

HACIA UNA PROBLEMATIZACIÓN DEL METADISCURSO DRAMÁTICO: CAÑAS, GALLEGOS Y ROVINSKI

María Lourdes Cortés

ABSTRACT

This article attempts to analyze the readings generated by the dramatic works of the three most representative writers in our field: Alberto Cañas, Daniel Gallegos and Samuel Rovinski. It takes into account both the critical apparatus (that is the "criticism" appearing in newspapers, magazines, posters and other publications, trying to distinguish the codes of credibility with which they operate) and the readings that have been developed from the scholarly apparatus, which has revealed itself as a faithful image of the former.

"... el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir no *tiene función*); doble y triple perversidad del crítico y de su lector; y así al infinito".

Roland Barthes
El placer del texto

1. El aparato literario

Al asumir lo literario como práctica discursiva, es decir, como "realización material en el discurso de un cierto tipo de relaciones conscientes e inconscientes del sujeto y del mundo" (1), la obra literaria no puede aparecer como un objeto estático, al que podamos aproximarnos, extraer de él un sentido último y único, una especie de "verdad" del texto.

En un intento de aproximación a la obra dinámica más representativa del país -el discurso literario-teatral de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski- se ha considerado de importancia primordial estudiar también, el metadiscurso desarrollado en torno a este corpus, ya que el texto no puede separarse de las condiciones institucionales que desde fuera lo determinan y le asignan su "literariedad". Estas condiciones -el aparato literario- definen las reglas de producción del texto y median nuestra relación de lectura con él. Básicamente están constituidas por las editoriales, el aparato crítico y escolar y, en nuestro caso, por ocuparnos de textos dramáticos, las instituciones teatrales.

2. El aparato crítico y su concepto de verosimilitud

La literatura tal y como la hemos reconocido tradicionalmente, ha sido despojada de su valor de

trabajo y las obras se han concebido fuera de las circunstancias que las producen. Al instaurarse el texto como un "objeto natural de contornos definidos y definibles, se presupone un cierto tipo de discurso crítico también "naturalizado"; una crítica que no se critica" (2).

Este discurso crítico *fija* la multiplicidad de significaciones posibles que ofrece un texto y, se oculta bajo la máscara de la reproducción: la crítica simplemente explicará el sentido del texto, lo reproducirá.

Se construirá, entonces, "un sistema de conceptos y de términos que permiten hablar sobre el texto para explicarlo y reproducirlo metódicamente" (3). Se distinguirán discursos situados en planos diversos, y uno de ellos, el de la crítica literaria, "se arroga la potestad de hablar sobre otro para explicarlo" (4).

Por otra parte, la crítica literaria no se reconoce a sí misma como producción, como surgida también de determinadas prácticas sociales, instauradas dentro de una estructura de poder. La crítica encubre sus condiciones de producción y, por lo tanto, sus relaciones con los intereses de clase. Por ello, ha construido un verosímil crítico que oculta las relaciones entre estas "inocentes" explicaciones y los intereses de clase que las determinan. El concepto de "verosimilitud" funciona como una censura que obliga a elegir entre un arsenal de sentidos a aquel o

aquellos que no contradigan a la autoridad; se instituye como palabra oficial, como "ley discursiva, absoluta e inevitable (...), como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente" (5).

Lo verosímil es entonces, también, un mediador, entre el signo y la realidad que él evoca; crea la ilusión de que el texto literario se adecua al referente, y se rige por las leyes de éste y no por las leyes propias del simbolismo. Funciona, entonces, como mecanismo donador de "naturalidad", determinando lo que es "verdadero" y constituyendo una política de lectura, una serie de actitudes que se deben sostener ante los textos (6).

El verosímil crítico varía dependiendo de los rasgos históricos, de la comunidad en que se inscribe; aunque siempre se tiñe de universalidad y de eternidad, proponiendo sus leyes como imperecederas.

3. Clasificación de las fuentes

Los metatextos realizados en torno a la obra de Cañas, Gallegos y Rovinski fueron ubicados básicamente en seis tipos de fuentes:

1. *Comentarios en historias generales de la literatura costarricense.* Se trata de la *Historia de la literatura costarricense*, de Abelardo Bonilla (7), el *Resumen de la literatura costarricense*, de Virginia Sandoval de Fonseca (8) y *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*, de Jorge Valdeperas (9).

2. *Artículos específicos encontrados en revistas especializadas de literatura y teatro.* Básicamente son tres revistas: la *Revista de Filología y Lingüística*, *Kañina* y *Escena*.

3. *Recopilación de artículos de periódico.* Nos referimos específicamente a dos libros, *Los caminos del teatro en Costa Rica* de Guido Fernández (10), que reúne alguna de su crítica teatral aparecida en *La Nación* entre los años de 1971 y 1977 y *La comedia es cosa seria*, de Andrés Sáenz (11), que recoge su labor de crítica teatral de los años 1978 a 1982.

4. *Contraportadas o presentaciones a las obras.* Comprendamos aquí todos aquellos comentarios incluidos en las ediciones de los textos dramáticos.

5. *Antologías críticas.* Se trata concretamente de dos antologías del teatro que incluyen comentarios y análisis sobre los autores que nos ocupan: *El teatro de hoy en Costa Rica* de Anita Herzfeld y

Teresita Cajiao (12) que reúne textos, comentarios y entrevistas a Alberto Cañas, Daniel Gallegos, Samuel Rovinski, Antonio Iglesias y William Reuben. La otra es la tesis presentada por Olga Marta Barrantes, que es una antología crítica de la dramaturgia costarricense (13).

6. *Artículos de periódico.* Comprende tanto los comentarios de puestas en escena, como entrevistas, presentaciones de textos y otro tipo de artículos, que han aparecido en los periódicos del país.

No se han tomado en cuenta como fuentes, los comentarios aparecidos en los afiches o programas de las puestas en escena, pues éstos por lo general se han repetido en las presentaciones a las ediciones de los textos o en revistas.

Por otra parte, la única tesis que estudia uno de los textos, *El luto robado*, de Alberto Cañas, es la presentada por Virginia Sandoval de Fonseca. No se utilizará este estudio pues, posteriormente, la investigadora publicó lo básico en un artículo titulado "El luto robado y su visión del mundo absurdo" (14).

Finalmente, conocemos de la existencia de tesis hechas en los Estados Unidos de América, sobre algunos textos de Gallegos y Rovinski, pero no las hemos utilizado tampoco, pues, hemos preferido circunscribirnos a los metatextos aparecidos en el país.

El total de los comentarios desplegados en torno a la obra dramática de estos escritores no es homogéneo; sin embargo, hemos considerado estos discursos de una manera global, para analizarlos temáticamente y clasificarlos en categorías reiterativas. Como se señaló, son críticas realizadas sólo en Costa Rica y el corpus no es exhaustivo, pues ni las bibliotecas conservan todo el material.

Por otra parte, de los comentarios se seleccionó solamente lo que se refiere al aspecto literario y no a la puesta en escena de los textos, ya que en principio esta investigación se interesó por los textos literario-teatrales como discursos verbales, dejando de lado el texto no-verbal que se desarrolla en los montajes de estas obras.

Finalmente, el análisis temático no es exhaustivo tampoco. Se seleccionaron solamente las categorías más frecuentes en los metatextos; las más representativas del discurso crítico.

4. La autoimagen del crítico

Al revisar la crítica realizada alrededor de los textos dramáticos de Cañas, Gallegos y Rovinski,

encontramos ciertas constantes, cierto tipo de enunciados que se reiteran y que podría considerarse que constituyen el código de lo verosímil crítico de estos textos dramáticos. Estos enunciados, por lo general contienen valoraciones expresadas tanto implícita como explícitamente. Dichas valoraciones son flexibles, pues, como se verá, lo que es negativo para un comentarista, puede aparecer como positivo para otro.

Sin embargo, antes de desarrollar este código del verosímil crítico cabría señalar algunas particularidades que se han identificado en la posición que asumen los críticos o comentaristas de dramaturgia ante su propio discurso.

Interesa detenerse en la imagen que tiene el crítico de su propia palabra, ya que desde esta auto-percepción se puede relativizar este discurso. Es un discurso que el crítico no quiere asumir, del cual no quiere responsabilizarse. El crítico no toma un lugar de enunciación definido, lo que le ha permitido una posición muy ambigua con respecto a la "verdad" que enuncia.

Si bien se ha considerado siempre la función del crítico, especialmente la del crítico teatral (15), como fundamental en el proceso de producción y circulación de los mensajes literario-teatrales, aquél se reviste de una cierta "humildad" cuando toma la palabra. Se coloca generalmente en la posición de un "simple" espectador o lector, acusándose a su vez de tomar un puesto (el lugar del hablante) que no le corresponde: "Heme aquí, de entrometido, escribiendo sobre la obra *En agosto hizo dos años* (...). El propósito no tiene pretensiones críticas, porque las mías no van más allá, en el campo de las letras, que las de ser un aprendiz de historiador" (16). "Yo no soy crítico teatral y esa es labor para Víctor Valembois, Guido Fernández, Lenín Garrido o Carlos Morales" (17).

La crítica tiene sus hombres, supuestamente ya especializados y capaces de tomar el lugar de la palabra "explicadora"; sin embargo, una de estas autoridades, Guido Fernández, también niega, o más bien oculta, su posesión de la "verdad": "un espectador que escribe en los periódicos, esa es la mejor definición del crítico teatral" (18). Pero este espectador, inevitablemente, coloca su palabra en el espacio de la autoridad (sobre los textos y el sentido), señalando lo que se debe leer y cómo se debe leer.

Por otra parte, esta crítica es bondadosa y descendiente con los discursos a los que se acerca. Existe un consenso general en la opinión, de que el teatro en Costa Rica posee un desarrollo incipiente y

que la dramaturgia, dentro del fenómeno, es aún más pobre y escasa. Sin embargo, por un lado se otorgan premios y distinciones y por otro, los textos son calificados de "ensayos", "experimentos", "travesuras cómicas". Incluso, uno de los críticos acusa a sus compañeros más severos, pretendiendo una mayor benevolencia: "No obstante, la crítica fue desmesurada y hasta grosera. ¿Cómo perder de vista que todas las obras de un autor no pueden tener el mismo nivel?" (19).

Se mueve la crítica en un ámbito pueblerino, de resentimientos y violencia: el ambiente es delicado y susceptible; y antes de hacer una observación aguda, es preferible no romper con el amigo o exponerse a un golpe (20).

Así, el crítico tiñe su palabra con la inocencia de la simple opinión subjetiva de un amigo y constituye, por su parte, un paradigma de verosimilitud que oficializa el discurso dominante.

A su vez, el hecho de que la crítica no defina un espacio (¿es palabra explicadora o simplemente una amistosa opinión?) es un elemento que le resta resonancia intelectual. Si estos emisores se autoperceben como simples espectadores o amigos, nunca se podrá establecer un metadiscurso que pretenda un grado de objetividad o de profundización intelectual. No habrá una recepción creativa y, por lo tanto, no hay una real contribución a la vida del pensamiento en nuestro país.

5. El código del verosímil crítico

En el código del verosímil crítico se pueden distinguir básicamente diez categorías que se reiteran con frecuencia. Estos rasgos comunes no son los únicos que aparecen en el metadiscurso, pero se pueden considerar los más representativos:

- a. Lenguaje referencial/lenguaje no referencial;
- b. Temática nacional/temática universal;
- c. Búsqueda de influencias o inclusión en técnicas o movimientos literarios/conservación de la tradición literaria;
- d. Trascendencia/inmediatez;
- e. Cumplimiento del género/incumplimiento del género;
- f. Forma/contenido
 - f1) Fines exclusivos de diversión/otros fines.
 - f2) Presencia de "partidismo"/ausencia de partidismo.

f3) Función didáctica/ausencia de función didáctica.

g. Presencia del autor/ausencia del autor.

5a) Lenguaje referencial/lenguaje no referencial

Lo primero que distingue este código del verosímil crítico es el lenguaje *referencial* del *no referencial*. Se busca en el texto identificar un lenguaje que evoque un medio físico y social reconocible. Esta distinción permite diferenciar especialmente el discurso de Cañas, identificado como "popular", "nacional", "localista", del de Gallegos que, por su lenguaje "neutral", no remite a ningún espacio determinado. A Rovinski también se le señala el uso de un lenguaje "pintoresquista" que, sin embargo, es considerado por algunos, como una restricción (21) del texto. No obstante, por lo general Cañas y Rovinski son valorados positivamente por el uso del lenguaje popular.

Cabe señalar, sin embargo, que el verosímil establece "lo popular" como un todo indiferenciado. Todo lenguaje que "refleje" un habla identificable con el medio produce un texto que supuestamente "refleja lo popular". Pero esto no puede ser considerado "lo popular" en abstracto, ya que es sólo la forma en que es advertido o señalado por un grupo socio-histórico determinado. Estas concepciones ocultan las diferencias y las contradicciones entre los diversos grupos populares, planteándolos como un objeto indiferenciado y proponiendo, posteriormente, imágenes del tipo "campesino medio costarricense (bondadoso)" (*Uvieta*), "clase media josefina", (*Las fisgonas...*), etc. Estos estereotipos ocultan, como se señaló, las diferencias y contradicciones que existen entre las diversas capas populares y las proyectan como una "mercancía": imágenes que se podrían vender al turista; es folklore, en última instancia.

5.b) Temática nacional y temática universal.

A partir de esta distinción lenguaje referencial/lenguaje no referencial hemos visto que, se suele separar una temática *nacional* de una temática *universal*.

En Cañas se reconoce "una indagación del alma criolla" (22), una demostración de la problemática de "cabecera de cantón" (23); una "pintura de la sociedad josefina" (24) que lo contrapone a Gallegos, a quien siempre se le señala un afán universalizante, "tendiente a inscribir su teatro dentro de las

corrientes en boga en Broadway, Londres o París" (25). Algunos han visto en esta actitud de Gallegos un afán de hacer "teatro en serio" (26), aunque otras veces se le ha tildado de "muy importado" (27). Guido Fernández considera que el problema* con la censura que tuvo la obra *La colina*, se debió precisamente a que fue "trasladar a la provincia el tema de la gran ciudad" (28).

En Rovinski, por su parte, se señala el pase de un lenguaje, no referencial, y por ende una temática más universalizante, al uso de un lenguaje popular y una temática nacionalista que se valora positivamente: "Rovinski en sus obras iniciales, sobre todo en *La Atlántida* (1960) y *El laberinto* (1969), daba a su teatro un tono universalizante, pero en el transcurso de su quehacer artístico ha modificado totalmente esa primera posición y hoy día se empeña en darle valor literario a lo nacional" (29).

Su obra más conocida, *Las fisgonas de Paso Ancho*, es valorada por una porción del público, en una encuesta realizada durante el montaje de 1979, como "una obra teatral muy tica", evocadora de "gente viva", de "fenómenos tan ticos, como el fisgonear", "valoración del alma nacional", etc. (30).

Estas constataciones del habla y la temática costarricense son de especial interés en el código del verosímil, pues permiten fundar el efecto "realista" de los textos, presentándose éstos como reflejo de la sociedad costarricense: se valora entonces, la capacidad instrumental del lenguaje para transmitir de una manera transparente, el ambiente que evoca.

Esta concepción del lenguaje como un instrumento permite reforzar el ocultamiento de los procesos de producción de los discursos -el de la obra y el de la crítica-, convirtiéndose lo social en algo meramente "natural" y por ello, permanente e inamovible.

5.c) Búsqueda de influencias o inclusión en movimientos y técnicas literarias/mantención de la tradición literaria.

Por otra parte, el texto "universalizante" de Gallegos ha podido ser rescatado de su "extrañeza" gracias a la relación que se establece con otros escritores, señalada como *influencias*, o de la inclusión en *movimientos y técnicas literarias* de prestigio sólido.

Sus textos son legitimados así, a través de la palabra de otro, ya consolidado como portador de la palabra literaria. Asimismo, esta relación con otros

escritores prestigia la obra de Gallegos, lo que contribuye a una mayor apreciación y a un mayor consumo.

Se reconoce en este autor la influencia de Osborne, de Albée, de Pinter y, en general, de los autores estadounidenses anteriores al 50, y de los autores de vanguardia europeos.

Sus textos se incluyen en diversas corrientes teatrales: "En ciertos momentos es teatro épico de gran espíritu, en otros, teatro de la crueldad, muy pocas veces, teatro del absurdo, muchas, teatro expresionista alemán" (31).

Sin embargo, cuando se da la mezcla de técnicas se produce una cierta impureza que molesta al crítico, como en el caso de *Un modelo para Rosaura* de Samuel Rovinski: "Lo malo de *Rosaura* es la debilidad de sus andamios. La construcción de la pieza sigue un esquema de benaventina conversación en el primer acto, pirandelliana especulación en el segundo -correctamente calificado por Alberto Cañas como intermezzo y pinteriana ambigüedad en el último" (32).

La ambigüedad no es verosímil y por ello se condena: la mezcla ni es natural ni se ajusta a un patrón conocido. Este mismo pecado se le atribuye a Cañas por su obra *La segua*: "Sin embargo, queda claro que no acaba de ajustarse al *gusto* del lector o del espectador. Ello obedece a que la pieza no se resuelve con una sola técnica, sino que se halla dividida en dos posiciones bien diferentes: la primera de ellas responde a un teatro tradicional (en el sentido de que no despierta actitud crítica); la segunda constituida por el estrambote, busca procedimientos brechtianos. Si tal esfuerzo estuviese presente a lo largo de la obra y no sólo en el estrambote, éste no produciría el efecto de ser *artificial*" (33). Esta cita, por lo demás, es un ejemplo del uso de categorías como el gusto en el establecimiento del verosímil, así como del rechazo que plantea este código de lo "artificial", contrariamente al apoyo que se da, como se señaló anteriormente, a todas las instancias que refuerzan el efecto de realismo en los textos.

5.d) Trascendencia/inmediatez

Asimismo, el "universalismo" achacado especialmente a Gallegos, va acompañado generalmente, en el código de la crítica, de una supuesta intención *trascendentalista* que se opondrá a la *inmediatez* del teatro de Rovinski, por ejemplo. Se señala en Gallegos una intención, por sus temas filosóficos, de

trascender los pequeños problemas cotidianos y adentrarse en la problemática fundamental del ser humano. Sin embargo, esta intención trascendente también se identifica en algunos textos de Cañas, aunque de temática nacional: "...es una bruja simbólica que resume una latente trascendencia del amor escondido en todos nosotros cuando menos pensamos" (34), o en *La segua*, donde se ha considerado la vanidad del personaje "como intento de vencer los límites del hombre, de conquistar un absoluto bajo la apariencia de eterna belleza" (35).

Se opone a este teatro con intenciones trascendentalistas, uno con menos pretensiones, pero no por ello menos válido, según el criterio de algunos comentaristas: es el teatro de lo inmediato, como lo define Samuel Rovinski.

Las fisgonas de Paso Ancho es considerado un texto simple, sin pretensiones, y por ello percedero: "Como ejercicio teatral todos estamos de acuerdo en que *Las fisgonas* tienen tanta duración como las bromas y las instituciones de las que hace chacota" (36). Pero no por ello, como se señaló, es menos válido: "Sería pretencioso ubicar la obra en el contexto de una dramaturgia más ambiciosa. Rovinski no ha aspirado a otra cosa. Su efectividad es total, y eso justifica plenamente la pieza (...). La sencillez lograda es más convincente y valedera que la ambición frustrada" (37).

5.e) Cumplimiento del género/incumplimiento del género

Otra de las constantes en el verosímil crítico es la comprobación en el texto del cumplimiento o no de las leyes que le impone el *género dramático*. La categoría de género no sólo asegura la inclusión del texto en el ámbito de lo literario, sino que su buen cumplimiento puede ser un medidor de las cualidades del mismo.

Se comprueba en el texto, el cumplimiento de las características más importantes del género dramático; en este caso, la existencia de un conflicto dramático y la mayor o menor acción que tenga la pieza. "Se ha dicho que el teatro es una acción que se hace durar mediante las peripecias" (38): ello es el termómetro de validez: "El mejor y más activo acto es el tercero" (39), "...aunque el juego de dislocaciones temporales es muy interesante, creemos que todo eso cabría mejor en un relato fantástico, pues hay poca acción" (40). "De esta manera se asegura el

interés y la participación del espectador (o lector). Sin embargo, la obra no presenta un verdadero conflicto dramático" (41), "... el autor no ha podido darle ningún tipo de acción interna o externa a la aburridísima conversación" (42).

En fin, el buen uso de la técnica y el cumplimiento del género aseguran una vez más, que la obra pueda ser juzgada como verosímil, y le asigna un buen puesto en las "bellas artes".

5.f) Forma/contenido

Algunas veces, el texto cumple con las reglas del género correctamente; sin embargo, es acusado de fallar en la utilización del tema, en el contenido. Se establece, entonces, en el verosímil crítico, una distinción entre la *forma* y el *contenido* de un texto.

Subyace a esta categoría una noción de literatura que proviene de Aristóteles y que consiste en separar la obra literaria en forma y contenido. Noción que ya ha sido superada por las teorías literarias desde los formalistas rusos.

Por ejemplo, la censura prohíbe *La colina*, no por su contenido, sino por algunos elementos de su forma: "debería hacerle algunas modificaciones de forma (...) por considerarla lesiva "en la forma", no en su "tesis", a los sentimientos religiosos del pueblo costarricenses, y por el uso frecuente, entre otros aspectos, de un vocabulario procaz, contrario al respeto a que se debe ser acreedor el público que asiste al Teatro Nacional" (43).

Otros críticos han señalado en Gallegos, buenas ideas, buenos temas, pero infelices realizaciones.

En Cañas, esta distinción también se ha establecido, aunque al contrario de Gallegos, Cañas es acusado de manejar la técnica, pero de escribir sobre temas sin importancia. Jorge Valdeperas, considera que el problema fundamental de este autor radica en su excesiva preocupación por el manejo formal: "La ausencia de una perspectiva más amplia, de una visión de la realidad más dinámica y de mayores alcances, lleva a que los procedimientos formales, de composición, se superpongan a los contenidos y a las contradicciones internas que estos sobrellevan" (44).

5.f1) Fines exclusivos de diversión/otros fines.

Sin embargo, lo que es considerado negativo por este investigador (Valdeperas), es positivo para otros comentaristas, para quienes el teatro debe ser

sólo "teatro":...su único mensaje, si lo hubiere de propósito, es ser lo que dice su nombre: teatro" (45), "cuyo fin es hacer teatro y no simplemente trasladar una realidad escueta a un escenario" (46). Lo válido de este tipo de teatro, en la opinión de estos comentaristas, es que el fin exclusivo, o por lo menos uno de los fines últimos, es *divertir*: "anunciar la obra con fines exclusivos de diversión es talentoso" (47), y es precisamente esta aparente inocencia del texto, lo que el verosímil crítico acepta.

5.f2) Presencia de "partidismo"/ausencia de partidismo.

Por su parte, las obras con lo que se ha llamado "*contenido político*" no han sido bien aceptadas por el código, y ésta es otra distinción que ha operado en el interés aproximativo de estos metalenguajes. Especialmente, interesa el hecho de no adherirse a ningún partido; atentaría contra lo puramente literario: "sin embargo, el drama no se inclina por ningún partido: no acusa ni amonesta. Tan sólo expone los hechos, aunque pesimistas. La *imparcialidad* del suceder deja que el espectador formule sus propios veredictos" (48).

Carmen Naranjo, aunque sí considera que las obras de Gallegos son de carácter político, lo excluye de "aceptar el dogma, la disciplina partidista" (49).

En Rovinski, el señalamiento es el mismo. *El martirio del pastor* es considerada la obra más política que se ha escrito en Costa Rica, pero no está "ideológicamente comprometida" (50). *Las fisgonas de Paso Ancho* también es considerada teatro popular, directo, "sin coqueterías literarias ni ideológicas" (51). Cuando se hace crítica política, es importante que ésta sea pareja, que se aleje del partidismo, como es el caso de *Gulliver dormido*: "Por ahí asoma el perfil del embajador norteamericano, con el ofrecimiento de aportar armas para combatir al gigante, `sin poner en peligro de militarización al país'. Pero Samuel Rovinski se las arregla para quedar tablas porque también los camaradas reciben un mandoble" (52).

5.f3) Función didáctica/ausencia de función didáctica.

Pero la palabra no es sólo evaluada por su posibilidad de evocar la realidad, de divertir o, en casos extremos, de denunciar; también la crítica valora la función *didáctica* que puedan tener estos discursos. Continúa la palabra con su función instrumental: la

obra enseña divirtiendo, lo que contradice la "inocencia" que se señalaba en la "diversión pura" de algunos de los textos: "Una lección práctica de lenguaje, entre otras muchas cosas profundas y tiernas nos trae *Uvieta*, con la ironía, la gracia, el humor que ha logrado darnos a manos llenas Alberto Cañas en esta obra" (53).

Gallegos y Rovinski también son enseñanza: "*El séptimo círculo* no es sólo una enseñanza de que la violencia engendra violencia' o de que el poder se mantiene a base de chantajes' (...). Muestra que estamos asentados en la injusticia, que juzgamos antes de ser juzgados, que arrebatamos antes de que nos arrebaten. Desconfiamos y ese es el signo de la obra" (54).

Rovinski también posee, según la crítica, una intención moralizante: "... es una obra de carácter jocoso y popular que trata de moralizar por medio de la sátira" (55).

Como se puede ver, esta función didáctica muestra el gran peso que tiene la tradición educativa en nuestro país. Siempre es importante "enseñar" y mejor si se enseña, divirtiendo.

5.g) Presencia del autor/ausencia del autor

Finalmente, el verosímil crítico se interesa de manera casi permanente en encontrar la *presencia del autor* en el texto. Curiosamente, este fenómeno fue observado también por Manuel Picado en su estudio acerca del verosímil crítico generado alrededor de los novelistas del 40-50; este código se interesa por identificar la mayor o menor presencia del autor en la obra: "...el interés se dirige tanto hacia los aspectos ideológicos suscritos por el novelista (en nuestro caso dramaturgo) fuera del texto, como en general, hacia todo tipo de elementos que puedan ser leídos como autobiográficos. Desde este punto de vista, la experiencia personal se convierte en criterio de autenticidad del texto" (56).

A su vez, el autor planteado como fuente de sentido, es concebido como dueño de ese sentido que se pretende extraer (donar al) del texto, lo que permite ocultar que su producción es social.

En la novela, el Narrador es quien tiene el lugar de la verdad, y es en la posición de éste en donde se colocan las intenciones y las opiniones del autor. En el teatro, ante la inexistencia de un narrador como parámetro de verdad, los críticos han debido escoger uno de los personajes como portador de las ideas del autor: "...es en Guillermo en quien Cañas descarga la responsabilidad de ofrecer el sentido y la enseñanza de su obra" (57); "El personaje de Tomás está super-

ficialmente tratado. Lejos de constituir un ingrediente vital en el drama se convierte en portavoz distante de lo que parecen ser los comentarios y opiniones del autor" (58); "En la preferencia profesional que acusa el protagonista, "soy un buen matemático", se revela un detalle autobiográfico del dramaturgo" (59).

La intención del autor y la comprobación de su realización, son constantes en el discurso crítico. El autor es valorado como una categoría de autenticidad y la "feliz realización" de sus intenciones refuerza la verosimilitud: "Generalmente nos inclinamos, a lo menos hoy, a creer que el escritor puede reivindicar el sentido de su obra y definir ese sentido como legal" (60).

Cobran por ello vital importancia, en el verosímil crítico, las opiniones del autor sobre su obra. Las entrevistas, por ejemplo, son un modo eficaz para extraer el secreto del texto y proliferan en nuestro medio.

El "efecto-autor", como ha señalado Manuel Picado en un estudio sobre Carlos Luis Fallas, ha determinado la percepción de los textos: "... el autor, es uno de los criterios fundamentales de recepción y, por eso, de explicación del texto. En la base de esto se percibe un modelo mercantil de la comunicación literaria: el texto permite un intercambio entre dos subjetividades discretas: el escritor y el lector" (61).

Ni los planteamientos de Freud acerca de la escisión del sujeto (62), ni el desarrollo de la lingüística y la semiótica han podido borrar la idea de una relación directa entre el autor y el lenguaje. Hemos visto cómo en la concepción de la generalidad de los críticos se presupone una relación directa entre las intenciones del autor (moralizantes, políticas, didácticas) e incluso su propia biografía y los discursos que desarrolla. De allí que se conciba el lenguaje como instrumento para expresar.

A su vez, el "efecto-autor" es correlativo al efecto del realismo, y la literatura termina reduciéndose a la "mostración directa de la realidad a través de la palabra del autor", con lo que se ocultan las condiciones de producción de todo discurso y las mediaciones entre éste y el sujeto enunciativo. Para finalizar, citaremos lo que a este respecto acota Manuel Picado:

"El texto no es el portador de un significado dirigido por una intención que lo funda. No puede ser eso, puesto que la ligazón del sujeto y su palabra no es directa, instrumental. El hablante no es la causa de su discurso. El texto, del mismo modo que los sujetos de la escritura y la lectura, resultan sólo lugares de travesía de un orden que los contiene, pero no es contenido por ninguno de ellos: el orden simbólico" (63).

6. La palabra del autor

Teniendo en cuenta lo anteriormente desarrollado en relación con el autor como efecto guiador de la percepción del texto, conviene examinar brevemente su palabra; evidentemente, no como portadora de la autenticidad, sino simplemente como una fuente más de información.

El autor es asediado por los críticos en su propósito de extracción (o más bien de donación) del sentido, y a través de entrevistas y citas, su palabra es colocada como prueba irrefutable de la verdad del texto. En nuestro caso, el escritor ha reforzado este código de verosimilitud, ya que sus planteamientos concuerdan con las categorías que establece el metalenguaje para asegurar la "naturalidad", la "inocencia" del texto y así ocultar mediaciones y procesos existentes en su producción.

Los autores reconocen las distinciones entre el lenguaje referencial/no referencial y sus consecuentes literatura nacional/universal.

Cañas señala que su intención ha sido dirigir la creación: "hacia un teatro auténticamente costarricense" (64), y Gallegos establece su diferencia: "El lenguaje local me cuesta. Yo no tengo una sensibilidad como la que tiene Alberto Cañas de captar el lenguaje popular (...). Es un problema de vivencia. Algunos acusan mi teatro de ser intelectual. Yo no creo que sea eso, sino que tal vez es un teatro que tiene pretensiones de ser universal" (65).

A su vez, reconocen ellos mismos las influencias que, según ellos, han actuado sobre su producción literaria, lo que ha ayudado a reforzar el valor de la "literariedad" en sus obras. Cañas reconoce especialmente el aporte de Pirandello, Gallegos el de Hellman, Miller, Tennessee Williams, O'Neil, Strindberg y Pinter entre otros, y Rovinski, el del expresionismo y el del teatro japonés.

En cuanto a una intención "trascendental" en la escritura, Cañas la niega, e igual que sus críticos, plantea el divertimento como fin exclusivo en su teatro: "...no puede escribir sobre cosas trascendentales porque inmediatamente comienzo a burlarme de ellas, y de mi mismo" (66). Incluso, ante los supuestos "mensajes" que algunos buscan en sus obras, el escritor contesta: "...no le busquen intención filosófica ni significado escondido. Me ha costado mucho adquirir la reputación de escritor superficial que algunos me han dado, y no es cosa de perderla así no más" (67).

Por el contrario, Gallegos sí pretende ahondar en problemas que se consideran de trascendencia: "Yo

creo que el buen teatro procura hacer pensar a la gente, pretende cuestionar asuntos importantes, cuestionar al hombre y su sociedad. Se ocupa de problemas de trascendencia incluyendo asuntos personales como el amor, la soledad, la muerte" (68). Rovinski, por su parte, se preocupa básicamente por "la situación del individuo en la sociedad y su proyección para el futuro" (69).

Asimismo, los autores en estudio incluyen sus textos en algún tipo de teatro o señalan la utilización de técnicas teatrales como el distanciamiento, la técnica del subtexto, etc.

En cuanto a la afiliación partidista, al igual que el verosímil crítico, ellos rechazan partidismo: "El único compromiso en el que yo creo es el compromiso con mi conciencia, cualquier otro tipo de compromiso sería para mí propaganda, y yo no soy propagandista" (70); Cañas prefiere actualmente "expresarse" por medio de la novela, pues "el teatro es ahora teatro de protesta" (71).

Por su parte, Rovinski, quien sí penetra en temática considerada más política, aunque sus críticos se nieguen a ubicarlo en un bando determinado, denuncia la dificultad para montar sus obras de contenido político: "Y es aquí donde se reafirman las palabras de Rovinski cuando en 1982 dijo que sus obras con transfondo político desagradan porque la escenificación de la vida real otorga una nueva dimensión a la realidad y pretende transformarla puesto que lleva al descubrimiento de la verdad, la cual, generalmente, es rechazada por los afectados" (72).

Finalmente, los mismos autores identifican, señalan, su presencia en los textos. Para Alberto Cañas, es importante que la figura del autor se traslade al texto. Confiesa su preferencia por la narrativa, ya que considera que el teatro está relegando la figura del autor a un papel secundario, y se está convirtiendo en un pretexto para el montaje: "...toda expresión personal que por estos años quiera uno lograr por medio del teatro, queda mediatizada por la expresión personal del director, del tramoyista, de los actores, y el escritor queda en último término" (73).

Vemos así como Cañas, no sólo maneja una concepción instrumental (74) del lenguaje, sino que necesita que su posición como autor se evidencie en el texto: prácticamente es su fin primordial, ya que si ésta no puede manifestarse claramente en el teatro, prefiere cambiar de género.

Asimismo, en otros comentarios, Cañas utiliza personajes que se le parecen, así como otorga a su pieza *Ni mi casa es ya mi casa*, un carácter abiertamente autobiográfico.

Daniel Gallegos, por su parte, también utiliza la dramaturgia como "expresión": "uno piensa: ¡me gustaría escribir sobre algo!; después se sienta a escribirlo" (75) e identifica rasgos de su vida en los textos: "En una obra no se puede determinar dónde comienza lo vivido y dónde comienza la ficción (...). Todos mis personajes tienen algo de mí" (76).

Rovinski tampoco escapa de estas concepciones: "Yo he sido un soñador muy concreto y todos los personajes de mis obras, o son yo mismo desdoblado o son personas que he conocido y que los he modificado en las obras, pero que no han sido personajes abstractos" (77).

Es así como los escritores refuerzan el código de verosimilitud, asumiendo y "autenticando" las categorías con que se explican sus textos. Con una concepción de la literatura y del escritor que se recubre de una "naturalidad" y que pretende una relación directa con el lenguaje (la obra, al igual que en las concepciones románticas de la literatura, es el mensaje directo del creador), se oculta todo proceso productivo y se refuerza el efecto de "realismo" de sus textos.

7. El aparato escolar

Al lado de los códigos de crítica que se establecen, el aparato escolar aparece también como una instancia de programación de lectura, quizá la más fuerte, ya que esta primera lectura-explicación de textos condiciona todas las otras lecturas que surgen posteriormente. Como señala oportunamente Daniele Trotter: "¿Acaso una gran parte de nuestros juicios sobre las obras literarias -empezando por su mismo nombre (obras)- no proviene de la práctica escolar? Los calificativos diversos (bien escrita, hermética, clásica, sencilla, novísima, obra maestra, representativa, escandalosa, original, etc.) pasando por las categorías literarias (narrativa, poesía libre, modernista, postromántica, etc.) se crearon en parte y se difundieron desde la institución escolar, donde en la "lectura/explicación de textos" la voz de la autoridad y la voz del especialista llegaron a unirse" (78).

De los tres autores que nos ocupan, dos de ellos, Alberto Cañas y Samuel Rovinski, están incorporados en el plan de enseñanza de Educación media, a través de *Textos de lectura y comentarios*, libro básico para la enseñanza de la literatura a partir de 1966. Los textos escogidos para el estudio del género dramático son: *Algo más que dos sueños*, para primer año y *La segua* y *Las fisgonas de Paso Ancho* para segundo año, ya que es en estos niveles en los que se

estudia la literatura costarricense.

Flora Ovares, Margarita Rojas y Mayra Chavarría han efectuado un exhaustivo estudio acerca de los textos de literatura de secundaria (79). En esta investigación, en relación con los libros que nos interesan, las autoras analizan los conceptos básicos que se manejan (literatura, obra literaria, autor) y la concepción teórica y metodológica que los orienta.

Ante todo, nos ha surgido la pregunta del por qué se ha seleccionado a Cañas y Rovinski, así como a esos textos específicos, y no a Gallegos. Creemos ciertamente, que esta selección se debe básicamente a la categoría asignada a estos autores de portadores de un *lenguaje referencial* y, por ende, de una *temática nacional*. Señalan las autoras que las obras se escogen, por su carácter moralizante o por su valor lingüístico y "los trozos seleccionados se deben adaptar a los alumnos de enseñanza media sin lesionar su crecimiento moral, ni la visión optimista del mundo y de la vida que todo joven debe tener" (80).

El hecho de que se excluya a Gallegos de la selección de dramaturgos costarricenses parece corresponder a la imagen que recae sobre este autor de "importado", de "extranjero" y de tratar temas que pueden ser considerados como complejos (temas filosóficos, religiosos, etc.) (81). Gallegos, por su lenguaje "neutral" y su temática "universalizante" (sin ubicación geográfica, más bien), no contribuiría a un mayor conocimiento de alguna época o ambiente de interés para el alumno, función importante que se atribuye a la literatura en estos textos. Por el contrario, Cañas y Rovinski "reflejan" ambientes costarricenses: "el ambiente colonial de Cartago a mediados del siglo XVIII" (82) y "lo popular ciudadano, con tono auténticamente costarricense" (83).

En todo caso, Gallegos ha sido excluido del aparato escolar. La censura ha caído una vez más (ya lo había hecho concretamente con su obra *La colina*) sobre su discurso. Es casi imperceptible, pero el sistema censor nos impone sus políticas de lectura; y así, dentro de ese aparato, la escuela funciona como el primero y más importante programador y censor.

Por otra parte, una vez seleccionados los autores y los textos (84), nos preguntamos qué se resalta en las lecturas-explicaciones de estas obras dramáticas.

Ante todo, cabe señalar la importancia que se le atribuye al autor en la explicación de la génesis de las obras. Todo comentario va acompañado de una biografía del escritor, en la que sobresalen sus oficios, premios obtenidos, viajes y estudios realizados, así como algunas características de sus obras. Estas

caracterizaciones de las obras, así como *todos* los comentarios de los textos son tomados fielmente de estudios o críticas realizadas por otros investigadores y para otros fines. Por ejemplo, el comentario de *Algo más que dos sueños* es tomado del comentario del mismo texto realizado por Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. De las mismas autoras se toman, para el libro de segundo año, datos suministrados en las biografías de Cañas y Rovinski. El comentario de *La segua* y *Las fisgonas de Paso Ancho* se copia fielmente de los hechos por Virginia Sandoval de Fonseca para su *Resumen de la literatura costarricense* (85). Esto nos indica claramente, que aparato crítico y aparato escolar son fundadores de una misma lectura. Como se señaló, interesan el autor y sus intenciones, así como su posibilidad de expresar y su capacidad de cumplir con el género. Por consiguiente, todo lo dicho para el código del verosímil crítico puede ser repetido para el código del aparato escolar, ya que éste no hace más que repetir al primero.

Surge entonces el problema, que no fue señalado por Ovaras, Rojas y Chavarría, de la pertinencia de estos comentarios, tomados de estudios generalmente más especializados, en los libros de texto para jóvenes, ya que algunos de los criterios repetidos, ni siquiera se explican y se supone que el estudiante debe aprenderlos. Por ejemplo, se señala en Cañas su actual interés por la narrativa (a lo que ya nos referimos y que es señalado por Herzfeld y Cajiao) pues "todo lo que es lenguaje y palabra está perdiendo importancia y categoría" y "quienes pretenden arreglar situaciones por medio de la literatura se han apoderado del teatro", lo moldean como teatro de protesta, "la vieja protesta social de las novelas proletarias puesto en términos de expresionismo teatral de 1910" (86). ¿Sabe acaso un estudiante de segundo año, lo que es teatro de protesta? ¿Qué es el expresionismo? En fin, este problema excede los límites de nuestro trabajo, pero interesa plantearlo para estudios posteriores y más específicos del tema.

Así, el aparato escolar, en lo que se refiere a la enseñanza de la literatura se presenta en primera instancia como un fiel espejo de lo que el código del verosímil crítico ha establecido e instaurado como legalidad.

Sin embargo, el efecto ideológico del verosímil crítico se amplía en el aparato escolar, ya que en éste sólo se trabaja con trozos del material de la crítica. Se produce entonces, una lectura fragmentaria, parcial; las frases sacadas del contexto tienden a convertirse en dogmas, y lo que es peor, el material había sido elaborado para otro destinatario. Todo esto redundante,

inevitablemente, en una lectura aún más distorsionada.

ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES

A partir del cuadro de la cantidad y la frecuencia temática de la crítica realizada en torno a la obra de Cañas, Gallegos y Rovinski, podemos señalar algunas cuestiones significativas.

Casi no existen comentarios de las obras que no han sido estrenadas; los únicos comentarios que hay sobre las dos obras de Cañas que desconocemos son las aparecidas en el *Resumen de literatura costarricense* y de las cuatro obras de Rovinski que no han sido puestas en escena, sólo se conocen críticas sobre *El martirio del pastor*, ya que ésta sí ha sido editada.

Es importante la diferencia de comentarios existentes entre *La colina* (31 críticas) y el resto de los textos, ya que el que le sigue es *Uvieta* (10 críticas). Sin embargo, esta diferencia cualitativamente no es tan significativa, ya que la mayor parte de los comentarios en torno a *La colina* se refieren al intento de prohibición de la censura en 1968. *La colina* se constituyó en la primera pieza dramática prohibida por la censura, lo que causó gran revuelo; el texto y su prohibición fue el pretexto de muchos, para referirse a cualquier tema.

Las mayores preocupaciones de la crítica son básicamente la distinción entre una temática nacional/universal (40 comentarios) y la búsqueda de influencias o adecuación del texto a corrientes y técnicas del teatro ya reconocidas (45 comentarios). Interesa significativamente también la distinción entre un lenguaje referencial o no referencial (27 comentarios) y el buen o mal cumplimiento del género (28 comentarios).

La cantidad total de críticas analizadas es de 106. La mayor parte de ellas se limita a resumir el argumento y establecer unas cuantas valoraciones. Solamente los estudios de la Sra. Virginia Sandoval de Fonseca examinan con principios metodológicos algunos de los textos que nos ocupan. No conocemos ninguna investigación -como la presente- que trate de abarcar la obra total de los tres dramaturgos; ni siquiera la de uno solo de los autores.

BREVE BALANCE FINAL

Vemos así cómo críticos y autores (y del mismo modo la explicación escolar, ya que como se ha visto

**CANTIDAD DE CRITICA REALIZADA SOBRE LA OBRA DE CAÑAS, GALLEGOS Y ROVINSKI
Y SU FRECUENCIA TEMATICA**

| Cantidad de crítica | Lenguaje Referencial/ No referencial | Temática Nacional/ Universal | Búsqueda de influencias o movimiento y técnicas literarias | Trascendencia Inmediatez | Cumplimiento del género | Forma/ Contenido | Ausencia de Partidismo | Diversión/ -diversión | Función Didáctica | Presencia del autor |
|---------------------|--------------------------------------|------------------------------|--|--------------------------|-------------------------|------------------|------------------------|-----------------------|-------------------|---------------------|
| El Héroe | 1 | | + (1) | | | | | | | |
| Oldemar... | 2 | | + (1) | + (1) | | | | | | |
| Los pocos sabios | 0 | | | | | | | | | |
| Una bruja en el río | 4 | + (4) | + (4) | + (1) | + (1) | | | | + (1) | + (1) |
| La parábola... | 1 | | | | + (1) | | | | | |
| El luto robado | 1 | | + (1) | | + (1) | | | | | |
| Algo más que... | 4 | | + (2) | | + (2) | + (1) | | | | |
| La solterona | 1 | | | | + (1) | | | | | |
| En agosto hizo... | 4 | | + (4) | | + (2) | + (1) | + (1) | + (1) | | |
| La segua | 2 | | + *1 | + (1) | + (1) | + (1) | | | | |
| Eficaz plan... | 2 | | + (1) | | | + (1) | | | | |
| Tarantela | 3 | + (2) | + (2) | | | | + (3) | | | |
| Operación T.N..T | 1 | + (1) | + (1) | | | | | | | |
| Uvieta | 10 | + (9) | + (9) | + (2) | | + (1) | | + (1) | | + (2) |
| Ni mi casa... | 4 | + (2) | + (1) | + (1) | | | | | | |
| Los profanos | 2 | | + (1) | | + (1) | | | | | |
| Ese algo de Dávalos | 2 | | + (1) | | | | | | | |
| La casa | 1 | | + (1) | | | | | | | |
| La colina | 31 | | + (9) | + (11) | + (6) | + (3) | + (6) | + (3) | + (2) | + (5) |
| Punto de referencia | (5) | | + (1) | + (2) | + (4) | + (1) | + (1) | | + (1) | |
| En el séptimo... | (5) | | | + (2) | + (2) | + (3) | + (2) | + (2) | + (1) | + (2) |
| La Atlántida | 0 | | | | | | | | | |
| Gobierno de alcoba | 1 | | | | | + (1) | | + (1) | | |
| Los agitadores | 0 | | | | | | | | | |
| El laberinto | 1 | + (1) | | + (1) | | + (1) | + (1) | | | + (1) |
| Las fisgonas de... | 6 | + (6) | + (6) | + (4) | + (2) | + (2) | + (1) | | + (1) | + (1) |
| Un modelo para. | 4 | | | + (3) | | + (3) | | | | + (1) |
| Los pregoneros | 0 | | | | | | | | | |
| Los intereses... | 0 | | | | | | | | | |
| El martirio del... | 4 | + (1) | + (2) | + (1) | | + (3) | + (2) | | + (1) | + (1) |
| La víspera... | 1 | | + (1) | | | + (1) | | | | |

se reduce a ser fiel copia de las lecturas críticas) armonizan en sus concepciones en torno a la dramaturgia. No se establece ningún tipo de polémica ya que tanto los primeros como los segundos concuerdan en cómo debe ser el teatro y cuáles deben ser sus funciones. Todas las lecturas desarrolladas alrededor del corpus estudiado tienden hacia las mismas valoraciones: es positivo el uso de un lenguaje y una temática nacional, o sino, un buen manejo de las técnicas literarias consolidadas; se promueve un apego al género; se busca (y se aplaude) la presencia del autor o de una función didáctica; y se plantea, la necesidad de una "libertad" política que conduce a una ausencia de partidismo y a considerar que el teatro debe ser "pura diversión".

Esta crítica no hace conflicto, ya que no existe la polémica ni entre las diferentes lecturas desarrolladas, ni entre estas lecturas y las percepciones propias que tienen los autores de sus textos. Esta crítica se complementa con los textos que examina y se convierte también en "pura diversión", juego amistoso de opiniones que no asume responsabilidades. La crítica, para que exista, señala Todorov citando a Northrop Frye: "debe consistir en un examen de la literatura en función de un marco conceptual proveniente del estudio inductivo del campo literario (...). La crítica contiene un elemento científico que la distingue, por una parte, del parasitismo literario, y por otra, de la actitud crítica parafraseante" (87).

En nuestro caso, la crítica más bien cae en una actitud de parasitismo literario, ya que no problematiza los textos que aborda, sino que, como un espejo, devuelve su imagen, reforzando los valores que estos reproducen, consolidándolos.

¿Existirá entonces una crítica que no hace crisis?

NOTAS

- (1) Manuel Picado. *Literatura/Ideología/Crítica*. Ed. Costa Rica, San José, 1983, p.21.
- (2) Daniele Trotter. "Lázaro de Betania: Estado de la cuestión en crisis". *Káñina*, V.X, No.1, enero-junio 1986, San José, p.55.
- (3) Manuel Picado. *El envés de la red*. Educa, San José, 1985, p.114.
- (4) *Ibid.*, p.115.
- (5) Tzvetan Todorov. "Introducción", en Roland Barthes et.al. *Lo verosímil*, Ed. T. Contemporáneo, Argentina, 1970.
- (6) Cfr. Manuel Picado. *Literatura/Ideología/Crítica*. Op.cit.
- (7) Abelardo Bonilla. *Historia de la literatura costarricense*. Ed. UACA, San José, 1981.
- (8) Virginia Sandoval de Fonseca. *Resumen de literatura costarricense*. Ed. Costa Rica, San José, 1978.
- (9) Jorge Valdeperas. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. Ed. Costa Rica, San José, 1979.
- (10) Guido Fernández. *Los caminos del teatro en Costa Rica*. Educa, San José, 1977.
- (11) Andrés Sáenz. *La comedia es cosa seria*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, 1984.
- (12) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *El teatro de hoy en Costa Rica*, Ed. Costa Rica, San José, 1973.
- (13) Olga Marta Barrantes. *Antología comentada de la literatura dramática costarricense*, (Tesis), UCR, San José, 1984.
- (14) Virginia Sandoval de Fonseca. "El luto robado y su visión del mundo absurdo". *Káñina*, V. IX, No.1. San José, enero-junio, 1986.
- (15) No hay que olvidar que el crítico teatral, más que el texto, comenta el espectáculo teatral con diversos fines que pueden ir desde la mera explicación hasta la promoción.
- (16) Ricardo Blanco Segura. *En agosto hizo dos años, clave literaria de Alberto Cañas*, *La República*, San José, 15 de diciembre, 1968.
- (17) Ricardo Blanco Segura. "Tarantela" *La República*, San José, 14 setiembre, 1978.
- (18) Guido Fernández, *Los caminos del teatro en Costa Rica*, Educa, San José, 1977, p.7.
- (19) Virginia Sandoval de Fonseca, *Resumen de literatura costarricense*, Ed. Costa Rica, San José, 1978, p.77.
- (20) Cuenta Guido Fernández en el prólogo a su libro *Los caminos del teatro en Costa Rica* "...el indignado padre de una "primera actriz" me buscó ferozmente por la redacción de Diario de Costa Rica para reclamarme, con amenaza de violencia física, un ácido comentario sobre la debutante; o para no ir muy lejos, con resentimientos de amigos a quienes les he criticado una obra o una actuación, algunos de los cuales se enojaron conmigo para siempre".
- (21) Cfr. Carlos Catania. "Las figonas de Paso Ancho", en *Las figonas de Paso Ancho*, Ed. Costa Rica, San José, 1979.
- (22) Andrés Sáenz. *Op.cit.*, p.67.
- (23) Jorge Valdeperas. *Op.cit.*, p.106.
- (24) Hebe Lemoine. "La nostalgia de un creador". *Escena*. Año 4, No.7, Costa Rica, San José, 1982, p.6.

- (25) Jorge Valdeperas. *Op. cit.*, p.108.
- (26) Alberto Cañas. "Chisporroteos". *La República*, San José, 6 de abril, 1968.
- (27) Ivonne Jiménez, "Daniel Gallegos y Punto de referencia", *Semanario Universidad*, Forja, Setiembre 1983, p.2.
- (28) Guido Fernández, *Op.cit.*, p.113.
- (*) *La Colina* fue censurada debido a que se consideró que su forma lesionaba la moral de los costarricenses.
- (29) José Angel Vargas Vargas. "Rovinski: el mérito negado a El martirio del Pastor", *La República*, San José, 14 de junio, 1986.
- (30) Olga Marta Barrantes. "Las fisgonas de Paso Ancho de Samuel Rovinski". *Kañina*, v. IV, No.1, 1980, San José, p.226.
- (31) (sin firma). "En torno a *La Colina*". *Contrapunto* (sin fecha) (Biblioteca de la UCR).
- (32) Guido Fernández. *Op.cit.*, p.88.
- (33) Virginia Fonseca. "No quiero ser segua o afán de perennidad de belleza", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, No.2, Tomo 1, setiembre 1978, San José, p.74 (subrayado nuestro).
- (34) Ricardo Blanco Segura, "Una bruja en el río", *La República*, San José, 24 de octubre de 1976.
- (35) Virginia Fonseca. *Op.cit.*, p.71.
- (36) Guido Fernández. *Op.cit.*, p.17.
- (37) Carlos Catania. *Op.cit.*, p.36.
- (38) Virginia Sandoval de Fonseca. *Resumen de literatura costarricense. Op.cit.*, p.87.
- (39) *Ibid.*, p.87.
- (40) *Ibid.*, p.88.
- (41) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.56.
- (42) Carlos Morales. "Un modelo para Rosaura". *La Nación*, San José. 13 de julio de 1975.
- (43) (sin firma) "La censura no ha dictado fallo sobre *La colina*". *La República*, San José, 17 de abril de 1968.
- (44) Jorge Valdeperas. *Op.cit.*, p.100.
- (45) Ricardo Blanco Segura. "En agosto hizo dos años. Clave literaria de Alberto Cañas". *Op.cit.*
- (46) Ricardo Blanco Segura. "Tarantela". *Op.cit.*
- (47) Bernardo Baruch. "Tarantela, ¿Atarantada parentela o conflicto espiritual?". *La Nación*, San José, 16 de octubre de 1976.
- (48) Virginia Sandoval de Fonseca. "En el séptimo círculo o el drama interminable de la violencia". *Revista de Filología y Lingüística de la UCR*, No.1, V.8, marzo-setiembre, 1983, p.55 (el subrayado es nuestro).
- (49) Carmen Naranjo. "La violencia en escena, obra y gracia de Daniel Gallegos", *Escena*, año 4, No.7, San José, 1982, p.9.
- (50) Guido Fernández. "El puño en la llaga". *La Nación*, San José, 11 de diciembre de 1983, (Ancora).
- (51) O.M. "Las fisgonas de Paso Ancho", en *Las fisgonas de Paso Ancho. Op.cit.*, p.37.
- (52) Guido Fernández. "Gulliver despierto". *La Nación*, San José, 25 de agosto de 1985, p.21.
- (53) Isaac Felipe Azofoifa. "El secreto mensaje del ángel". *Escena*. Año 3, No.5, San José, p.33.
- (54) Carmen Naranjo, *Op.cit.*, p.4.
- (55) Olga Marta Barrantes. *Las fisgonas de Paso Ancho. Op.cit.*, p.224.
- (56) Manuel Picado. *Literatura/Ideología/Crítica. Op.cit.*, p.45.
- (57) Ricardo Blanco Segura. "Una bruja en el río". *Op.cit.*
- (58) Guido Fernández. *Los caminos del teatro en Costa Rica. Op.cit.* Pág.75.
- (59) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.87.
- (60) Roland Barthes. *Crítica y Verdad*. Siglo XXI, Editores, México, 1981, p.61.
- (61) Manuel Picado. "Literatura y política; el efecto autor" *La Nación*. San José, 4 de marzo, de 1984, p.2 (Ancora).
- (62) Para un desarrollo más extenso del tema, Cfr. Néstor Braunstein, *Psiquiatría, teoría del sujeto y psicoanálisis (Hacia Lacan)*. Siglo XXI Editores, México.
- (63) Manuel Picado. *El envés de la red. Op.cit.*, p.38.
- (64) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.28.
- (65) *Ibid.*, p.123.
- (66) *Ibid.*, p.27.
- (67) Alberto Cañas (sin título y sin fuente). Biblioteca de la UCR.
- (68) Ivonne Jiménez, *Op.cit.*, p.1.
- (69) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.62.
- (70) *Ibid.*, p.123.
- (71) *Ibid.*, p.26.

- (72) José Angel Vargas Vargas, *Op.cit.*, p.25.
- (73) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.25.
- (74) Instrumento para expresar sus sentimientos pero cuya utilidad niega en otros campos, ya que la literatura es un fin en sí mismo, según este autor.
- (75) Anita Herzfeld y Teresita Cajiao. *Op.cit.*, p.124.
- (76) *Ibid.*, p.124-125.
- (77) *Ibid.*, p.52.
- (78) Daniele Trotter, *Op.cit.*, p.67.
- (79) Cfr. Flora Ovares, Margarita Rojas y Mayra Chavarría. *Análisis de la ideología en los textos de literatura de secundaria*. UNA, Heredia, 1980.
- (80) *Ibid.*, p.65.
- (81) Más si consideramos que se incorpora también a los estudios, el texto *Pedro Pérez, candidato*, de Víctor Manuel Arroyo. Este autor es menos representativo de la dramaturgia nacional (sólo tiene esta obra publicada), pero posee características similares a Cañas y Rovinski en cuanto al uso de un lenguaje y una temática nacional.
- (82) Mario Fernández Lobo. *Textos de lectura y comentarios* (para octavo año). Ed. Fernández-Arce, San José, 1985, p.240.
- (83) *Ibid.*, p.252.
- (84) Se escogen de cada autor las obras más representativas, aunque factores como la extensión o la dificultad intervienen también en el escogimiento. No sabemos con qué criterios fueron escogidos estos textos: el rotundo éxito obtenido por *Las fisgonas de Paso Ancho* en sus montajes, parece explicar esta decisión; quizá el hecho de que *Algo más que dos sueños*, sea un texto breve, influyera en su escogimiento, pero no sabemos realmente qué motivó esta decisión, así como la selección de *La segua*, ya que Cañas posee otros textos con características similares.
- (85) Solamente se señala la fuente del comentario de *Algo más que dos sueños*. Tanto en las biografías como en el resto de los comentarios, se omiten las fuentes de información, lo que da la impresión de ser estudios efectuados para el texto educativo propiamente.
- (86) Mario Fernández Lobo. *Op.cit.*, p.239.
- (87) Northrop, Frye. Citado por Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Seuil, 1970, p.13.