

Universidad de Costa Rica  
Facultad de Bellas Artes  
Escuela de Artes Dramáticas


**Tesis para optar por el grado académico de Licenciatura en Artes  
Dramáticas: La actividad teatral costarricense de los años setenta: factores  
que han sustentado la creencia en una “Época de Oro”.**

Andrea Gómez Jiménez

Carné: 911507

Marzo 2010

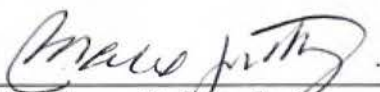
Tribunal examinador




MA. Tatiana Sobrado Lorenzo  
Directora del Trabajo Final de Graduación



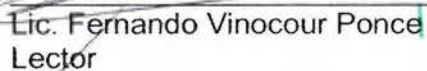
MFA. Roxana Ávila Harper  
Lectora del Trabajo Final de Graduación



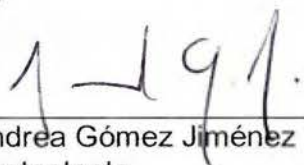
Dr. Marco Guillen Jiménez  
Lector del Trabajo Final de Graduación



MA. Manuel Ruiz García  
Director de la Escuela de Artes Dramáticas



Lic. Fernando Vinocour Ponce  
Lector



Andrea Gómez Jiménez  
Sustentante

## **Índice general**

<b>Hoja de aprobación</b>	2
<b>Índice general</b>	3
<b>Resumen</b>	4
<b>Introducción</b>	5
<b>Antecedentes</b>	7
a. El Teatro en Costa Rica	8
<b>Marco Teórico</b>	78
a. El concepto de “época de oro”	78
b. La frase “época de oro”	81
c. Políticas Culturales del Estado Costarricense	86
d. Una revisión histórica crítica	89
<b>Métodos de trabajo</b>	116
<b>Desarrollo</b>	119
<b>Conclusiones y recomendaciones generales</b>	185
<b>Bibliografía</b>	197
<b>Anexos</b>	205

## Resumen

El presente trabajo busca indagar en la actividad teatral costarricense durante los años setenta, los factores que han llevado a sustentar la creencia de que aquella fue su “época de oro”.

Para lograrlo se han elegido como recursos el análisis de material bibliográfico y audiovisual, así como la entrevista a personas que participaron activamente de distintos procesos de creación e investigación teatral durante la época en Costa Rica, abordándolas desde la metodología cualitativa.

El análisis de la información obtenida propone como resultado tres conjuntos de elementos coexistentes e interconectados, como aquellas variables que han resultado fundamentales para sostener la creencia de que los setentas fueron la “época de oro”:

1. Las circunstancias políticas y sociales de Costa Rica y el mundo circundante en ese momento
2. Las políticas culturales del Estado costarricense durante los años setenta
3. El surgimiento de un “Nuevo Teatro”

Así mismo, como parte de las conclusiones de la investigación, se aborda el devenir teatral nacional en las décadas posteriores así como diversas causas que se atribuyen para explicar este proceso.



## Introducción

Los creadores artísticos tenemos dentro de nuestras tareas, la necesidad de visibilizar nuestro quehacer y documentar las experiencias que se van acumulando, sistematizar lo que se va viviendo y aprendiendo, y teorizar a partir de nuestras prácticas para mejorar nuestras aproximaciones metodológicas, ampliar nuestra credibilidad y ensanchar la memoria.

Como estudiante de esta Escuela de Artes Dramáticas y participante del medio teatral costarricense, se escucha acerca de lo que fue el teatro en Costa Rica durante la década de los años setenta como una época de enorme avance y desarrollo, un tiempo que se recuerda como un periodo “de oro”; y es de esta imagen nostálgica y gloriosa de donde surge la pregunta: ¿qué pasó entonces para que a esos años se los valore así?

El acontecer teatral de nuestro país dentro del programa de estudio de nuestra escuela es una mirada demasiado breve. Una investigación como la que se pretende, serviría para profundizar en el conocimiento del espacio político, social y cultural en donde se desarrolla nuestro trabajo teatral en la actualidad, para satisfacer la necesidad de conocer el pasado histórico del oficio teatral en Costa Rica, así como analizar procesos, experiencias y vivencias, aportando para enfrentar el problema social y gremial del olvido de lo que hemos acumulado: y sería también una fuente de documentación y registro para la recuperación de la memoria histórica de creadores y gestores teatrales.

En la búsqueda de un teatro más trascendental, que toque más a su público, que se vincule más profundamente con la sociedad, que se proyecte más claramente como comunicador, como fuente de trabajo, como espacio de diálogo y reflexión, es fundamental una visión crítica del pasado.

Abocándose a esta labor, es necesario valorar las iniciativas que se pusieron en práctica antaño y reconocer su huella y alcances, y explorar adónde hemos dirigido la mirada para determinar la calidad e impacto de nuestro quehacer, qué estrategias hemos utilizado para guiar nuestro trabajo, y qué valores y creencias los originan.

La perspectiva particular de esta investigación trata de hacer eso. Este trabajo no pretende hacer sólo un recuento de hechos suscitados, sino que se enfoca en explorar el contexto que da lugar a la existencia de esos hechos y las creencias que les subyacen; particularmente, no se busca realizar un recuento histórico o un anecdotario de la actividad teatral costarricense durante los años setenta ni tampoco el problema de investigación que se plantea es determinar si los años setenta fueron o no la “época de oro” de la actividad teatral nacional, sino esclarecer qué características de esos años y del devenir de la actividad teatral, han llevado a sustentar la creencia de que el teatro de esa época se desarrolló de una manera tan diferente a todo lo vivido antes y después, que constituyó su “era dorada”.

## Antecedentes

Juan Carlos Calderón en su artículo *Aportes para una historiografía del teatro costarricense*, considera que el estudio del hecho teatral en nuestro país ha sido enfocado siguiendo alguna de las siguientes cuatro tendencias: la primera, visualizándolo como fenómeno literario; la segunda, definiéndolo como fenómeno social, donde se ubicarían aquellas investigaciones que lo asocian con las políticas estatales, donde se recuentan las salas, los grupos teatrales, y donde se reseñan algunas puestas en escena y sus directores. Aquí el autor destaca los estudios donde se aborda al teatro como difusor ideológico, en su dimensión de evento político, social, económico, y en su asociación con las estructuras de poder.

En el tercer enfoque que sitúa Calderón, se ubican aquellos escasos estudios o comentarios en donde el teatro se aborda no sólo desde la escritura dramática, sino desde la puesta en escena; y finalmente sitúa en un cuarto enfoque a la crítica teatral, que según anota, se desarrolló con regularidad entre 1875 y 1925, en los periódicos que existían entonces y donde se tocaba la vida de los actores, el comportamiento del público y el argumento de las piezas teatrales. A partir de la década de los sesenta, la crítica se desarrolla, en su opinión, de manera más profesional, y añade cómo algunos de estos críticos han compilado y publicado sus escritos.

La presente investigación se ubica entonces más cerca de la segunda de las categorías establecidas por Calderón, en donde el enfoque primordial se



coloca en el arte teatral desde su dimensión sociocultural y política, sin embargo, procura aproximarse a la actividad teatral también como fenómeno literario y escénico.

#### **a. El Teatro en Costa Rica**

Jorge Valdeperas escribía en 1979 que si existía una ausencia de tradición en la literatura costarricense, esta era aún más notable en el género teatral, y no sólo considerándolo como fenómeno literario, sino como espectáculo. Este investigador afirma que no sólo es difícil rastrear una tradición teatral o establecer una línea de desarrollo, sino que *“...en esta materia, nuestro país no dispone más que de circunstancias particulares, históricamente distanciadas entre sí, en que se ha tenido alguna actividad ligada con el teatro”* (Valdeperas, 1979, p 82).

Teniendo en cuenta estas características de la unidad y evolución del teatro en Costa Rica, se hará un recorrido por estas “circunstancias particulares”, las más significativas del desarrollo de la actividad del teatro en el país.

De lo acontecido durante la época precolombina, según señala Marco Guillén en su artículo *La actividad Teatral en Costa Rica Un acercamiento a su trayectoria*, no subsiste prácticamente ninguna documentación, registro o tradición, excepto algunas danzas representativas, que según el autor, hacen suponer la existencia de manifestaciones escénicas asociadas a lo religioso y

cultural en nuestros antepasados indígenas, afirmación que comparte Vladich, en su artículo acerca de la historia del Teatro costarricense.

Siguiendo a Guillén, se sostiene que durante la colonia existieron representaciones teatrales de carácter religioso dentro de los conventos y monasterios, aunque fueron escasos si se les compara con los centros coloniales de mayor importancia, donde incluso existían representaciones teatrales de carácter profano. Para Vladich, esto se asocia con que el territorio nacional y Cartago, su centro sociopolítico, estuvieron muy aislados del resto de América Latina por cuestiones geográficas y de transporte. Las escasas representaciones de las que se tiene registro, se caracterizaban por su intención catequizadora y de exaltación de la corona española (Vladich, 1987, p 40).

Estos poquísimos eventos escénicos sucitados durante los siglos XVIII y XIX, aparecían durante celebraciones de tipo político o religioso como lo fueron la representación de una comedia de Calderón de la Barca, precedida de una obra de tipo de moros y cristianos, y una loa que trataba de la abdicación de Felipe V, todas éstas durante los festejos por el ascenso del Rey Luis I y en 1809, la presentación de otras dos piezas teatrales que impugnaban la invasión napoleónica.

Valdeperas cita la existencia de dos textos dramáticos: *Afectos de odio y amor* (1725) y *La política del mundo* (1808), cuyos autores se desconocen y de los cuales el primero fue representado. Esta limitada producción hace

sostener a dicho autor, que no existió una verdadera actividad teatral durante la época colonial e incluso lo asevera para los primeros cincuenta años posteriores a la independencia.

A las razones aducidas por Vladich para esta escasez, Valdeperas suma el atraso general, la pobreza, el aislamiento y la inexistencia, hasta relativamente tarde, de núcleos urbanos de importancia en el territorio nacional (Valdeperas, 1979, p 84); estas circunstancias, afirma, hacían imposible, no sólo la aparición de literatura dramática, sino de la complejidad que supone un montaje teatral, en especial por la movilización de un público.

Pese a lo anterior, posterior a la independencia aparecen los primeros lugares de representación y conformación de grupos de aficionados: en el año 1837 fue construido en el centro de San José, cerca de la Plaza principal, un espacio que albergaba tanto a representaciones teatrales como a actividades propias del catecismo. El lugar fue edificado a pedido de Vicente Villaseñor, militar salvadoreño; en este, cada dos semanas un grupo de aficionados realizaba sus obras: autos sacramentales en prosa y verso, actividades que debían contar siempre con la aprobación de las autoridades eclesiásticas. Para estas presentaciones estaba prohibida la participación de mujeres y los espectadores debían llevar sus propios asientos. En la opinión de Valdeperas, las representaciones en este “galerón” eran



ocasionales y llegaron a ser suspendidas por el clero cuando se consideraron profanas (1979, p 85).

*Sifuentes* fue el nombre del segundo salón de representaciones construido nueve años después, lugar donde se presentó por primera vez una compañía extranjera de espectáculos en 1850.

Cuatro años antes, en 1846, fue la primera vez que una mujer subió a escena en el país, Lelia Castillo, una novedad que motivó ataques de parte de la iglesia, además porque las obras representadas “*no correspondían en todo a la devoción cristiana*” (Vladich, 1987, p 37).

A partir de 1850 y como parte de lo que Guillén anota como las transformaciones políticas y sociales y de la bonanza económica acaecida a raíz del auge en la producción cafetalera, el arte teatral experimenta un empuje; asociado, a una visión de Estado que contemplaba a la educación y al arte como importantes mecanismos de transmisión de valores, formación moral y conservación del orden social.

Así mismo, la exportación de café y sus beneficios económicos facilitan la aparición de centros enseñanza, importación de libros y el apoyo estatal a las manifestaciones artísticas, que hacen que se facilite mayor contacto de los costarricenses con culturas extranjeras (Vladich, 1987, p 40).

En ese año 1850, un grupo de actores españoles junto con jóvenes costarricenses, se unieron para montar *El Pelayo*; el grupo se convirtió en la



Compañía Dramática de Aficionados, quienes tuvieron cierta continuidad en su labor de presentación de piezas teatrales.

Durante el gobierno de Juan Rafael Mora (1849-1859) se construyó el Teatro Mora, con el objetivo de que más y mejores espectáculos extranjeros vinieran a Costa Rica, constituyendo al país como un destino atractivo para compañías europeas de gira por América. Con la inauguración de este teatro se integró también la Sociedad Dramática de Aficionados, dirigida por dos actores españoles.

Para Guillén, el presidente Mora a través de este proyecto, buscaba propiciar en el teatro un espacio para el encuentro de distintas clases sociales, así como la presentación de obras con contenido político.

La guerra de 1856 provocó el cierre del Teatro Mora y las compañías extranjeras suspendieron sus visitas hasta dos años más tarde; en el año 1859 cae el gobierno de Mora y posteriormente la sala vuelve a funcionar a partir del año 61, pero ahora con el nombre de Teatro Municipal. Su trayectoria sin embargo, no es muy fructífera y termina con su destrucción durante el terremoto de 1888. Más para entonces, las cabeceras de las provincias de Alajuela, Heredia y Cartago tenían ya salas de teatro, aún cuando el periodo posterior a la guerra se caracterizó por inestabilidad política y empobrecimiento económico.

En el año 1869 se presentaron dos obras de autores nacionales en el Teatro Municipal, y una zarzuela llamada *La guarda de campamento* acerca de

la guerra del 56, la cual da lugar al primer texto crítico sobre los temas tratados en el espectáculo. En ese mismo año un texto del autor nacional Pilar Jiménez fue puesto en escena por una compañía extranjera. Para 1862 el país había recibido por vez primera la visita de una compañía de ópera, en el 1874 debuta una de marionetas y cinco años más tarde debuta la Compañía Lírico Dramática costarricense.

Siguiendo la línea cronológica planteada por Guillén, el autor asegura que en la década de los ochenta se consolidan las reformas liberales y *“se crea un ideario nacional que en el plano cultural se mueve entre la copia de paradigmas europeos y una visión costumbrista. El impulso a la educación y a la cultura fueron elementos primordiales en este proceso”* (Guillén, 2007, p 24-25).

El teatro se constituyó entonces en una fuerza que permitía acercar a los ciudadanos a costumbres modernas e ideas novedosas; el Estado entonces impulsaba el movimiento con subvenciones, contratación de compañías extranjeras y promoción de grupos aficionados.

Patricia Fumero aclara algunas razones que explican el accionar gubernamental de entonces: hacia el final del siglo XIX, los liberales buscaban conciliar su propuesta de desarrollo capitalista con una forma organizativa donde otros sectores tuviesen, por lo menos en lo formal, igualdad de derechos: *“...fueron capaces de proyectar su discurso nacional con verdadera resonancia popular”* (Fumero, 1996, p 70). Según la autora, educación y cultura conformaban el estandarte para consolidar su modelo

político, permitiendo que todos los grupos sociales participaran de este y apoyaran así su ideario.

En 1885 se estrenó en el Teatro Municipal *Un duelo a la moda* de Rafael Carranza y en 1890 se presenta *Los pretendientes* de Carlos Gagini; a finales de este siglo se estrenan otras piezas teatrales de autores nacionales: *Don Concepción* del mismo Gagini y *Magdalena* de Ricardo Fernández Guardia.

Cerca de la llegada del siglo XX la actividad teatral crece y se conservan de esos años numerosas reseñas críticas. Además se sabe que existían censores de teatro, que las obras que se presentaban debían ser previamente aprobadas por el gobernador provincial, y que aún perduraba la ya antigua censura eclesiástica. Las obras de autores nacionales tenían su lugar en los escenarios así como las primeras piezas infantiles de autores costarricenses, inclusive en 1899 se conformó la Compañía Infantil Costarricense.

Desaparecido ya el Teatro Municipal para entonces, se inauguró en San José el Teatro Español que luego pasó a llamarse Variedades (1891), cuya edificación, afirma Fumero, obedece a una naciente necesidad social de consumir cultura. Su construcción se suma a la de otros diez espacios de representación que se levantaron en centros residenciales de clase media en esos años.

→ El decreto que impulsó la construcción del Teatro Nacional, durante el gobierno de Rafael Yglesias, inaugurado en 1897, permite que cada vez



compañías más grandes vengan a Costa Rica y que crezca el apogeo del arte teatral. Estas compañías podían quedarse en el país incluso por varios meses y algunas de ellas presentaban sus espectáculos en varias funciones al día.

Dentro de las regulaciones del funcionamiento del Teatro Nacional, el gobierno emite un decreto en donde especifica que solamente “*espectáculos de primer orden*” serían permitidos en su sala y dentro del Reglamento de Teatros y demás espectáculos públicos para la ciudad de San José, se especifica que las compañías extranjeras estaban obligadas a destinar una o dos funciones a instituciones de beneficencia.

Sobre el Teatro Nacional, Guillén sostiene que “Fue un espacio en donde confluían gentes de diversos estratos sociales de la capital, en lo que también podría interpretarse como una aspiración de consenso social de la clase dominante en su proyecto político”. (Guillén, 2007,p 27)

En los primeros veinte años de funcionamiento del Teatro Nacional se presentaron solamente diecisiete obras de autores costarricenses (quince piezas teatrales y dos zarzuelas); pese a este limitado número, es en estos años cuando se da un primer auge de la dramaturgia nacional con la aparición de varios dramaturgos y la exitosa representación de sus obras. Incluso se tienen referencias de que en los años veintes y treintas con frecuencia las compañías extranjeras representaban textos nacionales.

Muchos de estos autores emergentes buscaban una relación más estrecha con el público y se suscitan así textos que incluyen cada vez más temas y formas del lenguaje popular, (vistas desde la burguesía), dando lugar a obras de carácter costumbrista, aunque existía también un grupo importante de autores dramáticos con fuerte influencia europea.

Los dramaturgos costarricenses se enfrascaron en esos días en un debate entre aquellos cercanos a las corrientes literarias europeas y quienes se encontraban más afines a las líneas nacionalistas-costumbristas. Estos últimos estaban interesados en tocar en sus piezas la temática de la crisis que afectaba al país, el paso de la sociedad patriarcal a la sociedad mercantil y la pérdida de los valores tradicionales (Prado, 1993, p 54).

Jorge Valdeperas en su libro *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*, considera que la corriente literaria costumbrista es una de las primeras que aparece casi de manera simultánea en las nuevas repúblicas latinoamericanas, justamente como *“una necesidad de las respectivas burguesías criollas de establecer las bases económicas, sociales y culturales en un proceso tendiente a lograr una identidad nacional”*. (Valdeperas, 1979, p 21). De la misma manera, este investigador aprecia que la construcción del Teatro Nacional obedece también a la necesidad y empeño de la oligarquía cafetalera del país por establecer una cultura nacional; y considera que son los mismos intereses de este grupo, los que hacen de este teatro un

monumento elitista, dirigido más a acentuar la diferenciación social que al desarrollo cultural.

Durante estos años surgen nombres importantes asociados a la escena costarricense, Valdeperas cita entre ellos a Carlos Gagini, Eduardo Calsamiglia, Raúl Salazar Álvarez, Daniel Ureña, José Fabio Garnier y Ricardo Fernández Guardia. Sobre este último, comenta el prólogo de su *Magdalena*, como ilustración de las vivencias propias del acontecer teatral del momento; en este, Fernández Guardia se queja de que el gusto del público nacional se inclinaba más hacia: *“los efectos escénicos de brocha gorda y a la declamación altisonante”* y critica su convencionalismo arraigado, que le lleva a interesarse poco en un arte dramático nacional. (Fernández Guardia, citado por Valdeperas, 1979, p 86).

Las ventajas que Valdeperas vislumbra en estos comentarios, se cifran en que ya al inicio del siglo XX existía una preocupación por un teatro de corte nacional, y se contaba *“con un público capaz de sostener la actividad y, más importante aún, con capacidad de juzgar un espectáculo con base en ciertos criterios, equivocados o no, extranjerizantes o tendientes a ver con agrado la conformación de un teatro criollo”* (Valdeperas, 1979, p 87).

En las otras provincias el movimiento teatral cobraba alguna fuerza; en Cartago, por ejemplo, funcionaron unos pocos teatros a finales del siglo XIX, como el Teatro Moderno y el Teatro La Fayette, que resultaron con el paso del tiempo, consumidos ambos por el fuego; y a inicios del siglo XX, un



grupo de ciudadanos adinerados decidió contruir el Teatro Apolo, el cual a pesar de tener cierta oferta cultural, no dejaba muchas ganancias, con lo que pasó a convertirse después en sala de cine.

➤ En 1914 funcionaba en San Ramón de Alajuela el Teatro Minerva, considerado uno de los mejores del país, sucumbió también ante el fuego cuatro años más tarde. Tras el incendio, se abre el Teatro España, que presentaba cine y pequeñas compañías de drama y zarzuela.

Guillén afirma que por estos años también existían otras salas y teatros que presentaban múltiples formas de espectáculo, “*desde teatro y cine, hasta peleas de gallos y boxeo*” (Guillén, 2007, p 27). En el año 1928 se inaugura el Teatro Raventós, que era entonces el de mayor capacidad y que a partir de 1985 fue recuperado, adquirido por el Estado y renombrado Teatro Popular Melico Salazar. También considera valioso resaltar al Teatro Olimpia, el cual tras haber sido criticado por el contenido erótico de sus propuestas escénicas, cambia su repertorio a exitosas piezas de comedia ligera y varieté, lo que lo convertiría en “*el primer teatro con fines explícitamente comerciales*” (Guillén, 2007, p 29). Esta sala pasó luego a llamarse Teatro Moderno, y continuó presentando comedias, piezas del género lírico, espectáculos de variedades y teatro (de 1916 a 1928). Dentro de esta misma línea, se destaca también el Teatro Trébol, que funcionó de 1916 a 1924 con su oferta de espectáculos de variedades y sainetes.



Para Valdeperas, la coexistencia del Trébol y el repertorio del Nacional, ponían de manifiesto la dicotomía básica de la oferta cultural del país: la tendencia popular, por un lado, fundamentada en el juego escénico; y la tendencia culta, con el acento puesto en el texto o la música, dirigido a un *“publico burgués y de gusto exquisitoide y europeizado”* (Valdeperas, 1979, p 85). El Trébol tuvo con su carácter popular, un funcionamiento más o menos constante, pero sucumbió posteriormente ante la novedad y ganancias que ofrecía la industria cinematográfica.

→ Esta industria, presente en el país desde 1903, dió lugar a la aparición de muchos teatros, construidos principalmente para la proyección de cine mudo, por ejemplo: El América (1915), Adela (1923), TOVAC (1924), Ideal (1924), Keith (fecha de inauguración desconocida, según cita Patricia Fumero), Palace (1935) y Capitolio (1937). Además de otras salas anteriormente citadas y donde también se proyectaba cine, como lo fueron el Trébol o el Raventós. Fumero rescata y subraya la importancia de estos espacios como lugares de convergencia de los diferentes grupos sociales, cumpliendo con ciertos ideales del liberalismo gobernante.

✦ Posteriormente el empuje del teatro va a experimentar una baja en la visita de compañías extranjeras a raíz de la I Guerra Mundial. A pesar de los buenos augurios de los primeros años, las décadas de los años 20 y 30, traen a Costa Rica una crisis desencadenada por el conflicto bélico mundial y la posterior depresión estadounidense en el año 29. Según afirma Mimí

Prado en su tesis, la nación tenía entonces pocos centros de educación media, limitados servicios públicos, de los cuales los más importantes (el servicio eléctrico y el ferrocarril al Atlántico), estaban en manos foráneas. El café y el banano absorbían el uso de la tierra y los trabajadores, lo que provoca crisis en los cultivos de subsistencia en el Valle Central. Por la carencia de alimentos, es necesario importar productos básicos, con el consiguiente aumento de la depresión económica.

El liberalismo gobernante, en la opinión de Prado, no fue capaz de paliar la desaparición de los pequeños propietarios, que pasarán a conformar las masas proletarias, enfrentadas con el consecuente incremento de grandes fortunas en manos de pocos. El Estado se convierte cada vez más en la expresión de los intereses cafetaleros latifundistas y los comerciantes.

El decaimiento del teatro será una constante durante la primera mitad del nuevo siglo, destacándose solamente la exitosísima temporada de 110 funciones a teatro lleno de la obra *San José en mangas de camisa* durante los años 20 en el escenario del Trébol. Sobre esta obra, es curioso el detalle que hace resaltar Valembois en su artículo acerca de Teatro y política, donde destaca como elemento mediado por intereses políticos, el hecho de que un texto como el de la obra *San José en mangas de camisa*, se haya perdido, mientras que por el contrario, se haya conservado y vuelto a representar una pieza como *Magdalena*. La primera era un texto que tenía un cierto carácter

contestatorio con respecto al sistema establecido, mientras la segunda retrata a la oligarquía cafetalera y sus intereses culturales.

Otros elementos que se suman para el quebranto que el teatro sufre entonces, son el posicionamiento del cine como entretenimiento masivo y el desgano estatal hacia el desarrollo cultural. Además Valdeperas valora que el interés que existía por el teatro se debilita también porque este no había cuajado como un verdadero movimiento teatral: si bien es cierto existía en el país un público interesado y comenzaban a perfilarse autores con capacidad suficiente, Costa Rica no contaba con otros elementos fundamentales para la puesta en escena, como el trabajo regular de grupos permanentes, así como directores y actores teatrales sólidos. (Valdeperas, 1979, p 89).

Como logros de esta época árida se indican la aparición de la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas (1935), Artistas Unidos (1933) y La Compañía Nacional de Drama y Comedia, agrupaciones emergentes de corta duración que con frecuencia mezclaban en sus elencos a aficionados nacionales y a actores extranjeros; así como el nacimiento de la compañía de artistas La Dolorosa, dirigida por el artista plástico Manuel de la Cruz González. El grupo había surgido de las veladas que se organizaban en el salón contiguo a la Iglesia La Dolorosa en San José, y se mantuvo activo durante dos años, tiempo en el que produjeron 28 espectáculos, incluido el montaje de *Los intereses creados* que se llegó a presentar en el Teatro Nacional.



Adriana Prado en su tesis anota también la existencia del grupo de teatro guadalupano, el cual participaba de las veladas que se realizaban entonces en la comunidad, en el Teatro Júpiter.

Si bien considera loable la labor de los elencos de aficionados que lograban reunirse para representar piezas de autores nacionales, Valdeperas juzga que su huella fue inestable debido a la extracción burguesa de sus miembros, es decir que en su opinión el teatro no podría aspirar a mayor estabilidad si *“dependía para su concreción de la buena voluntad de las clases ociosas”*. (Valdeperas, 1979, p 89).

Una fuerza substancial del movimiento teatral de entonces lo constituía la producción radiofónica: la presencia de los radioteatros entre los años treinta a cincuenta, que contaban con público en vivo y se difundían por emisoras tales como “La Voz de la Víctor” y “Nueva Alma Tica”. Incluso Salvador Solís argumenta en su tesis, que en su opinión, el primer teatro de cámara de San José fue el “Teatro del Aire”, un espacio con capacidad para sesenta personas, que funcionó de 1939 a 1945 a un costado de la Plaza González Víquez y cuyo repertorio se renovaba semanalmente. Solís también añade a la lista de logros el debut en el año 1948 de la Compañía Nacional de Comedias, dirigida por Enrique Martínez y Jorge “El gordo” Ortiz.

En su artículo, Guillén propone dar reconocimiento a lo que menciona como un contribuyente casi siempre olvidado del movimiento teatral: la numerosa producción de teatro infantil que las educadoras desarrollaban

mayormente en las escuelas primarias; en palabras del autor: *“Son muchos los títulos y autoras de las que se tiene conocimiento, pero no se guarda mayor testimonio”* (Guillén, 2007, p 32).

Valdeperas cita también algunos escritores que produjeron aún en esta época más bien sombría para el teatro (1925-1950), por ejemplo José Marín Cañas, H. Alfredo Castro, Carlos Orozco, Manuel Escalante, Alfredo Saborío y Alfredo Sancho, aunque aclara que su aporte está mayormente ligado a lo literario y es más bien limitado en la dimensión espectacular. Este autor insiste en su libro sobre la literatura costarricense, que con estas décadas de decaimiento el público teatral se pierde, encantado ahora por el cine, y lo que es peor, tras el surgimiento de la Segunda República, la gente de teatro debe plantearse el arte dramático nacional *“ya no en términos de lograr una resurrección del teatro para el país, sino de sentar las bases que permitieran crearlo de nuevo”* (Valdeperas, 1979, p 90).

Con el fin de la guerra civil del año 48 y la fundación de la Segunda República, inicia el periodo de la socialdemocracia costarricense, y para Valdeperas, el teatro se convertirá en el signo distintivo de la cultura tal y cómo ésta se planteó en esos años, alcanzando hacia 1970, niveles cuantitativos y cualitativos nunca antes igualados (Valdeperas, 1979, p 91).

En el año 1949, un grupo de extranjeros aficionados al teatro y dirigidos por el británico Albert E. Williams, conforman el Little Theater Group. En una carta de la junta directiva del grupo dirigida a la Junta Directiva del Teatro

Nacional, con el objetivo de solicitar la sala para su primer montaje, esta agrupación se definió a sí misma como:

“unos costarricenses, con norteamericanos y británicos residentes en Costa Rica (...) con el propósito en mente de presentar un programa diversificado de obras de teatro cada año. El grupo constituye una organización sin fines lucrativos, y las obras de teatro serán presentadas para el beneficio cultural de todas aquellas personas interesadas en el arte teatral, y los beneficios económicos serán donados a Instituciones de beneficencia”. (Archivo de Albert E. Williams, citado por Solís, p 16-17)

El Little Theater Group será entonces el primer grupo teatral que se establece en San José de manera permanente, aunque la marginación de que ha sido objeto puede deberse a las salvedades que plantea Solís: esta compañía siempre se mantuvo como teatro aficionado, representando en idioma inglés y con constantes cambios en su elenco, y por tanto, añade Guillén, su incidencia ha sido limitada.

Con respecto al medio teatral de entonces, según considera Solís, este era aún constituido por dos grupos de personas: por un lado miembros de la *alta sociedad* costarricense que realizaban montajes teatrales para su distracción, generalmente presentados en el Teatro Nacional; y por otro lado, aficionados nacionales, dirigidos por personas que habían aprendido el oficio en compañías extranjeras o actores de estas compañías que se quedaban en Costa Rica, y que se presentaban con cierta continuidad ante



un público escaso. Estos actores aficionados con frecuencia iniciaban su carrera en las veladas sabatinas de escuelas y colegios, pasando luego a las producciones radiales. Sus grupos y montajes eran patrocinados por personas con mayores recursos económicos que, según Solís, buscaban hacer algo fuera de lo habitual.

Como escribe Guillén en su artículo, la creación de la Universidad de Costa Rica en 1940 será un evento clave para el desarrollo de la actividad teatral en el país, y esta institución se convertirá en el mayor promotor de actividades artísticas y culturales. Dentro de esta institución educativa ya desde la década de su fundación, un grupo de estudiantes de filosofía, dirigidos por Abelardo Bonilla, participaban en experiencias teatrales, incluso en el montaje de una obra escrita por el mismo Bonilla.

La Compañía española Lope de Vega, finalizó en Costa Rica en mayo de 1951 su gira por América; en el país sus representaciones fueron muy bien recibidas y al término de su temporada, a algunos de sus integrantes se les abren oportunidades laborales: Teodoro Reuben, propietario de "Radio para ti", los contrata para el montaje de radioteatros y el Teatro Palace los invita como grupo a presentar teatro infantil los fines de semana. Pero el ofrecimiento más significativo y trascendental es el que reciben de parte de la Universidad de Costa Rica para el proyecto de lo que sería el Teatro Universitario (T.U.), que vendría a constituirse en la primera agrupación



teatral debidamente constituida con apoyo institucional y con intenciones de permanencia.

En este mismo año, se estrena la primera obra del dramaturgo Alberto Cañas: *El héroe*, en el Teatro Nacional, pieza que para Valdeperas, abre un nuevo periodo en la dramaturgia, una producción "*pensada ya en términos escénicos de representación y no como ejercicio literario*" (Valdeperas, 1979, p 93); y que destaca también, por ser muestra de un primer vínculo entre el desarrollo dramático costarricense y los intelectuales del Partido Liberación Nacional, lazo que continuará con el surgimiento de figuras como Carmen Naranjo, Samuel Rovinsky, Lenín Garrido, Guido Sáenz, Oscar Castillo, Daniel Gallegos, entre otros; indudables representantes del movimiento teatral de la época y que estaban ligados a la socialdemocracia (Idem).

Volviendo al nacimiento del Teatro Universitario, el escritor nacional Alfredo Sancho Colombari había presentado a las autoridades universitarias el proyecto de formar una Escuela de Arte Dramático; su propuesta no culminó en ese momento con el establecimiento de dicha unidad académica, pero sí da pie para el nacimiento del T.U. en cuya formación participaron miembros de la mencionada compañía española (como Pilar Bienet, Conchita Montijano y José Carlos Rivera) a quienes se sumaron para su primer montaje estudiantes universitarios.

Fue tras la creación en la Universidad del Departamento de Extensión Cultural, que se piensa por primera vez en la iniciativa de ofrecer cursos

especializados de arte teatral, que se une a “*la inquietud por desarrollar una actividad teatral más institucionalizada y de mayor rigor académico. Así se fue abonando el ambiente para la creación del Teatro Universitario, hecho que marca la transición hacia la conformación de un movimiento teatral cada vez más estable*” (Guillén, 2007, p 33).

Dentro del Departamento de Extensión Cultural nacen las “misiones universitarias”, las cuales tenían dentro de sus objetivos realizar presentaciones del T.U. y visitar comunidades, con lo cual se favorece la presencia institucional del grupo, y se fortalece su presupuesto.

En su tesis de Maestría *Los procesos de creación teatral en la práctica actoral costarricense*, Lylliam Quesada afirma que el T.U. se funda con un consejo asesor integrado por Lucio Ranucci, Abelardo Bonilla y Carlos Salazar Herrera, y que su fundación fue iniciativa del rector de entonces Rodrigo Facio y el profesor Carlos Monge.

→ En su inicio, la dirección del Teatro Universitario recayó en Alfredo Sancho, a quien sucedió en 1953 Ranucci, pintor italiano quien había dirigido el Teatro Experimental de la Casa del Artista entre 1951 y 1952.

Tras la gira del Teatro Universitario por Guatemala en 1955, Ranucci propone a la Universidad crear un Teatro de Cámara, a partir de un modelo visto en aquel país. Según palabras de Ranucci recopiladas en la página 6 del periódico *La Nación* del día 20 de julio de 1955 y citadas por Solís (1993), la idea de este tipo de teatro buscaba:

*“En primer lugar darle a las representaciones dramáticas mayor extensión y popularidad; en segundo, ensayar obras nuevas y avanzadas, que se adaptan mejor a los procedimientos del teatro de cámara que a los corrientes, en tercero, ofrecer al público un sitio de espectáculos más amplio y agradable, de tipo más familiar y artístico que el teatro corriente que resulta siempre un poco formalista”*  
(Solís, 1993, p 22)

El Consejo Universitario acoge el proyecto y surge así el Teatro Arlequín, teatro de cámara de la Universidad de Costa Rica, bajo la dirección del mismo Ranucci en el año 1955, que vendrá a ser un colectivo teatral muy significativo para el medio nacional y que permaneció activo durante más de veinte años.

Tras un año de trabajo, Ranucci deja el grupo, y tanto el T.U. como el Arlequín suspenden temporalmente su labor productiva. Aparece entonces un nuevo grupo de personas quienes convencen a la Universidad de permitirles utilizar las instalaciones. El director de este grupo era Lenín Garrido, a quien se le nombró administrador de la sala, y el 5 de junio de 1956 el grupo llamado “Teatro de bolsillo”, como huésped de la UCR, dan origen al grupo Arlequín.

La sala estaba ubicada en el centro de San José, sobre la calle 9ª, avenidas Fernández Guardia y Primera, número 48. Era un espacio con capacidad para 80 personas que funcionó hasta su demolición en el año

1964. Dentro de este grupo se encontraban personas que llegarán a ser importantes figuras del ámbito teatral nacional como el actor y artista plástico de origen belga Jean Moulaert, Daniel Gallegos, Anabelle de Garrido, Kitico Moreno, Ana Poltronieri, Guido Fernández y José Trejos. El grupo formará posteriormente la Asociación Cultural del Teatro Arlequín, financiada con base en las taquillas y patrocinios.

Guido Fernández señala en su publicación acerca del acontecer teatral en 1957, que el Arlequín “había logrado crear un ambiente con su local, en sus montajes, las exposiciones de arte, todo lo cual constituye un suceso artístico y económico valioso” (Prado, 1993, p 243).

Gracias a un acuerdo existente entre el Arlequín y la Universidad, en esta casa de estudios se comienzan a impartir las cátedras de apreciación y práctica del drama, buscando elevar el nivel de las producciones. Guillén afirma que como efecto de estos cursos, varios trabajos resultantes se presentan como labor de extensión y algunos estudiantes van a vincularse en el futuro con la práctica teatral.

En estos años se fundó también en el local de la Casa del Periodista, en San José, la sala de Teatro de la Prensa, dirigida por Alfredo Sancho; en mayo de 1957 éste pasará a ser el grupo Las máscaras, activo hasta el año 63 y cuyos inicios también se asocian al grupo Teatro Experimental, el cual presentó la obra *Débora*, considerada por Guido Fernández, en su crítica



teatral en el periódico La Nación, la primera obra experimental en Costa Rica.

Las máscaras poseía una sala de 100 lugares con bar y restaurante, inaugurada en 1957 y que funcionó hasta 1963. Álvaro Quesada destaca sobre este colectivo, que será la primera agrupación teatral formal y privada, no asociada a la Universidad. Así mismo, ésta junto con el Arlequín son los precursores de la idea de brindar sostenibilidad a sus agrupaciones a través del sistema de colaboradores: personas físicas y algunas veces agrupaciones o empresas que patrocinaban las producciones.

Para Samuel Rovinski, en su artículo *En busca del público perdido*, este grupo, junto al TU y el Arlequín, son quienes dan lugar al surgimiento de un teatro moderno en el país, entendido también como un teatro josefino, para un público minoritario, con salas pequeñas, que por su ubicación, precio del boleto y repertorio, acercaban a un público formado, conocedor de las corrientes modernas de expresión y de las formas espectaculares extranjeras, una mezcla de teatro frívolo, de entretenimiento, y otro más intelectual.

Segun señala Prado (1993), en estos años existía también cierta actividad teatral producida en las instituciones de enseñanza secundaria, por ejemplo el colegio Superior de Señoritas, Lincoln, Anastasio Alfaro, Colegio Vocacional de Heredia, Liceo de Costa Rica, y en especial el grupo de teatro

del Liceo Vargas Calvo, cuyas creaciones se presentaban regularmente en el Teatro Nacional.

Solís, en su tesis, establece tres tipos de agrupaciones que van a surgir entre la fundación del Teatro Arlequín (1955) y el nacimiento del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (1968):

1. Agrupaciones institucionales: que funcionaban bajo el patrocinio de instituciones y conformadas por miembros de éstas, como lo fueron: el grupo de teatro del Banco Nacional (1961 y 1964-1965), el grupo de teatro de la Alianza Francesa *Le Treteau*, que estaba conformado por costarricenses y extranjeros franco hablantes y presentaba piezas en francés, el grupo de Teatro del ICE (1965-1968), el grupo *La Caja* de la Caja Costarricense de Seguro Social, dirigido desde 1967 por Roberto Desplá, quien había sido miembro del Teatro del Aire desde los años cuarenta y que tenía como actriz y dramaturga a Lupe Pérez Rey.

2. Agrupaciones independientes como lo fueron el grupo DECA (1964-1965), Las Brujas (1965-1967), Compañía Varela Pacheco (1966), Teatro Estudio de Costa Rica (1966-1968) dirigido por el mexicano Hernán de Sandozequi, El Teatro de Costa Rica (1966), Grupo de la Asociación para el Estudio de las Artes y las Letras AECA (1966), Compañía Nacional de Comedias (1966-1968) y el Grupo Israelita de Teatro GIT (1966-1970) fundado por la actriz argentina Haydeé de Lev.

3. Agrupaciones de estudio, que Solís define como aquellas que proponen en mayor o menor grado un estudio sistemático del teatro: Conservatorio de Castella, dirigido desde 1954 por Arnoldo Herrera y que mantiene, en opinión de Solís, una producción constante hasta 1965; Instituto Nacional de Artes Dramáticas INAD (1961-1966) fundado por Alfredo Sancho y dirigido luego por Hernán de Sandozequi. Este instituto ofrecía un plan de estudios separado por niveles: elemental, medio y superior, sus cursos se impartían gratuitamente y sus alumnos pertenecían mayoritariamente a sectores laborales y estudiantiles. De este instituto surgió el Teatro Experimental Autónomo, cuyas actividades se daban lugar en colegios, comunidades, clínicas, la soda Top's y que en 1964 tuvo un espacio semanal en la televisión.

Para Marco Guillén, el público de estos años era mayormente conformado, por un lado, por intelectuales y miembros de la burguesía que eran habituales seguidores del Arlequín, y por otro la clase media, empleados del Estado quienes frecuentaban las representaciones de los grupos institucionales.

Rovinski anota, con respecto a los espectadores, que si bien el desarrollo de los grupos fue importante, esto no impactó particularmente el volumen de público: durante las décadas de los cincuenta y sesenta, el público teatral era constituido por alrededor de 3000 personas, una minoría selecta.



El mismo Guillén anota como punto sobresaliente los primeros intentos de asociación gremial que se llevaron a cabo en ese entonces con entidades como la Asociación Cultural de Artistas Unidos o la Asociación Nacional de Actores Costarricenses (ANDAC), a pesar de que esta última sólo funcionó durante dos años:

Para 1963 el teatro Arlequín cierra su sala y realiza sus montajes en el escenario del Teatro Nacional, sin embargo, cinco años más tarde, abren un nuevo espacio, esta vez una sala semi circular, lo que constituía una novedad para la usanza josefina. Estaba ubicada en Cuesta de Moras, sala que posteriormente se cederá y reabrirá como Teatro Tiempo.

En el año 1967 la embajada argentina va a contratar como parte de su programación cultural a dos miembros del “Teatro de los 21”, grupo independiente de la provincia de Santa Fe: Alfredo y Gladys Catania, para ofrecer un taller para actores costarricenses durante cuatro meses. En palabras de Guillén: *“Los Catania aportan a la actividad teatral del momento nuevos conceptos sobre la formación del actor y un concepto de teatro independiente ligado a las prácticas del cono sur del continente”* (Guillén, 2007, p 38).

Esta pareja, junto con Carlos Catania, serán fundamentales en la creación de la Escuela de Teatro de Costa Rica, que el Ministerio de Educación patrocinará en 1968 a través de la Dirección General de Artes y Letras. El centro de estudios se ubicaba sobre la Avenida Central de San José, en los

altos de la librería López, e impartía cursos de actuación, respiración, dicción, relajación, expresión corporal, gimnasia y acrobacia.

Esta escuela pasará en 1969 a fusionarse con el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, que había nacido en el año 68, y se convertirá entonces en el único ente formativo del país en su área. Daniel Gallegos, director del T.U. es quien eleva la propuesta a las autoridades universitarias, y es nombrado director del departamento, el cual contaba con docentes como Carlos, Alfredo y Gladys Catania, Jorge Charpentier, Sergio Román, Virginia Zúñiga y Juan Enrique Acuña; y es también en estos años que se construye el Teatro de Bellas Artes.

Sobre Acuña, creador argentino, cabe subrayar que en ese mismo año 1968, había fundado el Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica, grupo que continuó su labor creativa hasta finales de la década de los ochenta, con propuestas para niños y adultos, tanto de títeres como de teatro negro.

Un año después se estableció en el país la compañía del director chileno Aníbal Reyna, quien incursionó más tarde en la televisión nacional, produjo teatro y programas para público infantil y continuó trabajando en el país hasta su fallecimiento.

Otro dato importante de incluir es la celebración en San José en los años 1968 y 1971, de los dos primeros Festivales de Teatro Universitario de Centroamérica, patrocinados por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA). En el primero de ellos participaron grupos como:

los Teatros Universitarios de El Salvador, Honduras, Panamá, Guatemala y el Atelier de Teatro Universitario de Nicaragua. En la segunda edición participaron cinco agrupaciones y se presentaron diez montajes.

Para 1969 aparecen en la escena nacional nuevas agrupaciones teatrales como lo fueron el Teatro Grupo y la Sociedad de Promociones Teatrales, fundada por un pareja de profesionales españoles: Montserrat Salvador y Esteban Polls.

Si bien el Teatro Grupo tuvo una corta permanencia en la escena nacional y no ha obtenido tanto reconocimiento como por ejemplo Tierranegra, esta fue una agrupación significativa dentro de lo que Vinocour (2007) llama las “experiencias heterodoxas”, en especial por la época en que surge. En el programa de mano de su obra *Las Hormigas*, el Teatro Grupo, describe en parte su ideario y su misión dentro del teatro del país: encarar problemáticas actuales, proponerlas al público para su discusión y análisis, y dirigir la búsqueda justamente de textos polémicos para provocar reacciones. Así su visión plantea que la utilidad del teatro debe trascender: “... que el teatro no sirva para olvidar problemas, sino para analizarlos”. Se manifiestan creyentes de la función didáctica del teatro, y se proponían este espectáculo como búsqueda de lenguaje, como un medio para transmitir al público: “*estereotipos mentales consolidados por una cultura amorfa, carente de verdaderos choques políticos o culturales, para someterlos a una análisis abierto, libre de prejuicios partidistas*” (Programa de mano de la obra *Las Hormigas*,



que se encuentra en el I Tomo del archivo personal de Olga Marta Mesén, p 50); una invitación que era de por sí para su época una novedad dentro de lo que se incluía habitualmente en el programa que se entregaba al público. Algunos de los miembros de este grupo fueron: Diriangén Rodríguez, Leda Arguedas, Juan Fernando Cerdas, Mimí Prado, William Reuben, Rudolf Wedel, Arnoldo Quesada, Marjorie Ross, Víctor Hugo Acuña, Natasha Kalinowsky y Antonio Iglesias.

Posterior a *Las Hormigas* (1969), la pieza *Teófilo Amadeo* escrita por Reuben y dirigida por Iglesias, será considerada como una producción trascendental, que en su tiempo procuró salirse de los cánones teatrales existentes. Así mismo el Teatro Grupo produjo en 1974 la obra *Pinocho* y *El Gran Tividavo* en 1980.

En ese mismo 1969, dos grupos teatrales reciben por primera vez subvenciones de parte de la Dirección General de Artes y Letras: el Teatro Arlequín y el Grupo Israelita de Teatro (GIT).

Para noviembre de 1970 acontece un hecho fundamental para el desarrollo del teatro nacional: la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD), dirigido en ese momento por el dramaturgo Alberto Cañas Escalante; al año siguiente y por iniciativa del ministro Cañas y su administración se funda la Compañía Nacional de Teatro (CNT), que tuvo como primer director al señor Esteban Polls y que debutó con el montaje de tres entremeses cervantinos. En sus inicios, los directores de esta compañía

eran contratados por obra y el Ministerio establecía el repertorio, compuesto por cuatro espectáculos por año, uno de los cuales debía ser un texto costarricense. En su decreto de creación se establece el reglamento de la Compañía Nacional de Teatro, y en este se determina que el fin último de la entidad es el de difundir el arte teatral por todo el territorio del país.

Según afirma en su tesis José Blanco, antes de la CNT, quienes impulsaban estas labores de difusión, eran los grupos universitarios y el grupo de teatro de la Caja Costarricense de Seguro Social; cuyo director Roberto Desplá, con la coordinación y asistencia de dirección de Roberto González, son considerados por Blanco como pioneros en este tipo de práctica.

El Grupo de teatro experimental de la Caja inició su producción en 1965 y permaneció activo durante ocho años, presentándose en los auditorios de las clínicas de la CCSS, escuelas, colegios, teatros y otros espacios en diversas zonas del país, con montajes de autores extranjeros y nacionales, entre quienes destaca Lupe Pérez Rey, quien también fue actriz en la agrupación. Las creaciones iban dirigidas al público general, asegurados de la CCSS, y recibían comentarios en la prensa escrita. Para 1973 el grupo había montado ya 15 obras y se encontraban en proceso dos piezas más, sin embargo, por razones de orden económico de la Institución, los ensayos se suspendieron. Algunos actores conformaron un pequeño grupo semiprofesional que continuó produciendo hasta 1976, otros pasaron a otros

grupos y se hicieron unas pocas presentaciones por invitación particular, pero oficialmente La Caja cesó su trabajo en 1973.

Volviendo a la Compañía Nacional de Teatro, el creador español Esteban Polls es elegido su primer director y es él quien abre concurso para designar a los actores, divididos entonces en elenco base, actores meritorios y actores invitados; la CNT contó durante la década con elenco estable, hecho que en la opinión de Morales (1981) hace que surja oficialmente en Costa Rica la ocupación de actor, actividad que alcanza en su parecer, rango y prestigio de profesión.

De acuerdo con lo investigado por José Blanco, es también Polls quien organiza la primera temporada de Teatro al Aire Libre o Temporadas de Verano de la Compañía, que se presentaban en el Museo Nacional. Estas temporadas se presentaban durante los primeros meses del año, en el teatro de ochocientos lugares, especialmente construido por iniciativa del Ministerio en los terrenos propiedad del Museo Nacional. Las temporadas llegaron a contar con miles de asistentes, a quienes se les ofrecía transporte, un tiquete de entrada con un precio siempre menor al que se cobraba en los cines y un ambiente más informal que aquel con el que se había asociado al teatro durante décadas.

En noviembre de 1973, Polls es sustituido por Lenin Garrido, quien tras 5 meses en el cargo, es sucedido por Oscar Castillo, bajo cuya dirección, se comienza a desarrollar el proyecto de promoción teatral (que será clave en el



rumbo que tomará la CNT), se amplía el número de actores y se establecen cinco programas a saber:

1. Teatro para las comunidades: Proyecto que funcionaría en colaboración con cuarenta municipalidades y del Instituto de Fomento y Asesoría Municipal; fue concebido persiguiendo la difusión y promoción del teatro como expresión cultural del pueblo, y como medio para contribuir al desarrollo del individuo, su integración con su entorno “*y con un mundo que exige verdadera justicia*” (Blanco, 1988, tomado de Documento de la Comisión N1, Seminario de Promotores, agosto 1980; Evaluación somera de las políticas de promociones teatrales en Costa Rica, archivo CNT).

Para alcanzar estos objetivos, la CNT llevó sus montajes a 42 de los 86 cantones del país, con la colaboración de la municipalidades y se elaboró el plan de promoción. Este logró alcanzar veinte comunidades y buscaba que los contenidos de las obras trataran las inquietudes comunales; se propuso además, becar a integrantes de estos grupos para continuar su formación y llevar a cabo festivales provinciales y nacionales.

2. Teatro para la enseñanza media: Programa ideado para funcionar en colaboración con el Ministerio de Educación Pública, que se plantea con dos objetivos fundamentales: el desarrollo de un público y el descubrimiento de vocaciones en los estudiantes. El programa propuso crear grupos estudiantiles y presentar obras de teatro en las instituciones. Blanco señala

como uno de sus principales logros los festivales de teatro estudiantil que se organizaron en ese entonces.

3. Teatro de títeres para escuelas primarias: Al igual que el anterior, se pensó para trabajar en colaboración con el MEP. Dentro de este plan, Juan Enrique Acuña impartió cursos de títeres a educadores en 98 escuelas del país.

4. Teatro para las Industrias: Proyecto que trabajaría junto a la Cámara de Industrias, consistió en asignar entradas gratuitas para empleados a funciones de la CNT, presentaciones en las industrias para ellos y sus familias, organización de grupos teatrales y festivales.

5. Taller de Dramaturgia: según afirma Magda Zavala en su artículo *La Compañía Nacional de Teatro y la promoción de una dramaturgia nacional y popular en Costa Rica* (1981), este taller procuraba convertirse en una experiencia teórico-práctica, cuyos textos resultantes estuvieran vinculados con la realidad cotidiana e historia costarricense, sus imágenes, valores y acontecimientos; sin embargo sólo se llevó a cabo en una ocasión en 1974.

A pesar de que la noción de “cultura” en el Estado de ese entonces constituía una visión limitada, resumida por Guillén como: *“una concepción erudita especializada y oficializada desde los centros hegemónicos”* (Guillén, 2007, p 39); la implementación de las políticas de extensión cultural, fueron determinantes para la difusión del arte teatral. Así mismo, los primeros

montajes de la Compañía Nacional no sólo fueron llevados por todo el país, sino que incluso se estrenaron en áreas rurales.

En lo que concierne a la formación profesional en escuelas superiores, tras la apertura del Departamento de Arte Dramático de la Universidad de Costa Rica en 1968, nace la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional en el año 1974, segundo centro universitario de formación teatral.

En julio de 1975 apareció el Programa del Departamento de promociones teatrales, encabezado por Alejandra Gutiérrez y cuyo objetivo primordial caminaba tendiente a la creación de público, a aumentar el número de participantes del hecho teatral y a acrecentar la cultura teatral del público ya existente. El programa estaba dirigido a dos áreas: la primera cubría el trabajo de formación y desarrollo de grupos de niños y jóvenes (sistema educativo), grupos comunitarios y en industrias; y la segunda, procuraba la promoción y difusión del teatro aficionado, de un público y de una cultura teatral. Como parte del proyecto, se proponían seminarios de formación de promotores (trabajando en colaboración con el Movimiento Nacional de Juventudes), organización de festivales, publicación de materiales dirigidos a este tipo de agrupaciones, y la conformación de una federación de teatro aficionado.

En su tesis acerca del teatro aficionado, José Blanco (1988, p 42) enumera logros obtenidos por los diversos programas de la Compañía Nacional durante el año 75:



- 70 maestros de 36 escuelas diplomados del taller de titiriteros
- 20 talleres en escuelas (3300 niños)
- Primera muestra de títeres escolares (17 escuelas participantes)
- 45 grupos aficionados en colegios, 6 en fábricas y 17 comunitarios
- Primer festival de teatro en comunidades
- Segundo festival de Teatro Estudiantil (39 grupos, 350 participantes)
- Desarrollo de un plan de difusión inter grupos

La importancia de la labor de promoción y el empuje al teatro aficionado por parte de la CNT son justificados por el autor como una necesidad de la Compañía Nacional no sólo de formar un nuevo público popular, sino de lograr aceptación y permanencia para esta entidad, que al fin y al cabo era una inversión estatal financiada con fondos públicos. Además añade la relevancia del pensamiento del director Oscar Castillo, quien sostenía que la iniciativa se asociaba también a la búsqueda de un mayor desarrollo humano, y que por tanto no sólo se incentiva la creación de espectadores, sino propiciar espacios de expresión y brindar insumos para generar creaciones propias (Blanco, 1988, p 34).

Como muestra de los alcances y trascendencia de la gestión de la Compañía, en el programa de mano de la V Temporada del Teatro al aire libre en el Museo Nacional (enero a abril de 1976) aparece un reporte de las actividades de la CNT durante el año 75. En este se informa del montaje de 9 piezas teatrales, tres de ellas de autor costarricense, las cuales sumaron

un total de 313 funciones así distribuidas: Temporada de verano (Teatro del Museo) 82 funciones, Temporada en los barrios: 22 funciones, Temporada de colegios (Teatro del Museo) 57 funciones, Temporada en Comunidades (rurales y urbanas) 90 funciones, Temporada de Sala: 37 funciones y la Gira internacional (México): 15 funciones, con un público total de 107.453 espectadores, un salto cuantitativo excepcional si se compara con lo que se desarrollaba en el país en las décadas anteriores.

Como muestra de la variedad e impacto que tenía entonces el Teatro del Museo y en particular la Temporada al Aire Libre, en esta ocasión se presentaron: El Arlequín, El Ángel, el teatro del Castella, Tierranegra, Moderno Teatro de Muñecos, Orquesta Sinfónica Nacional, Teatro Universitario, el quinteto Tiempo (Argentina), Los cómicos de la lengua (México), Danza Nacional de Cuba, Teatro Estudio de la UNA, además de otras presentaciones de danza y un concierto de música rock. Toda esta oferta artística sumó 22 obras, 52 funciones y contó con 14.092 espectadores.

Dentro del mismo programa de mano, se consigna el trabajo del Taller de dramaturgia, dentro del cual se menciona que Fabián Dobles, Quince Duncan y Fernando Durán habían sometido ya a prueba una pieza cada uno, y que a partir de noviembre del 75 y durante cinco meses se trabajaría con actores.

El documento citado amplía la información dada por Blanco anteriormente cuando enumera los logros de los diferentes programas de la CNT durante el año 75. Sobre el Departamento de Teatro Infantil, se reporta que habían impartido ya cuatro cursos para la formación de maestros titiriteros, a los que asistieron 95 educadores de 45 escuelas. El taller de títeres de la CNT había ofrecido en dos meses, 21 representaciones a las que asistieron 800 niños. De la misma manera se dan algunos detalles sobre la Primera Muestra de Títeres Escolares: 17 escuelas expusieron 203 muñecos confeccionados en los talleres escolares, junto a la presentación que 5 escuelas hicieron de 12 obras escritas y actuadas por sus propios alumnos. Igualmente se amplía sobre el I Festival de Teatro en comunidades, que se llevó a cabo en el Teatro del Museo con participación de grupos de Quepos, Limón, Puntarenas, Tilarán, Cañas, San Isidro del General, Santa Cruz y Nicoya y con colectivos de Atenas y Puriscal como observadores, y la oferta de espacios reflexivos como charlas, mesas redondas y encuentros.

El plan de difusión inter grupos buscaba facilitar entonces el intercambio entre estas agrupaciones, así, colectivos colegiales o laborales se presentaban en otros centros educativos, fábricas o regiones. Así como miembros de la CNT colaboraban en festivales o actividades de colegios o comunidades.

En los años 76 y 77 destaca como otro logro, el seminario para la formación de promotores, donde sus 30 participantes recibieron cursos de



expresión corporal, vocal, dramaturgia, técnicas teatrales, improvisación, historia del arte, apreciación musical y de las artes plásticas, dinámica de grupos y montaje de obras cortas y de creación colectiva. En 1976 continúa la Temporada de Verano, añadiendo en su programa música folklórica, latinoamericana y afrolatina.

Aún cuando Castillo deja su lugar como director de la CNT, en la opinión de Blanco, las políticas y programas continúan bajo la dirección de Alfredo Catania, Hebe Lemoine y Ricardo Méndez. Como muestra de lo anterior, se cita un informe del departamento de promociones de 1977 sobre lo realizado en ese periodo, que incluye asesorías permanentes a promotores comunitarios, seminarios y jornadas de capacitación para participantes experimentados en la labor cultural comunitaria, seguimiento a grupos a través de jornadas conjuntas con el Movimiento Nacional de Juventudes (realizadas en San Isidro del General y Nicoya), festivales (que cobraban importancia para evaluar la cantidad y calidad de los grupos), planificación para realizar publicaciones, proyecciones para la formación de una asociación de grupos estudiantiles y un plan piloto para incluir al teatro como materia optativa en el IV ciclo de educación (propuesta presentada al Consejo Superior de Educación). Este último proyecto fue aprobado con carácter experimental en dos colegios en el año 1976: Roberto Brenes Mesén y Napoleón Quesada.

Para la investigadora Magda Zavala, la labor de promoción en colegios fue la más importante entre 1974 y 1978, y afirma que en cuarto año se trabajó en 80 instituciones, con grupos de entre 15 y 20 personas, es decir, logró abarcar una población de 12.000 jóvenes.

Pese a estos números, el programa dirigido a los colegiales desapareció. Zavala lo aduce a la reducción del personal hecha a finales del año 76 por el ministro Guido Sáenz, quien consideró entonces que los resultados no eran los esperados. En la opinión de esta investigadora y Cristina Steffen, el criterio para la eliminación de los promotores *“no se basó en un criterio amplio y científico de las promociones, ya que si bien éstas no habían sido óptimas, los logros fueron bastante importantes”* (Citadas por Blanco, 1988, p 48). Como alternativa se plantea la iniciativa de crear el Taller Nacional de Teatro.

→ Esta institución nace en el año 1977 como una opción para mejorar el trabajo de promoción que venía realizando la CNT. Su primer coordinador fue Oscar Fessler, director y pedagogo francés. El Taller inicia su funcionamiento siguiendo dos líneas formativas: actuación, donde se desarrollaba un programa que vislumbraba el teatro en su dimensión profesional; y la de instructor de teatro o promotor, que abordaba la dimensión socioeducativa del arte escénico.

El Taller aparece como un ente adscrito al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con una subvención asignada para asumir salarios y ciertos gastos operativos. El plan formativo programaba un ciclo básico de dos años

de estudios que graduaba actores y promotores teatrales, Seminarios-taller para maestros y el programa para promotores artístico culturales.

Con respecto al número de egresados, el TNT graduó en 1977 a 18 personas, 11 en 1978, 14 en 1979 y 17 al año siguiente. El grupo subió a 18 graduados en el año 1981 y fue de nuevo de 17 alumnos en 1982 y 1983, según datos consignados por Blanco en su tesis. (Blanco, 1988).

Para 1979, la CNT mantenía promotores en 11 comunidades y colegios, y esperaba la integración de los alumnos que se graduarían del Taller Nacional de Teatro. Con esta entidad, la CNT consideró que la promoción no sería más una labor empírica. En 1980 se llevó a cabo el seminario de promociones en la CNT, con los objetivos de consolidar sus políticas, objetivos y métodos de trabajo y organización.

Es en el mismo 1979 que nace la revista Escena, la cual en su primera etapa "...fue un factor de articulación de la política teatral del Estado costarricense pues fue el resultado de la acción conjunta de sus principales instituciones: la Compañía Nacional de Teatro (CNT), el Teatro Universitario (TU) de la Universidad de Costa Rica y el Teatro Nacional" (María Lourdes Cortés, 2009, p 33).

Blanco continúa su análisis afirmando que la CNT comienza a plantearse nuevos proyectos y a evaluar las propuestas anteriores: se crea un proyecto para brindar asesoría técnica y económica a grupos aficionados y profesionales, talleres de teatro popular, Encuentro Nacional de Teatro no



profesional, Festival Centroamericano de Teatro Popular, Festival de Teatro Aficionado Costarricense, Concurso de dramaturgia popular (con publicación y montaje de la obra ganadora).

Los objetivos planteados continúan una línea que se venía siguiendo desde años atrás: la difusión y promoción de un teatro popular, un teatro aficionado que se aprecia como cercano a las características culturales del costarricense, tanto dentro como fuera de la meseta central. Así mismo, la labor de la CNT con estos grupos sería la de promover su conformación y asegurar una labor continua con asesoría técnica, tendencia que en esos años se dirige mayormente a las poblaciones campesinas y de zonas urbanas.

En ese momento se dicta un cambio en los lineamientos de la labor de promoción: ya no se trabajará asignando un promotor a un lugar o grupo determinado, sino que un equipo de promotores se desplazaría por diversas regiones. Este grupo funcionaría en tres etapas: motivación y formación general, seguimiento y consolidación. Una vez cumplidas, se aspiraba a que el grupo estuviera en capacidad de montar obras propias o ya escritas y se propiciaba que estas reflejaran la realidad comunal.

En el año 1981 aparece una investigación llevada a cabo por Zavala y Steffen, que trataba acerca de la labor de extensión teatral que realizaban las Universidades y la Compañía Nacional de Teatro, además del trabajo de promoción que efectuaba esta última entidad; las autoras concluyeron que la

política de promoción de la CNT fue inestable, pese a importantes logros en los periodos de auge; y establecen algunas razones:

- Imprecisión y contradicción en los objetivos.
- Debilidad en la organización administrativa
- Situación aislada dentro de la actividad cultural del Estado y en

relación con otros centros

- Carencia de personal con formación idónea
- Coordinación discontinua con las instituciones copatrocinadoras y

participantes

- Dificultad para aprovechar los logros hacia el desarrollo cualitativo
- Problemas de financiamiento

Posteriormente el Ministerio de Cultura va a realizar un cambio estructural y traslada el Departamento de Promociones a la Dirección General de Cultura; con esta modificación, el MCJD buscaba que los promotores ampliaran sus áreas de trabajo a otras esferas artísticas y organizativas de las comunidades. Sin embargo, el cambio se aduce también a otras circunstancias como problemas financieros de la CNT, anomalías en la escala salarial y el método de trabajo de los promotores así como la convicción de que debía ser el TNT el encargado de la formación de público y el fomento del teatro aficionado.

La modificación va a tener un impacto notorio en el posterior desarrollo, incluso Zavala afirma que “el auge del teatro en Costa Rica fue transitorio

porque el Ministerio de Cultura, y concretamente la Compañía Nacional de Teatro, modificaron sus políticas de extensión por otras más convencionales. Este cambio se da claramente a partir de la década de 1980, cuando se elimina el Departamento de Promociones como tal, de la CNT” (Zavala citada por Blanco, 1988, p 57). Estas “políticas más convencionales” a las que Zavala hace referencia, pueden asociarse al abandono posterior de parte de la CNT de los proyectos de promoción de grupos aficionados y formación de públicos, hasta convertirse en un grupo de montaje y difusión de sus obras teatrales, sin un vínculo más significativo con el medio teatral.

A pesar de las críticas y carencias antes mencionadas, es innegable que los programas establecidos por la Compañía Nacional y el trabajo del Departamento de Promoción Cultural, provocaron un fuerte incremento en el número de espectadores durante la década de los setenta, así como otras estrategias propuestas por la Compañía Nacional de Teatro para atraer al público, como lo fueron: facilitar transporte desde las comunidades y lugares de trabajo, la captación de audiencia joven con funciones vespertinas dirigidas a estudiantes de secundaria y el bajo costo de los tiquetes de entrada, siempre por debajo del costo de la entrada al cine (1,25 colones en 1980).

Carlos Morales afirma que la labor de la CNT hizo que el número de espectadores aumentara de los 3.500 existentes en 1971, a los 40.000, que en sus cálculos acudían regularmente por temporada a los teatros del país



en 1980 (Morales, 1980. p 5). Y este boom no fue exclusivo de la CNT, se calcula que en los años setenta, las salas activas simultáneamente, generaban una asistencia promedio de 30.000 personas por montaje y estrenaban en promedio 20 obras por año. Lo que era una actividad elitista, en opinión de Morales, se había convertido en un hecho de proyección cultural masiva para un país que en el año 1980 contaba con 2,3 millones de habitantes.

Este fenómeno no incluyó solamente a las estrategias propuestas por la Compañía Nacional: en el año 1971 y como parte de los proyectos de extensión cultural a comunidades (teatro para barrios), el Departamento de Artes Dramáticas y el T.U. invitan a dramaturgos nacionales a presentar textos; de esta iniciativa surgirán *Las fisgonas de Paso Ancho* de Samuel Rovinski, que bajo la dirección de Alfredo Catania, resulta ser un gran éxito de público: giró durante meses por escuelas, colegios, clínicas de la CCSS, fábricas y viejos cines y atrajo a 36.000 espectadores. En el programa de mano se habla de la necesidad de trascender la solemnidad de la sala para *“salir al encuentro del hombre; sólo así el hombre querrá tomar parte e incorporarse al teatro como elemento vivo”*. (Programa de mano de la obra que se encuentra en el archivo personal de Olga Marta Mesén, contraportada)

Para el dramaturgo, lo que condujo a la gente en los años setenta al cambio con respecto al teatro, es el haber sabido cómo abordar al nuevo público, cómo acceder a sus capacidades, una manifiesta voluntad de

acercársele y con el tipo de teatro adecuado: *“Un teatro con raíces propias es el que crece con un público nuevo”* (Rovinski, 1987, p 50); palabras que apoyan la idea de que para que exista un teatro costarricense, debe existir una sólida dramaturgia nacional llevada al pueblo.

Otro colectivo que participó de este tipo de proyectos de extensión y difusión fue el Teatro Carpa. Este grupo, creado por la familia Catania, se establecía con una carpa ambulante, por diversas comunidades del país, con frecuencia por varios días en un solo lugar y una importante mezcla de propuestas en el repertorio, que no sólo incluía sus propias creaciones, sino las de muchos otros grupos teatrales y de otras manifestaciones artísticas.

Claramente, no sólo la CNT contaba con el apoyo financiero del Estado en estos días, el presupuesto del Ministerio de Cultura aprobaba también subsidios a grupos no estatales, lo que a su vez les permitió abrir nuevas salas, constituyéndose así el Estado en el mecenas, productor y difusor cultural más importante del país.

Según registros contables del gasto público del Ministerio de Cultura publicados en la Gaceta en el apartado que reportaba las subvenciones a instituciones culturales y de educación, la Compañía Nacional de Teatro comenzó percibiendo un presupuesto de 209.140 colones en el año 1972, suma que llegó a crecer hasta 3.065.400 en 1979. Es decir aumentó casi quince veces en siete años. (Cabe aclarar que desde 1978 se incluyó en el

presupuesto de la Compañía un monto de 400.000 colones destinado al Taller Nacional de Teatro).

Otros grupos que aparecen en esta publicación fueron el Teatro Arlequín que en 1974 recibió la suma de 30.000 colones y para el año 79 percibía 55.000. En ese mismo año aparecen también subsidios otorgados a la compañía para niños Aníbal Reyna, el Teatro del Ángel, el Teatro Carpa y Tierranegra.

Esta última agrupación junto al grupo Purruja, son citadas por Guillermo Barzuna (Citado por Blanco, 1988) como colectivos que lograron impactar a la sociedad josefina con críticas manifestaciones teatrales, alimentadas de la problemática nacional. Sin embargo la huella de Tierranegra ha resultado ser más recordada y permanente en los medios de legitimación convencionales: estudios académicos, libros, reportajes, revistas.

El grupo, fundado en el año 1973, es caracterizado por Fernando Vinocour cuando nos habla sobre las particularidades de esta agrupación, en su artículo sobre las experiencias teatrales heterodoxas en Costa Rica: *"...la creación colectiva, la aplicación de recursos corporales y visuales que no se usaban comúnmente, y sobre todo otras ideas sobre el teatro, sobre cómo producir un texto, un montaje, y cómo constituir un grupo teatral, manejando una estética escénica bastante divergente a las que imperaban en ese momento"*. (Vinocour, 2007, p 124).



Los investigadores y antiguos miembros de la agrupación, Alejandro Tossatti y Manuel Ruiz, se encargaron de realizar en el año 1979 el borrador de un dossier que se utilizaría como presentación del grupo para los circuitos internacionales, este fue posteriormente revisado por los miembros del grupo, pero no se llegó a publicar, sin embargo, sirve como fuente muy provechosa para describir al grupo.

Dicho documento consigna la justificación que da lugar su nacimiento, generado por gente joven que cuestionaba las formas tradicionales de producción teatral, interesados en la experimentación y visualizando al arte como una forma de realización, procurando establecer una forma de trabajo creativo colectivo, horizontalidad entre creadores, y una sensación de compromiso con el público, visto este como la sociedad en pleno, principalmente el pueblo trabajador. Visión que se retrata según los autores en el montaje de la pieza *La invasión*, realizada con recursos mínimos, hecha para la calle, en espacios improvisados y con un lenguaje de corte popular. *“Con este trabajo demostramos que el arte puede ser producto de todo el mundo, y no sólo de una élite favorecida por su condición social”* (Tosatti y Ruiz, 1990, p 73). La puesta abogaba por una reivindicación de la idiosincrasia costarricense, marcando la importancia que tenía para los miembros el evitar que el teatro fuera un objeto de consumo urbano, sino más bien llevarlo a lo popular, al campo. La pieza tuvo una temporada de 120 funciones, entre los años 1973 y 1974.

Sus intereses teatrales continuaron poniéndose de manifiesto con su siguiente producción, *A ras de suelo*, una adaptación de la novela costarricense del mismo nombre, de la autora Luisa González. Esta vez se añadían motivaciones como el deseo de profundizar en la orientación de la creación nacional-popular, foguear nuevos valores, y experimentar con la realización dramatúrgica. La obra se presentaba para todo tipo de público y por todo el país, en un proyecto que formaba parte de los programas de popularización del arte en conjunto con el MCJD (quien facilitaba transporte, afiches y programas).

Con *Los amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Tierranegra se lanzaba a hablar de la condición de la mujer y se encaminaba a su interés de popularización del teatro clásico, además de continuar en su búsqueda de ruptura con los lugares habituales de representación ya que esta creación de teatro de sala, se presentaba en el Teatro Nacional, pero en su café, intentando romper con el escenario como único espacio de interpretación.

Según recuerdan Tosatti y Ruiz, durante el año 1975 el grupo atraviesa una crisis, cuyas causas se convertirán en una problemática constante: el colectivo no tenía local propio ni una entrada fija para pagar a los miembros, sus producciones no estaban en condiciones de competir con grupos de corte más comercial, y tras la caída del proyecto de montar *Antígona*, algunos miembros abandonan.

En su siguiente producción *La Huelga*, participaron dos actrices y un actor, con un mínimo de condiciones, una obra que tocaba problemáticas latinoamericanas. Vinocour apunta que el afán experimental de Tierranegra con formas de trabajo que no se aplicaban frecuentemente en el país, es notable en el estilo seguido para montar *La Huelga*, tal y como lo había sido el de *La Invasión*. Para ambos se instauraron comisiones de trabajo, se planteó la necesidad de una investigación teórica profunda, discusiones ideológicas, entrenamiento constante y elaboración grupal de la utilería.

Tossati y Ruiz consideran que con esta última pieza se llega al final de una primera etapa de Tierranegra, tras la cual, los miembros van a participar de procesos con otros grupos teatrales, y donde se comienza a percibir cómo ciertas diferencias políticas, ideológicas, económicas, artísticas, habían fragmentado a la agrupación.

Con la llegada de un nuevo año se abre un periodo de reconfiguración del grupo, búsqueda de "sangre nueva". Esta nueva generación surge del Taller de Libre Expresión de la Escuela de Artes Dramáticas y se monta *Los poemas de Antonio Miranda*, dirigido a la exploración de la calle como lugar de representación.

Como apuntan los autores, el trabajo que se había realizado para *La invasión* había despertado en el colectivo la inclinación por tocar la temática del enclave bananero y la huelga del año 1934. Sobre esta se lanzan las fuerzas creativas, incluyendo esta vez entrevistas con las personas que



habían participado de este movimiento campesino, utilizando también formalmente la poesía, la música y la canción. Con estos recursos se estrenó en abril de 1977 la obra *1934*, la cual llegó a representar a Costa Rica en el V Festival Cervantino en Guanajuato.

Otro espectáculo del grupo fue *El testamento del perro*, ideado para acercarse a los empleados urbanos, en particular a los burócratas, y presentarse como una crítica de las costumbres sociales, utilizando los recursos de la farsa, lo grotesco y elementos formales del cine italiano. Este se presentó en el Teatro Arlequín y salió a comunidades alejadas de la urbe, además de haber participado en la IV sesión mundial del Teatro de las Naciones en Caracas, en 1978. El regreso a Costa Rica trae un nuevo capítulo de la misma lucha repetida: la de sobrevivir como grupo, sin local y sin recursos económicos.

Sostienen Ruiz y Tosatti que el nuevo reto que se plantea la agrupación es la de llevar a cabo talleres de investigación, cuyo planteamiento y dedicación permitieran generar material suficiente para construir una pieza para el público. Esta nueva forma de trabajo para ellos, les trae a otro cuestionamiento formal, la posibilidad de construir una obra cuya estructura dramática se montara sobre lo emocional más que sobre un hilo racional, una acción escénica que despertara la empatía emocional con el espectador. Este ejercicio de “danza dramática” desemboca en *Trazos de Comunicación*; obra que los autores consideran es especialmente significativa por lo que

refleja para lo interno de Tierranegra la culminación de un proceso de años de búsqueda de una técnica de creación y un lenguaje grupal.

El dossier mencionado cierra con un recuento del trabajo realizado por Tierranegra en teatro para niños, el cual a decir de los investigadores, perseguía las mismas ideas que las que planteaban en el trabajo para adultos: un teatro latinoamericano, cercano a la realidad nacional, en la que los niños estuvieran involucrados de manera directa. Tal es el caso de la pieza *La fábrica de muñecos*, presentada en salas de teatro josefinas, de gira por el resto del país y presentada también en Caracas. Se mencionan también entre otras *Historia de un pino joven*, *La fiesta de los muñecos* y *Cuando la luna se durmió*. Esta última de grato recuerdo para los autores, quienes participaron del proceso de montaje y recorrieron con la obra la Nicaragua post revolución.

Una vez finalizado el proceso de *Trazos de Comunicación*, la agrupación monta otras cuatro piezas, presentadas en distintos lugares, hasta su desaparición definitiva en el año 1983.

Como se citó en el caso de Tierranegra, y según la investigación de Guillén, en el país se comienzan a probar más y más nuevas formas de creación: creación colectiva, teatro testimonial, formas diversas de teatro experimental, espectáculos de calle; y a atender más a la dramaturgia nacional y latinoamericana. Guillén suma aquí también la labor del grupo

Cilampa, el cual, al igual que Tierranegra, surgirá de las inquietudes y búsqueda de estudiantes de teatro.

A la afirmación de Guillén se suman las que añaden otros elementos innovadores que tocan también la puesta en escena, como lo fueron la introducción por ejemplo de la pantomima o los recursos audiovisuales, que vendrán a diversificar las propuestas escénicas. Así lo señala Samuel Rovinski en su artículo de 1987 *En busca del público perdido*:

*“Obras originales, adaptaciones de cuentos o novelas, adaptaciones de obras clásicas, testimonios, documentos y teatralización de sucesos cotidianos, se entremezclaron en toda clase de experimentos: teatro en la calle, teatro didáctico, teatro de agitación política en pugna con el teatro convencional, el experimental más reflexivo y el comercial. En un corto periodo, puede decirse que Costa Rica fue el laboratorio de ensayo de casi todas las formas teatrales de este siglo...”* (Rovinsky, 1987, p 52)

Otros autores consultados aportan en cuanto a cómo se incentivó la producción dramática costarricense, haciendo surgir así una nueva generación de escritores de teatro. Se afirma que dentro de este movimiento la organización de grupos de aficionados fue muy significativa, ya que su trabajo despertaba y formaba la sensibilidad del espectador y su nivel de exigencia, y nacientes escritores podían ver escenificadas sus nuevas creaciones. Sin embargo, José Blanco lanza como fuerte crítica y error



crucial, la carencia en la recuperación, selección y análisis de las experiencias de estos grupos y sobre todo de su amplia producción dramática, fueran de creación colectiva como de autor conocido. (Blanco, 1988, p 2).

De la misma manera Magda Zavala asegura en su artículo antes citado (Zavala, 1981), que la investigación llevada a cabo en 1980 por la CNT y la Escuela de Literatura de la UNA, concluyó que existía una considerable producción dramática, tanto producto de las experiencias de promoción, como independientes de estas, pero que las obras se desconocen más allá de sus nombres. Por ejemplo, Zavala anota diecisiete títulos de piezas montadas para festivales intercolegiales o comunales, presentadas a concurso o creadas para público en comunidades, y reclama que se haya borrado esta huella de la iniciativa artística popular.

→ Álvaro Quesada en su artículo *La dramaturgia costarricense de las dos últimas décadas* (1993), reseña más bien acerca de lo concerniente a otro tipo de escritura dramática, la que llevaban a cabo autores individuales, más bien académicos y con una trayectoria más reconocida y legitimada en esos años. El autor indica que estos textos se presentaban como una producción más arriesgada, más crítica y deseosa de abandonar los convencionalismos sociales y culturales del país; con textos que se alejaban del realismo tradicional, el drama psicológico o la sátira costumbrista para nutrirse de otras influencias, como la obra de Brecht o el teatro del absurdo. Lo anterior

contribuyó, en la visión de Quesada, a que el teatro de entonces se constituyera como un real elemento activo de la vida social, generador de controversia y reflexión. El autor señala estas características en piezas de autores muy productivos durante la época como Daniel Gallegos, Alberto Cañas y Samuel Rovinski, y lamenta que en comparación con su volumen de producción, los autores más jóvenes escribieran muy pocas piezas. Guillén menciona al respecto que si bien estos tres autores se han convertido en las “figuras canónicas” de la dramaturgia nacional, es justo mencionar a escritores como Antonio Iglesias y William Reuben, así como la necesidad de reconocer la producción de las dramaturgas como Lupe Pérez, Carmen Naranjo y Olga Marta Barrantes.

Esta nueva generación de creadores teatrales se vieron permeados por los movimientos revolucionarios de la época, la denuncia social y política, la rebelión frente a los convencionalismos y el estado de la sociedad; proyectados en su deseo de trascender la presentación de conflictos familiares o personales de la burguesía y buscar otros más emparentados con los grupos marginados, motivando una mayor vinculación con las expresiones artísticas que nacían en el resto de Latinoamérica.

Otro suceso que se señala como una característica importante del movimiento teatral de la época, fue la llegada a Costa Rica durante los años setenta, de actores y directores que provenían de naciones con mayor tradición teatral, en especial españoles, y sudamericanos que huían de la

inestabilidad política de sus países, y que trajeron nuevos aires e ideas a la escena nacional y contribuyeron con la profesionalización del medio, influenciando en la enseñanza del arte y colaborando en la divulgación de nueva dramaturgia latinoamericana.

Un ejemplo de lo anterior lo constituye El Teatro del Ángel. Fundado en Chile por los artistas Bélgica Castro, Lucho Barahona, Alejandro Sieveking, Dionisio Echeverría y Luz María Sotomayor, se instala en Costa Rica a partir de 1974. Según Lylliam Quesada (2002), este tipo de agrupación vendrá a abrir la visión nacional hacia una producción teatral más constante y duradera: con la apertura de su propia sala, ofrecían al público funciones nocturnas seis veces por semana, manteniendo una pieza teatral en cartelera por más de cien funciones en un mismo año y establecer temporadas de más de tres meses con funciones continuas; un ritmo de producción que no se practicaba anteriormente en Costa Rica. A su opinión se une la de Carlos Morales (Morales, 1980) para quien también serán importantes en El Ángel, la cuidada producción de los espectáculos y el aprovechamiento máximo de su sala con obras de pequeño reparto que tuvieran gran aceptación del público.

Otro ejemplo lo constituye el grupo Surco fundado en 1977 por el actor y director chileno Marcelo Gaete y su esposa la actriz Sara Astica. Esta pareja se exilió en Costa Rica tras el golpe de estado y posterior dictadura en su natal Chile. El grupo fue un colectivo independiente, fuera de cualquier



asociación o subvención estatal, universitaria o institucional, cuya primera obra en el país *Tu sabes que no te puedo oír*, fue presentada en el mismo año de su llegada.

Entre las características del grupo, María Pilar Castellón en su tesis (2007) cita la búsqueda de una producción que cumpliera tanto criterios estéticos como empresariales: es decir, obras que generaran ingresos, pero que agradaran al público, que éste sintiera cercanas; piezas de cuidadosa realización, utilizando un lenguaje coloquial, lejos de las vanguardias estéticas que podrían considerarse demasiado académicas o elitistas, con preferencia por obras clásicas y contemporáneas de éxito.

Surco contó con una sala a finales de los años 80, aunque no era de su propiedad, lo cual permitía y obligaba a la vez a mantener un ritmo constante de trabajo, minimizar costos de producción, facilitar el local para montajes de otros grupos y realizar temporadas largas.

Alonso Venegas, citado por Castellón (2007,p 69), pone como ejemplo de la influencia de los inmigrantes en la actividad teatral nacional, el caso de los chilenos, que aportaron con su rigurosa y constante forma de trabajo grupal y de organización, que en su opinión caló en la práctica teatral costarricense. Opinión que compartió Sara Astica, en entrevista concedida a Castellón en el año 2006, e incluso añade que el proceso de montaje suponía también un espacio formativo, correctivo, para los actores costarricense y su incipiente técnica.

Asociado a esta flujo de artistas inmigrantes que recibe Costa Rica en la década de los setenta, se profundiza un mayor intercambio con el desarrollo teatral en otros lugares de Latinoamérica y el mundo. En el año 76 destaca la llegada al país del renombrado director uruguayo Atahualpa del Cioppo.

La apertura de un centro de educación superior como la escuela de Artes Dramáticas en la UCR a finales de los años sesenta, había abierto la posibilidad de seguir estudios sistemáticos del arte teatral, permitía tener contacto con profesores extranjeros de mayor experiencia y con nuevos métodos de trabajo, y posteriormente continuar con estudios más avanzados o especializados fuera de Costa Rica.

La pujanza del teatro hecho en Costa Rica recibe además un cierto reconocimiento internacional: por ejemplo en 1975 la Compañía Nacional de Teatro monta, bajo la dirección de Alfredo Catania, la obra *Puerto Limón*, adaptación de la novela de Joaquín Gutiérrez. El montaje resulta ser un gran éxito artístico y de público para la CNT, y la hace acreedora del “Premio al mejor grupo extranjero” en el Festival Cervantino en México.

Un año después se realiza en San José el I Festival Internacional de Teatro, dirigido por Jean Moulaert, con sede en el Teatro Nacional, con grupos invitados de Islandia, Polonia, Alemania, Yugoslavia, Argentina, Uruguay, Costa Rica, entre otros. De este acontecimiento se conserva un cortometraje cuyo texto y narración corresponden a Del Cioppo.

En este audiovisual se comenta que con presentaciones de obras como *Uvieta* del Moderno Teatro de Muñecos, se identifica como línea de trabajo el rescate de un lenguaje costarricense; sumándose a montajes como *A ras de suelo*, texto de Luisa González, presentado por el Grupo de la UNA, sobre el cual se asegura que como manifestación de carácter popular, refleja los sentimientos del hombre de este país. “*Creo que nunca debe desecharse ese camino de la expresión popular*” señala Del Cioppo.

El director uruguayo manifiesta también que “*el público está preparado ya para comprender, recibir, las mejores manifestaciones, las más osadas, las más profundas, en las que se ve mejor la síntesis del conocimiento humano*” y termina diciendo: “*Un Estado que no ayuda ni fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo*”.

Las premonitorias palabras de Del Cioppo sirven de antesala para lo que comenzará a suscitarse a finales de la década, una serie de acontecimientos que afectarán el empuje del movimiento teatral y que a partir de la década de los ochenta desatará la paulatina y constante reducción del presupuesto estatal destinado a la cultura, la eliminación de las subvenciones que se otorgaban a los grupos independientes, la disolución en el año 1982 de la asociación gremial de los trabajadores de teatro (UDAC) y en 1986 la desaparición del elenco estable de la CNT.

La crisis económica nacional que se agrava al finalizar la década, el aumento en la inflación y la devaluación de la moneda, que hace que



disminuya el presupuesto estatal y el poder adquisitivo, son las razones que se mencionan como las más significativas en la caída del desarrollo que el teatro había tenido. Sin embargo, no son las únicas.

Rovinski (1987), se une a quienes afirman que el corte en el auge que había experimentado el arte teatral, también está matizado por las voces de los sectores culturales más conservadores y de tendencias políticas de derecha, quienes consideraban que el teatro se había convertido en un arte demasiado subversivo, “infiltrado” por comunistas. También algunos intelectuales consideraban que era mejor educar al nuevo público con una dramaturgia no política, otros al contrario buscaban más fidelidad con un teatro más proletario y otros calificaban a las corrientes populares como intrascendentes. Para este autor, el teatro se había convertido en un elemento tan significativo en la vida social y política del país, que las temáticas del repertorio, relacionadas con las preocupaciones contemporáneas, las hacían fuente de discusión. Es clave recordar que la revolución sandinista había triunfado en el 79, y se afirma que este hecho pudo alertar al gobierno para que los programas del Ministerio fueran menos políticamente comprometidos.

Otras de las razones que aparecen sustentadas en la bibliografía, aducen que las rivalidades grupales del momento imposibilitaron la constitución de una organización fuerte del movimiento teatral; para Rovinski este hecho se comprueba con la apática reacción del medio frente al cierre del Teatro del

Museo, e incluso afirma que tras esta clausura pudieron moverse intereses personales, como conservar puestos de trabajo en las instancias gubernamentales. Otro factor que incidió también fue el regreso de inmigrantes a sus países de origen tras haber comenzado los procesos de democratización o la partida a mercados mejor pagados, profesionales extranjeros que habían venido a Costa Rica y que habían influenciado fuertemente al medio teatral como Esteban Polls, Oscar Fessler, Júver Salcedo, Atahualpa del Cioppo, Mohsen Yasseen y Carlos Catania. Finalmente se añade la ausencia de una pujante dramaturgia nacional, achacándole parte de la culpa a la falta de estímulo real, constante, por parte del Estado.

A decir de Cortés (2008) el ciclo de este esfuerzo difusionista de la socialdemocracia termina en el 78 y la crisis modifica las prioridades estatales en cuanto a su intervención en lo cultural y artístico.

El cambio en la política cultural de Estado, en la opinión de Lilliam Quesada, se aboca entonces a favorecer el surgimiento de grupos no estatales que cuenten con sala propia, con producciones dirigidas a la clase media y sin los recursos necesarios para giras o programas de difusión o extensión.

La autora cita al ex ministro de Cultura, Juventud y Deportes, Arnoldo Mora, quien a su vez critica al movimiento teatral nacional por su excesiva dependencia con el Estado en los años setenta, la incapacidad para

presentarse como un movimiento más cohesionado, suficientemente competente como para posicionarse frente a “*otras alternativas de espectáculos, con políticas propias*” (Quesada, 2002, p 67).

Barzuna por su parte critica al Estado, no sólo por haber brindado un apoyo insuficiente por sus carencias económicas, sino en su visión artística, puntualizando que las ayudas no tenían continuidad ni coherencia de gobierno a gobierno. El autor asevera además que la libertad ideológica del país es relativa, pues una forma de obstaculizar la tendencia crítica de los grupos es el abandono oficial y económico.

Este sombrío inicio de la década siguiente queda bien delineado en el reportaje *La crisis sube a escena*, escrito por Rocío Fernández y publicado por el periódico La Nación en la Portada de la sección Ancora del 15 de agosto de 1982; en este, el medio teatral trata de explicar las circunstancias en que el oficio se encontraba entonces: el Teatro es presentado como en estado de crisis, entre la nostalgia de la década dorada del 70 y el porvenir incierto por la subida del dólar. Se reafirma que el punto débil del teatro es la dramaturgia, una producción sin constancia, sin vigor y sin posibilidad de diálogo por la escasa crítica. Según el artículo mencionado, las escuelas teatrales de entonces contaban con más o menos una docena de alumnos y las propuestas de la cartelera eran las obras para “reír y sobrevivir”.

Alfredo Catania, entonces director general de Cultura sostiene:



*“Nos deslumbró el boom de los setenta, no es posible vivir sólo del arte. El movimiento sigue siendo aún muy joven; la creación teatral estatal centralizó esfuerzos y expectativas, y limitó al teatro independiente. La crisis es el momento para que los jóvenes propongan con imaginación y austeridad. Es necesario que surjan los autores nacionales”.*

A su opinión se unen las de Jean Moulaert, director escénico de la UNA de 1974 a 1982, y la entonces directora de la Escuela de Artes Dramáticas, Hebe Lemoine. Según ellos, era una dispersión de recursos el que hubieran dos escuelas, un TNT y un conservatorio (Castella) para un país pequeño y pobre, sumándose la disminuida oferta de docentes, sin tradición para enseñar y mucha improvisación. También acusaban deserción estudiantil, bajo nivel académico y condiciones económicas y técnicas adversas, problemas con espacios estudiantiles para creación, y un TU divorciado de la carrera.

Se añade en el mencionado reportaje que desde su fundación en 1974 la UNA y 1969 la UCR, no habían graduado ni seis licenciados. Cifra explicada por la deserción que provocaba un deseo de ejercer demasiado pronto, según Lemoine.

La decadencia artística es explicada por algunos como consecuencia de la recesión económica. Una decadencia que se reflejaba en un repertorio pobre, uso inadecuado de las técnicas, falsos conceptos de creación colectiva e

individual, mal manejo de textos, individualismo y criterios comerciales, escena salpicada de ideología de izquierda: lo que algunos llaman “realidad latinoamericana” hace seleccionar con criterio de exilio perdido, piezas de dudosa calidad o con tratamiento deficiente por criterios esnobistas.

En la primera mitad del año, dice Moulaert hay seis o mas teatros funcionando, admirable en medio de la crisis, comparándolo con el resto de Centroamérica, pero lo que se aplaude es cantidad, no calidad. María Bonilla, entonces directora de la CNT, criticaba que imperara la taquilla, el mal manejo de textos, cierto “divismo” de actores, superficialidad o sensacionalismo. Para Lemoine, antes había menos teatro, pero material más digno; para ella, las obras cuasi comerciales hacían daño al teatro costarricense, aunque como puestas estuvieran bien cuidadas.

Dionisio Echeverría, administrador del teatro del Ángel señalaba que “*la crisis está en los bolsillos*”: ir al teatro, y más producirlo, se había encarecido tremendamente. El problema, en su opinión, estaba en la inflación; fenómeno que obligaba a subir el costo de las entradas. Por ejemplo: en 1979 El Ángel cobraba por tiquete el equivalente a \$3, es decir 25.80 colones; a principios de los 80 pasó a 50 colones y con la pieza *Orquesta de señoritas* se cobró 75 colones.

En tiempos de bonanza, el Ángel trabajaba con un promedio diario de 80 espectadores, en temporadas de tres meses y medio. Por las deudas, pasó a hacer reposiciones, por ejemplo, una pieza para una sola actriz que ya había

sido estrenada. El estreno de *Orquesta de señoritas* fue un gran éxito de público que supuso una inversión de 100.000 colones, sin incluir gastos fijos como alquiler (8.000 colones), agua, luz y teléfono. Para esta obra el Teatro Nacional le otorgó una subvención de 15.000 colones, además el grupo contaba con una subvención del MCJD de 60.000 colones anuales, 4.727 colones por mes, que equivalían a una semana de anuncios en La Nación.

Los miembros del Teatro Tiempo, también emitieron su criterio en el reportaje. Este grupo había sido fundado en 1979 por Jaime Hernández, Lilliam Quesada y Gerardo Bejarano. Todos sus integrantes tenían además de su trabajo puramente artístico, ocupaciones en instancias como las universidades estatales y el MCJD. Su único montaje del año les había dejado una deuda de 40.000 colones, subsanada con 2 subvenciones, una del Teatro Nacional y otra de la asociación Dante Alighieri, cediendo la sala al TU (recibiendo un porcentaje de la taquilla) y para estrenar algo a fin de año, repusieron una obra exitosa.

Para afrontar la situación el entonces director de Cultura Alfredo Catania, prometía aumentar las subvenciones, pero solicitando siempre a los grupos seis u ocho representaciones anuales para extensión y un “recurso” para apuntalar el programa regional de política ministerial.

Siguiendo con el artículo, para entonces el Teatro Nacional se había convertido en el gran benefactor. En palabras de su directora, Graciela Moreno: *“Por responsabilidad mantenemos a los teatros en época de crisis”*. Por



la ley 5780, el Teatro Nacional recibía un porcentaje de todo espectáculo público, de estos fondos el 50% se destinaba para el Teatro mismo, 30% se dirigía a la CNT, 10% al Museo de Arte Costarricense y 10% a la Orquesta Sinfónica Nacional. Además contaba con una subvención estatal de 1.156.000 colones. En 1981 el Nacional otorgó más de 756.000 colones para actividades y grupos culturales como por ejemplo: el teatro Carpa, teatro Tiempo, Cantares, Semana Universitaria, Adrián Goizueta y el grupo experimental, Danza, Coro, Moderno Teatro de Muñecos, becas, exposiciones, etc.

Finalmente, María Bonilla anota que la CNT justifica su labor con sus logros en extensión, aunque en esa época se hiciera de manera racionada y aclara que la Compañía continuaba trayendo directores extranjeros.

La fluctuación extrema del dólar en esos años golpea fuertemente la inversión artística, por ejemplo, para la obra *Lilliom* de 1980, dirigida por Oscar Fessler, se invirtieron más de 300.000 colones y sólo se recuperaron 40.000; ya que se efectuaron las contrataciones cuando el dólar estaba en 8.60 colones y se cancelaron cuando este llegó a 30 colones.

El nuevo rumbo teatral que se instaura en los ochenta, es definido por Carlos Cortés como “bipolar”: por un lado, el partidario de un teatro popular, de calle, con raíces comunitarias, mensaje social y apelación a un público masivo, y un teatro “empresario”, de explotación comercial, autosustentable por medio de la taquilla. (Cortés, 2008, p 82). Sin embargo Marco Guillén,

en una entrevista personal, sostiene que existía también una “tercera fuerza” teatral, constituida por aquellos grupos de teatro más profesional que ejercían una práctica cultural y de tendencia artística vinculada a la preocupación social, y entre ellos cita a Diquis Tiquis, La Trama, Oveja Negra, La Colina e incluso al Grupo de teatro Tiempo.

Cortés añade que el teatro, que otrora fue eje y vanguardia de la política cultural de los setenta, sufrió además el embate de las transformaciones sociales en lo tocante a los hábitos de consumo y uso del tiempo libre de los costarricenses. (2008, p 78). A diferencia de los años “dorados” en los que existía una limitada oferta cultural y por tanto el teatro constituía una práctica artística hegemónica, en décadas posteriores se presenta una expansión del mercado de bienes y servicios simbólicos, que se evidencian, añade Cortés, por el auge de la oferta televisiva y publicitaria, y suma en los años 90, el empuje del fútbol como espectáculo masivo y de enorme atractivo económico.

En los albores de los años noventa, las políticas neoliberales del Estado ocasionan más recortes presupuestarios y de personal; lo anterior genera, según apunta Quesada, que en el área artística los creadores deban buscar nuevas formas de organización, gestión y producción, así como la formación de alianzas con organizaciones privadas dentro y fuera del país para procurarse el financiamiento necesario para sus proyectos. (Quesada, 2002, p 67).

Otro punto importante que toca Quesada, es que a partir de la apertura económica de los años ochenta y la consiguiente vinculación a los mercados regionales y globales, el papel de las culturas nacionales sufre modificaciones profundas; en este mismo proceso los avances tecnológicos y de la comunicación alteran e incluso minimizan los referentes de tradición e identidad. (Quesada, 2002, p 71).

Sobre la dramaturgia llevada a cabo en los años 80, Fumero (2007) opina que sigue una ruta similar a la de las propuestas escénicas: aquella más tendiente a buscar rendimientos económicos y no calidad dramática. Sin embargo hace la salvedad del surgimiento de un grupo de escritores teatrales a los que ella llama "Teatro de la Nueva Ola", cuyos textos buscaban despertar conciencia hacia la problemática del entorno social, una alternativa tanto en los contenidos como a nivel formal.

Esta producción dramatúrgica continuará en la década de los noventa y Fumero menciona entre sus miembros a Leda Cavallini, Lupe Pérez, Jorge Arroyo, Miguel Rojas, Ana Istarú, Melvin Méndez, Guillermo Arriaga, Víctor Valdelomar, Roxana Campos, Juan Fernando Cerdas, Alejandro Tosatti, Rubén Pagura, Walter Fernández y Arnoldo Ramos. Autores que encontrarán en dichos años dificultades para publicar sus trabajos por la reticencia de las editoriales que consideran insuficiente el número de lectores, así como obstáculos económicos para producirlos pues se ven obligados a hacer de



sus escritos productos rentables y atractivos para los públicos numerosos, características que podrían comprometer y limitar las creaciones.

Sin embargo, la autora rescata que la generación de la Nueva Ola, continúa escribiendo sin apartarse de sus convicciones y que aún son reconocidas y premiadas sus producciones.

Durante esta última década del siglo XX, Quesada describe la producción de los teatros estatales como de tendencia más bien tradicional y ubica aquí a la CNT, al Teatro Nacional, Melico Salazar, Taller Nacional, Auditorio Nacional, Teatro Universitario y Teatro de la Universidad Nacional. Dentro de la labor que realiza la CNT, afirma que mantuvo la creación de al menos tres montajes por año, gira anual por cabeceras de algunas provincias y concurso de dramaturgia, además de facilitar su espacio, el Teatro Fanal, a grupos profesionales sin sala propia. Quesada añade que tras los años setenta surgirá una nueva generación de directores entre los que cita a Eugenia Chaverri, Jaime Hernández, María Bonilla, Manuel Ruiz, Juan Fernando Cerdas y Luis Fernando Gómez.

Así mismo, en su recuento afirma que la Sala Vargas Calvo montará pocas piezas por año y aún menos giras, pero rescata la publicación semestral del Teatro Nacional *Teatro para el teatro*, que se ocupa de obras costarricenses inéditas, creadas por jóvenes dramaturgos.

Destaca también el surgimiento y fortalecimiento de agrupaciones independientes como Giratablas, Abya Yala, Net, Ubú, Quetzal, Tragaluz,

Skené, cuya producción se mantiene constante pese a afrontar fuertes limitaciones económicas, y que se caracteriza por un teatro tendiente a la experimentación, la reflexión y la búsqueda de nuevas formas. Cabe destacar también que para esta década, las antiguas temporadas que incluían presentaciones 6 o 7 días a la semana habían desaparecido, pasándose a las que se mantienen aún en nuestros días: en general tres o cuatro días de presentación semanal por un par de meses o menos.

Durante los primeros años del nuevo milenio, la CNT mantuvo incluso menos de tres montajes por año, con escasas giras; además del concurso de dramaturgia, se abre una vez al año el concurso nacional de Puesta en Escena. Por corto tiempo, también funcionó el programa de producciones concertadas dentro del cual grupos independientes presentaban sus proyectos en las salas de la Compañía, utilizando la estructura técnica y administrativa de la CNT para la producción y difusión de su espectáculo. El Teatro Fanal pasó a manos de la Compañía Nacional de Danza, con lo que la CNT quedó con dos espacios físicos de representación: el Teatro de la Aduana y el Teatro 1887. Su labor se completa con la organización de giras de grupos independientes a través de la asociación gremial AGITEP (Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional). Esta última conforma, también en esos años, junto a ANATRADANZA (Asociación Nacional de Trabajadores de la Danza), ITI (Instituto Internacional de Teatro-Costa Rica) y EDUCARTE (Asociación de grupos de teatro independiente para

niños y niñas) la Red costarricense de las Artes Escénicas, como un espacio de encuentro de las diferentes organizaciones profesionales que producen y promueven espectáculos artísticos.

En la escritura dramática de inicios del siglo XXI, Fumero (2007) añade los trabajos de autores como Sergio Masís, Ailyn Morera, César Meléndez, Claudia Barrionuevo y Luis Greivin Valverde.

Ya en el nuevo milenio, Cortés menciona cómo la oferta cultural del Estado no será sino aquella dirigida a un reducido público ciudadano y de mayores recursos económicos, una oferta elitista, concentrada en la urbe *“sin ningún afán por democratizar el acceso al repertorio oficial de auditorios masivos fuera de los teatros urbanos”* (Cortés 2008, p 83). Acompañado por salas cada vez más pequeñas, un descenso del número de espectadores y la casi desaparición del sector cultura en los medios informativos.



## Marco Teórico

### a. El concepto de “época de oro”

Hesíodo es el poeta griego más antiguo que se conoce después de Homero. A pesar de que existen muchas versiones sobre su vida, se supone que este autor vivió en la región griega de Ascra a mediados del siglo VII a.c. Sus trabajos más reconocidos y los que realmente se le atribuyen son tres: *La Teogonía*, *Los trabajos y los días* y *El escudo de Heracles*.

Según señala Gigon en su libro *Los orígenes de la filosofía griega*, si Homero presenta un mundo de “verosimilitudes engañosas”, ante el mito, lo que propone Hesíodo es “la verdad”, y con sus textos procura entonces enseñarla (Gigón, 1985, p 14). Es decir que para el autor, lo más significativo de los escritos de Hesíodo es que poseen una pretensión filosófica que no tenían los textos homéricos; y este objetivo pedagógico marca un hito: “...el poeta va proclamando gravemente sus sentencias, dice sus “verdades” y se vale para ello de un nuevo estilo literario que nos sorprende y que es nuevo. Así fue como Hesíodo, al dar una misión a sus versos, lo que se llama un mensaje, hizo que naciera la poesía didáctica”. (Lecluyse y Palau en el prólogo de *Hesíodo*, 1964, p 24).

De los textos atribuidos a Hesíodo, su escrito *Los Trabajos y Los días* es el que interesará para esta investigación.

Hesíodo era un hombre que trabajaba la tierra y su padre fue labriego y naviero, el texto citado es una especie de tratado sobre la vida cotidiana

donde los temas fundamentales son la justicia y el trabajo: “(...) *a la ficción épica de Homero, se contrapone la verdad de la vida diaria, hecha religión y trabajo*” (Hesíodo, 1982, xiv). En el texto, Hesíodo se dirige a su hermano Perses quien aparentemente había actuado injustamente con él cuando se repartieron la herencia paterna. Se afirma que su hermano sobornó a las autoridades para recibir una parte mayor de la herencia y una vez que la hubo despilfarrado, volvió a Hesíodo para pedirle aún más. En el poema, Hesíodo aconseja a su hermano sobre múltiples temas: la religión y los mitos, el trabajo de la tierra y la navegación, los días apropiados para distintas prácticas humanas, el matrimonio, la relación con los otros, etc.. Comienza con las bondades del trabajo y la necesidad de ser justo, así como enaltecer a Zeus. Para aleccionar a Perses, Hesíodo habla sobre el mito de Prometeo y del consiguiente castigo: la venganza que busca Zeus a través de Pandora. Es aquí donde el poeta alude al mito de las razas o edades, un continuum del desarrollo de la humanidad que va desde un momento de plenitud que se degrada hasta llegar a una época de perdición: “*Al exponer el mito de las edades (Hesíodo) señala la decadencia que se produjo desde la primitiva época de oro hasta la presente época de hierro. Las razas que se abandonaron a la injusticia, han perecido miserablemente*” (Hesíodo, 1964, p 30). Dentro del mito de las edades el poeta griego hace mención a la Edad de oro:

*“De oro fue la primera raza de hombres perecederos que crearon los inmortales, moradores del Olimpo. Era en los tiempos de Cronos, cuando éste reinaba todavía en el cielo. Vivían entonces los hombres igual que los dioses, libre su corazón de inquietudes, y al amparo de las penas y de las miserias. Sobre ellos no pesaba la cruel y sórdida vejez, sino que siempre mantenían lozanos sus brazos y piernas; en permanente juventud, continuamente se entregaban a festines y banquetes, alejados de todo mal. Llegado el momento de morir, se les figuraba entregarse al dulce sueño. A su alcance tenían todos los bienes: el fecundo suelo producía espontáneamente abundantes y generosas cosechas, y así era como vivían de sus campos, con alegría y paz, colmados de toda suerte de bienandanzas. Más tarde, cuando la tierra ocultó para siempre esta raza de hombres, convirtiéronse, por voluntad del poderoso Zeus, en genios buenos, con el ojo avizor para las máximas esclarecidas y prestos a la condenación de los crímenes, ocultos en la niebla, invisibles y presentes por doquiera y dispensadores de toda riqueza. Tal es el real galardón que les fue otorgado” (Hesíodo, 1964, p 47-48).*

Es decir que, siguiendo al poeta griego, una “época de oro” corresponde a un tiempo mítico de bienestar y perfección en el cual los humanos, aunque mortales, vivían como dioses, tenían su corazón en paz, no sentían dolor ni había pobreza, no envejecían y se encontraban continuamente alegres y



celebrando; la tierra sin trabajarla, producía en abundancia, la muerte era solo un dulce sueño, y una vez muertos, se convertían en una especie de entes bienhechores.

### **b. La frase “época de oro”**

En el plano semántico del lenguaje cotidiano y actual, la frase conserva esta visión de ideal y plenitud que se origina con el mito griego. Para la exploración de este apartado, se entrevistó al Dr. Carlos Francisco Monge, doctor en Filología Española.

Según el Dr. Monge, las frases hechas, como “época de oro”, tienen que ver con valoraciones simbólicas de la realidad, conceptos culturales cuyo origen pudo haber sido una fuente escrita. La frase “época de oro” que aparece en los textos de Hesíodo del siglo VII a.c; corresponde a la documentación del mito griego de entonces, que es retomado posteriormente en el discurso de las Edades del *Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, escrito en el siglo XVII.

Monge afirma que estas expresiones conservan valoraciones positivas sobre algo, como por ejemplo la frase aún vigente *“Todo tiempo pasado fue mejor”*, que originalmente aparece también en *El Quijote*.

Las frases hechas se convierten en aquello que en Filología se denomina “tópicos ideológicos”, definidos por el Dr. Monge como *“ideas pequeñas pero muy concentradas, que parece que lo dicen todo”*, y que pasan al conocimiento común. El uso reiterado de los tópicos da lugar a un nuevo proceso

filológico: la lexicalización, cuando la frase o expresión llega a usarse tanto que ya se emplea sin conciencia de que tenía un carácter simbólico o figurado.

La frase hecha “época de oro” que aparece en Hesíodo, corresponde a textos escritos inicialmente en griego antiguo, que fueron posteriormente traducidos al latín; es por esta traducción que se le comienza a denominar también “*época áurea*”, ya que el término oro en latín es *aureus* o *áurum*.

Para el Dr. Monge, podría suponerse que el oro como metal tenía ya valor simbólico en la Grecia de la Antigüedad, puesto que según textos de la época, este material tenía ya connotaciones valoradas, por ejemplo, se apreciaba el brillo y la luz del sol, que se tenía como una figura mítica a la que se atribuían cabellos de oro. Asimismo se destacaban los cabellos rubios de figuras heroicas de entonces como Aquiles, Paris y el divino Apolo.

Otra suposición posible y clave es aquella que permite imaginar que detrás de esta frase se encuentra otra estructura significativa: dentro de nuestro pensamiento cosmogónico como grupos humanos, nuestra especie ha pasado por distintas etapas que inician con un tiempo de plenitud y que por errores, faltas de virtud o de justicia, decae. Esta estructura se encuentra también en la tradición judeo cristiana, donde de la plenitud paradisiaca, y por razón del pecado, la humanidad se ha perdido. Así, la frase “época áurea” se ha acuñado culturalmente para denominar una era de gran

prosperidad, por ejemplo, un tiempo en el que la práctica de un arte o la ciencia alcanzan un gran avance o la plenitud.

Para el Dr. Monge, “lo dorado” está asociado al canon, a aquello que se tiene como ejemplar, como modelo (la medalla de oro es la máxima presea de los juegos olímpicos); aquí entra a jugar el elemento fundamental de lo político: es generalmente la ideología dominante quien establece lo que es ejemplar, determina los mecanismos para legitimar lo que se tiene como bello, bueno o verdadero.

Afirma además, que en el arte una época dorada es, por su grandeza, un tiempo que marca un salto cualitativo y cuantitativo en el desarrollo y la producción, donde se profundiza y crece la complejidad de las formas y las temáticas, y donde podría facilitarse la creación o fortalecimiento de un estilo propio y más elaborado que el que se conocía hasta entonces.

Un claro ejemplo dentro de la Literatura y del Teatro para los hispano hablantes es el Siglo de Oro Español. Así se conoce en literatura al periodo comprendido entre 1550 y 1650 en España, un siglo que coincide con dos momentos importantes: el renacimiento, y lo que los críticos han llamado, el Barroco. No es casualidad que en *El Quijote* se retomen ideas de autores como Hesiodo, dada la repetición dentro de la literatura renacentista de los cánones greco-latinos.

Según afirma el Dr. Monge, en este periodo hay un auge o dominio de la clase social aristocrática, asociada al poder político, y que grandes



escritores de la época, como es el caso de Garcilazo de la Vega, estaban vinculados al poder, un poder que contaba con grandes recursos materiales y militares: tras el descubrimiento de América, España se había convertido en un imperio.

Para el Dr. Monge, el aumento de su poder militar, político y económico se habían unido para generar un sentimiento de grandeza nacional, aunque todo esto no necesariamente correspondía al sentir general, ya que las mayorías populares estaban lejos de acceder a esta magnanimidad.

Es fundamental recalcar aquí la asociación que podría hallarse entre “lo áureo” y el poder, en la ideología que detenta el poder y la valoración que puede otorgar a cierta producción particular, incluyendo en ésta, claro está, la producción artística.

Según Monge, durante el Barroco, España comienza a perder poder y esta decadencia da lugar al escepticismo ante la vida, que podría ejemplificarse claramente en un texto como *La vida es sueño*, que retrata el desencanto que es la existencia.

Cuestionado acerca de la relación que podría encontrarse entre una “época áurea” y la idea del establecimiento o esclarecimiento de un estilo nacional, Monge afirma que en el caso del Siglo de Oro español, esto puede verse en que la idea de “Nación” en España estuvo muy presente en la época, fuera por una sensación de “orgullo nacional” por haberse convertido

en la España Imperial o por la cuestión de lo que pudo haber sido, cuando ya llegaban los tiempos más oscuros.

Con respecto a Costa Rica, Monge considera que la historia del país es demasiado breve y por tanto, la conciencia de “nación”, no aparece sino hasta hace muy poco, alrededor de 1850. Es decir que según su apreciación, la literatura “nacional” no tiene más de 130 años.

Una aseveración de Monge ejemplifica claramente esta posición: el sostiene que: *“No hay una época áurea de la literatura de Costa Rica, pero sí una ideología de que pudo haber existido una época áurea de Costa Rica”*. Es decir, de nuevo se retoma la cuestión de la asociación que puede encontrarse entre lo valorado como “de oro” y la ideología dominante; por tanto, en el país podría no haberse dado una tal época dorada en sí misma, pero sí existir una estructura ideológica que calificara o valorara así a una determinada producción artística.

Finalmente, con respecto a la calificación de “áureo” o en general a apreciaciones valorativas de este tipo, Monge señala que es la distancia temporal y de criterio la que permite determinar aquello que es ejemplar o modelo. Y que esa determinación de un canon es variable, es decir, responde a las valoraciones correspondientes a un tiempo y un grupo que impone sus criterios.

En síntesis, la frase “época de oro” hace alusión a una forma de valoración simbólica de la realidad, usada específicamente para referirse a un tiempo

de plenitud y perfección. Este valor otorgado se asocia al canon o modelo, aquello que es tenido por ejemplar, generalmente, por la ideología hegemónica y sus mecanismos de legitimación.

### **c. Políticas culturales del Estado costarricense**

Para introducir este apartado, es necesario referirse a dos conceptos fundamentales: Cultura y políticas culturales.

En primer término, se entenderá Cultura como el *“sistema relativamente coherente de ideas, valores, actitudes, modos de vida y expresiones artísticas que se desarrollan en un grupo social y que presentan cierta estabilidad”* (Elizabeth Fonseca, citada por Cuevas, 2007, p 1).

Utilizando la definición dada por García Canclini, las políticas culturales del Estado se definirán como *“el conjunto de intervenciones que (este) realiza a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”* (Canclini, citado por González, 2000, p 173).

Entre 1870 y 1940 se constituye realmente el estado nacional costarricense y será el proyecto liberal quien delinie inicialmente el ideario estatal en lo concerniente a la cultura. Como logros de este grupo, Cuevas (2007) destaca la invención del Estado costarricense, el impulso a la alfabetización popular y la delimitación de la influencia eclesiástica.



A partir de la década de los años cuarenta del siglo XX, el Estado costarricense presenta una profunda transformación: el modelo estatal que hasta ese momento había sido de corte liberal se modifica hacia un Estado de Bienestar Social, también conocido como Paternalista o Benefactor; cambio que acarrea desde entonces y por décadas subsecuentes, variaciones significativas en las políticas culturales que se proponen para el país.

Según Rafael Cuevas (1995), dentro de los planteamientos de un Estado de Bienestar se presenta la aplicación de un sistema electoral más inclusivo y políticas reformistas que impulsan la creación de instituciones autónomas, especialmente de carácter social; estas instituciones en nuestro país, y sobre todo durante los años cincuenta y sesenta, se amplían para satisfacer las demandas sociales, sobre todo de los grupos campesinos y del creciente sector de los obreros urbanos.

Tales políticas sociales se plantean, en su criterio, como mecanismos de legitimación del nuevo grupo social dominante y que proceden de una concepción político ideológica que las reviste de capacidades terapéuticas y anticipativas en la resolución de los conflictos sociales.

Dentro de esta estructura, las políticas culturales aparecerían como un elemento fundamental de las políticas sociales que nacieron en las décadas de los cincuenta y sesenta, se desarrollaron con fuerza hasta finales de los años setenta y decayeron a partir de entonces. De la misma manera, lo

propuesto en el sector cultura funciona como difusor de la hegemonía y particularmente las estrategias culturales planteadas por el Estado Benefactor: *“(las cuales) han constituido un conjunto de intervenciones realizadas para orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un determinado orden social”* (Cuevas,1995, p 21). Amplía señalando que se han utilizado como medio para legitimar una particular concepción del mundo, que a través de ciertos mecanismos se han constituido ya sea en un método de control y anticipación de demandas de sectores potencialmente opositores del orden hegemónico o para integrar y satisfacer las nuevas necesidades de un gran sector emergente derivado de las propias prácticas sociales del Estado: la clase media.

Según la investigación de Cuevas los planteamientos del socialdemócrata Partido Liberación Nacional (PLN) han sido la base de las propuestas culturales del aparato estatal costarricense desde su creación. Dentro de la perspectiva de la social democracia es labor del Estado la promoción de prácticas que procuren minimizar la diferenciación social, y las mejoras en los campos de la educación y la cultura se consideran claves para el ascenso y la equiparación social. Incluso, este último sector es considerado por Cuevas como *“el corolario (...) de la dominación ideológica”* (1995, p 22).

#### **d. Una revisión histórica crítica**

##### **Los años cuarenta**

En la opinión de Cuevas, es en esta década que se va a gestar el ideario que sustentará el proyecto político que dará vida posteriormente a las políticas culturales del Estado en años posteriores.

En estos años la discusión acerca de la cultura estaba opacada por una más intensa: la lucha política, la pugna por acceder al poder de los grupos sociales más significativos tras la decadencia del modelo liberal.

Ileana González (2000) en la contextualización histórico-sociológica que escribe acerca de la conformación del sector cultura en el país, señala como punto importante en la conformación del Estado de la actualidad, la alianza realizada en 1942 entre el presidente Calderón Guardia, la jerarquía de la Iglesia católica y el partido comunista Vanguardia Popular, y las consiguientes reformas impulsadas. Esta coalición y otras fuerzas opositoras, favorecen a los sectores medios profesionales y empresarios reformistas en la lucha por el poder que se generaba a finales de la década de los cuarenta. Y este sector conformará las fuerzas socialdemócratas que enfrentarán a los liberales y a la oligarquía en la guerra del 48. Este nuevo acontecimiento histórico, dará lugar a un nuevo modelo estatal costarricense, que planteará una nueva constitución política, la abolición del ejército, y el nacimiento de una serie de instituciones de carácter social.



Como momentos relevantes en el ámbito cultural durante esta década se destacan:

1. La discusión alrededor del capítulo concerniente a Educación y Cultura durante la Asamblea Constituyente en el año 1949. (En esos años, lo cultural se manejaba por medio de la sección de Extensión Cultural del Departamento de Educación).

2. La creación de la Universidad de Costa Rica.

3. El establecimiento de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música en 1941 y la orquesta Sinfónica Nacional (OSN) unos años después.

Sobre la concepción de “cultura”, para Cuevas, en los cuarenta esta se asociaba a refinamiento, al arte y al saber, a “lo elevado”; “cultura” era entonces *“sinónimo de formación sistemática a la que se accede a través del estudio y el cultivo del espíritu por el “gozo” de las artes”* (Cuevas, 1995, p 35). En ese entonces si bien existía un reconocimiento de la existencia de “lo popular” y se consideraba valioso, a éste se le tiene por vulgar y bajo, y se considera misión de los artistas recogerlo y “evarlo”.

En esta década es primordial la aparición del Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales (CEPN), fundado en 1940 por prominentes intelectuales de la época como un espacio para la discusión y elaboración de propuestas para solventar la problemática del país. Este grupo, que diez años después será básico para la formación del Partido Liberación Nacional

(PLN), representa para Cuevas *“la concientización de la clase media de la necesidad de reformar el Estado”* (1995, p 44).

Por la trascendencia que posteriormente tendrá el PLN, se considera sustancial señalar la concepción de cultura que se manejaba dentro del CEPN. Issac Felipe Azofeifa, quien forma parte del grupo fundador del CEPN afirma que se comienza a definir la cultura con sentido social, un servicio social, una fuerza educadora y una fuerza política (Cuevas, 2006).

Para este centro, la cultura cumple una función social y ésta debe ser impulsada por el Estado, una cultura producto de estudiosos, artistas y de aquellos que procuran fomentar *“lo auténticamente costarricense”*. Esta visión de la cultura es clave por la manera en la que va a influir en la perspectiva que de ésta tendrá luego el Estado y la constitución de la *“época de oro”*: la cultura es aquello que producen los entendidos, debe cumplir con un mandato social y está vinculada a *“lo nacional”*.

Con el último punto de lo señalado, Cuevas afirma que se evidencia una modalidad más, pero que se trata de la misma noción de cultura: una tradición que el Estado debe proteger. Una función estatal básica en la construcción de la hegemonía: poner en marcha un proceso de selección y acentuación por un lado, o de rechazo y exclusión por otro, de ciertos productos o prácticas, resultando las que persistan en lo que Raymond Williams citado por Cuevas, va a denominar *“la tradición”* o *“el pasado significativo”* (1995, p 52).

Esta concepción que sostenía entonces el CEPN de cómo la cultura es un producto de artistas y estudiosos, va a ser conservada por el Estado Benefactor y aplicada significativamente durante los años setenta, ya que el aparato estatal procurará sobre todo estimular la expresión cultural de los productores especializados y difundirla ampliamente.

Durante la discusión que se suscitará a raíz del mencionado capítulo de Educación y Cultura en la Asamblea Constituyente del año 1949, para Cuevas se confirma esta misma línea de pensamiento alrededor del concepto de cultura: ésta va aparejada a la educación y es algo que se adquiere a través de ella. Aquí se recubre de importancia la Universidad de Costa Rica, ya que ésta será el camino para que las grandes mayorías pudieran participar de los niveles superiores de especialización y formación. El símbolo de esta cultura de élite, de refinamiento, en esos años, será el Teatro Nacional.

### **Los años cincuenta**

Como señala el investigador Iván Molina en su texto *Identidad Nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX* (2007), la Costa Rica de inicios de los años cincuenta era esencialmente rural: un 67% de los habitantes vivía en el campo y 55% de las personas económicamente activas laboraban en el sector primario, especialmente agricultura; la vida cotidiana se desarrollaba de forma local, sin mayores movimientos migratorios y San José tenía 90.000 habitantes.



Las élites de otras provincias estaban poco diversificadas en lo ocupacional, básicamente comercio y agro, con una escolaridad limitada y de tendencia conservadora, poco cosmopolita. En la capital se concentraban los sectores más poderosos del país, y un subgrupo marginal y criminal, así como los artistas, intelectuales y científicos, con una oferta cultural más amplia y diversa.

El sector comercial era de carácter artesanal, y cercano a la fase de producción (fábricas, talleres e industrias domésticas) y existía una limitada distribución de artículos importados. En esta década, dentro del ámbito político, económico y social del país, se presentarán transformaciones profundas que van a modificar por completo la fisonomía nacional.

Tras la caída del modelo liberal años antes y el repunte de los precios de los tradicionales y nuevos productos de exportación, se presentará una expansión acelerada de la economía, un crecimiento de la industria y una creciente modernización de los servicios. Las políticas reformistas del Estado tendientes a mejorar las condiciones de vida de amplios sectores de la población, llevarán a un aumento en los índices de salud y educación, en el poder adquisitivo de los habitantes y un incremento de los sectores medios.

Para la consecución de estos avances, el estado puso en marcha "*un gran aparato institucional de mediación*" (Cuevas, 1995, p 60), es decir, gran cantidad de instituciones sociales. Por ejemplo, es en estos años que

aparecen entidades tales como: el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, el PANI y el INVU. Además, se constituye como tal el Ministerio de Educación, se mejoran los servicios del Seguro Social, se nacionaliza la banca y se establecen sistemas de crédito social.

En el sector cultura, los artistas y las publicaciones culturales que comenzaban a destacarse criticaban el desamparo del Estado y lo culpaban del famélico ambiente cultural del país, el cual se tenía por conservador y pueblerino. Sin embargo, se rescata que comienzan a sobresalir y a agruparse algunos artistas e intelectuales, por ejemplo, quienes gravitaban alrededor de la Universidad de Costa Rica.

Es dentro de esa institución que aparecerá a inicios de los cincuenta el Teatro Universitario, se llevó a cabo la Primera Feria del Libro auspiciada por la UCR en 1954, se instituyen los “Premios Universidad de Costa Rica” y se organiza el Coro de la Universidad en 1959.

Otras iniciativas privadas, que Cuevas destaca como parte de la creciente actividad en cultura, son el establecimiento de al menos doce centros culturales donde se ofrecían conferencias, exposiciones de arte plástico (La Casa del Artista aparece en 1955), formación de círculos de escritores, publicación de revistas y aparición de editoriales.

El gremio de los artistas, que sumaba cada vez más miembros y fuerza, continúa con sus reclamos por mayor apoyo estatal, animados también por las contribuciones del gobierno en otros ámbitos de la sociedad. Inclusive

aparecen iniciativas que proponen la creación de una entidad gubernamental que se encargue específicamente de las artes como parte de una visión que procura separarla de la Educación. Por ejemplo, el diputado César Solano presentó en estos años un proyecto de ley para el establecimiento del Instituto Nacional de Bellas Artes; proyecto sobre el que, sostiene Cuevas, se basó Alberto Cañas para presentar su plan de creación de la Dirección General de Artes y Letras cuando fue diputado en el gobierno de José Francisco Orlich (1962-1966)

Dentro de este movimiento del sector cultura sobresalen también actividades del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, pequeñas subvenciones a revistas culturales y apoyo a la Orquesta Sinfónica para llevar a cabo giras a distintas localidades.

Sin embargo, Cuevas sostiene que el nacimiento de la Editorial Costa Rica, la Asociación de Autores de obras Literarias, Artísticas y Científicas y la ley de Premios Nacionales fueron pasos más significativos en el avance del movimiento.

Para Cuevas, en la creación de la Editorial se distinguirán dos líneas del pensamiento sobre cultura que la socialdemocracia sostendrá por décadas: el mecenazgo, y la difusión, ya que se entenderá, por ejemplo, que fomentar la cultura es estimular a los escritores a través de la publicación y divulgación de sus obras.



De la misma manera, Cuevas apunta que la instauración de la Asociación de Autores estaba prevista en la ley de creación de la Editorial Costa Rica y que por tanto no aparece como una real necesidad de sus asociados, sino como una política de carácter anticipativo.

Como muestra de lo que él considera el carácter preventivo y de control de las entidades culturales propuestas por el aparato estatal, Cuevas expone que un elemento recalable es que un buen número de quienes participaban de la creación y funcionamiento de las entidades antes mencionadas, eran personas que provenían de la izquierda: *“los comunistas son incorporados así a un proyecto del cual ellos no tienen la iniciativa y cuyos límites están establecidos por su carácter estatal”* (Cuevas, 1995, p 97).

Es importante recordar que en ese entonces los partidos comunistas y todas sus producciones eran consideradas ilegales, por tanto, aunque hay una cierta incorporación de estos individuos al proyecto de la socialdemocracia, es probable que no se aprobaran o aceptaran todas sus actividades.

### **Los años sesenta**

*“El movimiento teatral costarricense que conocemos hoy ha tenido un origen y un desenvolvimiento, al menos hasta 1970, artificiales, en el sentido de que no ha venido a llenar una necesidad estética preexistente sino que, por el contrario, partiendo del interés y la necesidad de expresión estética de un núcleo reducido, ha sido*

*llevado hacia la creación de esa necesidad”* (Valdeperas, 1979, p 93).

A partir de esta década, según señala el investigador Iván Molina (2007), aparecerá una expansión urbana sin precedentes en el país, alimentada por la inmigración rural, ya fuera por familias con mayores recursos económicos en busca de mejores servicios y oportunidades, o por campesinos desplazados. El vertiginoso crecimiento del aparato estatal y de la industria provocará en los siguientes veinte años una gran ampliación en las redes de transporte y comunicación, con un consiguiente aumento de la urbanización sin planificación.

La creciente industrialización centroamericana durante esta década y la siguiente, va a contribuir a la transformación del comercio en Costa Rica: expansión del consumo (estimulada por la publicidad), la llegada de la televisión y la integración del istmo, que aumenta la presencia de productos del área.

Como señala Molina (2007), las compras en el tramo o las pulperías pasarán durante estos veinte años al supermercado y las tiendas de departamento, con el creciente perjuicio para los artesanos, talleres e industria casera.

Dentro del sector cultura, en 1961 se aprueba la ley de Premios Nacionales de Artes, Letras y Periodismo, que había presentado a la

Asamblea el diputado Fernando Volio, autor también de la ley que había permitido la creación de la Asociación de Autores.

Para Cuevas, esta premiación constituye un trascendental espacio de legitimación por parte del Estado dentro del ámbito de la cultura: “(...) *los premios consagran, con lo que refuerzan doblemente la legitimación sobre una determinada producción, incorporándola a un ideario nacional respaldado por una concepción de mundo determinada*” (Cuevas, 1995, p 100). El autor sostiene que con premios y publicaciones, el estado otorga a sectores “incómodos” de artistas e intelectuales algo de “poder cultural”, por ejemplo como ocurría en el caso de los militantes o simpatizantes de la izquierda.

Según la investigación de Cuevas, durante esta década es vital el interés que se manifiesta por la cultura centroamericana y los intereses tendientes a la creación de un Mercado Común en el área, al que Costa Rica se incorpora en 1962. Esta situación genera un evidente crecimiento del comercio en la región que se mantendrá hasta finalizado el decenio.

Este acercamiento entre naciones va a facilitar un mayor intercambio cultural y dará lugar a eventos cardinales en el desarrollo de este campo, como lo fueron la primera Bienal de Pintura de Centroamérica y los dos primeros Festivales Centroamericanos de Teatro Universitario.

En el país, el Estado participaba de esta dinámica de crecimiento económico y social de distintas maneras, una de ellas fue la de convertirse en fuente de empleo para amplios sectores de la población: la floreciente



creación de instituciones autónomas que pretenden descentralizar al Estado, da lugar a la aparición de un enorme aparato burocrático que engrosará significativamente en la década siguiente a la clase media, la cual, sostiene Cuevas, pasará a ser consumidora masiva de algunas expresiones de cultura artística, por ejemplo, el teatro.

Acompañando a este fenómeno del engrosamiento burocrático y producto de toda esta modernización, la expansión urbana en constante avance desde los años cincuenta, generará la transformación de San José hasta convertirlo en el Área Metropolitana. Y este crecimiento urbano estará matizado ya en los albores de esta década con la llegada de la televisión.

Para Molina (2007), su arribo es un punto decisivo en la década en lo que a cultura se refiere, en particular a la cultura de masas. El acceso a la t.v. aumentó vertiginosamente, pasando de 6.6% de hogares con televisión en 1963, a 41.2% diez años después, cifra que subió a 86.4% en 1984.

Molina analiza otras aristas de los acontecimientos de la época, muy relacionadas con la cultura: el esfuerzo estatal de ampliar y mejorar los servicios de salud, educación, servicios públicos, provoca que estas funciones, antes municipales, pasen a manos del gobierno central, lo que contribuye a deteriorar las identidades locales.

Nuevos valores y acontecimientos modifican y agitan la vida nacional, la Revolución Cubana había triunfado ya en 1959 y contaba con muchos

adeptos, artistas e intelectuales afines a sus preceptos y por tanto, contrarios a la cultura “oficial” (Cuevas, 1995).

A esta visión contestataria se suma, en la opinión de Cuevas, toda la influencia de otros movimientos que agitaban al mundo de entonces, fenómenos transformadores que influyen a ciertos sectores de la juventud urbana tales como protestas estudiantiles de gran alcance, como lo fueron París 68 y Tlatelolco, la música de los Beatles, Vietnam y el movimiento hippie.

Lo acontecido a raíz de este tipo de manifestaciones según Cuevas, califica como un salto en la cosmovisión de los jóvenes, que se definen contrarios a los valores de sus antepasados, tachándolos de decadentes y sumándose a corrientes mundiales que llamaban a la transformación y la protesta.

En esos días, Liberación Nacional mostraba la variedad y el contraste de la época: así como existían sectores afines a la derecha dentro del partido, que apoyaban planes como el estadounidense “Alianza para el Progreso”, estos son también los años en que se produjo el “Manifiesto de Patio de Agua”, en el cual un grupo de intelectuales más de avanzada dentro de la socialdemocracia, procuraban transformar Estado y partido.

Dentro del ámbito de la cultura, en estos tiempos se subraya la labor del “Grupo 8”, agrupación de artistas plásticos fundada en 1961 por Felo García y Manuel de la Cruz González, junto a otros como César Valverde, quienes

eran considerados como *“una especie de vanguardia cultural (...) representantes del paradigma contrario al aferrarse a la tradición (que con sus exposiciones de arte abstracto (...)) procuraban sacudir la aldea tica”* (Cuevas,1995, p 64). Su trabajo se enfocaba también hacia el estímulo de jóvenes artistas, buscando fortalecer el arte con la participación del público y los creadores.

César Valverde, citado por Cuevas, señala, ante las protestas de algunos conservadores del medio costarricense, que su pretensión era: *“Hacer un escándalo, poner a la gente a pensar, llevar el arte al pueblo, interesar a todo el mundo en las artes plásticas”* (Cuevas,1995, p 113). Otros grupos del medio nacional de entonces rescatan su labor justo por eso, por crear discusión y poner el ambiente en movimiento.

La instancia más importante que el Estado crea en esta década en lo que a cultura se refiere es la Dirección General de Artes y Letras, (antes Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública), un proyecto propuesto por Alberto Cañas ante la Asamblea Legislativa y que se aprueba en 1963.

La institución nace como un organismo benefactor, ideado para estimular, proteger y divulgar el arte, lo cual constituye una continuación de la misma visión de que la cultura es lo que producen los especialistas que trabajan en el Valle Central, San José sobre todo, y esta cultura hay que *“difundirla”,* llevarla al pueblo para que se eleve, se cultive, para sacarlo de la ignorancia.



Para Cuevas, el Estado dentro de una concepción así, al tiempo que cree conocer las necesidades de los grupos que no ejercen el poder, también difunde lo que los grupos hegemónicos tienen por bello, deseable, interesante.

De la misma manera, la búsqueda de hegemonía sobre los productores de cultura se ejerce a través de esta entidad mediante el mecanismo que Cuevas denomina "*clientelismo político*": por ejemplo, la incorporación del "Grupo 8" y otros al proyecto socialdemócrata, se constataría con la llegada de Felo García a la cabeza de la Dirección General de Artes y Letras. Aunque también es necesario hacer resaltar que dentro del plan socialdemócrata, los planteamientos del Estado Benefactor procuran mejorar la calidad de vida, fortaleciendo en especial a la clase media y estos empleos que se ofrecen a los artistas también podrían verse como una manera de apoyar a los productores de cultura que son miembros de esta clase media y que si bien son pocos, su labor es muy significativa.

Cuevas señala que con la llegada de la Dirección General de Artes y Letras se percibe una sensación de modernización y apertura en el movimiento cultural capitalino, esto se lo atribuye en parte a que su dirección fue ocupada por personas con mayor experiencia y trayectoria en otras realidades artístico-culturales en el extranjero.

Esta instancia, junto con la Editorial Costa Rica y la Asociación de Autores, organizarán una interesante iniciativa en ese momento: los Juegos Florales,

que se instauraron en el año 1963 como un concurso para las Artes Plásticas, la Música y la Literatura. Además, estas instituciones van a propiciar otros espacios que facilitarán la tertulia intelectual, las exposiciones y otros eventos culturales.

### **Los años setenta**

En su libro acerca de las políticas culturales costarricenses, Cuevas introduce así estos años: *"...cuando la política cultural socialdemócrata vive lo que uno de sus principales gestores (Fernando Volio) llama sus "años dorados"* (Cuevas,1995, p 94).

Durante los primeros dos periodos gubernamentales de la década, el partido Liberación Nacional ocupa el poder, primero con la presidencia de José Figueres y luego con la administración de Daniel Oduber. En ese entonces se sentía con fuerza la agitación social, un claro ejemplo lo constituye la movilización popular, con la participación clave del estudiantado universitario, en las protestas por el contrato de explotación minera que el gobierno intentaba suscribir con la empresa norteamericana ALCOA.

*"Las jornadas de abril (...) fueron el inicio de un período de protestas, huelgas y acciones diversas, protagonizadas por trabajadores de empresas, empleados públicos, trabajadores bananeros, campesinos sin tierra y estudiantes, período que se prolongó a través de los años setenta"* (Manuel Rojas citado por Cuevas,1995, p 132).

En lo que respecta a la cultura, se sentirá también gran movimiento, atizado por el apogeo de ciertas iniciativas novedosas en el campo y por la aparición cada vez más fuerte de propuestas venidas desde lo “no oficial”, que se apoyan en proyectos políticos de izquierda, con cuya presencia se comienza a discutir la necesidad de incorporar al pueblo a la producción cultural y a hablar de ésta como un posible camino de desalienación. Cuevas cita aquí por ejemplo la discusión surgida en el marco del Seminario Latinoamericano sobre “El escritor y el cambio social”, llevado a cabo en Heredia en 1972 y en 1975 el Seminario centroamericano sobre arte y sociedad.

La polarización política permite que se manifieste y crezca esta producción alternativa a las propuestas estatales, plasmándose en agrupaciones que comulgaban con las ideas de los partidos de izquierda o que provenían de diversos sectores populares organizados: comunitarios, religiosos, etc. Entre éstas se mencionan por ejemplo, el Movimiento de la Nueva Canción, en especial el grupo Tayacán, y La Comuna.

Sin embargo, en la opinión de Cuevas y siguiendo el parecer de los mismos representantes de esta tendencia, la visión del concepto de “cultura” no se modifica de forma sustancial; estos últimos grupos cercanos a la izquierda, postulaban de igual manera lo que años anteriores establecía el discurso oficial: la necesidad de permitir el “acceso” del pueblo a la cultura, de “llevar” la cultura a las masas populares.



Esta inclusión de la izquierda en las instancias destinadas a la cultura, por ejemplo en la Editorial Costa Rica, despierta una fuerte oposición y duras críticas por parte de la oficialidad, que llevan incluso a tomar medidas que restrinjan la influencia de esta ideología política en las instituciones que habían sido creadas por el Estado, tal es el caso de los Premios Nacionales; con respecto a la integración del jurado de éstos, se incluyó en el reglamento de su conformación una solicitud para que no se nombrara a personas que fueran susceptibles de recibir instrucciones o consignas sectarias y el nombrado debía emitir una declaración en ese sentido. (Reglamento para la conformación de los jurados de los Premios Nacionales, 9 de enero 1974, citado por Cuevas, 1995, p 138)

Este elemento político es subrayado por Alvaro Quesada, citado por Barzuna (2005, p13), cuando afirma que la izquierda, marca un estilo de hacer política cultural, y por ende, teatro; y no solamente en cuanto a la idea de la extensión, sino a cómo se enfrenta el desgaste de ciertas estructuras formales. A esto le suma el ímpetu novedoso de la juventud y el entusiasmo revolucionario de la época.

En la opinión de Cuevas y otros, además de los activistas de izquierda, la otra fuerza vital que construyó la cara de la cultura en los años setenta, fueron los intelectuales que formaban parte del Partido Liberación Nacional.

La ideología del entonces presidente de Costa Rica José Figueres, sostenía la necesidad de aparejar el desarrollo económico con el social y por tanto el

cultural, y dentro de su equipo de gobierno se sostenía que la búsqueda en cultura debía dirigirse a construir una Costa Rica refinada, culta, con su centro de operaciones en San José y con el mandato de extenderse a todo el país: *“Una sociedad inculta, vulgar, en esta concepción, es una sociedad que no ha recibido los beneficios de la cultura metropolitana (es decir, aquella cultura urbana, eurocéntrica que se desarrolla en la ciudad de San José)”* (Cuevas, 1995, p 142).

El mismo Alberto Cañas ilustra con claridad esta acepción de cultura que se proponía entonces: *“Otro dijo: “hay que poner al pueblo a escribir poesía”; yo me acuerdo que lo llamé por teléfono y le dije: “¡no seas animal, hay que poner a los poetas a escribir poesía y al pueblo a leerla!”* (Alberto Cañas citado por Cuevas, 1995, p 142).

Esta posición será la que marca las políticas culturales del Estado costarricense durante los años setenta: dirigir los esfuerzos, traducidos con mayor amplitud en la política gubernamental de extensión cultural, a facilitar el acceso del pueblo a la producción cultural de los artistas especializados.

Como contexto sociopolítico y económico, se sostiene que hasta el año setenta, las políticas sociales del gobierno se dirigían en especial a los obreros urbanos, pero que en esta década comienza un proceso de *“desconcentración y de universalización de su política social”* (Cuevas, 1995, p 150), que camina de la mano de las ideas antes mencionadas, que sustentan que el desarrollo económico debe crecer equitativamente con lo social.

Como se señaló anteriormente, el elevado crecimiento de la clase media estuvo asociado a lo hecho por el Estado en materia de Educación y servicios públicos en años anteriores, pero fundamentalmente por el rol clave del gobierno como empleador. En cultura las estrategias dirigidas a las zonas rurales y los sectores medios urbanos ilustrados se profundizan, pero además en los setenta, aparecen otras tendencias a incentivar la participación popular.

La obra cumbre del proyecto socialdemócrata en lo que a cultura se refiere, lo constituyó la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en 1971, el cual, en la opinión de Cuevas Molina, seguirá de manera predominante, tres líneas de acción:

1. La investigación y divulgación de “lo costarricense”.
2. La descentralización.
3. El estímulo al artista.

El Ministerio agruparía las diversas instancias que disgregadas trabajaban en pro de la cultura y se haría cargo de todas las funciones que con respecto a este campo ejecutaba el Ministerio de Educación.

Esta concepción de “cultura” que sostiene la socialdemocracia y la visión de ella que fundamenta el planteamiento estratégico que propone el gobierno se plasmará, para Cuevas, en la labor y el tipo de trabajo que realizarán en especial la Compañía Nacional de Teatro (CNT), el Taller Nacional de Teatro (TNT), el Departamento de Promociones y la Orquesta



Sinfónica Nacional (OSN) durante esos diez años. Tocante a lo que nos atañe, el teatro, el investigador apunta que se reviste de trascendencia dado que es Alberto Cañas, un dramaturgo, quien es designado primer Ministro de Cultura, así como el peso que la Orquesta Sinfónica tuvo en esa década, está influenciado por el hecho de que el viceministro Guido Sáenz era músico, aunque también se desempeñó como actor.

En sus propias palabras, Alberto Cañas afirma que la constitución del nuevo ministerio no fue el resultado de un proceso profundo de investigación y análisis de las necesidades de las políticas culturales del país, sino que fue simplemente una política de mecenazgo: *“la tradición costarricense es que la teoría viene detrás”* (Cañas, citado por Cuevas, 2006, p 51).

La creación de una Compañía Nacional de Teatro está entre los planes iniciales del Ministerio, pensada como un instrumento de extensión. Esto es claramente establecido en el artículo 2 de su reglamento donde se estipula que *“El fin de la Compañía Nacional de Teatro es difundir el arte teatral por todo el territorio del país. Con ese fin, programará sus actividades tomando en cuenta todos los cantones de la República y visitando cada uno por lo menos una vez al año”*. (Reglamento de la CNT decreto ejecutivo N°2119-C)

Como se reseñó en los antecedentes, de 1972 a 1977, el auge de la actividad teatral provocó un gran aumento en el número de puestas en escena y sobre todo en el número de espectadores. Juan Fernando Cerdas, citado por Cuevas (1995, p 155) resume en tres los factores que llevaron a

este auge: la experiencia que hasta ese momento habían acumulado los grupos nacionales activos desde los años cincuenta, el aporte de los profesionales inmigrantes y la propuesta populista del Ministerio de Cultura con su programa de difusión artística. Las nuevas políticas estatales van a evidenciar las características particulares del teatro como medio artístico capaz de tocar a masas más numerosas que incluso, pudieran carecer de formación académica.

Como se citó anteriormente, el director de la CNT Oscar Castillo, es quien se encarga de elaborar los proyectos tendientes a lanzar este cambio en el teatro, pero añadiendo a su ideario, la concepción de que este arte constituía un instrumento para formar individuos cuyas prácticas tuvieran mayor incidencia en la sociedad. En la opinión de Blanco, es así como se elaboran los programas destinados a incluir al teatro dentro de la educación secundaria, formar grupos teatrales de carácter voluntario en los centros de enseñanza y estimular la creatividad y los valores físicos, mentales y espirituales como parte de la formación teatral.

Ya para finales de 1974 y con Carmen Naranjo a la cabeza del Ministerio de Cultura, los programas de promoción teatral se extienden a comunidades, fábricas e instituciones. Sin embargo, un problema central del programa de promoción es que no contaba con presupuesto especialmente asignado, con lo cual debían tomarlo del de la Compañía Nacional de teatro.

Al tiempo que se desarrolla este programa, comienza el de las giras de la CNT y se da inicio a las Temporadas de Teatro al Aire Libre en San José en el año 1972 que constituyeron un éxito de público. Éxito que tuvieron también las iniciativas dirigidas a la conformación de grupos de teatro comunitario y colegiales, y la realización de festivales estudiantiles y comunales.

Como parte de un proceso de evaluación de lo sucedido, Magda Zavala y Cristina Steffen realizan una investigación a partir de la cual surge la idea de llevar a cabo un taller de dramaturgia, sin embargo éste sólo se produjo en 1974. Sobre esta dificultad para generar una dramaturgia fuerte y prolija, comenta Fernando Durán Ayanegui:

*“(...) ningún movimiento teatral nacional tiene futuro, por muy espectaculares que sean sus resultados en un momento específico, si no genera él mismo una dramaturgia autóctona (...) Un momentáneo interés del público por el fenómeno llamado teatro, en ausencia de una recreación nacional de este fenómeno, puede ser efímero y, por tanto, simple esnobismo”* (citado por Cuevas, 1995, p 164).

A partir del año 1976, la actividad de promoción comienza a sufrir un notable descenso y por tanto, incide en el resto de la actividad teatral. Para este decaimiento diversos autores han señalado sus razones, por ejemplo Rafael Cuevas propone como una de ellas que el movimiento teatral, interesado por acercarse a un público más numeroso, se adentró en pocos años en la prueba de diversas formas teatrales, que van a generar



suspicias y oposición en un medio costarricense más bien conservador y reservado con respecto a transformaciones significativas. Añade así mismo que es importante tomar en cuenta la agitación política que se sentía en la Centroamérica pre revolucionaria de esos años, y las contradicciones ideológicas consecuentes que existían dentro y fuera del quehacer artístico: el teatro había comenzado a convertirse en una parte activa y significativa de la vida nacional y por tanto objeto de discusión política.

La decadencia es atizada también por la crisis económica que atravieza la nación desde mediados de la década y que se agrava hacia finales de la misma, causando una baja en el poder adquisitivo del costarricense. Este desequilibrio económico se produce en parte, por un mayor endeudamiento externo en el que incurre Costa Rica en ese momento y por una crisis internacional asociada a la caída de los precios de las exportaciones, encarecimiento de los energéticos, crisis política centroamericana, etc, que provocará la aparición de los programas de ajuste estructural que se plantearon en la década subsiguiente. Esto va a repercutir decididamente en el cambio de las políticas estatales, que pasan de ser programas de promoción masivos a otros más restringidos, focalizados; o incluso al cierre definitivo de iniciativas como el programa de formación de promotores, el Teatro al Aire Libre en el Museo Nacional y la consiguiente desaparición de las Temporadas de Verano en 1977.

Carlos Cortés sostiene que a partir de entonces, la prioridad del último año de gobierno del Daniel Oduber y su ministro de Cultura, Guido Sáenz, pasarían a ser las obras de infraestructura como el proyecto del parque metropolitano de La Sabana, la Plaza de la Cultura y la remodelación del Teatro Raventós.

### **Los años ochenta**

Durante los años 70 y la Guerra Fría, el mundo vivía la polarización entre capitalismo y comunismo. Mientras en Costa Rica se consolidó el Estado Social, en otros países de América Latina se establecieron estados de seguridad nacional, como las dictaduras en el sur del continente y algunos países centroamericanos.

Con la llegada de los años ochenta, en la región centroamericana múltiples sectores abogaban por un cambio estructural radical, mientras en el sur se iniciaban procesos de democratización. Según Barzuna, (2005) Latinoamérica se enrumbó hacia reivindicaciones de reformas democráticas que posibilitaran la existencia del capitalismo con algunas expresiones socialistas, proceso acentuado con la caída del socialismo a finales de esta década. Reconociendo que el acercamiento con los Estados Unidos era inevitable, hay un mayor reconocimiento de las causas endógenas, nacionales para el deterioro económico y social, enfrentamiento entre organismos financieros internacionales porque se rechazara la intervención

del Estado en asuntos de interés social, y favorecimiento explícito del capital privado y transnacional.

La crisis política y económica en Centroamérica en los ochenta, la presencia del componente étnico en países con mayor población indígena y el impacto de la teología de la liberación, llevan a que florezcan manifestaciones culturales y artísticas cercanas al discurso popular alternativo. Así, cerca del final del siglo XX, según afirma Barzuna (2005), se manifiesta una mayor tolerancia y apertura hacia las culturas populares, donde universidades y cultura oficial establecen un mayor diálogo con ellas, a diferencia de la subvaloración y estigma con que eran vistas.

Por otro lado, el cambio social que se experimenta, provoca que la mirada se vuelva hacia otros aspectos vitales como problemas étnicos, urbanos, de género, de pareja, y en general de la vida cotidiana, el amor, la reivindicación de la mujer, lo ambiental, etc (Barzuna, 2005, p 27). Por lo tanto la principal reivindicación no pudo ser un esquema político alternativo, sino la creación de espacios necesarios para el diálogo social y los mecanismos para contribuir al mejoramiento social.

En Costa Rica, aparecen los Programas de Ajuste Estructural (PAE), que traen los condicionamientos de los organismos bancarios internacionales que proponen la reducción del tamaño del Estado y sus gastos, provocando una baja significativa en la inversión en Cultura: el producto cultural debe entonces entrar en la lógica mercantil.



Con los PAE y el gobierno de Luis Alberto Monge, comienza una nueva fase en el desarrollo económico y sociopolítico: la apertura comercial impulsa la expansión del consumo de una oferta cada vez más transnacional.

En el panorama nacional se gestan aún más cambios, por ejemplo en lo que concierne al desarrollo urbano. Es en los años ochenta cuando nace lo que será una calamidad en nuestros días: el Gran Area Metropolitana, una zona de 60 kms de largo por 20kms de ancho, llegará a concentrar en la década de los noventa al 51% de la población total de Costa Rica, en lo que constituye el 2% del territorio, según investigación de Iván Molina (2007), con los consiguientes problemas de contaminación y pérdida del anterior estilo de vida.

Según señala dicho investigador, estas nuevas condiciones vitales repercutirán en la construcción de la identidad nacional. Molina asegura que en décadas anteriores a los 90, casas de familias adineradas y pobres coexistían, sus habitantes se conocían y construían identidades comunitarias. Sin embargo, posteriormente el quehacer cotidiano deviene despersonalizado y la segregación social acarrea el aislamiento y el individualismo. Los procesos urbanísticos afectan en gran medida la definición de una identidad colectiva, que se había construido con los aportes de la, ahora casi desaparecida, Costa Rica rural del Valle Central. La ampliación de las comunicaciones, la industria y los transportes, se profundizan así mismo en estos años.

Citas como : *“La ilusión de volver a la edad de oro de 1950-1978, y el intento por aferrarse a lo que queda de esa época, expresan sin duda la búsqueda por parte de la mayoría de la población de seguridades y certidumbres que se vislumbran en el pasado, pero no en el presente ni en el futuro”* (Molina, 2007, p 34), hacen pensar que la ilusión de una “edad de oro” podría no haber nacido limitada al ámbito de la cultura ni el teatro, y que la nostalgia es compartida.

## **Métodos de trabajo**

Para Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, en su libro *Metodología de la Investigación*, el énfasis de la metodología cualitativa está dado en la captación de significados y sentidos, en la forma en que es definida una situación, desde el punto de vista del emisor.

El enfoque de esta investigación es de tipo cualitativo, puesto que el interés está en indagar e interpretar lo ocurrido durante los años setenta, en el quehacer teatral costarricense, con base tanto en material documentado, como en las apreciaciones de personas que vivieron y crearon en esta década.

Para la recolección de datos, se seleccionaron la revisión de material bibliográfico y audiovisual, y la entrevista semiestructurada. Para el registro de los datos obtenidos a través de entrevistas, se eligieron las grabaciones de audio y las notas escritas.

En el caso de las entrevistas, la población de análisis de esta investigación la conforman aquellas personas que participaron activamente como ejecutantes de los distintos procesos de creación teatral durante la época de los años setenta en Costa Rica; y la selección de la muestra se realizó a partir de personas que cumplieran este criterio, que fueran accesibles y estuvieran anuentes a compartir sus experiencias durante una entrevista.



Las apreciaciones emitidas y recabadas de estas personas, se convierten en los textos sujetos de análisis, definiciones de la situación que nos ocupa: la actividad teatral costarricense durante los años setenta.

Para realizar las entrevistas se eligieron once personas, miembros desde distintas perspectivas, del movimiento teatral costarricense durante los años setenta, los cuales fueron entrevistados entre junio y septiembre del año 2009. Los entrevistados fueron Gerardo Arce, actor costarricense con casi cuarenta años de trayectoria y quien fue miembro del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro casi desde sus inicios; Víctor Valembois, filólogo belga-chileno, quién arribó a Costa Rica en el año 74 y se vinculó al medio como crítico teatral y como parte de los fundadores de la revista Escena; Carlos Morales, periodista, reportero cultural durante la década de los años setenta; Alfredo Catania, actor y director argentino, quien llegó a Costa Rica a finales de los años sesenta y fue director de la Compañía Nacional de Teatro y de la Dirección General de Cultura; Rubén Pagura, actor argentino residente en el país y vinculado al medio costarricense desde su llegada al país en el año 1970; Magda Zavala, filóloga e investigadora quién incursionó en la crítica teatral y que realizó a mediados de los años ochenta una exhaustiva investigación sobre los aparatos del Estado encargados de lo teatral; Lucho Barahona, actor y director chileno residente en el país desde el año 74, quién aún se mantiene como director teatral y es dueño de dos salas de teatro en San José.

Otra de las entrevistadas fue Lupe Pérez Rey, actriz y dramaturga española, quien fue miembro fundamental del teatro La Caja y actuó en producciones de la CNT en los años setenta; también el director colombiano residente en el país Luis Carlos Vásquez, llegado a Costa Rica a inicios de la década de los setenta y fundador del grupo Tierranegra; Carmen Naranjo, escritora y exministra de Cultura en la administración Oduber (1974-1978) y finalmente William Reuben, escritor y actor costarricense, fundador del Teatro Grupo. La guía de entrevista semiestructurada que se formuló a los entrevistados se adjunta en la sección de Anexos.

El marco conceptual se enriqueció y profundizó con la entrevista al Dr. Carlos Francisco Monge, para abordar elementos conceptuales y semánticos de la expresión “época de oro”. Este encuentro se llevó a cabo durante el primer semestre del año 2006, en la Universidad Nacional.

Para el análisis de la información recabada se recurrió al método de análisis de contenido propuesto por Hernández, Fernández y Baptista, técnica para leer e interpretar el contenido de toda clase de documentos, elaborando también a partir del texto mismo, inferencias sobre el contexto, actitudes e ideología.

Para el ordenamiento y presentación de los datos se recurrió a la categorización, es decir organizar y simplificar, reduciendo el número de datos a un número menor de clases o categorías de análisis.

## **Desarrollo**

El análisis de la información obtenida a través de la revisión bibliográfica y audiovisual, así como de las entrevistas realizadas a miembros activos del medio teatral costarricense durante los años setenta, propone que durante esos años varios factores convergen para hacerla una época coyuntural, propicia para el surgimiento de un momento particularmente notable en el desarrollo de la actividad teatral en el país, una década a la que incluso se le ha llegado a denominar “época de oro”.

A continuación se presentan los factores que se delinearán como los más trascendentales para esta valoración de la década. Por las características de esta investigación, estos no se presentan en orden de importancia o cronológico, sino que se perciben como un conjunto de elementos coexistentes e interconectados.

### **1. Las circunstancias políticas y sociales de Costa Rica y el mundo circundante en ese momento**

La situación de Costa Rica y la dinámica mundial del momento es un primer factor que presenta muchos matices; claramente, la agitación social en el país no fue un acontecimiento aislado; responde y se fortalece con la situación sociopolítica y económica de América Latina y el mundo en esa época; y el teatro se movía dentro de esta agitación.

Durante los años setenta, el mundo vive aún en el marco de la Guerra Fría, un conflicto y polarización que tocaba a todas las naciones. En América



Latina había sido especialmente simbólico el triunfo de la revolución cubana en el año 59.

En la década posterior se había sentido el impacto de los movimientos estudiantiles que habían dado lugar al París del 68 y Tlatelolco, símbolos de transformación y protesta, contrarios a la cultura hegemónica.

La guerra de Vietnam se unía a las luchas guerrilleras en América Latina, donde se sentía también la influencia del movimiento estudiantil. Descontento que en el país atizó con fuerza las protestas por las concesiones mineras otorgadas a la empresa transnacional ALCOA en el año 1970. Voces que dan cuenta de la influencia de las ideologías de izquierda que se suman contra el intervencionismo estadounidense.

Aquí es clave anotar que durante esta década la agitación se nutre de las posturas contrarias a los numerosos ejemplos de procesos dictatoriales que sufrieron países latinoamericanos como Argentina, Brasil, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú y Uruguay.

El Golpe de Estado que sufrió Chile en el año 73, así como el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua, serán especialmente significativos para el país y el medio teatral, como se verá después.

Para la mayoría de los entrevistados, todos miembros del medio teatral costarricense en estos años, era clara la influencia de todo lo que estaba ocurriendo alrededor; las palabras de Rubén Pagura lo reflejan verazmente:

*“toda esa década era una década muy politizada, muy polémica, por todos los movimientos sociales de América Latina... El teatro también no escapaba a esa politización, o ese por lo menos, compromiso social, y yo creo que prácticamente todos los teatreros, y me atrevo a decir más, todos los artistas de este país, de alguna manera, o militábamos en la izquierda o éramos activistas”.*

Para Gerardo Arce, este ambiente favorecía a los artistas, y, a pesar de sus discrepancias ideológicas, se encontraban en su postura contraria a los conflictos armados en otros países latinoamericanos y en el resto del mundo y en sostener una postura adversa al intervencionismo estadounidense y a las dictaduras.

Luis Carlos Vásquez se une también a las opiniones que sostienen que a pesar de la estabilidad de la socialdemocracia costarricense, la sociedad se encontraba empapada de lo que estaba ocurriendo en Nicaragua y en otros países latinoamericanos, envueltos en turbulencias políticas: *“todo eso de una u otra manera afectaba a Costa Rica y le daba cierta efervescencia en las temáticas que teníamos y también un respeto por el atrevimiento que habíamos tenido, por primera vez, de meternos en camisas de once varas”.* El mismo Vásquez pone de ejemplo específicamente la representación de *A ras del suelo* de Luisa González, por su interés de defender la libertad de pensamiento en una democracia: *“toda esa ambientación política que estaba alrededor de América Latina, tenía que ver con la emoción”.* Una sensación que

asocia también a la vivencia de los espectadores: *“Había una gran efervescencia alrededor del movimiento, es decir una creencia de que podían existir los cambios y de que podía haber una vida mejor, más allá de los gobiernos y de lo que nos había tocado en América Latina.”* El director, al igual que otros entrevistados, es conciente del papel que el teatro jugaba o podía jugar en ese momento:

*“Obviamente no hubo realmente una revolución, porque no creo que el teatro haga una revolución, el teatro es un granito de arena...(pero) siempre el teatro ha sido una especie de piedra en el zapato, desde la antigüedad, las cosas que se decían en el teatro, siempre, de alguna u otra manera, habían sido un problema político... toda una cosa que el teatro tiene, y creo que debe tener, de fuerza política, de tener que ver con su realidad social”.*

William Reuben a su vez concuerda con que “Esa época coincidió con un momento social muy importante en Costa Rica, en el mundo, el periodo de todo el movimiento del 68 en Europa, los Estados Unidos.... ese espíritu crítico, rebelde de esa época”; momento que vincula también fuertemente al movimiento estudiantil en el país, pues es en esos años cuando, incentivados por esta convulsión social y del estudiantado, un grupo de alumnos se agrupa para desarrollar una respuesta como parte de todo el movimiento de ALCOA. Es este momento y esta convulsión lo que da origen al Teatro Grupo. Incluso su proyecto Las Hormigas:



*“venía de un teatro muy vinculado al movimiento social... es una obra básicamente de crítica política al momento centroamericano de aquella época, muy dominada por el tema de dictaduras, y es eso sobre todo, una crítica a las dictaduras, a las dictaduras militares y hay ahí también cierta crítica a lo que era ya en Costa Rica la democracia costarricense, se veía también como forma de dominación, distinta a la de la dictadura, pero hay una crítica bastante humorística a lo que era la figura de El presidente, pero en lo fundamental es una crítica a la dictadura militar”.*

El Teatro del Ángel, si bien no se consideraba a sí mismo como una agrupación radical en lo tendiente a la política, a decir de Lucho Barahona, sí se encontraba igualmente inmerso y participando de un medio politizado. El grupo presentó entonces algunas obras de corte más político, influenciados por el medio chileno, piezas escritas por Sieveking, que trataban los conflictos chilenos.

Este colectivo, si bien tenía claro que para ellos el teatro era su manera de ganarse la vida, reconocían su impacto como difusor ideológico: *“Todos éramos de izquierda; entonces generalmente en las obras, metíamos los mensajes, pero los mensajes no se metían así, abruptamente, sino que subrepticamente lo hacíamos, si, totalmente, porque éramos gente de izquierda, siempre fuimos gente de izquierda, por eso nos salimos escapando de Chile”.*

Lucho Barahona.

Pagura, con la siguiente cita, permite incluir otro factor fundamental: en su visión esta era una época en la que era imposible evadir el compromiso social y político; fenómeno que se acentúa con la llegada de los teatreros sudamericanos, de los cuales *“la mayoría... venía por razones políticas, exiliados... algunos con mayor compromiso político, otros con menos compromiso político, pero aún con un mínimo compromiso político”*.

En efecto, una influencia directa e íntimamente ligada a lo teatral es la llegada al país de inmigrantes profesionales del teatro y su consiguiente influjo en el medio: teatreros que venían a vivir a Costa Rica como alternativa a la inestabilidad política o la persecución en sus países de origen. Estos participantes del medio teatral se vincularon como ejecutantes, dramaturgos, docentes, y se reconoce que a través de ellos se respira en el aire una renovación de estilos, se empuja adelante la profesionalización y permiten hacer accesibles textos de la nueva dramaturgia latinoamericana. Se piensa que es con su presencia que se impulsa la necesidad y el hábito de sostener temporadas más largas, con funciones cotidianas y se señala su influencia en la incipiente técnica actoral y formas de trabajo teatral costarricense.

La llegada de estos creadores se asocia claramente con las condiciones sociales, políticas y culturales que Costa Rica tenía en la década de los setenta; para Arce: *“Esa coyuntura histórica nos favorece... teníamos nosotros una orientación muy clara que se ve fortalecida por profesionales extranjeros...”*

*(Costa Rica) era como un oasis, era como un lugar que acogía gente que tenía problemas políticos en sus países y encontraba aquí un terreno fértil*". Para algunos de los entrevistados, quienes fueron objeto o testigos de persecución, violencia, muerte o censura: *"llegar aquí era realmente respirar y agradecer"* Víctor Valembois.

Las anteriores opiniones son ampliadas por Carlos Morales: *"La coincidencia de que vinieran a aparecer los grupos exiliados de Suramérica, no es por casualidad... se quedaron aquí porque había adonde trabajar... caen por el golpe de estado, pero también porque en este país había algo que hacer, habían escenarios, había gente, había tradición teatral"*.

En efecto, Costa Rica no solamente se convierte en un destino posible para el exilio a causa de su estabilidad política nacional, sino que se rescatan las posibilidades creativas y laborales del medio artístico nacional.

En su entrevista relata Rubén Pagura que teatreros extranjeros como los chilenos Bélgica Castro y Alejandro Sieveking fueron profesionales muy experimentados y profesores influyentes en su formación y la de muchos otros colegas que atravesaban su proceso formativo en la época, y los caracteriza como gente muy seria, exigente y profesional; y que además como miembros del Ángel, introdujeron una forma distinta de hacer teatro: un teatro que era una forma de ganarse la vida, con una sala comercial, con una cuidadosa selección del repertorio y exigencia en la ejecución: *"Para mí fue una escuela importantísima toda esa etapa del Teatro del Ángel"*.



Lucho Barahona apoya también esta última frase de Pagura, pues considera que su agrupación, el Ángel, llevaba a cabo un proceso formativo de los actores costarricenses, no sólo porque los procesos creativos que proponía Sieveking resultaban también didácticos, sino porque éste y Bélgica Castro fueron profesores en la UCR.

Dentro de los más influyentes extranjeros ligados al teatro en su momento, prácticamente todos los entrevistados destacan la presencia en Costa Rica de Atahualpa del Cioppo y su labor como maestro, así como otros uruguayos miembros del Grupo Galpón. *“Muchos de nosotros, de nuestra generación se beneficiaron de todo su conocimiento, tanto práctico, profesional, como ideológico”*. Rubén Pagura.

Esta ola de inmigrantes influyen tanto en lo profesional teatral como en las posturas políticas a la nueva generación de profesionales costarricenses; y esta ideología va a permear las estructuras educativas formales con su incorporación como docentes en la Universidad. Ligado a este hecho, Pagura sostiene que la enseñanza teatral del momento estaba estrechamente vinculada con la función social o responsabilidad social del artista y las manifestaciones de la vanguardia latinoamericana que incluía a grupos como La Candelaria, el TEC de Cali y Augusto Boal.

Para Magda Zavala, en esta época este tipo de teatro llama su atención porque hay un interés por experiencias del cono sur que buscaban afinar el tiempo y el espacio de América Latina y de sectores sociales que no eran los

privilegiados, porque desde el arte teatral se hacía una opción por las mayorías. La investigadora misma se acerca a las formas de trabajo de La Candelaria:

*“era totalmente distinto, era partir de las experiencias de las comunidades, comunidades marginales o comunidades en lucha o comunidades con algún problema en específico, para crear, por medio de creación colectiva, ya ahí sin referencia a ningún texto, crear el propio texto dramático, y luego de ahí podía publicarse o no, según tengo entendido, pero eso no era lo importante, lo importante era que se estaba interpretando la realidad y se estaba produciendo un fenómeno teatral”.*

Esta contextualización refleja una opción ideológica y de forma de práctica teatral que contribuye en la época en el diseño de las estrategias y programas que los aparatos estatales de cultura impulsaron. Incluso, no solo deja ver plasmadas en la práctica las ideas de la socialdemocracia en el poder, sino que evidencia que las ideologías de izquierda logran vincularse en el proyecto cultural de la socialdemocracia. Si bien es cierto que en Costa Rica estas ideologías no se han constituido nunca en la perspectiva hegemónica, en esta época logran intervenir con fuerza. Esta inclusión, aunque haya sido como una forma de control o mitigación de conflictos y aunque las iniciativas hayan surgido desde la socialdemocracia hegemónica, permite un vínculo cercano de la izquierda en la ejecución de esos proyectos,

planes que son llevados a cabo muchas veces por militantes de los partidos de izquierda o personas afines a esas perspectivas. (Por ejemplo en el caso de los promotores culturales, actores y directores teatrales).

Estos nuevos aires en las perspectivas ideológicas y la influencia de la agitación social de la época, provocan cambios en la dirección de la actividad teatral en el país. Inicialmente el teatro había sido impulsado por personas más bien conservadoras, entre quienes se menciona por ejemplo a Alberto Cañas y Guido Sáenz; más la turbulencia política latinoamericana precipita el movimiento hacia otros lugares:

*“...después se viene el golpe en Chile, en Uruguay, las dictaduras en Argentina, Paraguay, gente de Brasil que comienza a emigrar para acá y esa gente ya viene con otra motivación, la disposición de liberar a nuestros pueblos, y el teatro evidentemente es un método liberador, porque libera las mentes, porque libera de la mediocridad a los seres humanos. De modo que se mete el teatro dentro de esa corriente de liberación de América, (esa) América dictatorial en que estábamos metidos... el teatro comienza a meterse en lo político y eso no fue tan bien visto en aquel momento”* Carlos Morales.

El teatro, en la opinión de los entrevistados, entra a movilizar procesos sociales, a estimular procesos reflexivos en las personas; el arte escénico comienza a ser fuertemente permeado por la ideología de izquierda, muy beligerante en el continente, y se montan obras que algunos sectores



encuentran “peligrosas”, y ciertas estructuras de poder comienzan a manifestar preocupación. Sectores preocupados por ejemplo, por la influencia de grupos como El Galpón y una tendencia que discurre abiertamente por la oposición a las dictaduras y al intervencionismo estadounidense.

También ocurre en estos años que dada la existencia de una Compañía Nacional de Teatro desde 1971, la consolidación y permanencia de grupos independientes de teatro y la llegada de artistas inmigrantes, los entrevistados consideran que el medio teatral del país comienza a establecer nuevas relaciones con el mundo teatral extranjero: por ejemplo, que se facilita la participación en festivales extranjeros, se dinamiza la visita de grupos y directores y se ensancha la apertura a nuevas formas de aproximarse al hecho teatral, nuevas teorías, conceptos y textos dramáticos. Las compañías extranjeras que visitan el país en esos años, en la opinión de Carlos Morales, permiten cotejar lo que ocurría aquí, el teatro costarricense: *“incluso pasa a competir internacionalmente, comienzan a invitar a nuestras compañías a que vayan a Europa, Estados Unidos, con un nivel de producción muy alto”* Carlos Morales.

Asociado a la inquietud de estos años y a lo esperanzador de ciertos discursos y movimientos, aparece con frecuencia en el relato de los entrevistados un nuevo elemento para avivar la creencia en el brillo dorado de los años setenta. Tal vez poco documentado por su sutileza o las

características de ser un factor menos tangible, aparece lo que se denomina como “la mística”.

Como se abordó en el marco teórico y en apartados anteriores, durante los setenta hay una mayor inclusión de la izquierda en los movimientos sociales; y en los culturales, por supuesto, era cada vez más fuerte. Inmensos movimientos sociales y culturales internacionales habían impactado a la población: movimientos estudiantiles contestatarios, nuevas propuestas de formas de vida como la hippie, revueltas populares, revoluciones socialistas triunfantes, derrocamientos y dictaduras; nuevas alternativas en el arte generan toda una transformación de la cosmovisión general, pero en especial en la juvenil, una búsqueda por trascender los cánones tradicionales, protesta y transformación.

El ímpetu de la juventud y el entusiasmo revolucionario de la época aparecen como fuerzas importantes para la conformación simbólica de esta década, aunque tal vez por su tenuidad no se hayan documentado con claridad anteriormente como pujanzas significativas para el auge teatral del momento. Entre los entrevistados se señala como una sensación predominante, aquella en la que el arte respiraba, se renovaba, se reinventaba. Y eso facilita que se comience a experimentar con nuevas formas creativas y espacios de representación, así como una apertura a conocer y representar más teatro nacional popular y latinoamericano.

Estos factores se suman para alimentar a “la mística”, que defino como una fuerza personal y grupal que impulsaba el quehacer artístico y aumentaba esa visión de que lo deseado o buscado era posible.

Las carencias que los participantes del movimiento teatral pudieran tener, eran en la visión de algunos, mitigadas con deseo, empuje, entrega; por ejemplo Gerardo Arce describe así la labor de promoción que los actores y actrices de la CNT realizaban: *“Talvez no era tan profesional como lo hacíamos, pero si entusiasta, entregada. Con gran respuesta de la comunidad. Te sentías útil, ligado a la comunidad”*.

La palabra mística es también mencionada por Valembois cuando se refiere al tipo de teatro propuesto en esa década: *“Es increíble, este movimiento teatral implica casas de cultura en barrios y en pueblos, transporte, implica sobre todo una mística. No trabajan por horario ni sueldo fijo, trabajan por apostolado. Ahora puede parecer hasta ridículo. La gente quiere el billete”*.

Visión que es compartida por Luis Carlos Vásquez cuando señala: *“creo que esa es la gran diferencia que existía, en los años 70 había una gran mística, había una gran entrega”*.

Alfredo Catania en la siguiente cita se suma a esta visión nostálgica del artista generoso y desinteresado: *“nosotros no nos la creíamos, eso de que lo que hacíamos era algo importante, ya estaba en nosotros que era una labor que debíamos hacer, éramos poetas del teatro... ahora: “y cuanto te paga a vos la compañía?” ... no había eso!”*.



Para Pagura, esta relación entre los procesos creativos y esta “mística”, tenía que ver con la política, pero también con la actitud frente a la profesión, no sólo se trataba de la conciencia política o social, sino de su traducción en la conciencia de la responsabilidad como artistas:

*“aprendimos en la escuela de teatro...teníamos una conciencia de que cada signo que tirábamos en el escenario era algo que estábamos tirándole al público, un significado, un contenido, teníamos plena conciencia de que no era cualquier cosa lo que estábamos haciendo ahí, que todo tenía sentido, lo que hiciéramos o no hiciéramos en el escenario tenía sentido, entonces, sí, todo eso sin duda provocaba una mística, una actitud muy seria, con respecto al trabajo, de mucha responsabilidad”.*

Esta actitud frente al oficio, Pagura la asocia a los maestros de la década, extranjeros y nacionales, y a la transmisión de *“un amor al teatro y a la profesión.. era una cosa sagrada, una cosa de vocación realmente, era una forma de vivir, pero la mayoría sabíamos que era una forma muy difícil de vivir, a nivel económico, lo sabíamos, pero había otra gratificación, y había una actitud, esto que vos decís, esta mística”.*

Otro elemento que es recordado con nostalgia por varios de los entrevistados, según su vivencia, es que existía en esta década una manera distinta de hacer las cosas. La gestión de los procesos y proyectos, en especial los que estaban ligados al Estado, que eran la mayoría, implicaba

una trato más “de persona a persona”, con menos trámites. Lo anterior está probablemente asociado a que se encontraba en proceso la conformación de las nuevas instituciones estatales, como es el caso del MCJD; y su funcionamiento y planteamiento podría parecer novedoso, no estaba establecida ni tipificada la manera de llevar a cabo los procesos, no habían surgido tampoco luego de un proceso de estudio o planificación profunda y por tanto estaban impregnados de pragmatismo y de una sensación de mayor simplicidad.

Esta manera particular de hacer las cosas, que se ve reflejada en el discurso de los entrevistados, era una forma tenida por más personalizada, menos formal y sin tantos trámites, sugiere que los procesos también eran llevados a cabo siguiendo el deseo o voluntad de una especie de “caudillos o guías personales”, hombres y mujeres que sacaban las cosas adelante sin que mediara necesariamente una sustanciosa reflexión teórica o planeamiento previo, muchos motivados por un interés o gusto personal.

Y este estilo de conducción y gestión administrativa toca incluso a los altos cargos gubernamentales, un ejemplo lo constituye el estilo administrativo durante la gestión de Alberto Cañas; y Carmen Naranjo señala entre las características de su periodo como ministra una gestión más sencilla, con menos trámites, plena de buena fe y honradez.

La nostalgia que despierta este componente, se profundiza puesto que evoca la sensación de que era a causa de toda una articulación distinta de la

vida social del país que aparecieron el tipo de procesos que sucedieron hace más de treinta años en el devenir teatral; años recordados por unos como un tiempo en el cual los procesos se llevaban a cabo con más facilidad.

Teñido también de añoranza aparece la mención del espacio del Teatro del Museo y las Temporadas de Verano o Teatro al Aire Libre. Su presencia de cinco años se ha revestido de un aura casi ideal en el recuerdo de los participantes de la época: la expresión máxima del teatro como espectáculo masivo. Este es mencionado por Carlos Morales como el emblema de la época, en especial a mediados de la década, cuando en su opinión, el fenómeno se encontraba en su apogeo y el público estaba deseoso de asistir a ver teatro: *“un teatro que era una maravilla, solo verlo, solo sentirlo, solo sentir la vibra que había en ese lugar, cuando estaba lleno de gente, era una cosa maravillosa”*.

Pagura se une también a quienes sostienen el valor real y simbólico del Teatro del Museo: la afluencia masiva de público, público de otras provincias que venía a ver teatro en San José, a ver las temporadas de Verano, a ver montajes de “alto nivel”. En su opinión el espacio también funcionó para formar al público, para fomentar en este la exigencia, la sensibilidad y la criticidad: *“Creo que el Teatro que se hizo, hizo que el público no aguantara cualquier cosa”*. En la visión de Pagura, el tipo de comedia *“fácil, liviana, sin nada qué decir, que se realiza en la actualidad”*, no hubiera existido entonces, y de haber existido, no hubiera tenido ninguna repercusión. *“En ese momento,*



*yo creo que tanto el público como los teatreros, sentíamos que el teatro tenía una relación con la sociedad y con lo que estaba ocurriendo en la vida cotidiana, tanto nacional como internacional”.*

El cierre del Teatro del Museo se cita como uno de los factores que debilitaron al movimiento teatral de los años setenta, sin embargo, lo importante es lo que hay detrás de este hecho, que para muchos simboliza el fin de una época. Además de lo que el acontecimiento revela, por ejemplo las menciones que se hacen de cómo reflejó una floja agrupación gremial que fue incapaz de oponerse con fuerza a su clausura y de alguna manera deja entrever intereses de parte de miembros del medio artístico, preocupados por que al oponerse a las decisiones gubernamentales, podrían hacer peligrar sus compromisos laborales y políticos dentro del mismo aparato estatal.

Algunos de los entrevistados como Gerardo Arce y Carlos Morales no dudan en señalar como responsable de este cierre al ex ministro de Cultura Guido Sáenz:

*“Para mi la gran barbaridad cometida contra ese movimiento airoso del teatro costarricense fue el cierre del Museo, y el culpable del cierre del Museo fue Guido Sáenz. Guido Sáenz entregó el Museo por cualquier lenteja, ni siquiera lo entregó porque hubieran razones de fuerza mayor, lo entregó porque la presión política era contra el tipo de teatro que estaban haciendo los teatreros.... Eso me parece que*

*fue un golpe de muerte para el teatro costarricense de esa época...*

*ese fue un golpe fatal, yo lo centro ahí, en el cierre del Museo”.*

Este asunto se tocará más ampliamente en el apartado relativo a las razones que señalan los entrevistados para explicar el declive del movimiento.

En resumen, un primer grupo de factores que se señalan como fundamentales para que se haya sostenido la creencia en una “época de oro” de la actividad teatral, se refieren a las particulares circunstancias políticas y sociales de Costa Rica y el mundo en esos años: tiempos de agitación dentro de los que el teatro se encontraba inmerso y se reconocía como tal. Un contexto que se evidencia en puntos como: el compromiso social y político de los hacedores teatrales, la llegada de artistas inmigrantes al país y su fuerte vinculación al medio, la inclusión en las estrategias estatales de las ideologías de izquierda y la dinamización del intercambio con el medio teatral internacional. De la misma manera influyen la percepción de una “mística” en los creadores del momento y de una “manera de hacer las cosas”, llevar a cabo proyectos, que se tenía por más simple y personalizada, incentivada por el interés personal de individuos específicos.

## **2. Las políticas culturales del Estado costarricense durante los años setenta**

Dentro del marco teórico se abordan la visión de cultura y las políticas culturales del estado costarricense a través de los años, desde la constitución de la Segunda República en los años cuarenta y el ascenso al poder de la socialdemocracia.

Con el establecimiento del Estado de Bienestar Social, surgen cambios en la visión de lo concerniente a cultura. Este modelo estatal va a procurar la creación de múltiples instituciones autónomas, en especial de carácter social, que nacen entre los años cincuentas y setentas.

Las políticas culturales en este marco se proponen como una estrategia para orientar el desarrollo simbólico de la población; es la respuesta gubernamental a lo que se consideran las necesidades culturales de los habitantes y sirven también como una especie de detector y solucionador de conflictos sociales.

Dentro de la socialdemocracia, se cree que el Estado debe promover proyectos que aminoren la diferenciación social y en este impulso, la educación y la cultura son fundamentales mecanismos para el ascenso y equiparación social.

Teniendo como fuente para su planteamiento de cultura en Costa Rica, el PLN se nutrió de las concepciones que sobre esta tenía el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, para quienes la cultura era una fuerza



educadora y una fuerza política, un proyecto cuya función social debía ser alentada por el Estado.

Dentro de esta concepción, la cultura se tenía por un producto de estudiosos, artistas y aquellos que buscaban promover “lo costarricense”. En resumen la cultura es lo que producen los entendidos, tiene un mandato social y busca fomentar “lo nacional”.

Siguiendo lo que proponen Carlos Monge y Rafael Cuevas, es la ideología dominante quien establece lo que se tiene por ejemplar, lo que constituye el “pasado significativo” y quien determina los mecanismos para legitimar lo que se tiene por “bueno o verdadero”. En el caso costarricense, en la época de los años setenta la socialdemocracia y el Estado Benefactor planteado es por tanto quien tiene esta labor de legitimación: acentúa y ensalza, o rechaza y excluye, y sostiene como un criterio importante la idea de “tradición”; además de ocuparse del estímulo a la expresión cultural de los productores especializados y su difusión.

El planteamiento de estrategias y programas estatales que procuraban la difusión y extensión del arte teatral de una manera nueva y sin antecedentes en su magnitud, fueron fundamentales para el auge que el teatro vivió en la década de los años setenta, todo sustentado por esta perspectiva ideológica y la idea que del teatro se tenía dentro de la concepción de Estado existente.

Como se había establecido ya desde la década de los años sesenta, y en particular con la creación de la dirección General de Artes y Letras, se

plantean los objetivos que el Estado se trazaba como los deseables para el sector cultura: estimular, proteger y divulgar el arte.

Ya para finales de dicha década se había establecido una institución estatal a nivel universitario: la escuela de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica, dando señales de una perspectiva tendiente a la profundización y profesionalización del teatro.

El acto más significativo y abarcador que realiza el socialdemócrata Estado costarricense en Cultura, será el establecimiento del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en el año 1970; que estará encabezado precisa y no casualmente por un hombre de teatro: Alberto Cañas Escalante. Es decir, el Estado finalmente se decide a crear una dependencia ministerial que se ocupe propiamente de la cultura en el país y va a destinarle específicamente una parte del presupuesto nacional.

Por otro lado, el hecho de que su primer director fuera Alberto Cañas marcará en lo futuro la dirección del teatro: un dramaturgo va a reconocer el poder del teatro como espectáculo masivo y difusor ideológico. Por tanto, no es casual que al año siguiente de la aparición del MCJD, lo que se creara fuera una Compañía Nacional de Teatro; y más aún que esta tuviera el objetivo primordial de difundir el arte teatral por todo el país.

Lo anterior es muestra de un elemento tocado párrafos atrás, un hecho que aparece repetido y con obviedad: ciertas iniciativas en el área cultural nacen como consecuencia de un interés o afinidad individual, un gusto

personal por un arte determinado, y las posiciones laborales y económicas de estas personas, estratégicamente les permiten promover la actividad con un mayor alcance.

La CNT nace entonces como un grupo constituido con elenco estable, en formación constante y que apostará por un repertorio de obras que se consideran como de “calidad reconocida”, piezas clásicas del “repertorio universal” y obras de autores costarricenses. Su producción se pensó no solamente para las salas capitalinas, sino para llevarlas por todos los cantones, buscando un acercamiento al teatro de un público que era, en la opinión de Carlos Morales *“totalmente ignorante del teatro, y que comienza a degustarlo”*, y que permite que *“el público costarricense (sea) costarricense, no sólo josefino”*, perspectiva que considera propia del mismo Cañas.

La Compañía surge pensada fundamentalmente como un mecanismo de extensión, de difusión del arte teatral, como lo establece claramente el artículo segundo de su reglamento; y esta forma de funcionamiento inicial y su tendencia populista van a permitir en los años venideros un aumento realmente sustancial en el número de puestas en escena y sobre todo del público.

Esta forma de trabajo de la CNT se verá fortalecida por el surgimiento a partir de 1973 de sus programas de promoción, dirigidos cada uno a una población específica: comunidades, centros de educación secundaria, centros de trabajo, escuelas primarias y un último tendiente a impulsar la



dramaturgia. Estos serán centrales para cumplir los objetivos de formación de públicos y de impulso a la producción teatral de grupos aficionados; así como para la difusión del trabajo que realizaba la CNT y otros grupos asentados en la capital, los grupos independientes que participaron también de estos mecanismos que el Estado promovía, por ejemplo la organización de giras en colegios.

Esta línea de pensamiento continuó durante el ministerio de Carmen Naranjo, quien con sus propias palabras afirma que: *“Yo decidí, que aunque fuera un milímetro, la cultura creciera pero en todo el país...”*, estableciendo con las comunidades una especie de trueque cultural, en donde el ministerio traía su oferta cultural y la comunidad aportaba lo suyo.

Magda Zavala apoya así esta perspectiva de dichos procesos:

*“... eso, entendí después, se debía a la llegada al poder de la social democracia, con el partido liberación nacional, que venía con un equipo de artistas, escritores, etc., que tenían un especial interés por las artes escénicas, creo que la música también se favoreció por ahí, y venían a hacer una propuesta dentro de la perspectiva de la social democracia, que yo en ese momento no sabía exactamente qué era... veía los efectos... una enorme pujanza de la actividad escénica, de los festivales de arte, de lo que se llamó la temporada al Aire libre, teatro al Aire Libre, un interés por promover desde la CNT lo que se llamó la política de promociones teatrales. Me pareció muy interesante porque*

*de pronto amigos míos, de grupo generacional de universidad, estaban yéndose a las provincias a hacer teatro desde las provincias, no sólo a llevar el teatro que se había hecho en el centro de San José, como difusión de las artes escénicas, sino que era hacer teatro con la comunidad y desde la comunidad, eso a mí me pareció realmente un fenómeno formidable, me produjo ecos de lo que había escuchado que se hacía en el Cono Sur, y dije: esto hay que documentarlo y hay que analizarlo”.*

Varios de los entrevistados añaden otro elemento que en esos años favoreció la labor del MCJD y el funcionamiento de la CNT y sus proyectos: en su opinión existía un evidente y amparador entronque entre instituciones estatales; una articulación y convergencia de las instancias del gobierno. Se menciona por ejemplo, que en aquellos años de alguna manera las instituciones lograban interrelacionar sus objetivos y sus prácticas en una dinámica y comunión distinta a la de nuestros días. En especial se menciona la relación que existía con el Ministerio de Educación, el cual contaba con un departamento de promoción, que permitía una relación estrecha con las instituciones secundarias.

Durante la entrevista realizada a Alfredo Catania, este se refirió también a esta cercanía y conjunción de las distintas dependencias, proyectos en los que intervienen por ejemplo el INVU, IFAM, Ministerios, municipalidades, en una forma de trabajo interrelacionado, en un sistema que en su parecer

exigía entonces menos trámites administrativos y contaba con más disposición.

Sobre el funcionamiento de la CNT, es destacable que en su origen, como dice Rubén Pagura, esta tenía un presupuesto que le permitía sostener un elenco estable, traer a directores importantes y plantear programas formativos. Gerardo Arce, quien comenzó en la CNT su trayectoria actoral, reafirma lo dicho por Pagura, pues opina que este grupo se estableció no sólo como un colectivo de producción de obras teatrales sino también como espacio formativo, tanto en el adiestramiento constante de su elenco estable, sino también por el estilo didáctico que proponían directores invitados.

Es necesario aclarar que este tipo de proceso formativo puede corresponder a que para el momento en que nace la CNT, la única escuela profesional de formación universitaria en el ámbito del arte dramático tenía apenas 3 años de haberse fundado.

Con respecto a la venida de maestros de renombre durante la década, se reitera el caso de la presencia de Atahualpa del Cioppo como un punto alto por todos los entrevistados.

Estas condiciones económicas y laborales del elenco estable de la CNT en ese momento, permitían a sus actores y actrices ser capaces de vivir del sueldo que pagaba la compañía, con lo que este grupo experimentaba la novedad de dedicarse solamente a su práctica profesional, incursionando también en las labores de promoción teatral: *“Yo creo que lo que nos ha hecho*



*cambiar es la situación económica... En ese tiempo éramos más felices, porque no teníamos tanta presión... Trabajábamos con un ritmo lejos de las penurias económicas de ahora... Se disponía de tiempo para dedicarle ocho horas al día, con un salario de empleado público, darse ese lujo....” Gerardo Arce.*

Sin embargo, estas condiciones económicas no eran las mismas para otros grupos. Como se ha documentado, en ese entonces se otorgaban subvenciones estatales a otras agrupaciones teatrales. Pero sobre este punto hay visiones encontradas, por un lado algunos entrevistados consideran que si bien el dinero otorgado era poco, el aporte existía y permitía, considerando el costo de la vida entonces, sostener por ejemplo el alquiler de una sala. Pero esta opinión es desmentida por Luis Carlos Vásquez para quien los grupos independientes, como Tierranegra, se sostenían *“con el sudor de la camiseta....no nos sosteníamos con nada, la gente trabajaba prácticamente de la nada... nunca había sala...”*.

Otro elemento importante de lo que fueron los lineamientos y el ideario que sostuvo la creación de la CNT es evidenciado con una cita de Gerardo Arce, el actor afirma que *“la labor (era) desarrollar un elenco de la compañía, un estilo, un repertorio, cohesionar un lenguaje nuestro”*. Este último elemento, la preocupación por la producción relacionada a *“temáticas propias”* obedece a los planteamientos citados anteriormente dentro del cuerpo ideológico de la socialdemocracia y por tanto del Estado y sus políticas del momento,

impulsando aquello que se acercara a las tradiciones nacionales o a lo tenido como “lo costarricense”.

En el discurso de Gerardo Arce se percibe claramente que este objetivo era visible para quienes participaban del movimiento teatral, por lo menos desde la compañía nacional, cuando surge esta necesidad de crear un lenguaje “nuestro”.

Cuando aparecen obras como *Las Fisgonas de Paso Ancho*, se considera que se pone al público por primera vez frente a personajes cercanos a la realidad cotidiana en el escenario. Más, no es en los años setenta que nace esta presencia sobre los escenarios de personajes que buscan acercarse a la cotidianidad de las mayorías costarricenses o que utilizaran el habla popular, pues desde finales del siglo XIX y en especial durante las primeras décadas del XX, una tendencia de los dramaturgos costarricenses prefería orientar sus producciones hacia las temáticas nacionalistas y costumbristas.

Lo que sí es cierto es que en estos años el Estado como creador y promotor de instancias culturales francamente pretende identificar, estimular y privilegiar en las producciones teatrales a aquellas que toquen temáticas y utilicen estilos próximos al lenguaje de lo considerado “lo costarricense”. Lo anterior queda reflejado en la línea que se pretende para los grupos formados a partir de los programas de promoción, donde se buscaba que éstos tocaran temáticas propias.

Dentro de las políticas de gestión de parte del Estado durante esta década además, se puede detectar una búsqueda más evidente por subsanar no sólo la preocupación por los espacios formativos, sino por espacios de presentación de las producciones locales proponiendo festivales y otros encuentros en donde el público podía presenciar la producción costarricense. Un ejemplo es en el año 1976 cuando nace el primer Festival Internacional de Teatro; un evento importante para el desarrollo de públicos, tanto en su volumen numérico como en su formación. Además, de que los festivales internacionales podrían servir como una vitrina para el reconocimiento de ese lenguaje “nuestro”, esta temática “costarricense” que se procuraba fomentar.

En síntesis, un segundo grupo de factores que se delínean para que se haya sostenido la creencia en una “época de oro”, son los que se refieren a las políticas culturales que el Estado costarricense planteó durante los años setenta: estrategias y programas ideados para la promoción y extensión del teatro de una manera novedosa y en una dimensión sin precedentes. Estos planteamientos están estrechamente ligados a la concepción que de Estado y Cultura sostuvo la socialdemocracia en el país; y se citan como instituciones fundamentales el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte y la Compañía Nacional de Teatro y sus programas de promoción.



### **3. El surgimiento de un “Nuevo Teatro”**

Bajo el concepto de “Nuevo Teatro” agrupo aquellas transformaciones que el arte teatral en sí experimentó durante la década de los setentas, en especial lo concerniente a la exploración de nuevas formas y espacios de representación, la tendencia a la profesionalización y el acceso a novedosos textos y métodos, es especial del teatro latinoamericano.

Si bien es cierto hay conocimiento y reconocimiento del desarrollo y características de la actividad teatral en Costa Rica previo a los años setenta, la tendencia a la profesionalización del arte teatral y las modificaciones que la práctica teatral experimenta en la época, hacen que se transforme como movimiento y profesión.

Dos factores significativos que alimentan la concepción de que esta época fue la de mayor empuje en el desarrollo teatral nacional (puntos mencionados tanto en los antecedentes como en el marco teórico), fueron el establecimiento y fortalecimiento de las escuelas universitarias de formación profesional, el Taller Nacional de Teatro (TNT) y un renovado reconocimiento social y económico de los trabajadores del teatro.

William Reuben es uno de quienes se vincularon al proceso formativo en la UCR durante esta década; un proceso en su parecer muy interesante, porque por primera vez se propone la educación universitaria del arte dramático: una ruptura de lo que había sido hasta entonces la experiencia del TU, un teatro más bien aficionado:

*“Interesante porque era meter dentro de una universidad, con todos sus requisitos académicos, una actividad y a profesores que nunca habían sido de la academia... fue un tema de inmensa complicación, tensión, no existía la flexibilidad que se requería, pero al mismo tiempo la universidad logró dar una institucionalidad y recursos, que era más de lo que se había podido soñar.”*

Reuben comenta que entonces la mayoría de los estudiantes de teatro cursaban dos carreras, ya que era apenas “una tentativa” y surgían preguntas acerca de si la carrera podría verdaderamente dar pie a una vida profesional.

El mismo sostiene que en aquella época se logró armar un programa atractivo, que permitía responder de alguna manera a las inquietudes del momento y que suponía avances clave en la formación actoral en el país:

*“se llegó a introducir un concepto que posiblemente no existía en las Artes Dramáticas: el tema de la disciplina... y un elemento muy interesante que era esa visión de que la actividad dramática no es una actividad solamente de la mente, sino del cuerpo, y empezamos a hacer ejercicios y a hacer gimnasia, como parte del mismo curriculum, y danza para desarrollar ritmo, entonces ese cultivo del cuerpo era algo que jamás se había pensado y que jamás el TU o el Arlequín u otros habían pensado, en eso fueron elementos innovadores interesantes”.*

Reuben considera que el planteamiento más débil entonces era el que giraba alrededor de la dramaturgia, factor empequeñecido al lado del énfasis puesto en la actuación o la puesta en escena.

Para algunos como Carlos Morales, esta tendencia a la profesionalización supone más bien un verdadero nacimiento del teatro costarricense como movimiento real y no como actividad esporádica:

*“Yo creo que definitivamente la verdadera formación del teatro, el movimiento profesional, digamos, en Costa Rica, empieza en los setentas, yo no quiero subestimar toda la gente que en los otros tiempos había hecho otras cosas, de ninguna manera, ellos son parte de esta semilla, el antiguo Teatro Arlequín, etc, pero no tenían una constancia, es decir, no era una gente que se dedicaba 100% a vivir del teatro o a utilizar eso para hacer otras cosas, también desde el punto de vista artístico... a partir de los setenta se establece algo más profesional, hay un movimiento”.*

Lucho Barahona asevera que a su llegada a Costa Rica encuentran un medio teatral en el que participaban pocos grupos, con no mucho público teatral, que además no tenía la costumbre de ir al teatro regularmente, a raíz de que la oferta era esporádica; y es con una forma de trabajo y un ritmo de producción como la del Teatro del Ángel que se instaura una actividad constante, abierta *“de martes a domingo”*.



El camino hacia la profesionalización que se había allanado con el establecimiento de Escuelas especializadas, se enriquece también por el acceso a profesores extranjeros, inmigrantes o no, que venían a Costa Rica y se vinculaban con la academia y de alguna manera eran canales que permitían el acceso a nuevos métodos, textos y formas de creación.

La experimentación y prueba de estas recientes y desconocidas formas de espectáculo se suma a las modificaciones que experimentó este “Nuevo Teatro” nacional. A partir de estos años surge un despertar al conocimiento de formas creativas y repertorios alternativos, así como a relaciones novedosas con los espacios de representación y con el público. Por ejemplo la creación colectiva, la nueva dramaturgia latinoamericana y el teatro de calle.

William Reuben, durante sus años de estudio en Italia, se había vinculado con diversas formas de espectáculo, y a su regreso a Costa Rica durante los años 70 se encuentra con un ambiente propicio para la experimentación: *“(Al regresar de Italia) el movimiento era muy simple, muy básico, muy girando alrededor del TU, tenía la experiencia más de la generación anterior, del Arlequín, pero ya de eso no quedaba prácticamente nada, era TU y Escuela, con los Catania, obviamente eso fue un empujón impresionante para la profesión del teatro en Costa Rica”.*

Como ejemplo de lo anterior se cita la pieza *Teófilo Amadeo*, considerada precursora en el uso de la multimedia y de una experimentación en la

relación con los espectadores: *“La obra proponía una cercanía muy vital con el público, es de las obras que tienen una mayor relación con el público en aquella época... porque es el momento en que se agrade al público. Los actores salen del escenario, brincan a la platea, agarraban e increpaban al público”*; una propuesta vanguardista para lo usual en el momento.

La disposición a la prueba, a la experimentación, a la osadía a la que se hace referencia en varias entrevistas, se inflama con otro elemento, que como “la mística”, ha sido poco explorado en la documentación bibliográfica; y que sin embargo para muchos de los entrevistados constituye una fuerza poderosa, matizada como se abordó anteriormente, con la beligerancia político social de la época y las visiones transgresoras y de ruptura paradigmática: la complicidad con el arrojo y la creatividad juvenil, ímpetu que impulsaba con vigor a la nueva generación de creadores de la época y que es reconocida como tal por el fundador de Tierranegra Luis Carlos Vásquez y por William Reuben del Teatro Grupo. En la opinión de este último, los miembros de Teatro Grupo y Tierranegra, si bien trabajan totalmente aparte, tienen en común ese espíritu de experimentación y *“de riesgo”*.

Carlos Morales considera significativa la fuerza de este sentimiento en la época, y no sólo en la juventud; como dice Reuben: *“el mismo movimiento político era muy arrojado, muy loco, con menos cálculo”*.

Vásquez encuentra también en la década un momento que inspira en el ambiente local un aire de renovación:

*“yo venía de trabajar en el movimiento teatral colombiano que era un movimiento bastante politizado... se distinguía mucho desde el punto de vista político y por otra parte estaba muy en boga o en ese momento se estaba desarrollando lo que se denominó en esa época el teatro de creación colectiva... y al llegar me dí cuenta de que el movimiento teatral estaba en un aspecto bastante tradicional o bastante convencional”.*

Otra variable que de manera definitiva distingue al teatro de los setenta es la tendencia a orientarse hacia producciones que abarcaran a un público más numeroso y de extracción popular, siguiendo la dirección que se pretende para el teatro: difundirlo masivamente a sectores más amplios y numerosos de la sociedad. En las opiniones de los entrevistados y de los documentos consultados, aquello primordial que definió el éxito de la época fue un elemento de tipo cuantitativo: el aumento exponencial del público: *“Son diez años que se consideran la época de oro porque se vio crecer el público. El teatro tiene un destinatario clave que es la esencia de su sobrevivencia que es el público (...) lo que importa es el público. Y cuando teníamos un público de 30, 40 mil personas por obra, sabíamos que teníamos un teatro costarricense, un teatro que realmente vale la pena”* Carlos Morales.



En la actividad teatral de los años setenta, fuera esta o no proveniente de instancias gubernamentales como la CNT, el TNT o el TU, o de grupos que no estuvieran asociados a una institución estatal, su visión del teatro consideraba una actividad o un espectáculo que debía responder a las necesidades culturales de las grandes mayorías y que fuera accesible para recibir a un público numeroso.

Así como se señalan como emblemas de la época al Teatro de Museo como espacio representacional o la significativa enseñanza de Atahualpa del Cioppo, también se señalan ciertos montajes que se han constituido en una especie de insignias distintivas de la época, por ejemplo *Puerto Limón* o *La evitable Ascensión de Arturo Ui*, que se destacan tanto por su masiva concurrencia como por sus características artísticas. En el caso de *Puerto Limón* se resalta también el que fuera un texto costarricense y de gran incidencia en la vida social y el momento histórico.

Por otro lado, del mismo modo como el teatro ensaya nuevas formas de interacción con su público, en estos años surgen experiencias que dan cuenta de una particular forma de vínculo entre la actividad artística que se desarrollaba en el momento y personas que incursionaban en la crítica teatral. Tanto Valembois, como Morales y Zavala, en sus labores de críticos teatrales, se relacionaban en aquellos años con el proceso creativo de una manera muy distinta a como se da en la actualidad. Los tres participaron de los procesos creativos desde mucho antes de su estreno, viendo el desarrollo

desde muy cerca e incluso aportando al proceso. Valembois asevera: *“Asistí a todo el proceso de creación, de montaje de La evitable ascensión de Arturo Ui. Era algo impresionante. Creo que en Europa nunca me habrían permitido asistir a esta gestación, aquí fue posible, vi todas las etapas”*.

Morales también asegura que su participación era igualmente muy intensa: *“me metía en el fenómeno teatral desde ensayos, entrevistas, difusión del fenómeno, es decir, que cuando hacía la crítica, yo ya había pasado por todo el proceso, casi era parte del movimiento teatral”*.

Catania, como director de procesos creativos, también reconoce este elemento, la relación de apertura y comunicación, de participación más activa, la presencia de los críticos desde los ensayos, los aportes al proceso de pensadores y artistas plásticos, incluso *“Carmen Naranjo cuando era ministra me pedía permiso para estar en los ensayos, después ya ni pedía permiso, yo la veía ahí, sentadita en la última butaca”*.

Pagura recuerda también esta particular forma creativa, sobre la que considera que por ejemplo *“los montajes de Atahualpa eran montajes colectivos en el mejor sentido de la palabra”*, en donde el director llamaba para la conformación del trabajo a profesionales de otras áreas como sociólogos e historiadores, así como otros teatreros, para dar sus opiniones.

Zavala forma parte también de este grupo de personas que participaron del proceso de montaje de las obras de Del Cioppo, y sobre él dice:

*“era maestro de los actores en su propia percepción de la actividad teatral, en la práctica iba mostrando el tipo de didáctica del teatro que él proponía. Esa manera de afinar los clásicos en la vida social para proponer montajes que eran muy dinámicos, muy participativos, yo solamente vi después algo similar a lo que vi con Atahualpa del Cioppo en el Teatro del Sol en París, donde había un montaje muy similar, también de un público muy participativo, un público que participaba en escena. Tal vez lo más importante en ese momento fue participar de la pedagogía teatral en el marco de la puesta en escena de una obra, eso fue interesantísimo”.*

Además, este proceso de transformación y profesionalización que comienza a experimentar el medio teatral costarricense, empuja hacia adelante esta producción de quienes comienzan a escribir crítica teatral. Si bien no se establece un proceso formativo académico o sistemático, su práctica se torna más constante.

Al punto anterior se suma una renovada cobertura de prensa de la actividad teatral. Carlos Morales considera necesario añadir un ingrediente que contribuye en ese momento *“en el periódico más importante del país está de director Guido Fernández, un hombre de teatro. Un hombre que venía vinculado al fenómeno teatral desde los años 20 o 30. Guido le da un gran estímulo al teatro, entonces muchas páginas de ese periódico se destinan a la difusión del teatro”.*



Barahona secunda la opinión destacando el apoyo de la prensa, en particular del periódico La Nación y la figura de su director de entonces, Guido Fernández, *“Era muy barato poner los anuncios, poníamos unos anuncios bien grandes nosotros, no ahora que los anuncios son carísimos, casi no se puede”*. La posición de Fernández y su personal interés por el teatro, constituyen también un ejemplo de los beneficios que obtuvo el teatro de la época de las condiciones y gusto particular de figuras influyentes en distintos sectores.

Finalmente un último grupo de factores que se menciona como interventor en este periodo de auge de la actividad teatral y que la beneficia, se relaciona con la existencia de un medio social y teatral mucho más pequeño y mucho menos diversificado: en la Costa Rica de hace cuarenta años no existía la multiplicidad de alternativas culturales, artísticas y de entretenimiento con que contamos en estos días. Por tanto, la percepción que se asentó es la que hacía parecer que el teatro había surgido como un elemento nuevo, como si nunca se hubiese hecho antes, aderezado por una oferta cultural limitada y un aparato estatal de promoción.

La aparición de aquellas transformaciones que el arte teatral mismo experimentó durante la década de los setentas, en especial lo concerniente a la exploración de novedosas formas de creación y espectáculo, innovaciones en los espacios de representación, la tendencia a la profesionalización y el acceso a textos y métodos de creación provenientes de la vanguardia teatral

latinoamericana, constituye un último conjunto de variables tendientes a sostener la creencia de que la década de los setentas fue la “época áurea” del teatro costarricense.

A lo anterior se le suma la percepción de los entrevistados de que existía una tendencia al riesgo y el arrojo de la joven generación de creadores teatrales; y una nueva relación entre la producción teatral y su crítica. Y claro está, el elemento que constituyó para muchos el éxito más evidente del teatro del momento: la orientación a producciones que abarcaran un público más numeroso, espectáculos dirigidos a sectores más amplios de la sociedad, resultando en un aumento significativo en el número de espectadores.

### **La actividad teatral después de los setentas en la mirada de los entrevistados**

Dentro de esta investigación, una manera elegida para abordar y analizar el fenómeno teatral durante los años setenta ha sido por contraposición con lo ocurrido en el arte y la cultura nacionales en las décadas anteriores, así como comparándolo con lo que vino después.

Es decir, ante el objetivo general de investigar cuales han sido los factores fundamentales que han alentado la creencia de que los años setenta fueron la “época de oro” de la actividad teatral, la indagación ha generado gran

riqueza informativa cuando el discurso ha versado acerca de cómo y por qué “lo áureo” floreció y posteriormente se ha transformado.

Como continuación inevitable al cuestionamiento acerca de los años setenta, todos los entrevistados se refirieron a las décadas posteriores como años en los que la actividad teatral costarricense ha venido experimentando un proceso de continuo decaimiento. Sin embargo dentro de esta investigación no se busca valorar necesariamente y por completo a todo el devenir posterior de la actividad teatral como un declive, sino como una serie de transformaciones. Para analizar este proceso, se aborda desde diversos lugares y se le atribuyen distintas causas que se tocarán a continuación.

El estudio que realizaron Magda Zavala y Cristina Steffen acerca de lo acontecido desde los aparatos estatales ocupados del teatro en los años setenta, pretendía indagar en lo referente al Teatro Popular y las promociones teatrales, para analizar la confluencia entre ambos fenómenos y su mutua retroalimentación. Este era un proyecto en extremo ambicioso, con el que se quería entrevistar a promotores, profesores, funcionarios y ex funcionarios de la CNT, participantes de los talleres comunitarios, y personas cercanas a las experiencias en las comunidades, directores de los departamentos de teatro de las universidades, actores y directores, además de revisar fuentes documentales.



A través de esta investigación, se documentan y destacan los grandes logros de los programas de promoción que los aparatos del Estado hacían en el medio teatral y también se develan deficiencias en su planteamiento y ejecución, puntos que podrían haber contribuido para un debilitamiento posterior de la actividad teatral.

Una de las insuficiencias es la que atañe a carencias en la planificación, evaluación y alcances de los programas planteados. Zavala constata la existencia de:

*“procesos a los cuales no se les dio continuidad ni se tenía claridad de lo que significaban, en términos de lo que iban a provocar, es decir, me parece a mi que quienes estaban impulsando todo esto tenían en mente, según descubrí después, la ampliación de los públicos teatrales y la formación de públicos teatrales informados, esos eran, son, dos objetivos muy interesantes, eso ya, yo considero que, si se hubiera seguido desde el Estado con una política de formación de nuevos públicos y la ampliación de públicos, no se habría dado el fenómeno que se dio posteriormente con lo que yo llamo Teatro Chatarra, es decir, no se habría producido ese fenómeno de rebajamiento, porque habría habido un público con una capacidad de interrogación, de cuestionamiento de ese teatro y no irían a llenar las salas, entonces, lamentablemente, incluso esos objetivos que eran tan interesantes, no continuaron”.*

Este punto anterior surge también durante la entrevista a la señora Lupe Pérez, quién afirma haber participado ella misma de estas iniciativas planteadas por la CNT que surgen como brotes y luego se detienen, proyectos que comenzaron en ese momento y luego carecen de continuidad.

Los resultados de la investigación de Zavala y Steffen fueron aglutinados en un voluminoso documento final y se realizaron charlas con los equipos, más no se consiguió finalmente el afán de Zavala de ver los resultados publicados como libro, en entrevista personal con la investigadora ella afirma:

*“en algún momento me dijeron que el libro no se iba a publicar nunca porque parecía como un poco peligroso, que alguien (alguien que ya no está entre nosotros)... se había opuesto rotundamente, y era un persona que dominaba la vida cultural del país en mucho, etc.. y que dijo: ese libro no se publica. Y realmente. Yo toqué varias puertas, y de veras, no hubo manera. Entonces después ya dije, bueno, ya cumplí, ya hice este trabajo, saqué ese artículo sobre el libro, declararon a la investigación la mejor que se había hecho en la Universidad en aquel tiempo, y ya yo como que me olvidé del asunto, con la experiencia también me olvidé, fue un poco una experiencia amarga, en ese sentido, porque no pude sacar los frutos del producto, que yo pensaba”.*

Según indica Zavala, la investigación procuraba indagar sobre las experiencias de promoción teatral, las políticas de promoción que las generaban, confrontar los objetivos con las prácticas, ver el ensanchamiento de las políticas. Dentro de los hallazgos, la investigadora sostiene que en un momento, los procesos perdieron continuidad porque ya no se entendieron como promoción de comunidades y de sectores sociales amplios, sino que con la llegada del Partido Unidad al poder, se interpretaron como “beneficencia”, y, en concordancia con los objetivos internacionales de la cultura, los beneficiarios debían ser por ejemplo personas con alguna discapacidad física, trastornos emocionales severos, niños de la calle, y:

*“se transformó totalmente el sentido de estas promociones para comunidades, para grupos que tuvieran raigambre geográfica, para llevarlas a estos otros sectores que son menos estables y tienen menores posibilidades de permanencia, y este giro político, de percepción y de política cultural, hizo que se perdiera totalmente la intención original y los resultados que se habían obtenido, que eran interesantísimos”.*

Lo anterior fue muy perjudicial para los alcances más amplios de estos programas ya que:

*“nosotros pudimos corroborar que efectivamente esta práctica de promoción en las comunidades generaba equipos sociales, grupos sociales, no en todos por supuesto, porque habían unas más logradas*



*que otras, unas trabajadas con más conocimiento y con mayor empatía con la comunidad, y otros que iban un poquito más a cumplir; (pero) cuando se generaba el proceso realmente como se había pensado y se oía y se escuchaba a la comunidad, entonces, los grupos teatrales seguían funcionando y seguían siendo parte activa de la vida cultural del lugar y siendo un espacio de retroalimentación de las comunidades, sobre todo cuando las comunidades tenían ya tradición teatral, que era el caso por ejemplo de Puntarenas, con un grupo que se llamó Aguamarina... ese grupo fue nutrido por las promociones teatrales, retroalimentado, tuvo nuevas expectativas cuando llegaron las promociones teatrales allá, hubo un trato respetuoso". Magda Zavala.*

Sin embargo, no todos los procesos fueron satisfactorios, la investigación identificó otro obstáculo con el que toparon los programas, experiencias en comunidades donde el encargado de promoción llegaba al grupo a enseñar teatro como una especie de imposición de ciertos métodos o demandando una exigencia muy alta, confundiendo y desvirtuando así los objetivos de la labor de promoción, que no suponían la formación de profesionales del teatro en comunidades, que por tanto generaba desánimo en los participantes comunitarios.

Sobre esta línea crítica, en los hallazgos de dicha investigación se adversa la metodología propuesta por el entonces director del TNT Oscar Fessler,

puesto que el tipo de pedagogía que él propuso se consideraba que estaba completamente desarraigada tanto de la realidad costarricense como de la pedagogía teatral latinoamericana:

*“era una percepción europeizante, una percepción del teatro desde la alta cultura teatral, que nada iba a decir a las comunidades, y este modelo fue el modelo formativo desde el TNT para los nuevos actores... y yo decía en ese momento... que habría que pensar cual era el objetivo del TNT, qué tipo de actor, y por qué competencia de las universidades... qué era lo que iba a aportar el TNT diferente de las universidades, que justificara su existencia. Porque no era sencillamente formar actores que no tuvieran formación de secundaria: qué más había ahí, qué se proponía alternativo, cuál iba a ser el perfil laboral futuro de ese actor, que no iba a ser competencia de los formados en las universidades, todas esas preguntas se hacían ahí (en el documento resultado de la investigación), parte de los resultados era el cuestionamiento de ese tipo, de lo que se estaba haciendo desde el taller y desde la Compañía también”.*

Dentro de los intereses y recomendaciones finales de la investigación se proponía entonces que la labor y el perfil del TNT en ese momento ameritaban una revisión seria, así como la evaluación de la CNT y qué consonancia tenía con los objetivos de la promoción teatral.

Esta perspectiva que afirma lo perjudicial que fue para el proceso la ausencia o escasez de mecanismos de evaluación y planeamiento, aparecen incluso desde el estilo que primó en la constitución del MCJD, pues tal parece que la creación de esta dependencia no fue el resultado de un proceso profundo y sistemático de investigación, consulta y análisis de las necesidades del sector Cultura del país, la cita de Alberto Cañas es elocuente: *“la tradición costarricense es que la teoría viene detrás”*. O incluso, como señaló antes Zavala, esta teorización o evolución nunca llega a hacerse.

Un punto asociado a lo anterior y que resulta muy revelador, es el que tiene que ver con la frágil labor evaluativa de los alcances de los programas en cuanto a las movilizaciones sociales o comunales que pudieran despertar y cómo, evidentemente, no existían mecanismos para el manejo o la contención de estas movilizaciones:

*“no se había pensado en los posibles resultados cuestionadores de ese mismo proceso en la comunidad o en el centro de trabajo. Por ejemplo, si de algún modo, salía ahí en el centro de trabajo, la agresión sexual, digamos, de los jefes a las mujeres, y eso se ponía en escena, bueno, ¿qué se iba a hacer con el problema después? Entonces no había una propuesta que fuera más allá, que pensara en los resultados, y en lograr que eso que se llevaba a escena, tuviera un*



*impacto, un cambio en las condiciones laborales... no se había pensado en eso, y de algún modo, ahí estaba la peligrosidad”.*

Zavala formula también críticas al manejo administrativo del trabajo hecho en los colegios, programa que se afirma fue clausurado de manera injustificada por Guido Sáenz:

*“parecía que lo que decía la investigación no se sostenía con las razones que daba el ministerio para acabar con la experiencia, no había concordancia y no parecía justificarse la medida. Esto nos asombró y creo que para los estudiantes fue una lamentable pérdida... En la medida en que se probó en esa comunidad estudiantil, como público cautivo, más fácil de darle seguimiento... se probó que los muchachos estaban más formados, más interesados, más informados sobre el teatro, y que esto efectivamente redundaba en la asistencia a las actividades teatrales que se hacían desde la CNT y desde los grupos de teatro de las universidades. Es decir, había una dinámica, una interrelación, entre las promociones efectivamente y el resultado de las promociones y la actividad teatral. Entonces, no había como sentido en acabarlo”.*

Con este dato Zavala toca otro punto interesante, el nexo, señalado anteriormente, que se establecía a través de estos programas entre el MCJD y el MEP, cuya ruptura considera uno de los errores históricos de las políticas culturales en Costa Rica. A esta problemática se añaden otras que

revela la investigación como debilidades en la organización administrativa, dificultad para aprovechar los logros hacia el desarrollo cualitativo y problemas de financiamiento. Así mismo se resalta como fallido el traslado del departamento de promociones de la CNT a la dirección General de Cultura, cambio que se aduce a problemas económicos y un giro de las políticas de extensión a vías más convencionales.

La cuestión de la producción dramática, ha resultado un elemento de opiniones encontradas que engloba distintas perspectivas. Sobre la producción teatral nacional escrita se afirma que era escasa, asociada a la ausencia de una tradición fuerte de escritura dramática en el país.

Hay, sin embargo, otra carencia más oculta que revela esta realidad: la del deficiente modelo de recuperación y documentación de la producción dramática que no fue publicada, de toda aquella que se ideó como dramaturgia escénica, fuera o no de extracción popular, la escritura de los autores que no fueran los ya reconocidos y legitimados por los mecanismos convencionales. En el documento final de la investigación de Zavala, se registran todas las puestas en escena que se hicieron como parte de los programas estatales de promoción teatral, fechas y lugares de representación, participantes, número de promociones en comunidades y centros de trabajo. Sin embargo ella critica la frágil labor de recuperación y documentación de esta dramaturgia popular generada en esos años.

Para la investigadora, el problema de la escasa documentación, no es solamente un asunto asociado a los textos de producción popular sino que también afectaba a dramaturgos emergentes, fenómeno teñido de razones políticas en su visión, pues según afirma se privilegiaba la producción de los escritores afines a la socialdemocracia.

Su visión crítica se amplía sobre la dinámica de la producción dramaturgica. Para ella existían entonces tres polos de producción: 1. El polo de los autores canónicos, que contaban con el favor del Estado, con mucha resonancia tanto en lectura como en escenificaciones; 2. Los autores emergentes, jóvenes, muchos venidos desde la izquierda, que buscaban una producción alternativa, en busca de sus lenguajes, incluyendo aquí la producción de Tierranegra; y 3. el campo de producción que denomina el de la dramaturgia efectivamente generada desde las comunidades. Dentro de este ubica dos formas distintas de producir, por un lado los dramaturgos aficionados, populares, espontáneos, comunitarios, que escribían sus obras y estas llegaban o no a presentarse en las comunidades (piezas de este tipo han sido recopiladas por ella misma en la investigación *Creación verbal popular en Costa Rica*), y por otro lado: *“otro proceso dramaturgico, en el que un grupo comenzaba a escribir todos juntos o que montaban la pieza y luego esta era recuperada u otras que sólo quedaban en la escritura escénica”*.

Zavala critica que los mecanismos culturales formales debieron haber tenido formas de detección, recuperación y documentación de estas piezas,



pues se sabía de su existencia y hasta se hacía crítica escrita sobre ellas:

*“No es que no existiera la dramaturgia, no es que no existiera el proceso o que fuera débil, no, no, de ninguna manera, es que sencillamente no había procedimientos de documentación ni responsables de la documentación, lamentablemente, entonces eso se perdió”.*

La pregunta por la producción dramática desemboca en el cuestionamiento de si el viraje que dio el movimiento teatral en los años setenta logró o al menos alimentó la posibilidad de constituir un “estilo nacional”, una “forma costarricense de hacer teatro”, sobre esto Zavala opinó:

*“Creo que los canónicos marcaron tres direcciones que yo pueda ver, estilísticamente, una dirección muy cosmopolita, que fue la producción de Daniel Gallegos... formado fuera del país, muy interesado en el teatro internacional, digamos, culto y prestigioso, tanto clásico como contemporáneo... más de habla inglesa que de habla española, la referencia de él era esta, y él trae esos grandes problemas y produce las obras que usted conoce, donde se cuestionan asuntos que tienen que ver más con la generalidad, los problemas humanos, que con un asunto específico de la vida contemporánea de ese momento, con lo cual él estaba en disintonía, es decir, no estaba sintonizado con lo que estaba pasando*

*en el teatro latinoamericano, realmente estaba la margen de ese fenómeno, estaba más ligado a los centros metropolitanos del norte”*

Una segunda dirección la ubica Zavala asociada a la producción de Alberto Cañas y emite un criterio muy interesante al respecto de la búsqueda de “lo nacional”, establecido como uno de los lineamientos iniciales de MCJD y sus políticas culturales:

*“Por otra parte lo que hace Cañas es utilizar, desde mi punto de vista, con todo respeto, la verdad, porque no he pues, ahondado sobre esto, pero para mi lo que hace es utilizar la tradición costumbrista, Aquileo en la escena, por resumirlo de alguna manera. Entonces utiliza la tradición costumbrista que dice, dice de una voluntad de grupos y sectores por crear una tradición nacional, nacionalista... a partir de una serie de mitos de la nacionalidad... se llevan a escena en obritas, algunas muy divertidas y simpáticas, que atraen público, porque eso de reírse también tiene su pegue con los públicos. Entonces estas obras hablaban en un lenguaje bastante local, retro, en los setenta ya era retro, porque se refería a principios del siglo veinte, y eso de alguna manera hacía que el sentimiento de teatro nacionalista fuera muy enfático, en las obras. ¿Pero qué pasaba con Alberto Cañas y ese teatro retro, neo costumbrista? Bueno, que estaba también al margen de los grandes procesos de la dramaturgia latinoamericana que estaba proponiendo grandes problemas sociales, étnicos, políticos,*

*básicamente la represión que estaba pasando en ese momento, y que el teatro estaba muy, digamos, receptivo, sensible, y dando respuestas a esos fenómenos, y aquí se estaba con un teatro retro, neo costumbrista en lo que se refiere a Cañas. Esa dramaturgia, ese estilo impacta más a los jóvenes escritores, desde mi punto de vista... que la propuesta de Daniel Gallegos, tiene más seguidores esa propuesta, justamente porque habla, porque tiene esa voluntad nacionalista, sólo que es una voluntad nacionalista en clave mítica, mítica en el sentido también de interpretar la realidad del presente con los mitos ancestrales, nacionales, que son creados por una clase social con respecto a otra... Esta línea tiene sus limitaciones, tiene su carácter, digamos, desfasado con respecto al presente, en los setenta y en el presente, entonces definitivamente tampoco era una línea que estuviera afincada en la realidad del momento, la realidad teatral del momento, y que pudiera ser muy pedagógica con respecto a los nuevos dramaturgos, lamentablemente”.*

El tercer estilo al que la investigadora alude, es aquel que en su juicio “trataba de aprender justamente de la experiencia latinoamericana, que había leído un poquito a los autores latinoamericanos, y que entonces trataba de dinamizar el trabajo dramático”. De este último considera que fue y continúa siendo “minoritario” y que “no produjo grandes obras”, excepto la mención que hace de la pieza *El martirio del pastor*, ya en los años



ochenta. Para Zavala, este estilo no impactó mayormente a los jóvenes escritores y se produce más bien un estancamiento en la escritura dramática, a diferencia de lo que sí ocurrió en la novela.

Continuando con los factores que se han citado para explicar el devenir de la actividad teatral a partir de los años ochenta, Valembois junto a la mayoría de los entrevistados, opina que los setenta suponían definitivamente *“un tiempo mejor”*, y considera junto a otros como Alfredo Catania y Luis Carlos Vásquez que ese tiempo estaba alimentado por la existencia de un público listo y receptivo, que no contaba entonces con una oferta cultural tan diversa como la de la actualidad, sin tantas expresiones artísticas y en un medio aún más pequeño.

Pese a coincidir en lo trascendental de la diversidad en la oferta cultural actual, Lucho Barahona discrepa al considerar que el público de los años setenta no era tan masivo como se cree y que tampoco era una audiencia realmente formada y crítica. En su parecer el público teatral en la actualidad ha aumentado, mas aclara que es una progresión aparente, ya que se incrementa en número pero que gusta mayoritariamente de producciones de baja calidad.

La variable de la aparición y fortalecimiento del teatro empresarial o aquel que tiene como fin fundamental el sostenerse como una actividad comercial, es citado con frecuencia como una de las razones que ha deteriorado a la

actividad teatral del país. Su producción fue muy criticada entre los entrevistados y a este se le achaca haber desmovilizado el público.

Zavala se considera a sí misma, como a muchos, mucho más selectiva a la hora de asistir como espectadora, “preocupada de que el teatro estuviera permitiéndose tal pérdida de capital simbólico... era como tirar por la borda lo que debía haber acumulado como tesoro”. Y considera que no es sólo un asunto que atañe a quienes producen este teatro más bien comercial: “*Es por eso que el teatro chatarra se ha podido entronizar y tener una legitimidad, entre comillas, porque: quién responde, quién cuestiona, quién analiza... no existe*”.

Es decir, su cuestionamiento crítico se dirige tanto al público, como a los creadores, como a los críticos teatrales. Se desaprueba por un lado que como público no se ha podido o sabido resistir, se discute si aquel público de los setenta estaba realmente tan formado que fuese elegir y recibir con criterio los espectáculos ofrecidos, y varios entrevistados cuestionan además aquí la incapacidad de las Universidades para producir una generación de críticos más fuerte, “*un foco de resistencia*” desde la investigación y la documentación.

Lo concerniente a la crisis económica que se vive en Costa Rica a inicios de los años ochenta es mencionada de forma consistente en la revisión bibliográfica como una causante fundamental del deterioro teatral, crisis que acarreó un gran aumento de la inflación, devaluación de la moneda,

fluctuaciones extremas del dólar, reducción del presupuesto estatal y del poder adquisitivo.

Entre los entrevistados se hace referencia a esta situación cuando se habla de la aparición de este teatro “empresario”, casi como una consecuencia. Una opción que aparece como más atractiva, en salas más pequeñas, con obras más fácilmente colocables en el mercado, más rentables, más vendibles, que devienen posteriormente en el chiste fácil, en piezas estereotipadas y sexualizadas. Y esto desata críticas dirigidas a quienes optan por estos trabajos, situación que se contesta con que los teatros tienen que ser ahora autosuficientes.

El teatro entonces se recoloca dentro del mercado de servicios de entretenimiento, asociado a los cambios en los hábitos del costarricense, gustos, uso del tiempo libre, el empuje de la televisión, los espectáculos masivos como el cine y el fútbol; y el teatro que tuvo un lugar hegemónico en su momento, debe entrar a competir dentro de la misma dinámica, asociado claramente a una nueva estructuración de la lógica de producción y mercado, con el decaimiento a partir de los años 80 del modelo social demócrata y la instauración de la corriente neoliberal.

Alfredo Catania considera que la prensa ha aportado en ese sentido, pues sostiene que en la manera en que se cubren los espectáculos “todo pesa lo mismo”, se da igual espacio a unos que a otros y eso confunde al público:



*“Ahora se confunden farándula y teatro...yo a veces voy (a ver teatro)... y me da algo de lástima...”.*

Barahona al respecto esgrime su defensa del teatro del Ángel dentro de esta oferta “empresarial”, pues cree que sigue siendo cuidadoso en la selección y presentación del repertorio. Sin embargo concede que en el presente hay mucha competencia de un tipo de teatro “*muy elemental*”, con obras muy mal presentadas que han acostumbrado al público a la “*comedia ligera con títulos atractivos, muchas veces de contenido sexual (...) Entonces, tengo que ir con la corriente, ¿qué voy a hacer? Lo más terrible de todo es que tengo que ir detrás del público, cuando el teatro del Ángel empezó, íbamos delante del público (...) pero no puedo evitarlo porque tengo que vivir ¿no? tengo que tener el teatro abierto...”.*

Las carencias formativas del medio teatral costarricense aparecen también como otra de las causas que los entrevistados plantean para el debilitamiento de la actividad teatral, deficiencias que se encuentran tanto en la formación universitaria de los profesionales del teatro como en un sistema educativo nacional que no expone ni sensibiliza a los jóvenes a las *experiencias* artísticas y que se traduce en la existencia de un público por tanto poco formado, exigente y crítico. Razones que se suman a fallas formativas de la crítica profesional y la ruptura de los lazos entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación.

Vásquez amplía los alcances de la problemática, pues critica que antes las escuelas primarias y secundarias veían mucho más teatro, que la CNT abandonó los programas de difusión y que cada vez hay menos obras en los programas del Ministerio de Educación, en detrimento de la formación intelectual de las personas. En su visión, no es solamente un asunto de quienes montan obras fáciles y chabacanas, sino también de un público afecto a lo fácil y la risa, *“y no tiene tampoco parámetros de comparación estética, de lo que se puede hacer con el teatro, y de lo maravilloso que puede ser el teatro bien hecho”*.

Pagura se une a ellos y opina:

*“(El declive) lo atribuyo en parte a las escuelas (de teatro), me parece que las escuelas han perdido beligerancia.... Veo a los estudiantes... y me asusta o me sorprende, ciertas carencias, ciertas actitudes, ciertas aspiraciones que no tienen nada que ver con lo que uno se formó, lo que uno cree, yo sigo siendo... no sé, para mi el teatro es casi una cuestión religiosa, en el sentido de que, es que es casi esencial para mi vida y que es una cosa seria, muy seria, y en la que estoy dispuesto a seguir aún cuando tenga que hacer sacrificios, yo vivo muy al día, pero no me importa, con tener con qué vestir, y mi comida y mi techo, lo que me importa es hacer teatro y hacer lo que creo que tengo que hacer en el teatro”*.

Zavala comparte aquí algo de una opinión manifestada por Catania que habla del agotamiento de la postura alternativa:

*“Se renunció a la resistencia, que no pasó en otros puntos de América Latina, donde estos procesos de comprensión de lo que sucedía, elaboración de eso desde la teoría, y desde prácticas diferentes, mantuvo sectores organizados para la resistencia, y las universidades tuvieron una importancia, en algunos puntos, central. No pasó aquí. Entiendo que en toda Centroamérica. El impacto de la guerra fría, aquí en Centroamérica fue tan fuerte y de resultados y de productos tan lamentables, que parte de la desmovilización posterior, en la postguerra, es justamente la incapacidad para reaccionar. Uno esperaría que de pronto cambie esa situación y que de nuevo haya la posibilidad por lo menos de entender los procesos, y de reaccionar ojalá”.*

Esta concordancia que comparten todos los entrevistados de que el devenir del teatro costarricense en los últimos treinta años ha sido un declive constante, sigue sumando razones en la desaparición del elenco estable de la CNT, los recortes presupuestarios y las carencias que experimenta la Compañía para sus montajes. Rubén Pagura identifica estas razones como señales del abandono de los programas culturales dentro del aparato estatal:

*“creo que empezó el Estado a desentenderse paulatinamente, poco a poco, de su responsabilidad con la cultura en general, y con el teatro*



*en particular, hasta llegar a esto, que es estar totalmente librados a las reglas del mercado; hasta las gestiones que se hacen con las instituciones están todas signadas por las reglas del mercado, hay que hacer un proyecto que sea rentable y que cumpla con tales requisitos para que genere ganancias... de esas cosas en esa década no se hablaba, es decir, obviamente se sabía que había que contar con un presupuesto y todo eso, pero no era el centro o no condicionaba tanto lo económico la producción teatral...Creo que en ese momento el Estado asumía una responsabilidad con la cultura, como yo creo que tiene que ser, lo dice la constitución, lo dicen las leyes del país, el Estado tiene una responsabilidad con la cultura como la tiene con la salud, con la educación y con otros aspectos de la vida del costarricense... y en ese momento yo creo que sí, el Estado, a veces con más limitaciones, a veces con menos, asumía una responsabilidad que se veía, que se concretaba en la práctica”.*

Tanto Pagura, como Gerardo Arce y Alfredo Catania centran sus críticas en este momento en el debilitamiento de la labor estatal, como una muestra del desmantelamiento de las instituciones, del abandono de los programas e instancias públicas dirigidas a la promoción cultural, sumados a los vaivenes de la política que acarrearán la poca continuidad de las gestiones culturales, que cambian de rumbo de ministro a ministro.

Dentro de lo encontrado en las entrevistas, otras cuestiones de índole político son mencionadas con frecuencia como interventoras para explicar la detención del empuje que venía experimentando el teatro. Se afirma que los sectores más conservadores de la sociedad y la dirigencia política costarricense se habían convencido de que el teatro en los setentas se había convertido en un real elemento significativo en la vida social del país; y sus producciones, imbricadas en la realidad nacional, eran fuente de discusión y se veía en ellas potencial subversivo, una perspectiva congruente con la agitación política latinoamericana de esos años.

En los inicios de los años ochenta se presenta una disminución del presupuesto estatal, se esfuman las subvenciones, y desaparece el elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro. Esta serie de recortes y medidas es valorada así por Gerardo Arce:

*“La CNT fue la vanguardia cultural en el movimiento teatral, y se le va golpeando, se eliminan los programas, se le quita plata, se elimina el elenco, utilizando paulatinamente argumentos, por ejemplo congelar salarios. Claro como había una crisis económica tremenda...., pero intuyo que quiere decir que la crisis se utiliza para ir sofocando, hasta que se ven obligados a renunciar “por inanición”. Se le quitan espacios, golpes estratégicos que han conducido a lo que es hoy la CNT. No hay elenco, no hay política clara de repertorio”.*

Durante los años setenta, movimientos como ALCOA y la articulación de la nueva izquierda como expresión política, convergen con los procesos revolucionarios centroamericanos y provocan una postura más defensiva por parte del Estado Socialdemócrata. Las dimensiones políticas del teatro de la época, su trascendencia y su posterior decaimiento han permitido elaborar una hipótesis que podría suponer una trama de implicaciones ideológicas más profundas; Valembois por ejemplo, se encuentra afín a esta teoría que sostendría que el desarrollo teatral se vio interrumpido como resultado de una estrategia de corte político: *“Creo que eso fue un asesinato, si, la palabra es quizás un poco fuerte, pero fue eso. El teatro en si, puede ser peligroso....El teatro incita a pensar. Es peligroso pensar y hacer pensar”*.

Se menciona, a pesar de las diferencias existentes, que habían ciertos temas y posiciones que brindaban cierta cohesión artística, social e ideológica dentro del medio teatral de entonces que facilitaba la circulación de ideas. Esto se une a la llegada en la década de los setenta de personas ligadas al teatro cuya perspectiva ideológica era afín a la izquierda. Dentro de estos se menciona a profesionales que se exiliaron en Costa Rica por la persecución desatada por los regímenes de seguridad nacional en sus países, así como al director uruguayo Atahualpa del Cioppo, de quién Morales afirma era cercano al desarrollo político del movimiento de los Tupamaros en Uruguay. Valembois dice al respecto: *“El tipo de teatro en calidad y en cantidad que se llevó a cabo, llegó a asustar a los bien pensantes”*.



Inclusive, esta presencia estaba inmiscuida en las estructuras formales de gobierno en lo cultural. Valembois menciona que la presencia de Carmen Naranjo a la cabeza del Ministerio de Cultura, representaba desde lo institucional costarricense, un refuerzo, una acogida, una instrumentalización del hecho artístico en función de un concepto de poder, y eso era peligroso para ciertos grupos. Morales va más lejos aún, y afirma que ese choque de fuerzas, entre los progresistas, más cercanos a la izquierda y las autoridades gubernamentales hace decaer el movimiento teatral.

A pesar de que la misma Carmen Naranjo desmiente que su salida del Ministerio tuviera implicaciones políticas, en la visión de Valembois: *“Eso fue un asesinato en lo teatral porque fue una matanza por dentro... Fue un acto ideológico de darse cuenta por parte de sectores poderosos que el arte es un arma de doble y de triple filo”*.

Pagura comparte la opinión de que la caída del movimiento está asociada a que el desarrollo teatral comenzó a convertirse en un proyecto de gran envergadura y pretensiones que política y económicamente tocaba intereses muy fuertes. Estos grupos de poder que podrían verse afectados se perciben puestos en peligro, pues no se habían anticipado los alcances del movimiento cultural en medio de aquella realidad sociopolítica nacional y regional, y se despierta un temor de si estos alcances se hallaban más allá del control.

Pagura lo ejemplifica con el montaje de Lisístrata de la CNT, dirigido por Atahualpa del Cioppo,

*“se les salió de las manos, resultó una obra que fue un súper éxito, pero que era súper polémica, porque era muy política, era súper divertida, el público disfrutaba... sin embargo ni siquiera atacaba...mirá que se le atacó por pornográfica, no por política... se le atacó por el lado ese moralista, pero Guido cerró el Museo, censuró la obra...se prohibió... se armó una polémica, empezó a escribir todo el mundo...Estoy de acuerdo con Víctor Valembois que fue un asesinato del teatro”.*

Zavala es otra de quienes considera viable esta posibilidad:

*“Si, creo que si, efectivamente eso se dio, y varios, creo que los personajes más conservadores que llegaron al poder del aparato estatal de cultura, la CND, la CNT, se dieron cuenta de que estaban ante un fenómeno que se les podía ir de las manos, se les estaba yendo de las manos y empezaron a recoger velas. Ese proceso se dio, en algunos puntos de manera tajante, abrupta, y en otros, poco a poco, hasta que dejaron que la cosa terminara diluyéndose. Pero estoy segura yo que eso pasó, un enorme temor por lo que podría significar en términos de alentar procesos sociales inesperados, y se retrocedió. Creo que es un mal efecto de la Guerra Fría, porque tendríamos un pueblo más cultural y artísticamente formado... dentro*

*de Liberación Nacional, ese proceso se estaba dando ya (previo a la llegada al poder de la Unidad), era el choque de las fuerzas más conservadoras de Liberación contra las más progresistas, y ahí había una tensión que no se había resuelto, todo viene a desembocar en ese corte con el cambio de gobierno”.*

Catania tiene al respecto una posición mucho más mesurada. Si bien es claro en la posibilidad de que el teatro se tenga por peligroso, él ubica el problema más bien en los hacedores y su actitud; considera que el declive se asocia más a una actitud menos combativa. Su postura es que no hubo suficiente beligerancia de parte del gremio; aún cuando se anticipaba la decadencia, el medio no fue capaz de sindicalizarse por ejemplo, y luchaba entonces por cosas menos trascendentales.

Gerardo Arce también critica la perspectiva actual y al compararla con la de hace cuarenta años, achaca el cambio a otra arista de la cuestión ideológica y actitudinal de los creadores *“(Antes) había una armonía en el teatro, lo que se estaba diciendo, con el espíritu del actor, creo que esa claridad se ha perdido”*. Y le añade una falta de compromiso, de claridad, congruencia discursiva, y de entrega. Su visión se interpreta pues, como la pérdida de aquella mística de la que se hablaba y se liga también a la cuestión ideológica, pues esta congruencia discursiva que existía podría haber sido provista entonces por un discurso más abarcador, un gluten que agrupara y



acompañara más al medio como un todo, un amparo que en los setentas podrían haber provisto las estructuras de afiliación partidista.

Finalmente Alfredo Catania señala que en la actualidad lo que ahoga política y económicamente son las fuerzas globalizadoras. Su postura de la caída no tiene que ver con fuerzas externas que mataron al movimiento: *“Es el devenir natural, no creo que hubiese algo castrante. ¿Por qué se pudo, por qué se fueron? Es el sujeto, somos nosotros, si teníamos un elenco de 15, ahora hay que ajustarse a uno de 5, por qué si antes teníamos 15? ... No creo que hayan habido esas fuerzas”*.

A pesar de las claras diferencias en cuanto a la postura de Catania y la de Rubén Pagura por ejemplo, este último concuerda con el primero en que la decadencia del movimiento está asociada también al *“neoliberalismo, como sistema impuesto a nivel global, creo que es un fenómeno global”*; y da ejemplos de cómo este deterioro ha afectado también otros países como Argentina, España, donde de la misma manera se cae en un proceso de *“superficialización, de comercialización, en el mal sentido, de la cultura, de librarla a las leyes del mercado”*.

Vásquez resta también importancia al asunto de la estrategia política como una fuerza fundamental en el decaimiento del movimiento teatral, aunque sí sostiene que por ejemplo algunos montajes de Tierranegra sufrieron una especie de censura solapada; por ejemplo para una pieza

como 1934, en la cual considera parte de la burguesía estaba inmiscuida, el grupo no encuentra teatro para hacerla.

*“En Costa Rica siempre dicen que no hay censura, pero sí hay, siempre hay un tamiz de alguien que te tira las cosas por debajo o que te ponen una especie como de etiqueta... imagínate hace treinta y pico de años cómo era, era muchísimo más tremendo, sobre todo que todos estos señores burgueses eran los que se consideraban los dueños del teatro... y llegamos nosotros con una cuestión de querer contar cosas, de querer protestar, de querer que el teatro dijera cosas, que además lo presentábamos de una manera diferente, o sea que sí, abrimos muchos caminos”.*

## Conclusiones y recomendaciones generales

Durante la década de los años setenta una serie de factores convergieron dentro de la actividad teatral de tal manera que esta articulación ha conseguido perpetuar la creencia de que el teatro de esa época se desarrolló de una forma tan diferente a todo lo vivido antes y después, que constituyó su “época de oro”.

Estos factores se propone agruparlos en tres categorías, según las opiniones de los entrevistados y la revisión bibliográfica:

1. Las circunstancias políticas y sociales de Costa Rica y el mundo circundante en ese momento
2. Las políticas culturales del Estado costarricense durante los años setenta
3. El surgimiento de un “Nuevo Teatro”, entendido como aquellas transformaciones que el arte teatral en sí experimentó durante la década de los setenta.

Dentro del primer punto se contextualiza a la Costa Rica de los años setenta, como un país inmerso dentro de un movimiento regional y continental de convulsión política y socioeconómica que genera movimientos internos intensos y específicos, y esta dinámica es latente para los participantes de la actividad teatral, quienes percibían con claridad las dimensiones políticas de la actividad teatral.



En esos años, se discutían y respiraban las posturas cercanas a la ideologías de izquierda, contrarias a la intervención estadounidense en los asuntos nacionales de cada país, y opuestas también al establecimiento de las dictaduras como forma de gobierno; eran tiempos en los que se conocían y apoyaban movimientos revolucionarios latinoamericanos, y movimientos estudiantiles tanto fuera como dentro del país; manifestaciones y posturas que impregnaban el quehacer artístico.

Esta efervescencia política despertó en los jóvenes creadores una sensación de compromiso político, de definirse, de afiliarse, muchas veces en forma de militancia política y partidaria, y otras solamente de manera afectiva.

En los setentas Costa Rica se convierte en un destino de exilio para profesionales del arte escénico que debieron salir de sus países por cuestiones políticas. Esta tendencia se asocia a las condiciones que tenía Costa Rica en ese momento: un lugar que ofrecía hospitalidad, estabilidad política y en la que existía un medio teatral que permitía trabajar y desarrollarse.

Estos profesionales extranjeros instauran ideas y metodologías que se consideraban novedosas y atractivas, y por sus medios se facilita el acceso a nuevas formas teatrales, escénicas y textos dramáticos. Su incorporación como docentes ejerce también una influencia significativa, no solo en lo profesional teatral, sino en lo ideológico, inyectando en sus discípulos la

importancia de la responsabilidad social del artista, del compromiso en la práctica teatral, y acercándolos a los movimientos de vanguardia en Latinoamérica; este proceso es especialmente significativo por la inclusión de la izquierda en la vida social y cultural del país. De la misma manera los artistas extranjeros contribuyen con el proceso de profesionalización del arte y de percepción del teatro como una forma de ganarse la vida.

Estas perspectivas ideológicas (tanto la socialdemócrata como las ideologías de izquierda) sus formas metodológicas y sus propósitos para el arte teatral, vinculados a una orientación del teatro que opta más claramente por las mayorías, van a dejar huella en los programas y en la práctica en general que las instancias estatales plantearon para el teatro de los setenta. Esto porque si bien es cierto es la socialdemocracia quién detenta el poder durante esa época, la izquierda logra vincularse claramente en la ejecución de los planes venidos desde las estructuras hegemónicas.

La relación de Costa Rica con el mundo circundante hace que el país establezca nuevas relaciones entre el medio teatral nacional y el mundo teatral extranjero: se facilita la participación en festivales extranjeros, se dinamiza la visita de grupos y directores, se ensancha la apertura a nuevas formas de aproximarse al hecho teatral, nuevas teorías, conceptos y autores.

Asociado a la turbulencia de estos años y a lo esperanzador de discursos y acontecimientos, aparece el elemento denominado “la mística”, un empuje intenso hacia la práctica del quehacer artístico, que mezcla el ímpetu de la

nueva generación y el entusiasmo revolucionario de la época; fuerzas que talvez por su sutileza e intangibilidad no se han documentado tan claramente para abordar el fenómeno del auge teatral de los setenta, en particular en lo que se refiere a la manera en la que los hacedores teatrales percibían y llevaban a la práctica su arte. La mística es caracterizada por una gran convicción en lo que se hacía, para valorar la labor como un quehacer significativo, entregado, e incluso asociado con el trabajo disciplinado, de gran respeto para el espectador y tenido por trascendental.

Ligada a “la mística” surge la creencia de que durante esta década la gestión de proyectos se desarrollaba con mayor fluidez, que había una mayor voluntad política y que no se entorpecía con tanto trámite. Una dinámica relacional que dentro de los aparatos estatales dedicados a la cultura, se liga a una forma de administración que no seguía una gran reflexión previa o planificación profunda, con frecuencia llevada a cabo por figuras influyentes, con un interés personal.

La mística y esta forma de gestión despiertan una marcada nostalgia en los entrevistados, por un tiempo calificado como más simple; y también teñido por esta melancolía aparece en la memoria y el relato el Teatro del Museo como espacio icónico. Este lugar se recuerda como un emblema de esta opción del teatro por las mayorías, un espectáculo de masas, accesible en su costo, repertorio, ambiente y facilidades de transporte.



Sin embargo lo que se refleja de manera más notoria es la nostalgia por la pérdida de las condiciones que hicieron posible el surgimiento de esta “época de oro”, condiciones dadas por un momento histórico y un marco sociopolítico existente, que a su vez dio lugar a políticas estatales específicas, que incluso trascienden lo cultural. La creencia en la existencia de una “época de oro” aparece porque hay una estructura ideológica e institucional que ha calificado así a una determinada producción cultural y esta a su vez genera los mecanismos para perpetuarla.

Como segunda categoría se propone que las políticas culturales que el Estado costarricense planteó durante los años setenta serán más que fundamentales para sustentar la creencia, que se sostiene hasta nuestros días, de que esa fue la época de oro del teatro nacional. Este conjunto de intervenciones políticas estarán marcadas claramente por el paradigma que de Estado y Cultura tuvo en el país la socialdemocracia, en particular el PLN, partido en el poder de 1970 a 1978.

Entre las instituciones que nacen dentro de este marco político se destaca sin duda la creación en 1970 del entonces Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, una dependencia especializada, dedicada a los asuntos culturales y que contaba con recursos asignados dentro del presupuesto nacional. No es casual que Alberto Cañas, un hombre de teatro sea el primer ministro de esta cartera y su presencia es clara para justificar la predilección del teatro como mecanismo de difusión y extensión. Siguiendo esta línea, se crea un

año después la Compañía Nacional de Teatro, con el objetivo primordial de difundir el arte teatral por todo el país.

Los programas de promoción teatral de la CNT van a surgir posteriormente como proyectos clave para la conformación y formación de públicos, la creación de grupos de teatro aficionado, así como para contribuir a la difusión de otros grupos teatrales profesionales. Las promociones son otro gran proyecto dirigido a los grupos mayoritarios y a la producción de un tipo de teatro que tuviera como objetivos la exploración y escenificación de las temáticas propias de los participantes.

El Estado vendrá a contribuir también en la actividad teatral por medio de subvenciones otorgadas a otros grupos independientes. Y se reconocerá el impulso que se procuraba para lo considerado “lo costarricense”, que influye en la búsqueda en la CNT de un “lenguaje propio” y en el interés por incentivar las producciones que intenten una cercanía temática, estilística y de lenguaje con “lo nacional”. De la labor Estatal se reconoce también la exploración de más espacios de presentación, de difusión de las producciones, por ejemplo a través de festivales locales e internacionales.

Como consecuencia además de todo un gran mecanismo institucional de bienestar social, consecuente con el paradigma Estatal que se venía gestando desde décadas anteriores, aparece la creciente clase media de los años setenta, la cual se constituirá en este público masivo que asistía al teatro en ese tiempo, grupo social que va empobreciéndose y achicándose a

consecuencia de las transformaciones que el Estado tiene en su constitución y funcionamiento en épocas posteriores.

Un último grupo de factores es el que agrupa a una gama de elementos que vendrán, durante los años setenta a modificar la forma en la que se desarrollaba la actividad teatral en el país.

Durante esta década se afianza una tendencia hacia la profesionalización del arte teatral, con la aparición y fortalecimiento de escuelas universitarias especializadas, de la CNT como espacio formativo y del TNT, espacios que lo revisten de legitimidad social y reconocimiento económico y que dan lugar a la posibilidad de que el teatro sea visto como una forma de vida.

En esta era se comienza a experimentar con nuevas formas de creación, corrientes teatrales consideradas novedosas, relaciones alternativas con el público y los espacios de representación, acceso a otros textos, repertorios y recursos escénicos.

Estas propuestas serán retroalimentadas con lo que se percibe como una buena disposición a la prueba, la experimentación y la osadía por parte de miembros del medio teatral, enlazado como se citó, con la beligerancia político social de la época y las visiones transgresoras y de ruptura paradigmática, así como con la evidente complicidad del arrojo y la creatividad de la nueva generación.

Otra de las variables que vino a fortalecer el desarrollo teatral es que hablamos de una sociedad costarricense que contaba hace cuarenta años



con una oferta cultural mucho más limitada que la actual, sociedad en la que el teatro resurge como fenómeno renovado, y con un medio reducido, abocado a ofrecer espectáculos que abarcaran y atrajeran a un público más numeroso y popular. Todo lo anterior, efectivamente resultó en un aumento significativo del número de espectadores, aunque hay visiones encontradas en cuanto a si se logró que estas numerosas audiencias estuvieran tan formadas y fueran tan críticas como algunos lo recuerdan.

Este teatro de los setenta se considera que contaba con una cobertura de prensa más amplía, sazónada con los elementos de renovación e interés personal, un teatro que estimulaba que quienes se dedicaban a escribir sobre él lo hicieran de forma más constante y cercana.

A un teatro tenido por “dorado” durante la década de los setenta, se contraponen un devenir teatral nacional distinto en las décadas posteriores, un acontecer que los entrevistados durante esta investigación consideran de manera unánime, como en decadencia.

A esta transformación se le atribuyen distintas causas, dentro de un marco contextual interconectado:

1. La mayoría del teatro que se producía durante los años setenta estaba de alguna manera promovido, gestionado, subvencionado o producido desde los aparatos estatales, que operaban desde la concepción particular de Estado y Cultura imperante entonces. El cambio en el *paradigma estatal* que sufre Costa Rica a partir de los años ochenta hace que inevitablemente estas

concepciones se transformen. El Estado entonces modifica definitivamente su visión de Cultura, sus prácticas asociadas a su función social y por tanto abandona su responsabilidad para con la Cultura en la dimensión y profundidad que tuvo antaño. Lo anterior se refleja por ejemplo, en un desmantelamiento de las instituciones sociales, en la detención o clausura de proyectos y subvenciones, en la ruptura o debilitamiento de las relaciones interministeriales e interinstitucionales, en especial la existente entre el MCJD y el MEP. A lo anterior se suma también la crisis económica que atravesó el país en los inicios de la década de los ochenta.

2.Lo anterior está inscrito en un marco mayor: una dinámica globalizante y de tendencia mercantilista que hace incluir al teatro dentro de una nueva lógica relacional, un nuevo modelo de producción y mercado: el neoliberalismo, que comienza a regir en Costa Rica desde la década de los años ochenta.

3.El punto dos, unido a otros elementos consecuentes como la apertura comercial, la ampliación de las comunicaciones y de la demanda de bienes y servicios transnacionales, favorecen una creciente diversificación y ampliación de la oferta cultural, artística y de entretenimiento en la sociedad costarricense, que vino a perjudicar a la actividad teatral, haciéndola perder un lugar hegemónico.

4.Este marco contextual, social y económico se une a una estrategia de tipo político planteada para sofocar al movimiento teatral, como respuesta a

la preocupación de poderosos sectores sociales de tendencia conservadora, alertados por sus alcances y su poder de movilización social. Un tipo de teatro cuestionado por su trascendencia en la realidad social costarricense, por su incidencia política en las circunstancias del momento y su potencial subversivo. Esta estrategia es la que facilita el cierre de proyectos como el programa de promoción del teatro en la educación secundaria y el Teatro del Museo.

Sin embargo, el modelo teatral de los años setenta no constituyó este tiempo mítico de bienestar y perfección, él mismo presentaba desde su interior problemáticas que contribuyeron a disminuirlo:

1. Dentro del modelo de teatro planteado se encuentran deficiencias en el planteamiento y ejecución de los programas estatales de promoción y difusión teatral, dentro de las cuales se señalan: carencias en la planificación y evaluación, frágil labor evaluativa de los alcances de los programas y de las movilizaciones que podrían despertar y sin procesos de contención. Escasa continuidad, variación de perspectiva por cambios en el poder político e imposición de estilos inadecuados, con el consiguiente perjuicio no sólo para el teatro sino para los procesos sociales comunales que las promociones estimulaban. A estos se suman la ausencia o escasez de mecanismos de planeamiento, revisión y evaluación en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, la Compañía Nacional de Teatro y el Taller Nacional de Teatro.



2.Un modelo deficiente e incluso viciado políticamente para la detección, recuperación y documentación de la producción dramática no publicada, fuera o no de extracción popular. Lo anterior unido a una producción más difundida y publicada que no necesariamente fue la más pertinente para la realidad teatral del momento.

3.Carencias formativas del medio teatral costarricense (ejecutantes, espectadores y críticos), achacando las responsabilidades a los entes formativos universitarios y a un sistema educativo que no sensibiliza ni expone a los estudiantes de primaria y secundaria al arte, con la consiguiente conformación de un público sin capacidad crítica. Un incapacidad de la que también se hace parte la labor del TNT, al que se le señalan fallos en los objetivos para los que fue creado y falta de continuidad en particular en la creación y formación de público y el fomento al teatro aficionado.

4.Deficiencias del sector teatro para agruparse como gremio y elaborar contrapropuestas en momentos en que se atisbaba el decaimiento del apoyo estatal. En este sentido, con respecto a las propuestas alternativas, si bien es cierto en la opinión de los entrevistados, la aparición y fortalecimiento del llamado teatro empresarial o comercial es una causa del debilitamiento del movimiento teatral de los setenta, en esta investigación este tipo de teatro es más bien una consecuencia de un nuevo orden social y un nuevo modelo económico.

Muchos aspectos apenas tocados en este trabajo tienen enorme potencial investigativo, que resulta en otros posibles problemas de investigación: por ejemplo la exploración en torno a la crítica que se hace al sistema educativo en general y a la Universidad en particular como deficiente en su labor formativa de los participantes del hecho teatral: actores, directores, dramaturgos, críticos teatrales, espectadores; en las carencias en cuanto a formular políticas de investigación y de extensión tendientes a sensibilizar y exponer al costarricense en general a la práctica artística.

Por otro lado el análisis de cómo se tradujeron en la puesta en escena, en los afiches y programas de mano, en el tipo de formación actoral y los procesos de creación de los años setenta las nuevas tendencias, textos y experimentos escénicos que tocaron al medio teatral de la década, producto de la realidad circundante del momento, la llegada de los artistas exiliados y el creciente flujo de información que se abría para el teatro costarricense.

Finalmente es muy atractivo el amplio y profundo análisis posible sobre la traducción de las políticas culturales en estrategias prácticas y su dimensión como mecanismos de difusión ideológica, así como el factor globalizador de la política internacional, que transformó los hábitos de consumo y establece los presupuestos del mercado para las artes como “productos artísticos” a partir de la entrada en vigencia del neoliberalismo, así como las deficiencias del medio teatral costarricense para agruparse de forma sólida y duradera en asociaciones gremiales.

## Bibliografía

- Barzuna, Guillermo. *Cultura artística y popular en Costa Rica 1950-2000: Entre la utopía y el desencanto*. I edición, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 2005.
- Barzuna, Guillermo. *Recuento de un teatro popular en los años setentas*. Revista teatral Escena. Año 4, N° 7, p 30, 1982.
- Bell, Carolyn y Fumero, Patricia. *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. San José: Editorial Costa Rica, 2000.
- Blanco Fernández, José. *Teatro aficionado y sociedad costarricense*. Tesis de licenciatura en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 1988.
- Bolaños, Ligia. *¿Distintas alternativas de teatro en Costa Rica?*. Revista teatral Escena. Año 4, N° 7 (1982) pp 26-29.
- Calderón Gómez, Juan Carlos. *Aportes para una historiografía del teatro costarricense*. Artículo publicado en la Revista Escena, año 29, número 58. I-2006, San José, Costa Rica, p 83-93.
- Castellón, María Pilar. *Trayectoria teatral de un exilio chileno: Grupo Surco*. Tesis de maestría en Artes. Universidad de Costa Rica, 2007.
- Catania, Carlos. *Costa Rica y su Teatro*. Artículo publicado en la revista Cine Teatro. Publicación bimensual, editada por Exhibidora Garbo S.A. Número 2, San José, Costa Rica, abril, 1979.



- Conjunto. Revista de teatro Latinoamericano, Casa de las Américas. Número 139. *Itinerario Costa Rica*. Ejemplar dedicado a Costa Rica. Enero-marzo 2006, La Habana, Cuba.
- Cortés, Carlos. *La invención del concepto de "crisis teatral". ¿Discurso justificativo o profecía autocumplida en el teatro costarricense?*. Revista teatral Escena. Año 31, N° 63, San José, Costa Rica, 2008, pp 77-84.
- Cortés, María Lourdes. *Treinta años en Escena*. Periódico La Nación. Revista Áncora, 7 de junio de 2009, p 33.
- Cuevas Molina, Rafael. *Cultura y política en Costa Rica, Entrevistas a protagonistas de la política cultural en la segunda mitad del SXX*. San José, Costa Rica, EUNED, 2006.
- Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la "i". Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de publicaciones, 1995.
- Cuevas Molina, Rafael. *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José, Costa Rica, Editorial del la Universidad de Costa Rica, 2007.
- Decreto de creación de la Compañía Nacional de Teatro, número 2119-C, publicado en La Gaceta, número 4 del 7 de enero, 1971.
- Díaz, Miguel. *El departamento de promociones de la Compañía Nacional de Teatro en busca de la cultura popular*. En Revista Escena, año 3, número 5, I semestre 1981, San José, Costa Rica.

- Díaz, Miguel. *Hacia un teatro popular costarricense*. En Revista Escena, año 3, número 6, II semestre 1981, San José, Costa Rica, pp 19-20.
- Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo sexto. México: Editorial Cumbre, 1983.
- Equipo de Educación Maíz, *Historia de El Salvador*. San Salvador: Asociación Equipo Maíz, 1995.
- Fernández de Ulibarri, Rocío. *La crisis sube a escena*. Revista Áncora, Periódico La Nación 15 de agosto de 1982, p 1-3.
- Fotocopias facilitadas por la profesora Tatiana Sobrado del Periódico La Gaceta, de entre 1972 y 1979 de los registros contables del gasto público del Ministerio de Cultura.
- Fumero, Patricia. *Los caminos de la dramaturgia costarricense*. Revista Teatral Escena, año 30, número 61, San José, Costa Rica, 2007, p 85-90.
- Fumero, Patricia. *Los teatros josefinos*. Revista Teatral Escena, año 19, número 38, San José, Costa Rica, 1996, p 77-86.
- Fumero, Patricia. *Teatro, público y Estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.
- Gigon, Olof. *Los orígenes de la filosofía griega*. Madrid: Editorial Cremos, S.A., 1985

- González Álvarez, Ileana. *Apuntes hacia una reflexión sobre las políticas culturales públicas en Costa Rica*. Artículo publicado en el libro *Visiones del sector cultura en centroamérica*. Ediciones AECI, San José, Costa Rica, 2000.
- Guillén, Marco. *La actividad teatral en Costa Rica: Un acercamiento a su trayectoria*. Artículo publicado en el libro *La tradición del presente: Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Primera edición, San José, Costa Rica, Ediciones Perro Azul, 2007.
- Hernández, Roberto, Fernández, Carlos y Baptista, Pilar. *Metodología de la Investigación*. Tercera Edición México DF: Mc Graw Hill. 1998.
- Herzfeld, Anita y Cajiao, Teresa. *El teatro de hoy en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Hesíodo. *Teogonía*. Prólogo de José Manuel Villalaz. México: Editorial Porrúa S.A. 1982
- Hesíodo. *Los trabajos y los días, Teogonía, El escudo de Heracles*. Prólogo y presentación de María Josefa Lecluyse y Enrique Palau. Barcelona: Editorial Iberia S.A. 1964
- [http://es.wikipedia.org/wiki/siglo de oro](http://es.wikipedia.org/wiki/siglo_de_oro)
- Molina, Iván y Palmer, Steven. *Historia de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2006.
- Molina Jiménez, Iván. *Identidad Nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2007.



- Montes, Manolo. *El teatro universitario de la UCR*. En Revista teatral Escena. Año 8, N° 15 (1986) pp 7-14.
- Montes, Manolo. *El teatro universitario: 1977-1986 La época dorada*. En Revista teatral Escena. Año 24, N° 47-48 (2001)
- Morales, Carlos. *El teatro en Costa Rica (1970-1980) Síntesis*. Revista teatral Escena. Año 3, N° 5 (1981) pp 4-7.
- Morales, Carlos. *Tras una temporada gris, algunos hechos de relevancia*. Revista teatral Escena. Año 4, N° 7 (1982) pp 2-3.
- Pirenne, Jacques. *Historia Universal*. Volumen X. México: Editorial Cumbre, S.A. 1983.
- Prado Castro, Adriana. *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970*. Tesis para optar por el grado de licenciatura en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 1993.
- Quesada, Álvaro. *La dramaturgia costarricense de las dos últimas décadas*. Revista teatral Escena. Año 15, N° 31 (1993) 75-84.
- Quesada Carvajal, Lylliam. *Los procesos de creación teatral en la práctica actoral costarricense*. Tesis para optar por el grado de Magister Artium con énfasis en Artes Escénicas. Universidad de Costa Rica, 2002.
- Rojas, Miguel. *Antología de algunos artículos breves sobre temas de teatro e identidad costarricense*. 1982-1994
- Rojas, Miguel. *Aventura de un teatro nacional*. (Ensayo: Recopilación de artículos 1980-1995) San José, Septiembre 2005.

- Rojas, Miguel. *En alas del teatro*. Compilación de cartas, entrevistas y otros, 2005.
- Rovinski, Samuel. *En busca del público perdido*. Revista teatral Escena. Año 9, N° 18 (1987) pp. 49-54.
- Ruiz, Manuel. *Apuntes para una breve historia del grupo teatral Tierranegra*. Revista Teatral Escena, año 12, número 26, San José, Costa Rica, 1990, p 69-71.
- Ruíz Olabuenaga, José; Ispizúa, María Antonia. *La decodificación de la vida cotidiana: Métodos de investigación cualitativa*. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, España. 1989.
- Solís Zeceña, Salvador. *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)* Tesis. Universidad de Costa Rica, 1993.
- Tomos I, II y III del Archivo personal de afiches, recortes de periódico y programas de mano de producciones teatrales en Costa Rica desde 1965, propiedad de la Sra. Olga Marta Mesén.
- Tosatti, Alejandro y Ruiz, Manuel. *Tierranegra y el teatro en Costa Rica*. Revista Teatral Escena, año 12, número 26, San José, Costa Rica, 1990, p 72-82.
- Trejos, Inés. *Los teatros independientes*. Revista teatral Escena. Año 4, N° 7, San José, Costa Rica, 1982.
- Valdeperas, Jorge. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1979.

- Valembois, Victor. *Teatro y política (al margen del otorgamiento del Premio Nobel de la Paz al presidente Arias)*. Revista teatral Escena. Año 9, N° 18, San José, Costa Rica, 1987, pp 14-15.
- Vladich, Stoyan. *Notas para una historia del teatro costarricense*. Revista teatral Escena. Año 9, N° 18, San José, Costa Rica, 1987, pp 36-41.
- Vinocour, Fernando. *Mirada sobre experiencias teatrales heterodoxas en Costa Rica*. Artículo publicado en el libro *La tradición del presente: Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Primera edición, San José, Costa Rica, Ediciones Perro Azul, 2007.
- Zavala, Magda. *La Compañía Nacional de Teatro y la promoción de una dramaturgia nacional y popular en Costa Rica*. En Revista Escena, año 3, número 5, I semestre 1981, San José, Costa Rica.

## Entrevistas

- Arce, Gerardo. Entrevista personal. 5 de junio 2009.
- Barahona, Lucho. Entrevista personal. 12 de julio 2009.
- Catania, Alfredo. Entrevista personal. 25 de julio 2009.
- Monge, Carlos Francisco. Entrevista personal. Mayo, 2006.
- Morales, Carlos. Entrevista personal. 15 de junio 2009.
- Naranjo, Carmen. Entrevista personal. 13 de agosto 2009.
- Pagura, Rubén. Entrevista personal. 7 de julio 2009.
- Pérez Rey, Lupe. Entrevista personal. 18 de julio 2009.



- Reuben, William. Entrevista personal. 27 de agosto 2009.
- Valembois, Víctor. Entrevista personal. 12 de junio 2009.
- Vásquez, Luis Carlos. Entrevista personal. 30 de julio 2009.
- Zavala, Magda. Entrevista personal. 15 de julio 2009.

Las entrevistas completas se incluyen en un disco compacto adjunto a este trabajo escrito, excepto la del Sr. Alfredo Catania, quien prefirió que esta no fuera grabada.

### **Audiovisual**

Cortometraje acerca del Primer Festival Internacional de Teatro en Costa Rica 1976. Narración de Atahualpa del Cioppo. Proyectado durante el lanzamiento del proyecto *“La Nave va: plan estratégico de la Compañía Nacional de Teatro”*, en el Teatro de La Aduana, 2006.

## Anexos

a. Formato de la entrevista realizada a todos los participantes de esta investigación

1. ¿Cómo comenzó su trabajo como creador teatral en Costa Rica?
2. En su opinión, ¿cómo era la actividad teatral costarricense en la década de los años setenta?
3. ¿Cómo o cual cree usted que haya sido:
  - El papel del Estado
  - La formación profesional
  - El desarrollo de la dramaturgia
  - La Influencia de los creadores inmigrantes
  - Los procesos de creación en esos años
  - La situación política del momento
4. ¿Considera usted que se creaba o afianzaba un “estilo propio, un estilo nacional” de hacer teatro?
5. ¿Cómo ha sido para usted el desarrollo de la actividad teatral en las décadas posteriores?
6. Ha escuchado la afirmación de que los años setenta fueron la “época de oro” del teatro costarricense? ¿Qué opina usted de dicha creencia?

b. Si bien los objetivos de esta investigación no incluyen la posibilidad ni el objetivo de determinar o establecer categorías de análisis para determinar si los años setenta fueron o no la “época de oro” del desarrollo teatral en Costa Rica, inevitablemente todos los entrevistados se refirieron al asunto y es valioso para futuras investigaciones documentar las opiniones de los entrevistados.

### **¿Fueron los setentas “de oro”?**

Gerardo Arce: *“Es muy peligroso llamarle época de oro porque queda como algo estático, yo pienso que fue una época que creó bases muy importantes para que se desarrolle el teatro, bases profesionales, no verlo como época de oro, fue una época en que muchas coyunturas nos favorecieron, se hicieron cosas muy buenas, yo lo veo mas como un proceso. (Fue) una génesis, parte de esa claridad que tuvieron esos lideres culturales que crearon instituciones que hay que fortalecerlas, espacios que hay que defender, no verlo como una época que pasó y ahora es otra, está ligado”.*

Víctor Valembouis: *“Si, era una época de oro, pero, lo fue por esta confluencia de factores, sería absolutamente erróneo tomarlo como algo nostálgico, de todo tiempo pasado fue mejor y tratar ingenuamente de tratar de recuperar esto, simplemente es imposible.... Pienso que el teatro no ha muerto para nada, que mantiene su enorme expresividad por la presencia directa, no fílmica... El teatro es alguien, con o sin escenario, pero de cuerpo entero... No se puede aislar el fenómeno teatral de una idea de hombre, de sociedad... No se si la tenía clara la*



*idea de vida en los años setentas (la gente), pero creo que más en todo caso que ahora, ahora la gente, mucha, mucha gente se limita a sobrevivir, a consumir y ser consumidos. No creo que me desvíe tanto del hecho teatral... Tengo la impresión de que (antes) había cierta construcción de ideales, y ahora mataron todo eso. Yo estoy casi convencido, ojalá me equivoque, de que a grandes sectores en el poder, le conviene eso. ¿Para qué incitar a pensar? No, no, después pueden pensar en cambiar el sistema. No, no, mientras consuman... ”.*

*Carlos Morales: “Está reconocido por mucha gente en forma pública, que el periodo de oro del teatro costarricense se da entre los 70 y el 80... yo puedo hablar de lo que me tocó ver, yo sí he repetido esa frase, de que los 70, 80, fueron la época de oro del teatro costarricense, porque yo he visto eso nada más, y me parece que en el periodo en que me ha tocado vivir, es el periodo más brillante, más pomposo de nuestro teatro, para atrás no se... como he visto que todo el mundo coincide en que se le puede llamar época de oro, yo he repetido la frase también, y creo que puede ser cierto.*

*Alfredo Catania: “¿Qué nos pasó? ¿Por qué época de oro? No se, a alguien se le ocurrió. Era un buen momento, en todas las artes”*

*Rubén Pagura: “Cuando yo oigo a veces ahora, en la actualidad, a gente joven, o a gente de la generación de uno, que uno no entiende por qué, se habla un poco: Ah, eso ya pasó, la década de los setenta, ah, es un mito. Yo creo que no, yo creo que fue real, no creo, sé que fue real, porque lo viví y me formé en el, no, fue real, hubo realmente un florecimiento importante como no ha vuelto a haber, más bien*

yo que he vivido todo eso y he vivido todo lo que ha seguido, soy testigo de cómo se ha ido deteriorando el teatro a partir de comienzos de los ochenta... ¿Fue época de oro? creo que fue UNA época de oro, de lo que yo conozco, yo llegué a Costa Rica en el setenta, puedo decir que, en el periodo que yo he vivido, aquí, que es mi vida prácticamente... para mí sí fue la época de oro, pero eso no quiere decir que no pueda haber, que no pueda resurgir por equis razones o motivos, y que no pueda haber otro tipo, de a lo mejor, de desarrollo en el teatro, que uno todavía no ve, por lo menos no veo, yo veo búsquedas, a veces como que van bien encaminadas, otras que se quedan ahí y que pasan, veo que hay gente inquieta, no hay, eso sí te lo puedo decir, la cantidad de gente inquieta en hacer, no hay, no hay como había, realmente era un fenómeno, no se, como eso que te digo, no fuimos los únicos, no nos íbamos de vacaciones... (un deseo de) seguir estudiando y aprendiendo y confrontándonos, esa era una actitud muy general, una mística y una avidez por aprender, que en poca gente yo veo en estos días.

Magda Zavala: "Desde el punto de vista del público, de la producción de públicos y de acciones alternativas, fuera de los organismos del Estado, sí. Desde el punto de vista de la dramaturgia, yo diría que no, que ese momento de oro está por darse... desde el punto de vista de los públicos, sí, del impacto social del teatro, sí, definitivamente. Por lo menos una primer época de oro... Una, y de gran importancia, por justamente, porque se trataba de hacer teatro desde fuera de la actividad teatral típica, que eso es realmente una marca indeleble de ese momento. Que se salió de los grupos especializados, de los grupos, digamos,

*especialistas del teatro, para ser una actividad que resonaba en otros espacios sociales. Esto, claro, definitivamente, yo creo que es la marca distintiva.... Pero... desde el punto de vista de la crítica teatral, no, no fue un momento de oro ni para la dramaturgia ni para la crítica. Y que lamentablemente a la crítica teatral yo la veo, aún en el presente, sumamente deprimida. Y por supuesto, la dramaturgia, no tan deprimida como la crítica, porque hay una actividad que se ha renovado, por ejemplo, con ciertos sectores especializados en unas ciertas tendencias. (Cita aquí esfuerzos como la dramaturgia feminista y la dramaturgia histórica).*

*Lucho Barahona: "Si, fue una época de oro porque la CNT invitaba a grandes directores acá y hacía muy buenos espectáculos... títulos grandes pero muy bien hechos, ahora no hay directores para hacer esos títulos.. habían muy buenos profesionales, los invitaba la CNT, y los invitaba también el TU... y eso es lo principal, un excelente director, que son maestros además, que si de repente encuentran un elenco que está un poquito bajo, lo empiezan a moldear y a exigir, en cambio aquí, hoy cualquiera es director, cualquiera dirige, que terrible es eso... estamos jodidos (ríe) si nazco de nuevo, espero que esté muy bien el teatro".*

*Lupe Pérez Rey: "Si, yo creo que si fue cierto, porque ahora hay mucha porquería, mucha porquería". Critica las obras vulgares, que talvez tendrán "muchos clientes", pero "es que yo creo que el teatro es también un poco de cultura".*

*Luis Carlos Vásquez: "Yo creo que sí fue la época de oro, realmente, yo creo que de ahí nace el movimiento, de ahí nace la Compañía Nacional, el primer*



*grupo independiente, como es el caso de Tierranegra, llegan los del Ángel, también se profesionalizan, también a la gente le pagan por su trabajo, hay una escogencia interesante en las obras, estuvieran bien hechas o mal hechas, hay todo un conocimiento de causa, ¿verdad?” Con lo último cita obras de “grandes títulos” que la CNT montó en esa época “ahora ya no se da mucho eso... somos muy pocos, realmente, los que nos dedicamos a hacer un teatro ciento por ciento artístico...”.*

*Carmen Naranjo: “Yo sí creo, y esa época de oro felizmente se continuó gracias al ejemplo que esa gente dio, por ejemplo lo que se hizo en cine”.*

*William Reuben: “Más que época de oro yo creo que fue más una época... no primigenia, porque ya hay (antes)... pero es la época del inicio de la historia del teatro, de un teatro ya mucho más socialmente ubicado, tratando de responder a la realidad nacional, muy distinto de lo que fue Arlequín, que era simplemente importar teatro, presentarlo acá, aquí era un teatro mucho más comprometido con Costa Rica, con la realidad, y eso es lo que representa ese periodo. Yo no me atrevería a calificarlo de época de oro, no se, tengo la esperanza de que vengan cosas mejores”.*