: Eugenia, Sofía y Flora. Están ancianas y viudas. Formando coro “cantan” o declaman unos versos que resumen lo que ha sido de sus vidas, cómo aceptaron el “reto” de sus vidas (hecho por los varones, por supuesto) aceptando cada una su “destino”; pero que fue una vida donde el amor solo estuvo presente un rato y, por el contrario, fueron muchas las “noches de amargura” (p. 100).

Luego cada una de ellas comenta cómo fue su vida al lado de sus compañeros. En el caso de Eugenia, su marido era un tonto y que “escaló el Chirripó de nuestra tontificada burguesía” (p. 59). Flora, por su parte, no da mayores detalles de su vida, aunque cuenta que su marido murió en un accidente de automóvil. Sofía, dice que trabajó codo con codo con su marido, pero que le dio una cantidad de niños que la hizo tener que dedicarles mucho tiempo y quedarse profesionalmente atrás.

Sofía cuenta qué fue de la vida de Camelia, la que se casó con el arribista. Dice que “han sido muy felices” y tienen “una ‘catizumba’ de hijos” (p. 60).

La obra se cierra con una procesión de la familia de Camelia y su marido, Antonio, que llevan una gran cantidad de niños.

La moraleja de la historia parece ubicarla el dramaturgo del lado del matrimonio “por amor”, y en la familia numerosa, ya que es la única pareja feliz de la comedia. Es decir, todo del lado más fuertemente tradicional en esta materia.

Finalmente, hacemos un recorrido por Dante Alighieri, ilustrada por el artista Juan Manuel Sánchez, por medio del perfil de dos mujeres, una frente a la otra y con sus bocas abiertas, como si se estuvieran hablando, e incluso, por sus gestos faciales, podría pensarse que se están ofendiendo o reclamando alguna cosa. Sin embargo, si se siguen puntualmente los trazos, se puede comprobar que ambos perfiles son de la misma mujer, lo que nos llevaría a decir que para el artista tanto Beatriz, amada por Dante, como Gemma, esposa del gran poeta florentino, tales como aparecen en el texto de Acuña Zeledón, sería una el alter ego de la otra; un mismo ser escindido en dos. El dibujo se completa con una copa y el rostro de Dante (indiferente a las dos mujeres), en apariencia ciego, porque según dice personaje Dante en el texto: “mis ojos que de mucho mirar quedaron ciegos” (p. 65). La copa, casi obvio decirlo, alude al vino, en el que según la obra de Acuña, se ha refugiado Dante, para “ahogar en él mi soledad. Mi soltería espiritual” (p. 65).

Acuña, en esta obra, desmitifica e incluso caricaturiza la figura histórica de Dante Alighieri, quien se desdice de su gran obra la Divina Comedia: “Si tuviera que escribir de nuevo la Divina Comedia, la haría irracional, perfectamente desordenada, absolutamente inestable, completamente ininteligible”

(p. 66). Al final de la obra, Dante está a las puertas de un manicomio y va a entrar en él. También se encargan de desdibujar la figura de Dante unos psiquiatras, personajes de la obra, que señalan que Dante: “Es un ninfómano. Un megalómano. Es un psicópata. Es un neurótico. Un paranoico. Alucinatorio” (p. 67).

Por su parte, Beatriz, que ha pasado a la historia como el paradigma de la musa de Dante, una mujer inalcanzable, idealizada y ejemplo del amor platónico del poeta es, según el texto de Acuña, una prostituta que trata de muy mala manera a Dante y califica de loco. Le dice: “Creíste ver en mí una virgen. ¡The Blessed Damiselle! ¡La Damselle Elue!...Soy una puta. Nada más” (p. 67). A Gemma, esposa de Dante, le dice: “Déjalo, estúpida. [...] El genio quiere infiernos o cielos, pero nunca la mediocridad. Tú siempre fuiste mediocre. Tus ideales eran mediocres. Tus hijos fueron tan mediocres que jamás la historia los tomó en cuenta [...] Tú no tienes alma. Eres una máquina de vivir” (p. 68). Gemma le responde: “En cambio, tú eres una máquina del vicio. Eres una prostituta adocenada. De las que se compran a bajo precio y se tiran al muladar como bazofia. Eres cuerpo únicamente. Cuerpo podrido. El alma la perdiste en el pecado” (p. 69).

José Basileo Acuña enfrenta a las dos mujeres en una lucha física y verbal, al grito de: “Pelearnos por el macho” (p. 69), hasta la muerte. Al final, el espectador verá en el escenario los cadáveres de las dos mujeres.

Desde la perspectiva de género interesa señalar que Gemma se nos revela como una fiel defensora de su papel de esposa, de madre, de sus hijos y de la familia, porque “No hay un Edén mayor en este mundo que el de la familia. Es nuestro Paraíso Terrenal” (p. 68), la cual siguió a su marido al destierro. Confiesa como un gran logro: “[...] mis mejillas perdieron su color marchitadas por el peso implacable de tus infortunios. Marché contigo por el desierto de tu vida” (p. 68).

Según Beatriz, “Las mujeres de tu tipo son los sepulcros blanqueados del Evangelio” (p. 69), porque Gemma lleva el vicio “agazapado dentro. Debajo de esa máscara de virtud aparente. Ahí se amontonan tus celos, tus envidias, tus secretas ambiciones, tu concupiscencia reprimida. Légamo hediondo debajo de una sonrisa resignada, de unos ojos llorones, de ese cuerpo deformado por la maternidad y los oficios domésticos” (p. 69).

A modo de síntesis, podemos afirmar que dado que Acuña Zeledón fue un hombre que logró un gran desarrollo intelectual, moral y espiritual, que enriqueció su vida con viajes y largas estancias en países muy diversos, como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o la India, donde tuvo experiencias muy disímiles y llenadoras, queremos ver en sus obras, no la reafirmación de un determinado comportamiento, sino una invitación a los lectores/espectadores a la reflexión o a la crítica de las distintas situaciones generadas en la coexistencia íntima de la pareja, la familiar y la social. Aunque, hay que señalarlo, hay una cierta tendencia a desprestigiar a la mujer.

Carmen Naranjo Coto

Corpus estudiado: La voz y Manuela siempre

Planteamientos generales

Carmen Naranjo Coto, una de las intelectuales más relevantes de la cultura y la política costarricense, nació en Cartago en enero de 1928 y falleció en enero 2012.

Ocupó cargos de relevancia en la administración pública (Caja Costarricense del Seguro Social, el Instituto Costarricense de Electricidad), fue Ministra de Cultura y Embajadora de Costa Rica en Israel y Directora del Museo de Arte Costarricense. Ocupó también los cargos de vicepresidenta de la Asociación Mundial de Escritores y Periodistas y directora de la Editorial Universitaria EDUCA. Fue miembro de la Academia Costarricense de la Lengua desde 1988.

Recibió importantes reconocimientos como la Orden de Alfonso X el Sabio concedido por España en 1977 y la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral concedida por el Gobierno de Chile en 1996. Además, la Universidad de Santo Domingo (República Dominicana) le confirió un doctorado *honoris causa* (1991). También, obtuvo el Premio Nacional de Cultura Magón en 1986, y el premio Aquileo J. Echeverría de novela en dos ocasiones (1966 y 1971).

Su obra ha sido ampliamente estudiada, aunque su teatro se ha dejado un tanto de lado, pues su producción más prolífica se encuentra en el campo de la narrativa (novela y cuento), el ensayo, artículos periodísticos y la poesía. De teatro, se han llevado a escena *Los escondidos* y *La voz*. Esta última, en varias ocasiones.

En el año 2010, el dramaturgo, actor y profesor Arnoldo Ramos, con el grupo Punto de Giro, hizo un montaje con las dos piezas mencionadas y dijo de ellas que *Los escondidos*, “explora la dinámica de un matrimonio que, luego de varios años de convivencia, sosteniendo distintas caretas, se replantea su relación, encontrando inesperadas revelaciones”. En esta obra la autora, “por medio de un lenguaje no naturalista, plantea un desdoblamiento de sus personajes principales, en el que sus escondidos se permiten una hiriente honestidad que el ser humano acostumbra reprimir”, dijo Ramos.

La voz

En cuanto a *La voz*, y aunque es una historia común, se aborda “de forma metafórica, cómo una viejecita concibe la juventud como la hermosa primavera que tanto anhela en el otoño de su vida”, en palabras de Ramos.

Acorde con otros escritos de Carmen Naranjo y con su posición combativa de los abusos sociales, queremos ver en *La voz* no una reafirmación de conductas, a todas luces negativas, sino una llamada de atención sobre las causas de la intolerancia, la exclusión, la marginación, operadas desde el personaje de la anciana hacia la empleada doméstica, el sobrino que la llama desde el exterior, el abogado que lleva un caso judicial y la hermana, que finalmente la llega a visitarla y a quien la anciana rechaza. Es decir, en *La voz*, Carmen Naranjo no solo enfrenta a una mujer anciana con su propia conciencia (la voz), sino en su relación con los demás. La idea que podría subyacer en su planteamiento tiene que ver con cómo la forma de actuar del individuo en la relación con los otros trasciende el plano meramente individual para impactar la sociedad como un todo. De la persona, en tanto ser individual, depende lo que sucederá a los otros.

A lo largo de la obra, la anciana es presentada como una mujer intolerante, “invivable”, grosera y cargada de odio, que incluso se revela contra su propia conciencia (la voz) que le pide un cambio de actitud, que deje de lado esa “coraza de piedra” (p. 104). La anciana parece no aceptar su estado y quiere un regreso a la juventud. Ella reconoce que “los años la han hecho cada vez más rebelde” (p.100). Además ella cree que no ha causado daño a nadie: “Sé que tengo culpas, pero son culpillas, nada más que culpillas” (p. 101). La voz trata de orientarla diciéndole que: “Saber vivir es un arte y no hay técnicas que aprender, sólo sentir, abrir los sentidos y dejarse embriagar” (p. 111). La impresión inicial que el lector/espectador se forma es totalmente negativa hacia la anciana y no entiende su comportamiento.

La empleada doméstica, mujer del campo y por esa misma razón discriminada, quien actúa como contrapunto dramático, es blanco de las mayores groserías, reproches y humillaciones, a la que la anciana llama: “tonta”, “idiota”, “vieja curiosa y entrometida”, “pedazo de caballo”, “sos el diablo en persona”, “la criatura más inaguantable que conozco”, “necia”, y otros insultos similares. Además, parece tener hacia ella los más crueles sentimientos: “quisiera matarla”, “en los ojos sólo tengo la rabia más fulminante [contra la empleada]”, “ándate con esas tonterías que te gusta tanto decir a la cocina...”, “No me mirés con esa cara de idiota”; son frases que utiliza la anciana.

Sin embargo, muy avanzada la obra sabremos que la anciana quedó huérfana siendo niña y fue tratada muy mal por su hermana, y confiesa que le han quedado cicatrices de esa situación. “Si pudiera ver todo el daño que me hicieron. Me robaron la juventud, me llenaron de llagas, me ataron las manos y me vendaron los ojos” (p. 117), dice la anciana. Es en ese momento que la percepción inicial

del lector/espectador cambia. Ella no es victimaria, sino víctima de la violencia, la discriminación y la pérdida. Por eso actúa como lo hace, con odio, con rencor, sin clemencia para nadie. La moraleja de esta obra sería que la violencia y el abuso contra una persona se revierten por ese mismo medio hacia los otros, en forma de espiral. Sólo reflexionando sobre las causas de un determinado comportamiento será posible comprender los hechos, los acontecimientos y comportamientos que se desarrollan frente a nuestros ojos.

Manuela siempre

La otra obra que estudiamos de Carmen Naranjo es *Manuela siempre*. Esta pieza teatral tiene la particularidad de que es un largo poema y la autora señala que: “Esta obra de teatro en una sola jornada, busca la integración de las diferentes manifestaciones del arte, como la pintura, la danza, la música y la palabra” (p. 23). Los personajes son solo dos: Manuela (Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar) y Jonotás, el ama que la atiende, cuando Manuela ha regresado a Ecuador y se encuentra sola.

Virginia Borloz (2009) califica esta obra de “drama histórico”. Ciertamente, lo es porque la obra muestra a Manuela, personaje histórico, sin duda alguna, cuando se ha visto obligada, por circunstancias diversas, a regresar Quito, Ecuador, con su salud física, moral y sentimental deterioradas por los años, el desamparo, la soledad, la exclusión, las recriminaciones, etc. Manuela se ve en la circunstancia de confrontar su pasado al lado del Libertador, su presente no deseado, solo alimentado por las cartas que espera de Bolívar y su futuro incierto.

La obra es un ejemplo de la más exquisita poesía de Carmen Naranjo. Manuela es presentada quieta en una hamaca [“una gran y sensual hamaca” (p. 23), dice la autora], quien habla poco, apenas lo necesario. Quien lleva el peso principal del diálogo es Jonotás, cuyo papel en la obra es la de una suerte de gran madre, que trata a toda costa de evitar los sufrimientos de Manuela, pero manteniéndola anclada a la realidad tal como es: de una crueldad infinita:

No sueñes con mañana,
no hay mañana para ti,
todo es pasado,
historia plena.
Lo único que vale
es la gloria de haber sido (p. 23).

Como Jonotás sabe que los mejores momentos los pasó Manuela al lado de Bolívar, se los actualiza, se los hace “presente” poética y eróticamente, para que Manuela los viva nuevamente:

Llega el viento fresco
y te duermes con él,
te desnuda poco a poco
y te pide que te abras
para besarte entera.
Tus pechos se alborozan,
se levantan, vuelan
entre besos que succionan,
Manuela, alma en vela,
vas por suspiros y gemidos,
entre tus muslos la canción
garganta plena... (pp. 23-24).

Jonotás la alienta:

No, no te confines en derrotas,
siempre ganaste,
ahora y siempre.
Ganarás sobre el olvido...(p. 27).

Al final de la obra, el ama-madre, Jonotás, le dice:

Duerme, Manuela de los placeres,
duerme serena,
ha llegado la carta,
la trajeron las gaviotas
esbeltas de la tarde:
...Tú ya no tienes fuerza,
yo te llevaré en mis brazos,
vamos, Manuela, mi Manuela balcón y puerta
mujer de llave audaz,
nos espera el señor Bolívar,
el amante Simón,
con toda la impaciencia del amor
y del viento (p. 31).

Carmen Naranjo, en esta obra, reivindica el derecho de la mujer de vivir plenamente haciendo uso de su libertad:

porque se vive una vez
y se vive plenamente
con las riendas sueltas (p. 27).

Victoria Urbano

Corpus estudiado: El fornicador

Planteamientos generales

Victoria Urbano fue una literata e intelectual nacida en Costa Rica en junio de 1926 y fallecida en 1984, en Estados Unidos. Si bien estudió la escuela primaria y realizó sus estudios secundarios en Costa Rica, muy joven salió del país y desarrolló su actividad profesional y artística fuera de Costa Rica, en los Estados Unidos de Norteamérica y en España, aunque siempre se mantuvo ligada a su país natal. En España obtuvo el Doctorado en Filosofía y Letras y cursó la carrera de Artes Dramáticas en el Real Conservatorio de Música y Declamación (actual Real Escuela Superior de Arte Dramático). En este instituto, fue alumna de distinguidos profesores, como la celebrada actriz Mercedes Prendes (que fue varias veces galardonada por su trabajo y que en la década de 1940 fue una de las primeras figuras del Teatro Español, dirigido por Cayetano Luca de Tena); también fueron profesores suyos el maquillador Guillermo Marín, el notable director de escena Humberto Pérez de la Ossa y Guillermo Díaz Plaja, quien impartía los cursos de literatura dramática. Victoria Urbano fue una excelente alumna en ese instituto.

Fue presidenta y fundadora de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica en Estados Unidos. También fue representante del Instituto de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Texas, y vicecónsul de Costa Rica en Beaumont y Houston. Colaboradora en gran cantidad de revistas y diarios estadounidenses, obtuvo el premio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, en 1968; el premio León Felipe de Literatura de México, en 1969; y el premio Fray Luis de León, de España, en 1970.

En San Francisco de California estrenó, en 1950, en el Círculo Hispanoamericano, la comedia en un acto *Esta noche un marido*, que ella misma dirigió. Tres años después, estrenó el Teatro de Bellas Artes de Madrid, su obra *Agar y la esclava*, que dirigió Josita Hernán, quien también actuó junto a destacadas figuras de la escena española. Según fuentes confiables, la obra tuvo éxito de público y de crítica. En 1954 estrenó en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, su obra *La hija de Charles Green*, dirigida por ella misma en compañía de Luis Urrea, igualmente con éxito de público y de crítica. Otras obras suyas son *El pájaro negro*, *Mentiras azules* y *El fornicador*.

El fornicador

En esta obra, Urbano deja ver, a través del ojo crítico de los personajes femeninos, a “ella”, nombre simbólico que aludía a la madre y la hija, a la transformación de San José en ciudad caótica, la cual iba perdiendo la educación y la cortesía de sus ciudadanos, para dar paso a la violencia y al pachuquismo; una San José ‘donde los hombres deshonran a las mujeres con solo mirarlas’. Los personajes femeninos, con su sentido crítico, nos llevan a considerar cierta similitud entre la fornicación como práctica de muchos hombres casados y, la fornicación de los políticos, que pese a estar comprometidos con su país le roban el honor y la dignidad al pueblo. De esta manera El fornicador atacó problemas como la doble moral costarricense, la politiquería mediocre y la represión sexual.

El fornicador, una obra muy costarricense, fue rescatado para la escena en un montaje del Teatro Universitario, dirigido por María Bonilla, estrenada el 14 de setiembre de 1988, en el Teatro Nacional. Con ese motivo, el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 11 de setiembre de 1988, publicó dos artículos sobre esta obra: uno de Carmen Naranjo, con el título de: “Hacia el rescate de Victoria Urbano”; y otro de Gabriela Chavarría, titulado: “Un discurso irreverente”.

En el ensayo de Carmen Naranjo se analizan los distintos niveles de la obra: la intimidad de una vieja casona en el centro de San José, una calle de San José, la esquina del Correo y el camino hacia Atenas recorrido por un taxi; así como los distintos ambientes: el íntimo del hogar; el ambiente político; el ambiente callejero; el ambiente del trabajo cotidiano; el ambiente del recuerdo y la nostalgia y ligado a todo esto, los distintos lenguajes: el poético; el del habla popular de la cotidianidad; el político y el lenguaje vulgar de los fornicadores.

Por su parte, el ensayo de Gabriela Chavarría se centra en parte en la trama de la obra y los distintos discursos que se manejan con énfasis en los aspectos políticos y los cambios en la sociedad costarricense desde principio de siglo hasta la fecha de escritura de la obra.

El ejemplar de la obra que utilizamos para este estudio, disponible en la Biblioteca Carlos Monge de la Universidad de Costa Rica, corresponde a una traducción del inglés realizada por L. Teresa Valdivieso, de Arizona State University. A nuestro juicio, no es una buena traducción, pero es la única con que contamos. Esta edición (si se quiere, muy artesanal en sus aspectos tipográficos y gráficos en general) está acompañada de un interesante estudio de Kathleen M. Glenn, de *Wake Forest University*, de North Carolina, que tomaremos en cuenta.

Se ha dicho que esta obra es de los años cincuenta. Creemos que no es así, sino que más bien corresponde a la segunda mitad de la década siguiente (la del 60), por las referencias que se encuentran en la página 80, a los políticos costarricenses del momento. El uso de la canción mexicana *Cielito lindo* (de Mendoza y Cortés), se asoció a quien resultó electo presidente de Costa Rica en el año 1966, por un lunar muy visible que tenía en su cara. Además, tenemos otra pista en la escena final del cortejo fúnebre (p. 80), cuando la Voz de María dice: “¡Llueve ceniza sobre mis ojos. Sobre mi boca, sobre mi lengua!”, la Voz de la protagonista responde: “¡Apiádase de mí [, Señor] !”, mientras el Coro de mujeres acompaña con: “El pueblo llora, llora hundido en su pellejo hasta los huesos” y Otras voces responden: “¡Apiádase de nosotros, Señor!”. Esta escena podríamos asociarla al problema que generó en Costa Rica la erupción del volcán Irazú que dio inicio en marzo de 1963 y duró tres años, antes de entrar en calma. Este fenómeno causó muchos estragos en la salud, en las viviendas y edificios, en la agricultura y la ganadería y la ciudad de San José y lugares aledaños amanecían todos los días cubiertos por enormes capas de ceniza.

El fornicador es una obra de estructura compleja, sobre todo para un posible montaje, por varias razones: La primera, es que en la Introducción, Urbano señala que:

Esta obra dramatiza un monólogo interior que representa los deseos, sueños, pensamientos o recuerdos de una anciana, la criada María.

Las imágenes de distintas etapas que ella rememora, toman corporeidad en escena. El drama resulta así, un diálogo de seres ya idos, los cuales, por su parte, nos dejan ver trozos de su vida en relación con otros personajes y con María.

El doble papel de la protagonista pone en juego el desdoblamiento de la personalidad para representar a una mujer que existió realmente, y a otra que solo existió en la imaginación de la vieja criada (p. 25).

Por lo tanto, toda la obra es el producto de una remembranza de María, quien es, también, un personaje más de la obra. La segunda razón sobre la complejidad de la pieza, tiene que ver con el manejo de distintos conceptos del tiempo: el tiempo real de una posible representación; el tiempo de la historia (extendida), desde comienzos del siglo XX hasta la contemporaneidad concordante con la fecha de escritura de la pieza (segunda mitad de la década del 60, según hemos indicado); el tiempo psicológico o interiorizado, que es un tiempo subjetivo de los personajes, donde se mezcla el recuerdo con los hechos del presente (de hecho toda la obra es una reminiscencia); el tiempo retrospectivo, con vueltas puntuales al pasado; el tiempo mítico, en que todo era “bueno”; el tiempo cíclico, que es el tiempo de la repetición y el tiempo apocalíptico, que corresponde al de la destrucción de los valores y el deterioro social, representado en la obra, por las nubes borrascosas del retrato del padre de Ella, quien dice: “¿Qué presagiaba el artista?” (p. 40). La tercera razón, es el desdoblamiento de los personajes: los distintos fornicadores que son uno y muchos y la madre y la hija, cuyas identidades se entrecruzan. La última razón, es el aspecto referente a las distintas formas del habla. Aquí se mezclan el lenguaje de las clases sociales más elevadas con las de otros grupos sociales. En nuestro criterio, la obra debió ser traducida con el uso del “vos” costarricense y del “usted”, dependiendo del estrato social y el nivel de escolaridad de quién enuncia, para que se ajustara de mejor manera a la realidad costarricense del momento.

La noción de “fornicador” ha de ser entendida en esta obra en sentido muy amplio, no solamente desde el punto de vista sexual, sino de quienes prostituyen la sociedad a través de la corrupción, el engaño y la politiquería.

Por medio de la figura del “fornicador”, Victoria Urbano cuestiona una serie de rasgos que la sociedad patriarcal identifica con el “macho dominante”, como pregonar sus conquistas amorosas. El personaje Ella escucha una conversación de dos hombres en la calle, donde uno que le pide prestado el carro al otro para ir a un prostíbulo y conversan en voz alta sobre la actividad sexual de cada uno. El personaje Ella dice: “...lo que verdaderamente me parece imperdonable es la falta de delicadeza con que los hombres comentan en media calle lo que hay hecho”. La Otra le responde: “Esos son los síntomas del machismo enfermizo que padecen nuestros hombres, querida”. Y Ella remata: “¡ Qué pena, que sólo vean en lo sexual un motivo de lascivia y alarde!” (p. 49).

En esta sociedad dominada por el varón, la mujer debe comportarse siguiendo los patrones que marcan los varones (el personaje Él le dice a Ella, su esposa: “En casa se está mejor, ¿verdad, querida?” (p. 60). La mujer aparece como un ser pasivo, confinada a ciertas labores llamadas “femeninas”, que la mantienen en un nivel degradado, sin posibilidades de crecimiento. Las alusiones de los varones a las mujeres están referidos únicamente a su belleza física o a sus protuberancias (senos, nalgas, etc.). “Pero tú eres joven y siempre serás bella para mí”, le dice Él a Ella (p. 53).

En esta obra, también, se plantea el tema de la exclusión social y la marginalidad en la que las clases dominantes y socialmente bien posicionadas, mantienen al resto de la población. El taxista que lleva al personaje Ella hacia Atenas, le dice irónicamente que él pertenece al partido de Mora (Partido Comunista de la época con su candidato Manuel Mora), “porque moramos en la mayor pobreza y nadie se da prisa por esta demora que llevamos de ponernos al día con la justicia económica más elemental del mundo” (p. 78).

Sobre esta situación de exclusión social de un grupo importante de la sociedad, Victoria Urbano nos presenta a Ella (la hija) como un personaje que evoluciona de una visión simplista de la realidad a una posición de tolerancia y entendimiento de los motivos de las clases excluidas a revelarse (lo hacen por medio del lenguaje fuerte e incluso “vulgar”). Por eso dice:

No, no me sonrojo ni me tapo los oídos. Las malas palabras comienzan a revelarme su verdadero significado. En boca del miserable, del oprimido y de los que gritan a todo pulmón su tísica pobreza, son una explosión necesaria. Las malas palabras son la única abundancia que tienen en la boca (p. 39).

Realmente lamentamos no haber tenido acceso a los otros textos de esta autora, porque El fornicador es todo un documento de época que retrata a la sociedad costarricense, fuertemente anclada al modelo patriarcal abusivo, intolerante, clasista y excluyente.

Anexo 1

Cuadro de tópicos tomados en cuenta para efectuar el análisis

1. Introducción sobre el período y los “valores”. El punto de vista/distancia con las distintas clases socio-económicas (bajas)
2. Propuestas de experimentación en el medio.
3. Manifestaciones de lo femenino y de lo masculino
 - a. Construcción de los personajes masculinos y femeninos
 - b. Reproducción de los estereotipos y roles (diálogo con el contexto histórico): hijos, padres, madre, esposa, amante, etc.
 - c. Qué tanto se cuestionan los estereotipos
 - d. Relaciones que se establecen entre hombres y mujeres a la luz de los modelos más tradicionales.
 - e. Rompimiento del modelo patriarcal (variantes: jefe/subalterno): familia, matrimonio, divorcio, relaciones de hecho, incesto.
4. La invisibilización de la mujer-madre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- Acuña Zeledón, J. B. (2011). *Obras completas*, Tomo I. Von Mayer Chaves, P. (Editora). San José, Costa Rica. Editorial UCR.
- _____. (1972). *El objetivo secreto, Bajo llave, El viaje, El reto y Dante Alighieri*. En *Máscaras y candilejas*. Ilustraciones de Juan Manuel Sánchez. San José, Costa Rica. Librería, Imprenta y Litografía Lehmann, S. A.
- Albee, E. (2008). *Un delicado equilibrio*. En: *Un delicado equilibrio, Tres mujeres altas, La cabra o ¿Quién es Sylvia?* Traducción y epílogo de Castagnino, M. I. Buenos Aires, Argentina. Losada.
- _____. (2010). *¿Quién teme a Virginia Woolf?* 5ª edición. Traducción de Mira, A. Madrid, España. Cátedra.
- Baldano, A. (2010). *Teatro de autor en Costa Rica. Aproximación crítica a una selección de textos contemporáneos*, San José: EUNED.
- Barrantes, C. (2010). "La Carmen Naranjo no tan conocida". *Magazine. La República* del 8 de julio 2010, p.1. San José, Costa Rica.
- Barzuna, G. (1982). "Recuento de un teatro popular en los años setenta", *Revista Escena*, 4, 7.
- Borloz, V. (2009). *Carmen Naranjo una metáfora viviente*. San José, Costa Rica, EUNED.
- Cañas, A. (1971). "El héroe", *Obras breves del teatro costarricense*, San José: Editorial Costa Rica (Colección La Propia).
- _____. (2005). "Uvieta", San José: Editorial Legado.
- _____. (1987). "El luto robado", "La segua" y "En agosto hizo dos años", San José: Editorial Universitaria Centroamericana, San José.
- _____. (1999). "Una bruja en el río" y "Tarantela", *Tres piezas teatrales*, San José: Editorial Costa Rica.
- Chavarría, G. (1988). "Un discurso irreverente". En Suplemento Áncora del periódico *La Nación* del 11 de setiembre de 1988, (pp.1-2). San José, Costa Rica.
- Consejo Universitario. Universidad de Costa Rica. (1951). "Acta de la sesión N° 019, celebrada el 21 de mayo de 1951". Disponible en el sitio web, consultado el 22 de junio de 2015: <http://www.cu.ucr.ac.cr/actas.html>
- Cortés, M. L. (1987). *Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski*. Tesis de Licenciatura en Filología Española: Universidad de Costa Rica.
- Fernández, G. (1977). *Por los caminos del teatro en Costa Rica*, San José: EDUCA.
- Fumero, A. P. (1996). *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914. Una aproximación desde la historia social*, San José: EUCR.
- Glenn, K. (1979). "Tiempo, identidad y sociedad en *El Fornicador*, de Victoria Urbano". En "Introducción" de *El fornicador*. Lamar University Beaumont, Texas, (pp. 9-22).
- Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols. 8ª reimpresión. Barcelona, España. Paidós Editores.
- Herzfeld, A. y T. Cajiao. (1973). *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectivas críticas y antología*, San José: Editorial Costa Rica.
- Jiménez, C. (1981). *La Labor de una vida, obra de Alberto Cañas: los caracteres*. Tesis de Licenciatura en Filología Española: Universidad de Costa Rica.

- Macaya, E. (1971). "Preludio a la noche", *Obras breves del teatro costarricense*, San José: Editorial Costa Rica (Colección La Propia).
- Mira, A. (2010). "Introducción". En Albee, E. (2010) *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Madrid, España: Cátedra.
- Molina, M. (2010). "La voz homenaje a Carmen Naranjo". En *La Nación* del 9 de julio de 2010, (p.6). San José, Costa Rica.
- Morales, C. (1981). "El teatro en Costa Rica (1970-1980)", *Revista Escena*, 3, 5.
- Quesada, Á. "La dramaturgia costarricense de fin de siglo", *Revista Comunicación*, ITCR, Disponible en: http://www.tec.ac.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista
- Naranjo, C. (1971). *La voz*. En *Obras breves del teatro costarricense. Colección La Propia*. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica.
- _____. (1984). *Manuela siempre*. Revista Escena año 5, N° 12, II semestre 1984, pp. 23-31. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- _____. (1988). "Hacia el rescate de Victoria Urbano". En Suplemento Áncora del periódico *La Nación* del 11 de setiembre de 1988, (p.1). San José, Costa Rica.
- _____. (1993). "En homenaje a Victoria Urbano". En periódico *A Día* del 15 de agosto de 1993, p. 4. San José, Costa Rica.
- Pinter, H. (2005). *La fiesta de cumpleaños*. En *La fiesta de cumpleaños, La habitación, Un leve dolor, Blanco y Negro, El examen*. Buenos Aires, Argentina. Losada.
- Rojas, M. et al. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Tomo I. Teatro costarricense de 1890 a 1930*, Heredia: EUNA.
- Rojas, M. y F. Ovares. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Tomo II. Teatro costarricense de 1930 a 1950*, Heredia: EUNA.
- _____. (1996). "La casa y el poder. El teatro costarricense entre 1980 y 1994", *Revista Espejo de Paciencia*, N° 2, 44-48.
- Rojas, P. (2009). *La historia del teatro en Costa Rica a través de la voz de sus protagonistas. (1970-2000)*. Disponible en: <http://www.wcupa.edu/knowledgeCrossingBorders/PDF/3%204%201%20Rojas.pdf>
- Rovinski, S. (1960). "Atlántida", Obra sin publicar, Mención de honor en San José, Costa Rica.
- _____. (1999). *Gobierno de alcoba/Un modelo para Rosaura/La víspera del sábado*, Colección Autores Costarricenses del siglo XX. San José: Editorial Costa Rica.
- _____. (1978). *Las fisgonas de Paso Ancho*, San José: Editorial Costa Rica.
- _____. (1985). "El laberinto", *Tres obras de teatro*, San José: Editorial Costa Rica.
- Sánchez, A. (2011). "El Farolito de Juan Manuel Sánchez". Disponible en: http://www.nacion.com/archivo/emFarolitoem-Juan-Manuel-Sánchez_0_1238876167.html. Consultada el 23 de marzo de 2014.
- Sancho, A. (1955). *Débora*. Colección del Autor "Nevado Esplendor", volumen 1. San José, Costa Rica. Imprenta Nacional.
- _____. (1961). *Los Alcmeónidas*. Departamento Editorial del Ministerio de Educación Pública. San Salvador, El Salvador.
- Sandoval de Fonseca, V. (1987). "Dramaturgia costarricense", *Revista Iberoamericana*, 53, 138-139.
- Sartre, J.P. (s/f). *A puerta cerrada*. Disponible en: <http://www.librodot.com>.
- Solís, S. (1991-1992). "El movimiento teatral costarricense (1951-1971)", *Revista Escena*, 13,14, 28-29.

- _____. (1991). "El movimiento teatral costarricense (1951.1971). Tesis para optar el título de Licenciado en Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.
- Strindberg A. (1983). *Teatro contemporáneo I y II*. Traducción de Jesús Pardo. Barcelona, España. Editorial Bruguera, S. A.
- Urbano, V. (1979). *El fornicador*. Lamar University Beaumont, Texas. USA.
- Valdivieso, L. T. (1979). "Notas biográficas de la autora". En *El fornicador*. Lamar University Beaumont, Texas, (pp. 83-93).
- Vásquez, M.y J.A. Vargas. (1988). "Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950", *Revista Escena*, 10, 19-20.
- Vinocour, F. (2007). *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*, San José: Editorial Perro Azul.
- Von Mayer, P. (2009). Informe final del Proyecto de Investigación N° 014 "Edición de las obras completas de José Basileo Acuña", disponible en: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/375/INFORME%20FINAL%2020021-A4-028.pdf?sequence=1>. Consultada el 21 de marzo de 2014.
- VVAA. (1960). Santa Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento). Corea. Sociedades Bíblicas Unidas.
- VVAA. (1971). *Obras breves del teatro costarricense*. Editorial Costa Rica (Colección La Propia), San José, Costa Rica.

Acerca de las autoras

Ruth Cubillo Paniagua. Costarricense. Doctora en Literatura por la *Universitat Autònoma de Barcelona*. Actualmente es Directora del Posgrado en Literatura y profesora catedrática de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, ambos de la Universidad de Costa Rica. Entre los libros que ha publicado se encuentran *Mujeres e identidades. Las escritoras del Repertorio Americano (1919-1959)*, EUCR (2001); *Mujeres ensayistas e intelectualidad de vanguardia en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*, EUCR (2011); *Novelistas españolas del siglo de oro: la obra de Mariana de Carvajal y Saavedra*, EUCR (2014), y *Representaciones de la pobreza y la desigualdad social en la narrativa costarricense: 1890-1940* (en prensa). Además ha publicado, numerosos artículos en revistas especializadas.

Olga Marta Mesén Sequeira. Costarricense. *Magister Litterarum* en Literatura Española y licenciada en Ciencias Económicas con énfasis en Administración, ambos por la Universidad de Costa Rica. Ha complementado sus estudios en esos campos con la Historia del Arte. Actualmente se dedica a la investigación sobre literatura y teatro; colabora con artículos para diversas revistas especializadas y es coordinadora-instructora del Taller de Literatura y Lectura del Instituto Cultural de México. Entre los libros que ha publicado están *Una poética de lectura en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle-Inclán*, EUCR (2011), *El teatro de Daniel Gallegos Troyo: Su "obra única"*, EUCR (2014) y *El teatro Arlequín de Costa Rica. Memoria de un grupo teatral (1955 -1979)*, EUCR (2018).

La presente investigación aborda las problemáticas relativas al género en el teatro costarricense de la segunda mitad del siglo XX, analizando las formas en que los textos dramáticos representan esta problemática. A través del análisis de los modelos de lo femenino y lo masculino, el estudio de los conceptos de exclusión social y marginalidad, así como el empleo de la teoría de la intertextualidad, las autoras advierten que el género es una de las variables de estudio que más afectan (para bien o para mal) la vida cotidiana de los individuos y que más complejidad aporta a las relaciones intersubjetivas. Entre las obras analizadas destacan las de autores como Carmen Naranjo, Daniel Gallegos, Alberto Cañas y Samuel Rovinski.

Colección Cuadernos del Bicentenario · CIHAC

En el 2021 las sociedades centroamericanas celebrarán doscientos años de independencia política. En estos dos siglos, estos países han pasado por una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que han modelado sus estructuras internas, que han modificado sus subjetividades y que les ha cosechado el presente que tienen. No es por eso sorprendente echar un vistazo a las ilusiones que tenían los individuos que vivieron los primeros años de independencia acerca del futuro de esta región y encontrarse que una buena parte de su programa político no se realizó o bien ocurrió de manera diferente a como lo imaginaron.

Es por eso que el Centro de Investigaciones Históricas de América Central ha decidido producir la presente colección de cuadernos cuyo propósito será reunir estudios, fuentes, bases de datos y propuestas teórico-metodológicas sobre la historia centroamericana.