

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)

Susan Campos Fonseca (Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen

Entre 1916 y 1926, la escritora costarricense María Isabel Carvajal, cuyo seudónimo fue Carmen Lyra, desarrolló un proyecto pedagógico-literario que incluyó la producción de una obra de teatro musical infantil titulada *Caperucita encarnada*, musicada por Julio Fonseca, uno de los principales protagonistas de la "invención" de la "música costarricense" entre 1927 y 1938. Partitura y libreto recogen, muy sutilmente, el *contratiempo* de un discurso donde educación musical y educación de la "mujer costarricense", coinciden con la crisis oligárquica, la fabricación de una identidad nacionalista, y su posterior recuperación en el marco de nuevos proyectos de interés patrimonial, constituyéndose en imagen dialéctica de una *revolución silenciosa*. Este artículo estudia dicho *contratiempo*, utilizando el género como categoría de análisis.

Abstract

Between 1916 and 1926, the Costa Rican writer Maria Isabel Carvajal, whose pen name was Carmen Lyra, developed a literary-pedagogical project that included the production of a children's musical play entitled *Little Red Riding Hood*, set to music by Julio Fonseca, one of the main protagonists of the "invention" of "Costa Rican music" between 1927 and 1938. Score and libretto bring together, very subtly, the resistance of a discourse where music education and education of the "Costa Rican woman" confront the oligarchic crisis, the making of a nationalist identity, and subsequent recovery under new heritage projects, becoming a dialectical image of a *quiet revolution*. This paper studies this *resistance*, using gender as a category of analysis.

Palabras clave

Teatro musical, educación, género, identidad, historia, memoria

Key words

Musical Theater, Education, Gender, Identity, History, Memory.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

¡Error! No se ha suministrado ningún nombre de propiedad. Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)*

Susan Campos Fonseca (Universidad Autónoma de Madrid)

A Raquel Ramírez Barquero, *in memoriam* (1972-2010)

1. Contratiempos

Cuando el Centro electrónico de investigación musical (CEDIM) de la Universidad de Costa Rica (UCR) inició su actividad editorial en 1994, lo hizo con una obra aparentemente simple en la que coincidían objetivos pedagógicos, teatro y música. Se trataba de una pequeña pieza que llevaba por título *Caperucita encarnada*, escrita por Carmen Lyra y musicada por Julio Fonseca en 1916, conservada en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales (UCR), fundado en 1993¹. La obra había sido “recuperada” por el compositor costarricense Bernal Flores Zeller (1937), quien además le dedica un pequeño análisis técnico-descriptivo en su libro *Julio Fonseca* (Flores 1973:164-171), vinculándola en *La Música en Costa Rica* (1978), otro libro suyo, con el inicio de una producción escénico-musical “nacional”, en el sentido de “escrita por costarricenses”, que además tenían en común el haber realizado estudios en el extranjero, siendo:

En primer término [...] don Julio Fonseca (1885-1950) quien escribe una opereta a principios de siglo: “El Dinero no es todo”, que desdichadamente se ha perdido. Posteriormente compone su linda obra “Caperucita encarnada”, con texto de la escritora costarricense Carmen Lyra, que se dio a conocer en 1916 y ha sido representada varias veces (la última vez en la Semana Julio Fonseca en 1975, ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del Dr. Bernal Flores, con los siguientes artistas: la Sra. Jeannette de Gurdian, el Sr. Alonso Venegas, el Sr. Ramón Sabat, y las niñas Ishel Huelat y Sherry Jones, con coro de niños de la Escuela Metodista. La obra merece ser más difundida

* Agradezco sinceramente el apoyo del Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (UCR), su coordinadora y fundadora Zamira Barquero Trejos, y la archivista Annette Seas Cascante, cuya colaboración durante la realización de esta investigación ha sido determinante. También debo mencionar a Rima Vargas, que compartió generosamente conmigo su experiencia como miembro del equipo editor del CEDIM, y como discípula de Bernal Flores. Del mismo modo debo agradecer a quienes han inspirado este trabajo: María Clara Vargas, Joaquina Labajo, Cecilia Piñero Gil, Elisabeth Le Guin, Susan McClary, Marcia J. Citron, Josemi Lorenzo y Walter A. Clark. Porque este artículo forma parte de un proyecto más amplio.

¹ La partitura y el texto fueron editados por Zamira Barquero, soprano y fundadora del Archivo, Isabel Jeremías, fagotista y entonces directora del CEDIM, y María del Carmen “Rima” Vargas, compositora y educadora musical.

en Costa Rica y fuera de ella, grabada técnicamente en disco, por tratarse de una obra escénico-musical bien lograda, de un importante compositor costarricense. (Flores 1978:93-94)

Será el compositor, violinista y director costarricense Eddie Mora Bermúdez (1965), quien retomará la idea, no solo de representar la obra en formato concierto, sino de incluirla en una producción discográfica titulada *Canciones infantiles* (1999), que contó con la participación del Coro de niños y Ensamble Universitario de la Escuela de Artes Musicales (UCR), Ekaterina Shátskaya (directora del Coro), la mezzosoprano Raquel Ramírez Barquero (La Madre), la soprano Laura Ramírez Barquero (Caperucita), y el barítono Mario Villalobos (El Lobo, El Leñador), bajo la dirección de Mora, en el marco de un programa que incluía su *Cantata para coro de niños y orquesta de cámara sobre textos de Federico García Lorca* (en conmemoración de su centenario, 1898-1998), y las *Cinco canciones para niños pequeños* (1975-76) de la escritora y compositora costarricense Rocío Sanz (San José, 1934-México, 1993).

Existen, por lo tanto, una versión publicada en reducción para piano (CEDIM 1994), y tres “arreglos-orquestaciones” de la obra en cuestión: la de Julio Fonseca (Barquero y Vicente 2008:118), la de Flores y Mora, todavía inéditas. Como puede comprobarse existe un serio interés en esta obra, más aún si se considera que Flores y Mora son dos figuras importantes de la música “académica” costarricense. A lo que se suma el hecho de que ambos parecen encontrar en la figura de Julio Fonseca un referente, quizás por ser una de las personalidades emblemáticas en la “institucionalización” e “invención” de la “música costarricense” durante la primera mitad del siglo XX, específicamente entre 1927 y 1938 (Vargas Cullell 2004:231), lo mismo puede deducirse de la motivación editorial del CEDIM.

Ahora bien, aunado al interés por vincularse con una obra o autor *en sentido* de una “tradición”, en este caso, el relato historiográfico costarricense parece obviar que la pequeña obra escénica fue resultado del trabajo conjunto, en un primer estadio de producción, entre el proyecto pedagógico de la escritora e intelectual María Isabel Carvajal Quesada (San José, 1888-México, 1949), conocida desde 1910 como “Carmen Lira” (o Lyra)², y la práctica musical de Fonseca³.

² El seudónimo apareció por primera vez en la revista *Selenía: surcos de arte libre*, nº 3 (agosto de 1910, p. 14); la identidad de Carvajal fue revelada en *Páginas Ilustradas*, nº 247 (agosto de 1910, p. 2), bajo el título de “Un nombre secreto”, donde Lilia González informaba como: “este nombre fue escogido para ella por el profesor y escritor Joaquín García Monge, quien fue su mentor literario junto con José María (Bilo) Zeledón.” (Cantillano 2006 :316)

³ A este respecto, para Bernal Flores la creación de la obra puede estar vinculada con el hecho de que Julio Fonseca y su esposa María Elena Mora, —quienes contrajeron matrimonio en 1912, y en 1914 perdieron a su primer hijo—, fueran padres por segunda vez en 1916 (Flores 1973:26-28).

Además, una revisión del contexto en que fue gestada, permite indagar acerca de su propósito, que pudo responder a un evento especialmente significativo, la creación por Decreto 10 del 28 de noviembre de 1914, de la Escuela Normal de Costa Rica (Rodríguez Vega 2004:29). Institución mixta de segunda enseñanza, cuyos planes de estudio centrados en las humanidades y la pedagogía tendrían una importante repercusión en toda la enseñanza nacional, especialmente en la estructura de los estudios del Liceo de Costa Rica, colegio para varones fundado en 1887, y el Colegio Superior de Señoritas, fundado en 1888, donde María Isabel Carvajal concluyó su educación general básica.

Porque fue en la Escuela Normal donde la obra cumplió una función, años después de su creación, junto a otras piezas contemporáneas. Una prueba de ello es el testimonio de Luisa González (1904-1999)⁴ y Carlos Luis Sáenz (1899-1983)⁵, quienes informan cómo: “Uno de los mejores resultados de la cátedra de literatura infantil que desempeñó [Carmen Lyra] en la Escuela Normal de Costa Rica, fueron sus obras de teatro para niños: *Ponerle el Cascabel al Gato*, *La Cigarra y la Hormiga*, *Caperucita Roja*, *Zarzuela* con música del maestro Julio Fonseca, y *Ensueños de Navidad*” (González y Sáenz 1998:12). Esta última, supuestamente también una “zarzuela”, pero de otro compositor costarricense, Enrique Jiménez Núñez (1863-1932): “[...] estrenada en la Escuela Normal de Heredia el 21 de noviembre de 1919” (Barquero y Vicente 2008:161).

Pero como podrá observarse en el apartado correspondiente, *Caperucita encarnada* manifiesta, tanto en su poetizar como en su musicar, características comunes al teatro musical y la opereta vienesa, no al “género chico”. Lamentablemente, en la breve presentación de la edición del CEDIM, realizada por Harold Fonseca, pariente del compositor, no se hace mención alguna de las circunstancias de creación de la obra, centrándose en aspectos biográficos, omitiendo toda referencia a la libretista, aún tratándose de una escritora reconocida (Fonseca y Lyra 1994:2). Lo que evidencia la necesidad de investigar el contexto en que la obra tuvo su génesis, acto que conlleva entenderla no solo como documento de la historiografía musical costarricense, sino, como huella de un proceso educativo altamente politizado. Porque Carmen Lyra, retomando el cuento infantil y el “modelo femenino” que conserva, recogió en su libreto una sutil y significativa crítica al modelo de educación “femenina” de la época.

⁴ Luisa González, docente, escritora, pedagoga, activista en temas infantiles, feministas, políticos y sindicales. Egresada de la Escuela Normal en 1922, ganadora del Premio Nacional de Novela en 1971, y Premio Nacional de Teatro en 1975.

⁵ Carlos Luis Sáenz, docente, escritor y político, egresado de la Escuela Normal en 1919, fue marxista y candidato a la presidencia de la República por el Partido Vanguardia Popular en 1940; Premio Nacional de Cultura Magón en 1966, y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en la rama de Cuento en 1974.

A este respecto, como indica la educadora musical costarricense Liliana A. Chacón Solís, cuando realizó su “investigación histórica sobre el surgimiento y el desarrollo de la asignatura “música” en la educación pública” de Costa Rica entre 1849 y 1925, se encontró con que, a pesar de que su investigación no adoptaba la *perspectiva de género*, debía: “llamar la atención sobre el hecho de que esta materia, en su primera aparición dentro del currículo de educación pública, estuviese dirigida exclusivamente a la formación de niñas” (Chacón 2009, 2010). Formación enfocada principalmente al canto coral, y aplicada, al menos en el contexto en que *Caperucita encarnada* fue concebida, solamente en el área metropolitana del país y las capitales de provincia, con algunas excepciones. Se trató de un programa que pasaría poco a poco del “aprendizaje de canciones” como actividad de entretenimiento o apoyo al desarrollo físico, a “el canto como asignatura teórica, técnica y moralizante” (Chacón 2009, 2010). Programa dirigido por el propósito de asumir como propio un modelo estético e ideológico de “Gran cultura”, en consonancia con el paradigma de “estado-nacional”. En este sentido, como indica la etnomusicóloga española Joaquina Labajo:

Si el estudio del espacio jugado por la mujer en la creación musical ha resultado ser un tema atractivo para la recuperación de una identidad y un patrimonio silenciado y transgresivo, el ámbito de su papel en la educación, por el contrario, donde se perfilaban historias de una educación desigual y de la aceptación del llamado “modelo femenino”, ha continuado recibiendo el rechazo de la comunidad intelectual (Labajo 1998:85).

Razón por la que este artículo se dedicará a *Caperucita encarnada*, obra que recoge, en consonancia con lo anterior, una especie de “revolución silenciosa” frente a un discurso que, aún afectando la formación de niños y jóvenes, estaba especialmente dirigido a la educación de las niñas. Para quienes el “consumo o la práctica musical” era un “medio de identificación de clase”, derivado del movimiento liberal (Labajo 1998:92). Y en consecuencia, como informa la clavicembalista e historiadora María Clara Vargas Cullell, en el caso costarricense:

A partir de la década de 1850, los diversos músicos extranjeros que ofrecieron clases privadas de música encontraron una clientela segura entre hombres y, sobre todo, mujeres jóvenes de la elite que deseaban estar a la moda con las costumbres de los países “más civilizados” [...] Para las mujeres de elite la música se convirtió no solo en una fuente de entretenimiento, sino también, en una de las pocas formas de tener visibilidad pública. (Vargas Cullell 2004:54-55).

Las revistas de la época documenta el hecho, como *Notas y Letras* (1892-1895), revista quincenal ilustrada donde algunas de estas mujeres publicaron sus obras, por ejemplo Luz Machado

Lara, quien en el nº 4 (Año I, 1 de enero de 1894), aparece en la portada y publica su Mazurka “11 de Noviembre”, –título que se corresponde con la declaración de independencia de Cartagena de Indias (Colombia) en 1811—; o Mercedes O’Leary, quien publica un “Minuet” en el nº 8 (Año I, 1 de mayo de 1894), y bajo cuyo retrato, en la portada de la revista, y como título de una pequeña presentación, aparece excepcionalmente indicando: “Distinguida pianista y compositora costarricense [sic]” (*Notas y Letras* 1894:58).

Puede identificarse, por lo tanto, la simultaneidad entre un proceso “civilizador” y un proyecto “cultivador”, emprendidos por varios programas educativos dirigidos a la formación de niños y jóvenes, pero especialmente a la “mujer costarricense”. Lo demuestra, por ejemplo, la revista *Cordelia* (1912-1919), dirigida por el escritor y arquitecto José Fabio Garnier, profesor del Colegio Superior de Señoritas, quien utilizó su experiencia como docente en la Institución para crear la revista, entendiéndola como supuesto “foro para las ideas de la vanguardia intelectual del país, [donde] también dio a conocer trabajos de las estudiantes más excepcionales de los años superiores del Colegio”; pero como indica Steven Paul Palmer, “el título de la revista fue más apropiado que lo que Garnier pudo haber imaginado, porque fueron las estudiantes del Colegio de Señoritas quienes, como Cordelia en *El Rey Lear* de Shakespeare, demostrarían una sensibilidad juvenil y llena de principios para tomar la posición que el patriarcado liberal había dejado vacía en los heroicos días de junio de 1919, y restaurar el alma del país” (Paul Palmer y Molina 2003: 116)⁶.

Ahora bien, tanto en estas revistas como en publicaciones similares, el objetivo era fomentar un modelo híbrido entre “la mujer educada en el Antiguo Régimen, [...] lectora de historias noveladas, de poesía, de noticias de sociedad y revistas musicales, que intercalaban entre sus páginas pequeñas partituras” (Labajo 1998:86-87), y una mujer capaz de asumir “su deber” con la República (estado-nacional), cumpliendo las expectativas que sobre ella se depositaban, a saber, como hija, esposa y madre de hombres liberales. En resumen, como en otros países durante el mismo periodo, el “nuevo orden político” daba continuidad a los principios “tradicionales” de la “educación femenina”, resultando en situaciones paradójicas, contradictorias y complejas, a las que este artículo pretende acercarse, guiado por la *Caperucita encarnada* de Lyra, musicada por Fonseca⁷.

⁶ Aunque *Cordelia*, como indica Celia Amorós en su ensayo *Sören Kierkegaard, o la subjetividad del caballero* (1987), también se llama la protagonista del *Diario de un seductor*.

⁷ El problema de la “educación musical femenina” como medio de adoctrinamiento y formación profesional, dirigido en este caso a “la mujer costarricense” (según diferentes proyectos nacionalistas desarrollados en Costa Rica), es todavía un campo de estudio en desarrollo al que dedico mi investigación. Este artículo, junto a “Historia

Obra inserta en la propia facticidad de la educación musical de la época, donde por un lado estaban las niñas de las escuelas públicas (existiendo diferencias entre áreas urbanas y rurales), y por otro las niñas de posición social privilegiada. Pero, a pesar de que su formación musical parecía tener fines distintos, en realidad propiciaba un espacio común al servicio de los varones, aunque en ocasiones facilitara también la constitución de “una habitación propia”, en los términos que expresó Virginia Woolf (1929) en su famoso ensayo, evidenciando un contratiempo. Por ejemplo, algunas maestras incorporaban su formación musical, aunque básica, al ejercicio docente, como en el caso de Carmen Lyra y su *Caperucita encarnada*, porque en el Colegio Superior de Señoritas, donde Lyra obtuvo su título de “Maestra Normal” en 1904, se contaba con la asignatura de “Canto”, incluida en los planes de estudios desde su fundación, e impartida desde 1903 por otra figura importante de la historiografía musical costarricense: José Joaquín Vargas Calvo (Rodríguez Vega 2004:277). Otro caso es el de Virginia Mata Alfaro (1915?), también egresada del Colegio y alumna privada de Julio Fonseca, quien mantuvo una actividad irregular como compositora y maestra (esto último al enviudar), cultivando géneros como la “música de salón” y las “canciones infantiles” (Campos Fonseca 2009).

Se identifica así una práctica creativa en *contratiempo* con la “invención” de la “música nacional”. Por ejemplo, “las hermanas Carmen y Luisa Montero, y [...] las hermanas Marita y Mercedes O’Leary Ramírez estuvieron directamente imbricadas en la “creación de la música nacional” al lado de Alejandro Monestel, Joaquín Vargas Calvo, Pilar Jiménez, Rafael Chávez Torres,

compensatoria y Filosofía: un caso centroamericano” (2008a), “Las mujeres en la práctica musical de Costa Rica entre 1790 y 1949” (2008b) y “*Pensar en el país de los suicidas: una historia sacrificial*” (2010), procuran exponer el problema en cuestión desde el estudio de la creación artística como medio de empoderamiento y domesticación, pero a su vez, del análisis de las narrativas identitarias construidas a su alrededor, especialmente desde las categorías “mujer” y “femenino”. A este respecto, y aunque pueda considerarse un recurso poco ortodoxo, uno de los trabajos más recientes e interesantes para mi investigación ha sido una novela, *La fugitiva*, de Sergio Ramírez (Alfaguara 2011). Obra en la que Ramírez ficciona la novela de investigación, y cuya trama se vincula con el tema que trato aquí, mis trabajos anteriores y en proceso. En *La fugitiva*, las voces narrativas, tres mujeres costarricenses reunidas por el autor para relatar la vida de una cuarta, son hábilmente articuladas retratando estereotipos resultado de dicha educación “femenina”, en el marco de la historia de Costa Rica, el periodo de estudio abordado por este artículo, y el problema planteado de una historia contingente y su contratiempo. Por esta razón, a pesar de que al utilizar como principal herramienta metodológica el ya célebre texto de Joan W. Scott, “Gender: A useful category of historical analysis” (1986), —así como otros textos suyos (1988, 1989, 2001)—, se esperaría una aproximación a la coyuntura histórica que ha marcado cambios en las políticas estatales dirigidas a “las mujeres”, en este caso, las relacionadas con la educación y creación musical. Fundamentalmente para explicar los principales procesos históricos que enmarcaron los años que cubre este estudio en Costa Rica, como documentan los trabajos citados en este artículo (Acuña 1970; Barahona 1994; Botey 2005; Cantillano 2006; Cruz y Salazar 2003; Horan 1997, 2000; Martínez 1987; Moreno 1995; Obregón 2001; Paul Palmer 2003, 2004; Pérez 1985; Quesada Camacho 1991, 1999, 2001; Quesada Soto 1998; Rodríguez Saénz 2000; Zeledón 1997). Pero todavía no es posible acotar el fenómeno, es más, este artículo se plantea como parte de una investigación pionera dedicada a este complejo problema de estudio. Solicito por tanto la comprensión del lector(a) y la comunidad académica, que dado el caso, siguiendo el procedimiento científico, si desean profundizar comparativamente en el fenómeno, se remitirán a la bibliografía citada.

Roberto Cantillano, o Julio Fonseca [...] Marita O’Leary Ramírez, fue miembro del jurado del *Concurso de Música Nacional* realizado en 1927, y Virginia Mata fue una de los 8 ganadores de dicho concurso, siendo este un evento fundamental para el establecimiento de los parámetros estéticos sobre los que se construiría la llamada "música costarricense" [...]” (Campos Fonseca 2008a). Pero al día de hoy, la “invención” de la “música nacional” se identifica solamente con el grupo de compositores: Julio Fonseca y José Daniel Zúñiga, por ejemplo.

Este contratiempo parece manifestarse en *Caperucita encarnada*, no solo en la partitura y su contexto, sino en la manera en que ha sido insertada dentro del relato identitario musical costarricense, por ejemplo, en la producción discográfica de Eddie Mora, donde se plantea una especie de genealogía. Porque en *Canciones infantiles* subsiste una cierta tensión entre pretensión pedagógica y pretensión artística. Primero, abre la pieza “de Julio Fonseca”, quizás por ser la más antigua y por tratarse de un “patriarca” de la música nacional, de este modo se propone como paradigma al que “siguen” las otras dos obras, la *Cantata* de Mora, dedicada a García Lorca – declarando de entrada su intención intelectual y sofisticación—, y la obra de Sanz, que no cierra, siendo secundada por “versiones instrumentales” realizadas por Mora de las tres partituras en cuestión (Fonseca, Mora, Sanz). Versiones que, junto con la *Cantata* le significaron una Mención de honor en el Premio ACAM (Asociación de compositores y autores musicales de Costa Rica) 98 – 99, como compositor y arreglista. Puede identificarse así en el conjunto concierto/producción discográfica y su recepción, una especie de manifiesto donde subsiste la necesidad de legitimación “artística”, en el sentido de “Gran cultura”, dando prioridad, no a la intención pedagógica de Sanz y Lyra, sino a la recuperación (construcción) de una identidad y patrimonio nacional, como ha señalado Labajo (1998).

Se comprueba de este modo cómo los factores que confluyen en la creación, representación y recepción de *Caperucita encarnada* requieren ser investigados rigurosamente. Y en lo que toca a este artículo, será siguiendo las propuestas de Joan W. Scott, es decir, partiendo del género como categoría útil para el análisis histórico y la crítica cultural, con el objetivo de reconsiderar las premisas y normas del relato historiográfico costarricense, proporcionando de este modo nuevos enfoques para su análisis. Pretendo con este procedimiento demostrar que *Caperucita encarnada* de Carmen Lyra y Julio Fonseca, en tanto objeto cultural producto de una sociedad específica, puede ser capaz de propiciar un debate entre la historia pasada y la práctica histórica actual, especialmente al ser analizada a partir de preguntas cómo: ¿actúa el género en las relaciones humanas? ¿cómo da significado a la organización y percepción del conocimiento histórico?

2. *Caperucita encarnada*: ícono, criptograma, símbolo?

En 1912, junto a Lilia González González (1890-1973)⁸, Carmen Lyra funda el “periódico para niños” *San Selerín*, cuyo antecedente fue *El mundo de los niños* (1899) dirigido por Alberto Masferrer y Anastasio Alfaro González (Ferrero 2001:208). *San Selerín* tuvo una primera época, entre 1912 y 1913, a la que siguió un breve periodo durante el que Carmen Lyra fue directora de *Renovación*, revista artística y pedagógica fundada en 1911, cuya segunda etapa inició a partir de diciembre de 1913 hasta su cese en junio de 1914, cuando sufrió “un cambio drástico al pasar de ser un impreso dedicado a la difusión del ideario anarquista, al de promoción de la literatura nacional costarricense”, justo bajo su dirección (Oliva 2009)⁹. La segunda época de *San Selerín* tuvo lugar entre 1923 y 1924, contando con la colaboración de Joaquín García Monge (1881-1958), escritor, educador y editor de *Repertorio Americano* (1919-1958), toda una institución cultural en sí mismo (Pakkasvirta 2005:139-164).

Luego de la desaparición de *San Selerín*, otras revistas continuaron su impronta, por ejemplo *Triquitraque*, publicada por la Asociación de Maestras de Kindergarten, de 1936 a 1948 (año de la Guerra civil en Costa Rica), contando con la participación de Carlos Luis Sáenz, su esposa Adela Ferreto (1903-1987)¹⁰, y Luisa González, siendo retomada en 1981, con el patrocinio del Ministerio de Educación y el respaldo del Instituto de Literatura Infantil y Juvenil de Costa Rica. También fue de interés la revista *Bambi*, editada por María de los Ángeles y Margarita Obregón

⁸ Lilia González González, egresada del Colegio Superior de Señoritas, graduada de “Maestra Normal” en 1907, trabajó como maestra en la Escuela Párvulos, dirigida por Anatolia Zamora de Obregón –donde fueron profesoras de canto Angelina Castro (1907), Ángela Bustamante (1907), y Clementina Quirós (1912), (Campos Fonseca 2008b)—, la Escuela Superior de Niñas nº 4, y la Escuela Graduada que funcionaba en el Edificio Metálico, dirigida por Ester Silva. También fue profesora de Práctica Escolar en la Escuela Normal en 1928, participó en el levantamiento popular contra los Tinoco en 1919, y en 1920 fue becada a Europa, emprendiendo a su regreso, junto a Carmen Lyra, la creación de escuelas maternas “sobre bases científicas”. Fue directora de la Escuela Julia Lang y miembro del Cuerpo de Visitadores (inspectores) de la provincia de San José. Junto a Ester Silva fundo escuelas nocturnas para obreros y comedores escolares. En 1945, recién fundada la Universidad de Costa Rica (UCR), entró a su servicio, destacando como Vicedecana de la Facultad de Educación en 1959, siendo nombrada Profesora Honoraria y jubilándose en 1960 (Zeledón 1997:109).

⁹ En relación al “cese” de la revista, según el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI) de Costa Rica: “Renovación. Revista quincenal, de política y pedagogía”. Fundada por el poeta José María Zeledón, junto con Anselmo Lorenzo y Ricardo Falcó (1918) desde 1911 hasta 1919. En 1914 Carmen Lyra asume la dirección y enfatiza las publicaciones de literatura, siempre con tendencia modernista. Fue patrocinada por el grupo de la librería La Lectura Barata, editada por el comerciante y sindicalista anarquista Ricardo Falcó Mayor. Aparecen artículos del escritor Francisco Soler, Omar Dengo, Mario Sancho.” Disponible en: <http://www.sinabi.go.cr/Biblioteca%20Digital/Revistas1.html> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

¹⁰ Adela Ferreto, graduada de la Escuela Normal en 1922, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de Novela en 1983, y Premio Carmen Lyra de la Editorial Costa Rica 1984. Ferreto también tuvo una formación musical como aficionada, en piano específicamente, según informa una reseña biográfica publicada en: <http://www.clubdelibros.com/biografias/176-adela-ferreto-de-saenz.html> [Consulta: 19 de mayo de 2010] Aunque dicha información todavía no ha podido ser confirmada por otra fuente más acreditada.

(Cruz y Salazar 2003:281-282), entre 1955-1979 (Obregón 2002:112), que contó con ilustraciones de artistas tan prestigiosos como el costarricense Francisco Amiguetti (Ferrero 2001:209). En este sentido, tal y como indica Luis Ferrero:

La revista *San Selerín* estuvo marcada por el ejemplo de la revista martiana [*La edad de oro*]. De manera amena y asequible a la mentalidad de los niños, sus páginas se iban llenando de sugerencias, fundiendo la literatura, la poesía y la ciencia. Más que el mero instruir, estaba motivada por enseñar a conocer, a ver, a distinguir lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto, lo moral de lo inmoral. Su propósito básico fue el provocar en el niño la curiosidad intelectual, el afán de investigar y de saber. (Ferrero 2001: 209)

San Selerín no sólo marcó tendencia, sino una época en el proyecto pedagógico-literario de Carmen Lyra, permitiendo identificar dos ecos importantes: el martiano y el rodoniano. Porque además de la influencia de *La edad de oro* (1889) indicada por Ferrero, también el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, su ideal de Ariel como modelo de Sujeto “educable” y “moral”, –como *mousikós* (Campos Fonseca 2008c: 161)—, encontró resonancia en el proceso “civilizador” y proyecto “cultivador” indicados anteriormente, presentes también en el pensamiento de la escritora. Pero en su caso, identificándose “con personajes femeninos y populares [...] que pasan a ocupar papeles protagónicos y a expresar un punto de vista disonante con aspectos del discurso y la moral oligárquicos” (Quesada 1998 : 84). En *contratiempo* con el “cuadro de costumbres”, que se utilizó no solo como vehículo para expresar una nostalgia por restaurar los ideales oligárquicos, sino también para construir una identidad nacionalista en décadas posteriores¹¹.

Por ejemplo, algunos relatos “juveniles” de Carmen Lyra establecen una oposición entre “el tiempo subjetivo y la memoria, forjadores de sueños e ilusiones, [contraponiéndose] al tiempo o la realidad objetivos dominados por “conveniencias materiales”, destructores de vidas e ilusiones” (Quesada 1998 : 84-85). Tal y como sucede en *Caperucita encarnada*, donde puede reconocerse un ideal ético y estético común a otras obras suyas, es decir, Julio Fonseca, al musicar la pequeña pieza teatral de Lyra, sirve a lo que Leticia Sánchez de Andrés llama, en el contexto del krausismo e institucionalismo españoles, la “música para un ideal” (Sánchez de Andrés 2009). La escritora

¹¹ La conjunción entre el ideario de la oligarquía decimonónica “criolla” y su presencia, hasta entrada la década de 1940 (Quesada Camacho 1999: 33), dentro de la ideología nacionalista costarricense, es un problema que supera los objetivos de este artículo. No obstante debe señalarse que, al tratarse de una oligarquía mayoritariamente dedicada a la explotación agraria de monocultivos como el café, la caña de azúcar, el banano e infraestructuras afines, conformó un ideario “costumbrista” ampliamente recogido por los performances sociales dedicados a representar “lo costarricense”, incluso hasta el día de hoy. Un ejemplo de ello es el Teatro Nacional de Costa Rica en su conjunto, para una visita virtual: <http://www.teatronacional.go.cr/tour.html> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

costarricense asumirá la literatura infantil como reto intelectual, en comunión con sus ensayos políticos y novelas, destacándola como medio creativo motivado por su “misión pedagógica”.

Una prueba de ello son sus *Cuentos de mi Tía Panchita*, cuya primera edición fue publicada en 1920, por Ediciones del *Repertorio Americano*, con ilustraciones originales del escultor y dibujante costarricense Juan Manuel Sánchez (1907-1990). *Cuentos* publicados un año después del levantamiento popular contra la Dictadura de los Tinoco (1914-1919) (Botey 2005:89), liderado fundamentalmente por maestras y maestros, entre quienes se encontraba Carmen Lyra. Quien, en reconocimiento a su activismo, será becada un año después por el nuevo gobierno de Julio Acosta García (1920-1924), con el objetivo de ampliar sus conocimientos pedagógicos en Europa, especializándose en la Escuela de María Montessori (1870-1952), asumiendo a su regreso en 1921, según coinciden las fuentes, la cátedra de literatura infantil de la Escuela Normal, y fundando 1925 la Escuela Maternal Montessoriana, en colaboración con Luisa González Gutiérrez¹² y Margarita Castro Rawson¹³.

2.1. *Caperucita en el imaginario de Carmen Lyra*

En este contexto, *Caperucita encarnada* tiene por protagonista un personaje proveniente de lo que se conoce como el “cuento tradicional europeo”, recuperado por Charles Perrault durante el Antiguo Régimen (1697). El personaje de Caperucita aparecerá también en otra de las piezas teatrales de Carmen Lyra, *Ensueños de Navidad. Juguete*, junto a figuras tópicas como: “La abuela, dos nietecitos; un niño y una niña como de seis y cuatro años respectivamente. La Noche buena, Caperucita, Pulgarcito, Cenicienta, Blanca Nieves, Aladino, Tío Conejo; La Cucharachita Mandiga,

¹² Para esta investigación resulta de especial interés el que en 1921, siendo discípula de Carmen Lyra en la cátedra de Literatura infantil en la Escuela Normal, Luisa González Gutiérrez ganara un “accésit” en el “Concurso Literario Pedagógico” convocado por la Institución, en la categoría de “Estudio acerca de la influencia de la Escuela Normal en la cultura de la mujer costarricense”, según acta firmada por Carlos Luis Sáenz, Ofelia Arias y Omar Dengo, el 16 de septiembre de 1921. Disponible en: http://heredia-costarica.zonalibre.org/archives/2009/11/benedicto-viquez-guzman-la-obra-escrita-de-omar-dengo-maison-notas-en-el-album-de-ofelia-concurso-li.html#_ftn1 [Consulta: 19 de mayo de 2010]

¹³ Margarita Castro Rawson, docente y escritora, fue autora de *El costumbrismo en Costa Rica* (1966, 1971). Para este estudio resulta de especial interés cómo Florencia Quesada Avendaño, al señalar que “[...] una formación musical, [...] era símbolo de refinamiento y educación” en las familias “de elite” residentes en el Barrio Amón (donde también residió Carmen Lyra), pone como ejemplo a “la familia Castro Rawson”, citando una entrevista realizada a Deida Castro Rawson, quien comenta cómo en su familia: “el mayor tocaba violín, todas [las niñas] tenían clase de canto y piano. Víctor tocaba bandurria; Irma cantaba y tocaba guitarra, yo [Deida] cantaba y tocaba el piano, Margarita cantaba y tocaba piano.” Quesada Avendaño extrae esta cita acompañándola con la siguiente Nota al pie: “Margarita Castro fue la profesora de música del *kinder* Maternal, también su hermana Deida durante un tiempo fue maestra del Maternal. Según indica Deida Castro: “Yo hice un permiso a Carmen Tomás, le gustó escogerme a María Isabel —Carmen Lyra—, yo les cantaba a los chiquillos y les hacía rondas”. (Quesada Avendaño 2001:220).

una Hada Viejecita, dos Gnomos” (González y Sáenz 1998:73). Pieza que bajo el título de *Ensueño de Nochebuena*, según informa Bernal Flores, fue una “zarzuela” del compositor costarricense Enrique Jiménez Núñez (1863-1932) estrenada en 1926 (Flores 1978:95). Aunque en el Archivo histórico musical (UCR) se conservan dos ediciones de esta obra, una para voz y piano de 1919, incluida en un “Cuaderno de canciones” de 1920, y otra para orquesta, en “versión para obra escénica”, donde el compositor indica: “Terminé la instrumentación el 22 de diciembre de 1922” (Barquero y Vicente 2008:161)¹⁴.

A este respecto, tanto en el libreto de *Ensueños de Navidad* (González y Sáenz 1998:73-84) como en su homólogo, la “zarzuela” *Ensueño de Nochebuena*, interactúan personajes del cuento “clásico”, las *Mil y una noches*, y el que será su cómplice: Tío Conejo. Presentado junto a otro personaje, Tío Coyote, en “Aventuras de tío Conejo Blasón”, publicado en *San Selerín* nº 11 (1 de mayo de 1913). El personaje de Tío Conejo, según informó entonces la escritora, provenía del “*Uncle Remus* o el *Tío Remus*” de la tradición afroamericana, vivo en los cuentos de “las buenas abuelitas negras que de noche divierten a sus nietecillos de cara de azabache y cabecilla *pasusa* con estos sencillos cuentos”; personaje que, según Margarita Dobles (1984), existía en la tradición africana con el nombre de Somba, y que en el Sur de los Estados Unidos era llamado Brother Rabbit (citadas en Rubio 2004:44), inmortalizado por Carmen Lyra en sus *Cuentos de mi Tía Panchita*. Ahora bien, en relación al personaje de Caperucita dentro del imaginario de Carmen Lyra, lamentablemente, quedan muchos cabos sueltos acerca de su construcción, como indica Carlos Rubio Torres:

[...] a pesar de los esfuerzos de unos pocos escritores e investigadores costarricenses (entre los que debe mencionarse los nombres ya incluidos de Luisa González y Carlos Luis Sáenz como el de Alfonso Chase), existen muchos textos de Carmen Lyra que aún se encuentran dispersos en periódicos y revistas de la época y otros se hayan inéditos y tal vez, irrecuperablemente perdidos. Se trata de creaciones literarias que, de seguro, ofrecerían nuevas posibilidades de interpretación. Al parecer, se trata, en su mayoría, de poemas y obras de teatro. (Rubio 2004:43)¹⁵.

En todo caso, resulta especialmente interesante cómo Carmen Lyra “mezcla” la tradición

¹⁴ También existe otra referencia a la obra, con el mismo título (*Ensueño de Nochebuena*), pero con fecha de 1930 (Cantillano 2006 : 326).

¹⁵ Entre las obras de teatro de Carmen Lyra se cuentan: *La cigarra y la hormiga*; *Ponerle el cascabel al gato*; *Los recuerdos de la abuelita*; *Salir un domingo siete*; *El violín mágico*; *La virgen y los ángeles*; *El granito de maíz*; *¿Quiere usted quedarse a comer?*; *La niña sol*; *Había una vez*; *Balada de doña Rota*; y en colaboración con Francisco Soler, *La ilusión eres tú* (Cortés y Barrea-Marlys 2003: 181).

del “cuento de hadas” con narraciones breves de ficción de otras tradiciones, por ejemplo la afroamericana¹⁶, en el marco de una “literatura folclórica, como expresión directa del pueblo” (Rubio 2004:43), siguiendo las pautas de su mentor, Joaquín García Monge. Sobre todo en el marco de una sociedad como la costarricense, donde la “mitología nacional” había insistido durante décadas “en una sociedad homogénea racialmente, en la cual los elementos indígenas y negros estaban ausentes” (Vargas Cullell 2004:233).

Pero volviendo a *Caperucita encarnada*, en su libreto Carmen Lyra conserva la contraposición habitual del mundo medieval, entre el poblado seguro y el bosque peligroso, que en el cuento recopilado por Perrault contiene la conocida sección: “¡Qué ojos más grandes tienes! - ¡Para verte mejor!”, etc. A lo que suma, remitiéndose a los hermanos Grimm (1812), la figura del leñador, que salva a la niña y a su abuelita, según *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens: eine Tragödie* (“Vida y muerte de la pequeña Caperucita Roja. Una tragedia”) de Ludwig Tieck (1800). Lyra procede de modo diferente a su colega Gabriela Mistral (1889-1957), que en su poema “Caperucita Roja” (1919), publicado en *San Selerín* nº 3, época II (1 de mayo de 1923, p. 9), retoma la versión más antigua donde la niña es devorada por el lobo al igual que su abuela, escena trágica recogida en esta última estrofa:

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;
y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,
y ha exprimido como una cereza el corazón.¹⁷

Carmen Lyra, al remitirse a la versión de los Grimm, inserta a su vez una crítica a la moral oligarca (su idea de superioridad moral, de ley, verdad y propiedad/*manners*), y el modelo de “educación femenina” que fomentaban, convirtiendo a Caperucita en un “ícono”. Porque la Madre, agradecida con el Leñador vigilante que ha salvado a su hija y a la abuelita, le pide que entre en su casa para agasajarlo, prometiendo que Caperucita le dará un beso, a lo que el coro responde: “Caperucita está triste/ya nunca más jugará/ya nunca más cantará/ya nunca más jugará” (Fonseca y Lyra 1916:20-22). Alegoría de la jovencita que, salvada de ser devorada por el

¹⁶ Otro personaje insertado por Lyra en sus cuentos, y que comparte la procedencia “afroamericana” es “La Cucarachita Mandinga”, ya que los mandinga, mandinka, malinké, mandé o manden conforman un grupo étnico de África occidental.

¹⁷ Del poema “Caperucita Roja” de Gabriela Mistral, escrito en Punta Arenas (Chile), se conserva un manuscrito donado por Doris Dana y Laura Rodig (1965), en la Biblioteca Nacional de Chile (pieza nº 131), siendo editado en sus *Obras completas* (Madrid, Aguilar 1964: 371-373). Lo que me lleva a sospechar que la publicación en *San Selerín* podría ser la primera edición impresa. Acerca de la relación entre Carmen Lyra y Gabriel Mistral, resulta interesante el artículo de Elizabeth Rosa Horan, “Escribiendo “La Santa Maestría”: Carmen Lyra y Gabriela Mistral” (1997). Además Mistral también colaboró con García Monge en *Repertorio Americano*.

“seductor” (el Lobo), es entregada en ofrenda al “salvador” en condición de “novia”, ocasionando la ruptura con su condición de “niña” que juega y canta. Lo que podría entenderse en el sentido de Juan el Seductor (Kierkegaard), para quien: “Una novia y una ruptura, según lo expresa el propio idioma, se corresponden entre si como lo femenino y la masculino” (Amorós 1987:65)¹⁸.

El mensaje, dirigido a niños y niñas, puede decirse más alto pero no más claro. Carmen Lyra, utilizando como medio al propio “mundo idílico” representado por el “cuadro de costumbres”, realiza una crítica tan sutil desde el canto y el juego, que es en su intencionalidad una revolución silenciosa. Mimetizada tanto en los retóricos y funcionales procedimientos compositivos de Fonseca (como el *tempo* “*piú lento*” y el tono menor aplicados al fragmento final), como en el musicar vinculado al entretenimiento propio de la oligarquía a la que va dirigida la crítica, ya que Fonseca sigue algunos parámetros afines al teatro musical estadounidense y la opereta vienesa. Pero será justamente esta imagen dialéctica la que motivará prácticas preformativas que convertirán, –según los criterios de recepción de la época—, a la pequeña pieza de teatro musical infantil en una especie de “zarzuela costumbrista”, neutralizando su crítica “de Género”.¹⁹

2.2. La obra de teatro musical infantil Caperucita encarnada

Paso a la consideración de los procesos culturales “encriptados” en la partitura²⁰, y para ello me remito a dinámicas performativas que de modo relacional pudieron propiciar la concepción de la idea y la elección de su formato. Primero, se ha demostrado cómo ya en 1914 Carmen Lyra era una escritora e intelectual en “ascenso”, comprometida con un proyecto educativo concreto. Julio Fonseca, por su parte, como indica María Clara Vargas, ya en 1910 era uno de los principales directores de orquesta que amenizaba los “espacios de la elite” junto con Juan de Dios Páez, Luis Roig, Ricardo Jiménez, Jorge Mora, Ricardo Calderón, Manuel Quirós, José Castro Carazo, César Nieto y José Santiesteban Repetto. A este respecto, es importante recordar como Castro Carazo, al

¹⁸ Amorós informa como “Demetrio Gutiérrez Rivero advierte que la palabra danesa *Brud* significa “novia” o “ruptura”, según el género gramatical” (Amorós 1987:83).

¹⁹ Según indica Bernal Flores, los compositores costarricenses entendían por “zarzuela costumbrista”, una obra escénico-musical de “poca envergadura [...] más fácil de escribir que una ópera y de música ligera y popular”, lo que explica la opinión de González, Sáenz y sus contemporáneos (Flores 1978:95). Asimismo, en consecuencia, esta generación entendió por “costumbrista”: lo relativo al folklore, como *modo de ser* “costarricense” (de *Volkgeist*, entendido como espíritu de una nación a través de las generaciones).

²⁰ A este respecto, como indica Celia Amorós: “El estrato en el que vendría a inscribirse el “texto original” aparece sepultado bajo las capas históricas que se le superponen y no hacen sino desfigurarlos hasta el punto de que el texto se convierte, como dice Adorno, en una clave cifrada” (Amorós 1987:198-199).

emigrar a los Estados Unidos en 1916, cedió a Fonseca su lugar como director de la orquesta que acompañaba “los saraos precedidos por cintas cinematográficas, organizados por el Centro Cultural Español” (Vargas Cullell 2004:101-102). Experiencia manifiesta en el proceso de gestación de *Caperucita encarnada*, porque el modelo de “orquesta” de la época, y que Fonseca dirigía, era un pequeño conjunto de salón formado por uno o dos violines, un contrabajo, una o dos flautas traversas, y el “director” al piano, aunque también podía incluir otros instrumentos de cuerda como la mandolina o la guitarra (Vargas Cullell 2004:104-105). Esto podría explicar en primer término la orquestación de Fonseca para *Caperucita encarnada*: “Pn.; Fl.; Cl.; Fg.; Crn.; Tbn.; Vn. I-II; Vla.; Vc.; Cb.” (Barquero y Vicente 2008:118), que se corresponde tanto con la orquesta “de salón”, como con la “de cámara”.

Ilustración nº1. Campaña de teatro infantil, Centre Catalá, San José, 1915.



(Anónimo 1915: 24).

En lo que atañe a la conformación teatral de *Caperucita encarnada*, podría responder a la presentación, en 1915, de una Compañía de teatro infantil dirigida por el librero Jaime Tormo²¹, en el Centre Catalá de San José, fundado el 15 de enero de 1914 y localizado en la Avenida Central de

²¹ Según informa el periódico *La Prensa Libre* el 17 de febrero de 1912, Jaime Tormo, junto a José Faja y William Murray, compraron al empresario catalán Avelino Alsina sus talleres de imprenta, papelería, encuadernación, fotograbado y fotografía, constituyendo una sociedad mercantil, bajo la razón social de “Murray y Compañía” (Paul Palmer y Molina 2004: 85). Este dato es importante, ya que la Revista *San Selerín* fue editada en su primera época por la Imprenta ALSINA, y en la segunda por la Imprenta TORMO, es decir, no sólo existían intereses comunes entre la escritora y estos empresarios, sino una relación “comercial”.

San José²². Centro donde se organizaban “bailes y veladas en las que una orquesta estaba siempre presente”, y como ya se indicó, Julio Fonseca era uno de los directores de esas orquestas. A este respecto, recupero el comentario publicado en la revista quincenal ilustrada *Pandemonium* nº 128 (Año X, 15 de febrero de 1915), dirigida por Francisco López de la Hoz, por contener información valiosa relativa a los ejes temáticos de este artículo, y la recepción del grupo social al que estas producciones estaban destinadas:

Sin anuncios de fatuosidad a que estamos acostumbrados y con la sencillez propia de humildes artesanos, ofreció el Centre Català a sus socios e invitados, como acto fructivo, la representación de la comedia del gran Benavente, *El Príncipe azul que todo lo aprendió en los libros*, comedia que forma parte de la preciosa colección del teatro infantil, escrita por aquel genial dramaturgo.

La representación nos sorprendió en gran manera: creíamos asistir a un acto infantil en donde las diferentes partes desempeñaran los papeles confiados, en forma automática, tal como pronuncian los niños las recitaciones escolares, y nos engañamos, pues que la mayor parte de los pequeños artistas interpretaron los diferentes personajes de la obra con una expresión, un colorido tan natural, que bien podemos decir, sin exageración, no es dable pedir más a tan pequeños actores. (Anónimo 1915: 23).

El autor anónimo no se limita a informar sobre el buen desenvolvimiento artístico de los niños y niñas, sino que hace hincapié en dos aspectos importantes para este artículo, el primero relativo a la “educación en valores”, vinculada a la elección de la pieza teatral: “Por las tendencias moralizadoras de la obra, que, como todas las creaciones de Benavente, va encaminada a corregir abusos creados” (Anónimo 1915: 23). Y su correspondencia con la imagen dialéctica *Zivilisation/Kultur* (Martínez Millán 2010), apareciendo un nuevo elemento, el eco de un “regeneracionismo”²³, presente en el párrafo siguiente:

²² En 1918, se acordó la disolución e integración del Centre Català en la Asociación Española de Beneficencia, Casa de España. En 1994, fue retomado bajo el nombre de Casal Català de Costa Rica: <http://www.casalcatalacr.com> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

²³ La presencia del pensamiento regeneracionista, así como el krausismo e institucionalismo españoles en grupos intelectuales costarricenses, es un tema que supera los objetivos de este estudio, sin embargo, durante esta investigación ha sido localizada una cantidad importante de información relativa que será retomada en futuros estudios. En todo caso se considera pertinente informar que, como indica Guillese Marin Araya en su artículo “Españoles en la ciudad de San José a fines del siglo XIX y principios del XX” (1999), publicado en *Anuario de Estudios Centroamericanos*: “El primer intento por estudiar la migración española a Costa Rica en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, se plasmó en el libro “Españoles en Costa Rica”, publicado a fines de 1997. Tres obras importantes se publicaron antes de esta fecha que merecen citarse, por hacer referencia a la colectividad española: “Aporte de la colonia española al desarrollo de la educación pública y privada en Costa Rica mediante la labor realizada en ese campo por educadores españoles” de Abelardo Bonilla Baldares, publicado en 1969; “Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica” de Luis Felipe González Flores,

Las colonias deben honrar siempre el país de que proceden y ninguna manera más eficaz para hacerlo, que dar espectáculos en sus salones en donde se exponga la cultura del país de que son originarias. Por ello felicitamos al Centre Catalá, pues que, al representar con elementos propios, obras de autores tan afamados como Benavente, en las que domina una acción moral regeneradora, enaltecen, a la par que a la colectividad, el buen nombre de la madre España (Anónimo 1915: 23).

La reseña en cuestión contiene varios aspectos de recepción que quisiera retomar: 1) La relativa al sistema educativo, contenida en: “creíamos asistir a un acto infantil en donde las diferentes partes desempeñaran los papeles confiados, en forma automática, tal como pronuncian los niños las recitaciones escolares”; 2) La relativa a la posibilidad artística y su vinculación con un sistema de valores, contenida en las tendencias “moralizantes” de la obra; y 3) La vinculación de ambas en relación significativa con “la cultura del país de que son originarias” y “la acción moral regeneradora”.

Ilustración nº2. Representación de *Caperucita encarnada*, Teatro Nacional, 1975.



Opera infantil “Caperucita Encarnada” del compositor costarricense Julio Fonseca. Semana Julio Fonseca organizada por el Departamento de Música del Ministerio de Cultura en 1975. De izquierda a derecha el Director de la orquesta Dr. Bernal Flores, la distinguida artista Sra. Jeannette de Gurdian y la niña Ishel Huelat. También pueden observarse algunos niños vestidos de pájaros y de margaritas y violetas.

(Flores 1978:94)

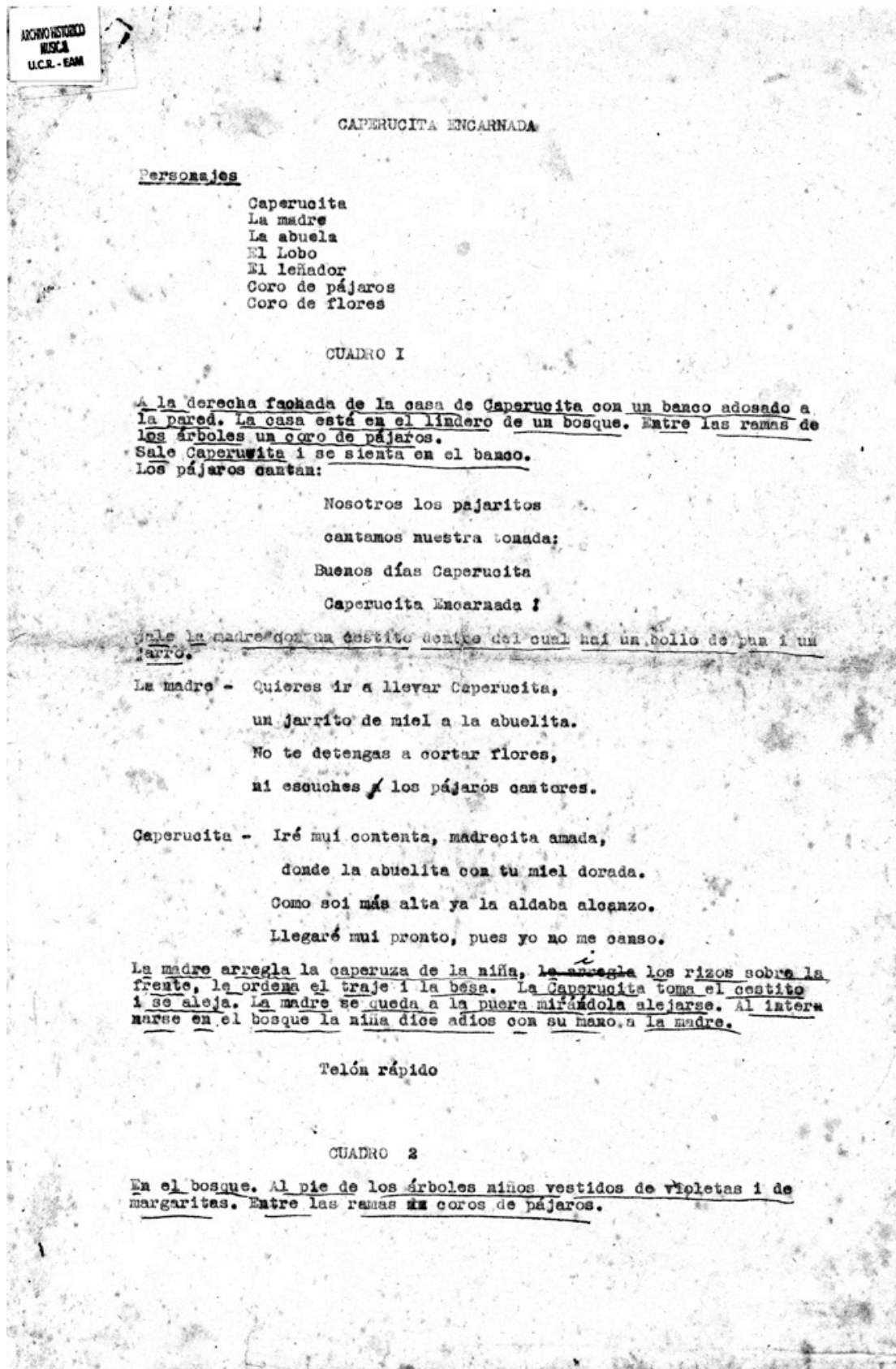
publicado 1976 y el libro de Ángel María Ríos Espariz “Costa Rica y la Guerra Civil Española”, publicado en 1997 (cuya investigación fue presentada como tesis de licenciatura en Historia por la Universidad de Costa Rica).” (Marín Araya 1999:9)

La representación de *El Príncipe azul que todo lo aprendió en los libros*, cuyos personajes, del Príncipe Azul al rey Chuchurumbé, la reina o Tonino el bufón, pasando por el preceptor, el ogro, la bruja, y las tres hijas. Donde todos tienen algo que decir y añadir a la situación puntual en que se encuentra el príncipe; coincide con el espacio dramático pensado para *Caperucita encarnada*, ya que combina por igual espacios abiertos (el Bosque de los Infiernos donde el Príncipe y Tonino se perdieron), como espacios cerrados (cabaña de la Vieja, la casa del Ogro, y el castillo del Rey "casamentero"). Caperucita, al igual que El Príncipe Azul, emprende un viaje formativo, aunque a diferencia del Príncipe, Caperucita lo hace sola, ya que él cuenta con la compañía de su Preceptor y Tonino, un ayudante. Asimismo, en su libreto Carmen Lyra comparte con Benavente el planteamiento de una lucha entre realidad y fantasía, remitiéndose al "mundo idílico" del "cuadro de costumbres" en que "vive" la niña, así como el escritor español se remite al ideario "quijotesco". Porque al elegir como soporte de su libreto el cuento en la versión de los Grimm, Lyra realiza una "crítica de la lectura" en los términos que Carlos Fuentes hace del término, es decir, como "crítica de la creación dentro de la creación" (Fuentes 1994:15). Aspecto en que la música juega un rol fundamental, ya que:

A pesar de que la obra de Fonseca no se clasifica dentro de los grandes movimientos musicales vanguardistas de la época que se daban en varias partes del mundo, para el desarrollo costarricense sí representa una propuesta seria y profesional. Por lo tanto, estudiarla y comprenderla es de suma importancia para también entender el universo sonoro de la Costa Rica de entonces. (Skátskaya 2008:28)

Pero para "estudiar y comprender" *Caperucita encarnada* y el "universo sonoro" que representa, hace falta un dato muy importante, evidenciado por Bernal Flores en su análisis técnico-descriptivo de la obra: que existen dos libretos, el original de Lyra, y la "adaptación" de Fonseca (que pudo ser realizada en colaboración con Lyra). Aspecto que no se indica en la edición de 1994, donde se incluye sólo la "adaptación" bajo la autoría de Lyra (Fonseca y Lyra 1994: 23-25). Quizás porque la "adaptación" supone una simplificación de las indicaciones escénicas y los textos poéticos de la pieza teatral original de Carmen Lyra, aunque no de su poetizar (como demuestran la Ilustración nº3 y el Cuadro nº 1). En todo caso, esta información es fundamental, ya que permite apreciar como se "adaptó" la puesta en escena, en función de una "visión" dramático-musical, convirtiendo la pieza teatral en teatro musical, o, como indica Flores, en una "comedia infantil" (Flores 1973 : 28, 164-171, 172, 180).

Ilustración nº3. Facsímil (libreto original mecanografiado con anotaciones), folio 1.



Cuadro nº 1. Libreto original y “adaptación” (fragmento, Primera parte)

LIBRETO ORIGINAL	ADAPTACIÓN
CUADRO I <i>A la derecha fachada de la casa de Caperucita con un banco adosado a la pared. La casa está en el lindero de un bosque. Entre las ramas de los árboles un coro de pájaros. Sale Caperucita i se sienta en el banco. Los pájaros canta:</i> <i>Nosotros los pajaritos [etc.]</i>	Primera Parte, Cuadro primero: Introducción musical: La escena representa un bosque. A un lado niños que representan margaritas. Al otro violetas. A la derecha del actor la entrada de la casa de la Madre. A la izquierda la casa de la abuela. Coro, los Pájaros: <i>Nosotros los pajaritos [etc.]</i>

Ahora bien, tomando en cuenta esta intervención del libreto original, puede analizarse cómo el contenido “de género”, establecido desde la elección de los personajes, conserva la constitución simbólica de los mismos basada en convenciones otorgadas por la diferencia sexual en forma binaria: Caperucita/La Madre, El Lobo/El Leñador, Coro de pájaros/Coro de flores (margaritas y violetas). Convenciones también presentes en la “adaptación”, en lo relativo al espacio teatral, por ejemplo: “La escena representa un bosque. A un lado niños que representan margaritas. Al otro violetas. A la derecha del actor la entrada de la casa de la Madre. A la izquierda la casa de la abuelita.” (Fonseca y Lyra 1994:23).

En la “adaptación”, tanto la casa de la Madre como la casa de la abuelita continúan siendo los espacios “seguros” a los que Caperucita debe “dirigirse”, es decir, su espacio es “la casa”. Pero ésta se desdobra entre una localizada en el espacio “colonizado” del bosque, es decir, el pueblo, y otro que continúa “oculto” en el bosque, donde reside la Abuela. Porque el bosque *en sí* contiene ambas casas, el espacio de la niña, donde “pájaros” y “flores” le “acompañan” como “voces”, podría decirse, “de consciencia”, en el sentido de: *conocimiento que un ser tiene de sí mismo y de su entorno*.

Pero, aunque el espacio del Lobo y el Leñador también es el bosque, su situación es externa a la casa, espacio que el Lobo “transgrede”, ejerciendo violencia no solo sobre el espacio “casa”, sino “cuerpo”. Acto que en primer lugar no es aparente, ya que, como se indica en la partitura: “Sale el Lobo y la saluda [a Caperucita] quitándose el sombrero”, por lo que la niña le cree “un amigo... bueno y cariñoso” (Fonseca y Lyra 1994:23-24). Amigo que finalmente resulta ser una “fiera” cuya intención es devorarla; en definitiva, el Lobo representa al “seductor”. El simbolismo de “la cama” es muy significativo en este sentido, porque justo en el momento en que

peligra la *vida/virginidad* de la niña, es cuando entra en acción el Leñador, y el Lobo es liquidado.

Ilustración nº4. Caperucita en la cama con el Lobo, según Gustave Doré, 1876.



La entrada del Leñador revela otro aspecto importante, ya que sin duda, al igual que el Lobo, él también estaba atento al paseo de Caperucita por el bosque, pero la diferencia entre ambos es marcada por sus “intenciones” hacia la niña. El Leñador “salva” a Caperucita dando muerte al Lobo, como en un duelo del que, por sus “buenas intenciones”, triunfa heroicamente, y como héroe, lleva a la niña de vuelta a casa de su Madre, donde, sin necesidad de “transgredir”, como el Lobo, es invitado a entrar para ser agasajado y recibir su “premio”, el beso de Caperucita. Como señalé anteriormente, esta última escena introducida por Carmen Lyra es muy significativa, ya que identifica un proceso de *iniciación*, a partir del que “ya nunca más cantará, ya nunca más jugará”. Lo que lleva a otra pregunta: ¿qué papel juega en este proceso la Abuela? Ella vive en el bosque, alejada del pueblo donde tiene su casa la Madre, y es en casa de la Abuela donde se esconde el peligro. Según la versión más antigua del cuento, la Abuela termina siendo consumida por ese mismo peligro que alberga (como la bruja), llevándose consigo a la niña; o, por ser de poca importancia, como en la versión de los Grimm, es relegada en pos de un “plato más succulento”, siendo salvada, al igual que la niña, por el heroico Leñador, fórmula que repite la pieza de Lyra y Fonseca. La Abuela, la anciana, permite desvelar el itinerario de la “vida útil” de la mujer, según la visión del sistema patriarcal medieval recogido en el cuento, presente también, en esta pequeña

obra de teatro musical infantil²⁴.

El viaje de Caperucita es sin duda un “viaje iniciático”, viaje que Julio Fonseca musicaliza a modo incidental, ya que no solo efectúa un musical del poetizar de Lyra, si no del espacio escénico-musical continuo, –“universo sonoro”, en el sentido de Skátskaya—, conteniendo la trama y las convenciones de género, como se demostrará más adelante. Fonseca pone “en música” una trama dividida en dos partes y cuatro “cuadros”. La primera parte contiene dos cuadros: I) La casa y sus alrededores, preparación para la salida de Caperucita (cc. 1-61); II) Salida al bosque y encuentro con el Lobo (cc. 62-114). La segunda parte, también en dos cuadros: III) Entrada en la casa de la abuelita, diálogo con el Lobo, lucha entre el Lobo y el Leñador (cc. 115-201); IV) Vuelta a casa de la Madre, diálogo con la Madre, diálogo entre la Madre y el Leñador; Fin (cc. 202-331).

Este espacio teatral será trasladado por Fonseca a un espacio musical que inicia *Allegretto con moto*, introduciendo el tema que a lo largo de la obra será identificado con lo “trágico”, siendo utilizado a modo de *leitmotiv*. El tema es enlazado a convenciones tópicas del vals vienés siguiendo la estética de los Strauss (cc. 1-17), aspecto que resulta de especial interés para este estudio, como se verá al final de este apartado:

Ejemplo nº 1. Introducción, fragmento (cc. 1-5)



(Fonseca y Lyra 1994: 3)

A continuación, en el **Cuadro I**, hace su entrada el “Coro de pájaros” siguiendo el vals (cc. 17-42), Fonseca procede como en la opereta vienesa, con la que *Caperucita encarnada* comparte también el tipo de argumento “serio y sentimental”:

²⁴ A este respecto, las propuestas de Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2010), resultan de especialmente de interés para este análisis.

Ejemplo nº 2. Coro de pájaros, fragmento (cc. 18-20)

Los Pájaros:

No - so - tras los pa - ja - ri - tos can -

(Fonseca y Lyra 1994: 4)

Hace su entrada la Madre, en *Andante sostenuto*, iniciando lo que será un dúo entre ella y Caperucita en 4/4, modificando la continuidad del vals, dando fin al Cuadro I (cc. 43-61) e indicando una rotación, como cuando en la polka se inserta un vals. Seguidamente el **Cuadro II** se desarrolla en el bosque, donde el “Coro de flores” acompaña a la protagonista en una danza a 6/8, con una dinámica responsorial entre “margaritas” y “violetas” que se debaten por el interés de la niña (cc. 62-83). La danza es interrumpida por el vals del “Coro de pájaros”, recordando a Caperucita que no se “entretenga” ya que la noche se acerca (cc. 85-101).

Estos procedimientos, además de responder a un pensamiento coreográfico basado en diferentes formas de vals que estaban en boga a finales del siglo XIX y principios del XX, –incluidas las versiones realizadas en 2/4 ó 6/8 llamadas “sauteuse” (Lamb 2011)—, evidencian una estructura pensada para subrayar dinámicas dialécticas entre el “Coro de pájaros” y “La Madre”, así como entre ambos coros. Dinámicas en las que subsisten convenciones de género dirigidas a establecer comuniones de autoridad, por ejemplo, la diferencia entre un comportamiento “estético” (las flores/femenino) y otro “ético” (los pájaros/masculino), estableciendo el “borde” existencial donde hará su entrada el Lobo, acompañado por una variación del *leitmotiv* expuesto en la introducción:

Ejemplo nº 3. Introducción cuadro III, fragmento (cc. 115-118)

III CUADRO

(Sale el Lobo envuelto en las sábanas y con el gormo de dormir de la Abuelita. Se pone la mano ante los ojos y mira hacia el bosque.)

El Lobo:

Più lento

Ven

Allegretto come prima

(Fonseca y Lyra 1994: 10)

Se identifica así no solo el *leitmotiv*, sobre el que se desarrollará el **Cuadro III**, –dúo entre el Lobo, que se hace pasar por la abuelita, y Caperucita (cc. 115-201)—, si no el hecho de que la obra fue pensada para ser cantada, actuada, y también danzada. Ahora bien, en este dúo entre el Lobo y Caperucita, Fonseca retoma y modifica la melodía utilizada por el “Coro de pájaros” (voz de consciencia) en Re mayor, trasladándola a La menor y modulando a Mi bemol menor (cc. 171-201), evidenciando una condición de “engaño”, es decir, que con la “música” de la “verdad”, puede disfrazarse también la “mentira”. Este recurso dramático es importante, porque contiene también una convención “de género” expresada a través de un procedimiento compositivo, con el que Fonseca enlaza y contrapone al “Coro de pájaros”, voz de consciencia en tanto “verdad” (neutro/masculino), con la supuesta Abuela/Lobo (femenino/masculino), subrayando musicalmente, de nuevo, un borde existencial para Caperucita, pero a su vez, musicando el “travestismo” del Lobo en tanto condición estética, frente a la *clarté* ética del “Coro de pájaros”.

A continuación, para la escena del diálogo “clásico” entre el Lobo y Caperucita, el compositor elije anotar rítmicamente el texto en 6/8 (cc. 164-187), acompañándolo con un bajo derivado del *leitmotiv* (continuidad narrativa espacio-temporal), y concluyendo cada frase con grupos ascendentes de fusas, –similares al motivo de semicorcheas que le siguen (al *leitmotiv*) en su presentación en el Cuadro III (c. 118)—, indicando el peligro. Este procedimiento, retomado en las escenas siguientes, evidencia como el *leitmotiv* no es el “tema del Lobo”, como pensó Flores (1973:164-171), sino el de la “tragedia de Caperucita”:

Ejemplo nº 4. Diálogo entre el Lobo y Caperucita, fragmento (cc. 171-174)

The musical score is presented in three staves. The top staff, labeled 'El Lobo:', shows a melodic line starting in measure 171. The middle staff, labeled 'Caperucita:', shows her vocal response, with lyrics in Spanish. The bottom staff shows the piano accompaniment, which includes a prominent ascending fusa group in measure 173. The score is in 6/8 time and uses a key signature of one flat (B-flat minor or D-flat major).

(Fonseca y Lyra 1994: 13)

Lo anterior explica porqué revelada la identidad del Lobo en “¡Es para comerte mejor, hija mía!”, Fonseca inserta un episodio instrumental incidental, desarrollando el *leitmotiv* (cc. 188-201), para que haga su entrada el Leñador, dando lugar al duelo:

Ejemplo nº 5. Entrada del Leñador, fragmento (cc. 190-193)



(Fonseca y Lyra 1994: 15)

Triunfa “el bien” (lo co-recto). Fonseca retoma los motivos del vals inicial integrándolos al vals del “Coro de pájaros” (cc. 202-222), para dar inicio al **Cuadro IV**. Se indica la entrada de la Madre en 4/4, el compositor recurre nuevamente al episodio incidental (cc. 223-249), que acompaña el diálogo, “recitado”, entre la Madre, la niña y el Leñador:

- Recitado:

La Madre:

¡Qué te ocurrió! Hija mía, dímelo mi hijita!

Caperucita:

Madre... fui desobediente...me entretuve en el camino cogiendo flores y nueces, escuchando los pajaritos... y mirando...las mariposas...Encontré un Lobo muy cariñoso...creí que era mi amigo...y le dí un ramillete. El malvado se comió a la Abuelita y ya me iba a comer a mí cuando llegó este buen Leñador y le mató.

El Leñador:

Tranquilícese Ud., señora...El Lobo tiró a la pobre vieja debajo de la cama y no quiso comérsela porque pensó que está seca, que sólo la piel y los huesos tiene. Quería dejar la tripa libre para meter en ella a Caperucita que está fresca como una flor y que parece una tacita de oro llena de manteca. Afortunadamente llegué a tiempo y ¡zas! acabé con él.

(Fonseca & Lyra 1994:25)

A continuación el compositor da voz a la Madre, que canta un pequeño fragmento a modo de himno en 4/4, agradeciendo al Leñador (cc. 250-270):

Ejemplo nº 6. Agradecimiento de la Madre, fragmento (cc. 250-254)

The image shows a musical score for a voice and piano. The voice part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is marked 'I.I. La Madre: Menos' and 'Più Lento'. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It is also marked 'Più Lento'. The lyrics are: 'La - ña - dor a - ma - bley bue - no, La - ña - dor a - ma - bley bue - no, que ha'. The score includes measure numbers 250, 251, 252, 253, and 254.

(Fonseca y Lyra 1994: 18)

Terminado este fragmento, se inserta otro episodio incidental (cc. 267-270), dando paso a la escena final, de nuevo un vals (cc. 271-286), donde la Madre recita:

“La Madre:

Entra buen Leñador. Oh quisiera ir por la luna y el sol para ponerlos en tus manos. Ven te haré un festín: el pan está hecho con flor de harina. Te pondré queso tierno y la manteca amarilla que he batido. A la postre tendremos uvas e higos secos que resumen miel. Después Caperucita te dará un beso. (Entran los tres)” (Fonseca y Lyra 1994:25)

Resulta interesante que sea la Madre quien entregue a la hija en ausencia del Padre, de quien no se hace mención alguna en la historia, y cuyo lugar privilegiado como “hombre-protector” parece ser ocupado simbólicamente por el Leñador. Este mensaje relativo a la situación adversa en que pueden encontrarse tres mujeres “solas”, en tres etapas distintas, pero teleológicas, de sus vidas, representa una genealogía: niña/nieta-hija/novia-madre/abuela. Esto resulta muy significativo, ya que está vinculado al cierre del “Coro de pájaros”, quienes reexponen su vals sobre el texto al que ya se hizo mención (cc. 287- 315), seguido por un último episodio instrumental sobre el *leitmotiv* (cc. 316-324), enfatizando el tono trágico de la narración. Aspecto interesante, especialmente en relación a la crítica “de género” del libreto, pues asume la alegoría del “sacrificio”. Pero Julio Fonseca no termina aquí, incluye un elemento más a este último episodio, a modo de “transfiguración”, concluye con un gesto *leggierissimo* (cc. 316-331), retomando y variando los motivos del vals introductorio (cc. 1-17), otorgando así a la “historia sacrificial” de Caperucita un final de “cuento de hadas”:

Ejemplo nº 7. Fotocopia del original. Final (firma, lugar, fecha), fragmento²⁵.

(Cortesía de María del Carmen "Rima" Vargas 2010)

El final, como se indicó al principio del apartado, resulta fundamental en el contexto de esta investigación, ya que enlaza con las preguntas a partir de las cuales se ha realizado este análisis. La clave la dan los "exploradores" Mortiz Wagner y Karl Scherzer, quienes a su paso por Costa Rica en 1856, informaron cómo:

Un músico alemán que además de vales sabía tocar las obras maestras de Beethoven, vino a San José. La soberbia música sublime del más grande de los genios musicales, no solo de Alemania, sino de todos los pueblos y siglos, fastidiaba a las señoritas; pero aprendieron a tocar con gracia los vales y polcas de los Strauss. (Vargas Cullell 2004:48)

Situación y pensamiento que, como el musicar de Fonseca demuestra, no había cambiado en 1916. La elección de la forma revela estar relacionada con el contenido, y determinada por él en función de su propósito, que Fonseca parece entender desde un modelo que se corresponde con el de la educación "femenina" (entendida como por y para mujeres), en consonancia con el discurso prerrevolucionario francés, según el cual, "la mayor parte de las jóvenes sólo busca en la música la perfección del mecanismo: no penetra en el santuario del arte ni encuentra en ella nada que eleve o ejercite sus nobles facultades" (Labajo 1998:90). En consonancia, Fonseca no solo es cuidadoso con el tratamiento de la voz, demostrando tener un conocimiento de la "vocalidad" infantil, si no que elige un género y estilo musicales por considerarlos "adecuados" para el libreto

²⁵ Utilizo este ejemplo en lugar del publicado en 1994, por incluir información importante como la firma de Julio Fonseca (esquina inf. der.), el lugar de composición (San José de Costa Rica), y el año de composición (1916). En el original, como indica esta fotocopia con que trabajó María del Carmen "Rima" Vargas, miembro del equipo editor de la partitura, los compases se corresponden con los 208 a 217, en la versión editada son los compases 321 a 331.

de Lyra, y los espacios preformativos a los que estaba destinado²⁶.

3. Memoria histórica: a modo de conclusión

Este artículo se inserta en el marco de los estudios dedicados al análisis de cómo actúa y qué significados da el género a las relaciones humanas, organización y percepción del conocimiento histórico, en este caso, en un periodo previo a la “creación” de una “música nacional” en Costa Rica, a partir de un caso concreto, recogido en una pieza de teatro musical infantil: *Caperucita encarnada*. Aunque quizás la comunidad intelectual no considere como objeto “legítimo” de estudio una pieza de esta naturaleza, ya que, como indica Joaquina Labajo, dicha comunidad parece dar prioridad a obras vinculadas con el rol jugado por la mujer en la creación musical, en detrimento de su papel en la educación, en función de legitimar discursos dirigidos a construir un modelo equiparable al entendido como “masculino” (homologado con “Gran cultura”), en lugar de asumir el *contratiempo* mismo de la historia de las mujeres (Fraisie, 2006).

Razón por la que recupero las palabras de Bernal Flores utilizadas al comienzo de este artículo: “La obra [*Caperucita encarnada*] merece ser más difundida en Costa Rica y fuera de ella, grabada técnicamente en disco, por tratarse de una obra escénico-musical bien lograda, de un importante compositor costarricense” (Flores 1978:93-94). La conjunción crítica entre las preguntas que animaron esta investigación, y la opinión de Flores, en la que se resume el pensamiento que organiza el discurso historiográfico musical “costarricense” de modo “patriarcalizante” (si cabe el término), es decir, dando importancia a la obra por su “mérito artístico” y por ser “de un importante compositor costarricense”, permite, por medio de la utilización del género como categoría de análisis en la investigación histórica, ubicar dicho pensamiento en el marco de una primera

²⁶ A este respecto, es interesante que Bernal Flores y Eddie Mora eligieran cantantes profesionales para los roles “adultos” en sus representaciones, arreglando y orquestando la partitura, en función de legitimar y optimizar su mérito “artístico”. En su análisis técnico-descriptivo, Flores comenta: “Creemos haber delineado la enorme practicabilidad de esta obra que recomendamos para su ejecución en escuelas y colegios. Naturalmente amerita también ser ofrecida en nuestro Teatro Nacional, participando entonces para ello nuestros más grandes artistas y posiblemente acompañados por una buena orquesta. Es de ineludible necesidad y un deber nacional la edición de la partitura y de las partes de esta obra, orgullo del Teatro Infantil Nacional.” (Flores 1973:171) Aunque originalmente la pequeña pieza de teatro musical pudo haber sido pensada sólo para niños y niñas, como los que integraron la Compañía del Centre Catalá en 1915, o dada la efectividad de su “vocalidad”, también pudo haber contado con la participación de adultos aficionados(as). Porque el formato evidencia la versatilidad del concepto, la obra puede ser representada tanto en los salones “de elite”, como en las aulas “escolares”, no solo en el escenario de un teatro, acompañada por una orquesta. Otro problema de género se evidencia aquí, el de la legitimidad de los espacios: entre el “salón” y la “escuela”, las aficionadas y maestras, así como la vinculación a lo “maternal/femenino” y su proyección en la paternidad (por ejemplo, en la opinión de Flores acerca de que *Caperucita encarnada* pudo haber sido producto de la paternidad de Julio Fonseca en 1916), frente al reconocimiento real y efectivo de ser llevada al “Teatro”, espacio del “Arte” y “lo masculino”, del compositor y el director de orquesta.

reconstrucción contextual, identificando los procesos culturales y educativos a los que estuvo vinculado, a los que fue útil, y de los cuales es representativo.

Porque *Caperucita encarnada* no es “solo” un primer intento por crear una escena musical “propia”, siendo posteriormente insertada en el relato historiográfico que propiciará la consolidación del pensamiento nacionalista en Costa Rica, sino también, una muestra del *contratiempo* que jugaron las mujeres costarricenses en dicha consolidación, antes incluso de obtener derechos civiles como el sufragio. Una lucha que inició en 1890 y tuvo que esperar hasta 1949, cuando se aprobó que la mujer “costarricense” ejerciera su derecho al voto.

El pensamiento que recoge *Caperucita encarnada* guarda por lo tanto una revolución silenciosa, que finalmente, durante el periodo de 1923 a 1949, se manifestará en la organización sistemática del movimiento feminista en Costa Rica. El cual se vio estimulado por la efervescencia en el ámbito internacional, y supuso la fundación de la *Liga Feminista* el 12 de octubre de 1923, resultado de la politización “inicial” de ciertos sectores de “señoras y señoritas” que formaban parte de organizaciones filantrópicas y educativas, abriendo espacios para la “revalorización” y “reivindicación” en la esfera pública de “los papeles domésticos (en particular, el maternal)”, especialmente en “las áreas de la educación y la salud”, espacios que estas “señoras y señoritas” fueron enlazando con “sus intereses laborales y políticos” (Fallas, C.L., Lyra, C. y Molina Jiménez I. 2000: 18-19).

Pero *Caperucita encarnada* recoge también otra revolución silenciosa, una vinculada a la Memoria histórica, porque si bien Julio Fonseca recibió reconocimiento por su obra y destacada participación, primero, en la “institucionalización”, y luego en la “creación” de la música nacional “costarricense”, falleciendo en su San José natal en 1950. Carmen Lyra, por el contrario, murió el 13 de mayo de 1949 en el “exilio”. Aunque las fuentes no se ponen de acuerdo en este aspecto, así que el término “huída” suele utilizarse para indicar como se “marchó” a México al peligrar su vida, luego de que el grupo al que estaba vinculada fuera el bando “perdedor” en la Guerra Civil de 1948²⁷.

En todo caso, un año después de que Bernal Flores celebrara la “Semana Julio Fonseca” y representara *Caperucita encarnada* en el Teatro Nacional, la Asamblea Legislativa de Costa Rica decidió nombrar a María Isabel Carvajal Benemérita de la Cultura Nacional por Decreto nº 1679 del 28 de Julio de 1976 (Rodríguez Sáenz 2002: 133). Coinciden de este modo el relato identitario

²⁷ Carmen Lyra dedicó los últimos años de su vida a la actividad política, destacando como periodista y dirigente del Partido Vanguardia Popular, de tendencia comunista.

nacionalista y su recuperación en el marco de nuevos proyectos de interés patrimonial. La Memoria histórica propició, por lo tanto, que el mismo gobierno que provocó la “huída” (término más políticamente correcto), de Carmen Lyra a México. Gobierno dirigido por el grupo “ganador” liderado por José Figueres Ferrer (1906-1990), presidente de la República en tres periodos, 1948-1949, 1953-1958 y 1970-1974, fuera el que la reconociera como benemérita, bajo la presidencia de Daniel Oduber Quirós entre 1974 y 1978.

En consonancia, una votación nacional efectuada durante el periodo comprendido entre el 21 de Abril y el 31 de Agosto del 2008, indica como: “La escritora costarricense [Carmen Lyra](#) y el ex-presidente de la República [José Figueres Ferrer](#), figuran entre las cien figuras latinoamericanas más influyentes en la región, según una votación pública de la organización [Capital Americana de la Cultura](#) y Antena 3 Internacional”²⁸. Y en el mes de marzo del 2010, el Banco Central de Costa Rica anunció que las efigies de Lyra y Figueres aparecerían en los nuevos billetes de 20.000 y 10.000 colones respectivamente. La figura de Figueres Ferrer sustituyendo a la educadora Emma Gamboa Alvarado (1901-1976), en cuya obra también se conservan los *contratiempos* de la educación “femenina”, a los que este artículo ha pretendido acercarse²⁹. Concluyo así, encontrando de nuevo el contratiempo³⁰.

²⁸ La información aparece publicada en el portal costarricense *Red Cultura*: <http://www.redcultura.com/php/Articulos144.htm> [Consulta: 19 de mayo de 2010.]

²⁹ Michéle S. de Cruz-Sáenz, comenta: “Muchos libros han sido publicados y reimpresos durante este siglo por los académicos nacionales cuyos esfuerzo de integrar el estudio del folklore en el curriculum escolar han resultado en que varias generaciones de costarricenses conocen al “Tío Conejo” o la “Princesa Rana”, por ejemplo. Tales pedagogas con fama nacional como Emma Gamboa, Carmen Lyra y María Leal de Noguera [1892-1989] son raramente conocidas por sus contribuciones espléndidas.” Cruz-Sáenz también menciona la labor de Margarita Castro Rawson, quien intentó “estudiar el folklore costarricense académicamente.” (Caspi 1995:217-218).

³⁰ Varios son los periódicos costarricenses que difunden la noticia, en este caso me remito a la publicada por *Al Día*, el 28 de abril de 2010, escrita por Patricia Recio, donde aparece, en una fotografía del acto, detrás de la mesa de autoridades el billete con la efigie de Carmen Lyra, de color rojo, con un colibrí en el anverso sobre un fondo de bosque tropical. Disponible en: http://www.aldia.cr/ad_ee/2010/abril/28/nacionales2351381.html [Consulta: 19 de mayo de 2010] Ante semejante imagen, aunque se trate de un merecido reconocimiento, no puedo más que preguntarme: ¿Acaso Carmen Lyra es una especie de “caperucita encarnada” de la historia nacional? Considero pertinente compartirla esta pregunta, dejando abierto el debate, coincidiendo con la opinión del politólogo costarricense José Julián Llagulo Thomas, quien en la presentación del libro *Carmen Lyra el cuento de su vida* (Lemistre Pujol 2011), reivindica esta necesidad de que nuestra generación realice esta relectura de la generación de Lyra, y la apropiación de la que ha sido objeto como “benemérita” nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Ángela. 1970. *La mujer costarricense a través de cuatro siglos*, San José, Costa Rica: Imprenta Nacional.

Amorós, Celia. 1987. *Sören Kierkegaard, o la subjetividad del caballero*, Barcelona: Anthropos.

Barahona Riera, Macarena. 1994. *Las sufragistas de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Barquero, Zamira y Vicente, Tania. 2008. *Catálogo del Archivo histórico musical*, Editorial Universidad de Costa Rica, CD-ROM.

Bettelheim, Bruno. 2010. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona: Editorial Crítica.

Botey, Ana María. 2005. *Costa Rica entre guerras: 1914-1940*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Campos Fonseca, Susan. 2010. "Pensar en el país de los suicidas: una historia sacrificial". En: *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*, Madrid: Editorial Horas y Horas, 2010, pp. 249-263.

Campos Fonseca, Susan. 2008a. "Historia compensatoria y filosofía: un caso centroamericano". En: *Babab.com*, nº 33, verano 2008. Disponible en: http://www.babab.com/no33/susan_campos.php [Consulta: 19 de mayo de 2010]

Campos Fonseca, Susan. 2008b. "Las mujeres en la práctica musical de Costa Rica entre 1790 y 1949" (inventario). En: *La Retreta* (columna *Mousiké Logos*), Año I, nº 3, Julio-Agosto, San José de Costa Rica. Disponible en: <http://laretreta.net/> y <http://susancampos.wordpress.com/2008/07/03/las-mujeres-en-la-practica-musical-de-costa-rica-entre-1870-y-1940/> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

Campos Fonseca, Susan. 2008c. "Ariel ¿Tempestad de un Mousikós?" En: *Revista Eidos* Nº 8, Mayo, Universidad del Norte, Barranquilla-Colombia, 2008, pp. 160-181.

Cantillano, Odilie. 2006. *El pozo encantado: Los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Castro Rawson, Margarita. 1966, 1971. *El costumbrismo en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

Chacón Solís, Liliana Alicia. 2010. "Inclusión-afianzamiento de la asignatura "música" en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925". En: *Kañina*, 2010, Vol. 34, nº. 2, pp. 183-189.

Chacón Solís, Liliana Alicia. 2009. "Música 1849-1925" (proyecto). En: Facultad de Bellas Artes, San José: Universidad de Costa Rica. Disponible en: <http://bellasartes.ucr.ac.cr/asignatura-musica-1849-1925-2/> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

Cortés, Eladio y Barrea-Marlys, Mirta. 2003. *Encyclopedia of Latin American theater*, Greenwood Publishing Group.

Cruz de la, Vladimir y Salazar Mora, Jorge. 2003. *Historia de la educación costarricense*, San José: Editorial Costa Rica.

Fallas, C.L., Lyra, C. y Molina Jiménez I. 2000. *Ensayos políticos*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Ferrero, Luis. 2001. *Pensándolo bien*, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Flores, Bernal. 1978. *La Música en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica.

Flores, Bernal. 1973. *Julio Fonseca*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Fonseca, Julio y Lyra, Carmen. 1994. *Caperucita encarnada* (partitura), San José: CEDIM-Editorial Universidad de Costa Rica.

Fraisse, Geneviève. 2006. "Los contratiempos de la emancipación de las mujeres". En: *Pasajes*, nº 19, Invierno, pp. 17-22.

Fuentes, Carlos. 1994. *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

González, Luisa y Sáenz Carlos Luis. 1998. *Carmen Lyra*, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Horan, Elizabeth Rosa (trad). 2000. *The Subversive Voice of Carmen Lyra: Selected Works*. University Press of Florida.

Horan, Elizabeth Rosa. 1997. "Escribiendo "La Santa Maestría": Carmen Lyra y Gabriela Mistral". En: *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 23, nº 2, pp. 23-38.

Labajo Valdés, Joaquina. 1998. "El controvertido significado de la educación musical femenina". En: Manchado, Marisa, comp. *Música y Mujeres: género y poder*. Madrid: Editorial Horas y horas, pp. 85-101.

Lamb, Andrew. "Waltz (i)." En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29881> [Consulta: 18 de julio de 2011]

Lemistre Pujol, Annie. 2011. *Carmen Lyra el cuento de su vida*. San José: Editorial Alma Mater.

Marín Araya, Guillese. 1999. "Españoles en la ciudad de San José a fines del siglo XIX y principios del XX". En: *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Vol. 25, nº 2, San José: Ed. Universidad de Costa Rica, pp. 7-31

Martínez, Santiago. 1987. *Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica*, San José: Editorial Universitaria Centroamericana.

Martínez Millán, José. 2010. "La sustitución del "sistema cortesano" por el paradigma del "estado nacional" en las investigaciones históricas". En: *Librosdelacorte.es*, Núm. 1, Año 2, primavera (edición impresa, pp. 4-16).

Moreno, Elsa. 1995. *Mujeres y política en Costa Rica*, San José, Costa Rica: FLACSO.

Obregón, Clotilde María. 2001. *Una historia de valor*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Oliva Medina, Mario. 2009. "La revista *Renovación*, 1911-1914: de la política a la literatura". En: *Pacarina del Sur*, sn., sf. Disponible en: <http://pacarinadelsur.com/component/content/article/11/91> [Consulta: 19 de mayo de 2010]

Paul Palmer, Steven y Molina, Iván (ed). 2004. *The Costa Rica reader: history, culture, politics*, Col. *The Latin America readers*, Duke University Press.

Paul Palmer, Steven y Molina, Iván (ed). 2004. *La voluntad radiante: cultura impresa, magia y medicina en Costa Rica, 1897-1932*, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Paul Palmer, Steven y Molina, Iván. 2003. *Educando a Costa Rica: alfabetización popular, formación docente y género (1880-1950)*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Pakkasvirta, Jussi. 2005. *¿Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Pérez Yglesias, María. 1985. "La Literatura infantil en Costa Rica (1900-1984), y el mundo mágico de Adela Ferreto". En: *Kañina*, Vol. IX, nº 1, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, pp. 101-118.

Quesada Avendaño, Florencia. 2001. *En el barrio Amón: arquitectura, familia y sociabilidad del primer residencial de la elite urbana de San José, 1900-1935*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Quesada Camacho, Juan Rafael. 2001. *Historia de la historiografía costarricense, 1821-1940*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Quesada Camacho, Juan Rafael. 1991. *Educación en Costa Rica, 1821-1940*, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Quesada Camacho, Juan Rafael. 1999. *Costa Rica contemporánea: raíces del estado de la nación*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Quesada Soto, Álvaro. 1998. *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica (1890-1940)*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Ramírez, Sergio. 2011. *La fugitiva*. Madrid: Alfaguara.

Rodríguez Vega, Eugenio. 2004. *Costa Rica en el siglo XX*, Vol. 1, San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Rodríguez Saénz, Eugenia. 2002. *Un siglo de luchas femeninas en América Latina*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Rodríguez Saénz, Eugenia. 2000. *Entre silencios y voces: género e historia en América Central, 1750-1990*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Rubio Torres, Carlos. 2004. "Carmen Lyra y la palabra liberadora". En: *Grandes maestros costarricenses*, Cuadernos pedagógicos nº1, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, pp. 41-46.

Sánchez de Andrés, Leticia. 2009. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Scott, Joan W. 2001. "Fantasy Echo: History and the construction of Identity". En: *Critical Inquiry*, Vol. 27, nº 2, Winter, pp. 284-304.

Scott, Joan W. 1989. "History in Crisis: the otherside of the Story". En: *The American Historical Review*, Vol. 94, nº 3, Jun., pp. 680-692.

Scott, Joan W. 1988. "Deconstructing Equality-versus-Difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism". En: *Feminist Studies*, Vol. 14, nº 1, Spring, pp. 33-50.

Scott, Joan W. 1986. "Gender: A useful category of historical analysis". En: *The American Historical Review*, Vol. 91, nº 5, Dec., pp. 1053-1075.

Shátskaya, Ekaterina. 2008. "Estudio del contenido musical en las cinco misas del compositor costarricense Julio Fonseca". En: *Boletín de Música*, nº22, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, pp. 25-28.

Vargas Cullell, María Clara. 2004. *De las fanfarrias a las salas de conciertos. Música en Costa Rica (1840-1940)*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Woolf, Virginia. 1929. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Zeledón, Elías. 1997. *Surcos de lucha: libro biográfico, histórico y gráfico de la mujer costarricense*, Instituto de Estudios de la Mujer, Heredia: Ed. Universidad Nacional.

Fuentes hemerográficas:

Anónimo. 1915. "Una Fiesta en el Centre Catalá" (nota de prensa y fotografía de "Compañía Infantil"). En: *Pandemonium*, época II, Año X, nº 128 (15 de febrero), San José: Alsina, folios 23-24.

Machado Lara, Luz. 1894. "El 11 de Noviembre" (Mazurka). En: *Notas y Letras*, Revista quincenal ilustrada, Año I, nº 4, 1 de enero, San José: Antonio Padrón, ed., folios 33-35.

Mistral, Gabriela. 1923. "Caperucita roja". En: *San Selerín*, periódico para los niños (Carmen Lyra y Luisa González, ed.), nº 4, época II (15 de mayo), San José:Tormo, pp.8-9.

O'Leary, Mercedes. 1894. "Minuet". En: *Notas y Letras*, Revista quincenal ilustrada, Año I, nº 8, 1 de mayo, San José: Antonio Padrón, ed., folios 65-68.

VV.AA. 1999. *Canciones infantiles* (CD). San José: Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Fuentes inéditas:

Campos Fonseca, Susan. 2009. "Entrevista personal a Virginia Mata Alfaro" (19 de marzo), San José:Costa Rica.

Fonseca, Julio. 1916a. *Caperucita encarnada*. Facsímil de partitura para voz y piano, San José: Archivo Histórico Musical (UCR), folio 1.

Fonseca, Julio. 1916b. *Caperucita encarnada*. Fotocopia de partitura para voz y piano, propiedad de María del Carmen "Rima" Vargas, folios 1 y 14.

Fonseca, Julio. 1916c. "La Caperucita Roja – I". Facsímil de partitura para flauta, San José: Archivo Histórico Musical (UCR), folio 1.

Lyra, Carmen. 1916. *Caperucita encarnada*. Facsímil del libreto, San José: Archivo Histórico Musical (UCR), folio 1.

Susan Campos Fonseca

Dedica su trabajo al estudio de las relaciones entre Música y Filosofía, con especial interés en el ámbito de la Filosofía de la cultura. Sus trabajos, publicados en prestigiosas revistas internacionales y varios libros colectivos, han sido reconocidos con la Visitor Scholar 2009 del Departamento de Musicología de UCLA, el Premio Corda 2009 (Fundación Corda, Nueva York), y el Premio "100 Latinos" (2007), otorgado por la Comunidad Autónoma de Madrid y la Revista *Fusion Latina*. Es miembro del Comité científico de las revistas *Música y Educación*, e *Itamar* de investigación musical.

Cita recomendada

Campos Fonseca, Susan. 2011. "La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)". *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]