



Farsa en el teatro costarricense de fines del siglo XX: Pagura, Cerdas e Istarú

Farce in Costa Rican theater at the end of the 20th century: Pagura, Cerdas and Istarú

Gabriel Baltodano Román
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica

Grethel Ramírez Villalobos
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica

RESUMEN

Este artículo examina la evolución de la comicidad en tres piezas del teatro costarricense de fines del siglo XX, con especial atención al género de la farsa y su función crítica. A partir del análisis de *Culopatía de Estado* o “*My Kingdom for an ass*” del grupo Teatro Quetzal, así como de obras de Ana Istarú como *Baby boom en el paraíso* y *Hombres en escabeche*, se estudian los vínculos entre la representación humorística y la denuncia política, ideológica y de género. El trabajo propone una perspectiva semiótico-discursiva, centrada en la parodia y el uso performativo del lenguaje escénico. Se argumenta que la farsa permite cuestionar tanto el poder político como los mandatos patriarcales, mediante estrategias satíricas y estructuras no realistas. Entre los hallazgos, se destaca que la comicidad funciona como mecanismo de crítica social, al degradar simbólicamente las figuras del poder, desmontar modelos culturales dominantes y visibilizar subjetividades femeninas subalternizadas. Nuestro estudio concluye que, pese a la precarización institucional del teatro, persiste una tradición de resistencia escénica que combina el humor, la experimentación formal y el compromiso ético con la transformación de la conciencia social.

Palabras clave: literatura costarricense contemporánea, teatro costarricense contemporáneo, farsa

ABSTRACT

This article examines the evolution of comic modes in three plays from late twentieth-century Costa Rican theatre, with particular attention to the genre of farce and its critical function. Through the analysis of *Culopatía de Estado* or “*My Kingdom for an ass*” by the Teatro Quetzal collective, as well as Ana Istarú’s plays *Baby boom en el paraíso* and *Hombres en escabeche*, the study explores the relationship between humorous representation and political, ideological, and gender critique. Adopting a semiotic-discursive approach, it highlights parody and the performative use of theatrical language. The argument advanced is that farce enables the interrogation of political power and patriarchal norms through satirical strategies and non-realist structures. Among the key findings is the assertion that comic discourse operates as a vehicle for social criticism by symbolically degrading figures of authority, deconstructing dominant cultural models, and foregrounding subaltern female subjectivities. Our paper concludes that, despite the institutional decline of theatre, a tradition of scenic resistance endures—one that blends humour, formal experimentation, and an ethical commitment to transforming social awareness.

Keywords: Contemporary Costa Rican Literature, Contemporary Costa Rican Drama, Farce

Introducción

Durante la década de los setenta, prosperó en Costa Rica una novedosa y pujante actividad teatral. A causa de la efervescencia política y la llegada de actores y dramaturgos desplazados por las dictaduras sudamericanas, el medio costarricense se vio enriquecido con experiencias audaces y un sentido social del quehacer escénico. Ese momento coincidió, por lo demás, con el ascenso y el perfeccionamiento de las primeras políticas públicas en el campo de la cultura.

Es opinión de Cañas que la Costa Rica liberal, si bien empeñada en estimular la cultura a la luz de su proyecto civilizador y modernizador, careció de estrategias formales para impulsar el arte; asimismo, que la extensa crisis sufrida tras la caída del orden (con la dictadura tinoquista, 1917-1919) y durante las dos guerras mundiales solo extendió tal omisión. Según este punto de vista, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se plantearon medidas específicas para favorecer el cultivo de las expresiones estéticas y su disfrute¹.

En el contexto de la Segunda República, la cultura suponía un camino educativo idóneo, de carácter no formal y con propósitos reivindicativos. El teatro era entendido como un medio para analizar los problemas de la vida nacional y reforzar el criticismo entre los ciudadanos. En estos términos, se situaba entre las principales herramientas para el progreso social.

1 Ver “Es una época de gran esplendor socialdemócrata. Entrevista con Alberto Cañas. 30 de mayo de 1990”. En Rafael Cuevas Molina, *Cultura y política en Costa Rica. Entrevistas a protagonistas de la política cultural de la segunda mitad del siglo XX* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006), 41-42.

Aunque los alcances de este proyecto puedan causar reservas, conviene admitir que el teatro se ajustó, en buena medida, al modelo propuesto. Terminado el trágico periodo de la Guerra Civil y como consecuencia de los afanes socialdemócratas, se crearon espacios e instancias dedicadas al cultivo del arte escénico. En 1955, se fundó el Teatro Universitario; en 1963, se instauró la Dirección General de Artes y Letras; y de esta última derivó, ocho años más tarde, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Las entidades mencionadas cumplieron un papel fundamental en el desarrollo de las artes escénicas; mediante becas, recursos financieros, subvenciones, encuentros y festivales, respaldaron la búsqueda de un nuevo teatro costarricense, más a tono con las preocupaciones y las tendencias de la época. El interés por el fortalecimiento de la dramaturgia nacional se hizo evidente en la cartelera; con mayor frecuencia, se escribían piezas para el tablado y se adaptaban a la escena obras narrativas de autores patrios. A través de iniciativas puntuales, aunque escasas, se publicaron algunos de los textos dramáticos sobresalientes.

La Compañía Nacional de Teatro, establecida en 1971, promovió la diversificación de la oferta, la pluralidad de estilos y el contacto con las grandes audiencias². Como respuesta al hálito conservador y elitista, se implantaron extensas temporadas con giras por el interior del país. El montaje de obras nacionales, según tuviese contenido referencial, participaba del esfuerzo por ilustrar al ciudadano con respecto a los desafíos enfrentados por la nación en una coyuntura particularmente convulsa. Algo similar podría decirse acerca del progresismo de los primeros documentalistas costarricenses, contemporáneos de la renovación teatral.

A la par, dicha corporación colaboró en el establecimiento de un nivel de profesionalismo desconocido hasta entonces; en complemento con la Escuela de Artes Dramáticas (Universidad de Costa Rica: 1968-1970) y unos años más tarde, con la recién creada Escuela de Arte Escénico (Universidad Nacional: 1974), brindó a actores y directores la oportunidad de dedicarse plenamente a la actividad escénica. Este hecho simple tuvo relevancia, pues supuso la existencia de un ámbito autónomo, capaz de proponer una mirada alternativa acerca de la realidad nacional, y cada vez con mayor conocimiento, respecto de las nuevas tendencias del teatro hispanoamericano³.

El acento experimental determinó los años iniciales de esta empresa, conformada, en su mayoría, por una generación de jóvenes renovadores. La dramaturgia de esta época resultaba, acorde con lo señalado por Quesada, osada e irreverente,

2 Guido Fernández, *Los caminos del teatro en Costa Rica* (San José: EDUCA, 1977), 30.

3 Guillermo Barzuna, *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000. Entre el desencanto y la utopía* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005), 13.



pues hacía hincapié en la denuncia social, mostraba una actitud de ruptura respecto de los mitos oficiales y apostaba por las técnicas en boga; en especial, por el empleo del distanciamiento brechtiano, el absurdo y la creación colectiva⁴.

Cercano a los grandes movimientos del teatro hispanoamericano, el medio costarricense experimentó una vigorosa renovación. Los dramas acerca de lo inmediato y con sentido crítico convertían al recinto en tribuna y a la representación, en manifestación prístina de las controversias del momento. Este espíritu general respondía a las inquietudes dominantes: anticolonialismo, preocupación social y política, así como desprecio por las convenciones. La influencia de las diferentes tendencias contraculturales produjo un ambiente social de mayor amplitud ideológica.

En el plano estético, fue evidente la impronta del teatro épico y del absurdo. El estilo vanguardista de Bertold Brecht influyó notablemente en el devenir del teatro latinoamericano; en particular, bajo la forma de un drama antirrealista, fiscalizador y comprometido con la instrucción popular⁵. El absurdo permitió a los directores exponer las desdichas del hombre contemporáneo, un ser sometido a la vida en sociedades desorganizadas, irracionales y carentes de humanismo⁶.

Si bien ambas corrientes habían participado de la modernización del teatro europeo, adaptadas, durante el periodo 1950-1970, al contexto regional, fomentaron el abandono de las técnicas naturalistas y de los contenidos típicos del costumbrismo. En un tono universal y cosmopolita, la escena hispanoamericana recreaba la tragedia del ser humano actual, un personaje desencajado, aislado e inútil; un auténtico prototipo de la época.

Es importante tener presente que las corrientes aludidas determinaron los desarrollos del teatro contemporáneo, incluso hasta el final del siglo XX, cuando las nuevas condiciones sociales e históricas, asociadas con la globalización, la caída de los metarrelatos de la modernidad ilustrada, la puesta en marcha de las primeras políticas neoliberales y el desencanto postmoderno crearon lo adecuado para que la risa, entonces profundamente satírica, caricaturesca y fantástica, se convirtiera en un medio idóneo de expresión artística.

En lo filosófico, las representaciones debían mucho al pensamiento existencialista y contemporáneo. La desconfianza ante el porvenir, la duda respecto de la naturaleza humana y el énfasis en la libertad eran solo algunos de los asuntos tratados por el teatro de esa fase. En las tramas de las piezas teatrales escritas por aquellos años, los aspectos psicológicos ocupaban, con frecuencia, un lugar privilegiado;

4 Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 2010), 112.

5 Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Galerna, 1987), 15.

6 Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. Volumen II (México: Gaceta, 1989), 27-28.

a la par, los cuestionamientos dirigidos contra la unicidad de la conciencia, el conocimiento y la verdad⁷.

La crisis económica sufrida en la década de 1980 y el giro ideológico explican el deterioro de tan admirable panorama. El encarecimiento de los montajes, el menoscabo de la contribución financiera estatal y el término de las políticas públicas de fomento modificaron el ejercicio de la actividad teatral. A pesar de estas limitaciones, perduraron ciertos principios y corrientes. A partir de 1980, el Ministerio de Cultura vio disminuido su presupuesto, la agenda neoliberal de reducción del Estado y la promoción de la competitividad económica acabaron por convertirlo en un ente burocrático, incapaz de gestar una salida para la crisis.

La Compañía Nacional de Teatro dejó atrás los espectáculos en zonas alejadas; a la par, perdió la posibilidad de contar con un elenco estable. La inestabilidad provocó que los grupos independientes se redujeran y desaparecieran o que se ajustaran a una nueva lógica, propia del capitalismo tardío, en la que la cultura se gestiona mediante el modelo del emprendimiento; en otros casos, este deterioro del aparato cultural del Estado indujo el cambio de los repertorios, circunscritos en vista de la necesidad, a producciones comerciales de humor chabacano y morbo sexual⁸.

Para sobreponerse a los tiempos difíciles, el teatro desarrolló mecanismos novedosos; probablemente, uno de los más comentados sea la *mercantilización*. En este caso concreto, el término se refiere al funcionamiento de una esfera semiautónoma, destinada al entretenimiento elemental de la audiencia. Este tipo de teatro recoge motivos, tramas y figuras propias de una suerte de *neocostumbrismo urbano*. Tal modelo coloca al personaje lumpen y ciudadano en el sitio ocupado antes por el campesino. Para crear un sentido de comunidad, este estilo de teatro acude al lenguaje hampesco para dar señas de identidad (otrora creadas a partir de los usos coloquiales del concho) e incluye situaciones escabrosas que buscan conservar un determinado humor criollo. Curiosamente, el teatro neocostumbrista urbano también se vale de la farsa, practicada como un mecanismo de denuncia y entretenimiento ligero.

A esta variante descrita por Chacón⁹, convendría sumar otras, destinadas, en nuestra opinión, a una nueva clase de consumidores: el teatro de revista, el monólogo y el *stand up comedy*, formas que fueron desplazando, desde la década de 1990, a las comedias más intelectuales y críticas, en favor de propuestas centradas en

7 Miguel Ángel Náter, *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano* (San Juan: Isla Negra, 2004), 17.

8 Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 2010), 137.

9 Albino Chacón, "La lógica sacrificial de las sociedades contemporáneas. Sobre *Chapulines y langostas*, de Wálter Fernández Arias". En Carolyn Bell y Patricia Fumero (eds.), *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000), 18.



el entretenimiento inmediato y el humor anecdótico. Estas puestas en escena se apartan de la noción tradicional de comedia, funcionan como distracciones y son concebidas para audiencias poco interesadas por lo experimental, con un consumo del ocio que responde a hábitos culturales, expectativas simbólicas y condiciones materiales diferenciadas. En dichas manifestaciones, si bien el humor ocupa un lugar privilegiado, su objeto puede oscilar entre lo pueril, lo escatológico y lo cotidiano.

A pesar de la variedad del panorama, a lo largo del último tercio del siglo XX, ha subsistido una forma específica de hacer teatro, heredera de los grandes movimientos de la década de 1970; se trata del teatro independiente, experimental y reflexivo. Esta clase de teatro se caracteriza por la diversidad y reúne a entidades educativas, pequeñas compañías, igual que a asociaciones ecológicas, comunales y feministas. Según sea el caso, puede perseguir propósitos pedagógicos, estéticos o sociales. Por lo general, este sector se compone de grupos pequeños, autogestionados y con poco acceso al apoyo estatal. Aun con carencias, este tipo de actividad goza, en virtud de la autonomía, de cierta libertad para profundizar en la experimentación artística.

Aunque prevalece la denuncia, esta es de carácter específico. Como resultado de la caída del socialismo real y la superación de los esquematismos ideológicos, el teatro abandonó las tesis utópicas acerca del cambio revolucionario del orden político. Con una orientación política distinta, la vertiente teatral contemporánea aboga por transformaciones particulares, asociadas con las luchas contra el patriarcado, la intolerancia o la decadencia moral de los políticos.

En la escena teatral costarricense, conviven tendencias disímiles. Algunas de ellas reparan en los asuntos históricos; este tipo de teatro suele mostrar los efectos concretos de los grandes procesos sociales; a la vez, presenta una visión alterna de ellos. La historia es abordada desde la perspectiva de los individuos y las comunidades, en aras de desmitificar las concepciones asentadas u oficiales¹⁰. En otras variedades, los dramaturgos recogen el ambiente del periodo, el malestar provocado por los conflictos bélicos en Centroamérica, el deterioro de las instituciones, el aumento de la desigualdad y la corrupción. La agenda cívica de finales del siglo XX también se halla presente en el teatro contemporáneo; así, la defensa de los derechos de la mujer, el combate a la xenofobia y la censura contra el maltrato a los adultos mayores fueron inquietudes comunes.

Ciertos principios estéticos del arte posmodernista rigieron la factura del teatro de la década de 1990: la pluralidad de códigos, el descrédito del texto literario en tanto germen del espectáculo, la intertextualidad y la deformación se sitúan entre

¹⁰ Flora Ovares y Margarita Rojas, *100 años de literatura costarricense* (San José: Farben, 1995), 246.

los más evidentes¹¹. Como queda manifiesto en las piezas escritas y montadas por aquellos años, la actividad escénica solía enfrentarse a toda clase de dogmatismos y restricciones, como consecuencia de una actitud descentrada y proclive a lo marginal. Era una época de transformaciones y ajustes, cuyas consecuencias imprevisibles percibimos en la actualidad.

El humor ácido, la caricatura y la ironía fueron recursos de primerísima utilidad en el teatro de fines del siglo XX. No habría que perder de vista que la farsa ha tenido una notable influencia en nuestra cultura teatral, pues, como advierte Dahlia Antonio Romero, al término de su historia de la farsa hispanoamericana: “[...] en este mundo al revés que es Hispanoamérica la farsa es nuestro género más realista”¹².

Farsa en tiempos de libre comercio y globalización

Entre las agrupaciones independientes sobresale Teatro Quetzal, fundado en 1990 por Rubén Pagura (1949) y Juan Fernando Cerdas (1950). En octubre de 1998, este grupo presentó la puesta en escena *Culopatía de Estado o “My Kingdom for an ass”*. El texto dramático del montaje fue recogido bajo el título *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas*¹³.

En la producción, resulta evidente el afán por experimentar. El espectáculo se basa en el trabajo de un único actor, práctica ordinaria en la escena contemporánea. Esta modalidad no solo se inspira en criterios de carácter financiero como disminuir los costos y facilitar las giras por comunidades; caso distinto, obedece a ciertas tesis artísticas y comunicativas: reparar en el trabajo actoral y subrayar el sentido de la farsa.

En el texto dramático, la dinámica discursiva dominante se funda en la sátira, la parodia y el libre juego intertextual. Mediante referencias veladas y humorísticas a personajes y situaciones, la obra recuerda el entramado político de la década. Son frecuentes las alusiones a los procesos de la globalización, el ajuste estructural y las acciones corruptas. De manera singular, el texto versa acerca de la figura del político corrupto, un personaje cínico y deforme.

La caricatura se refiere, en concreto, al espíritu comercial, impulsado por los ideales del neoliberalismo económico; al estadista se sobrepone el empresario, un hombre ambicioso que está dispuesto a medrar, aunque esto suponga desatender

11 Alfonso de Toro, “Hacia un modelo para el teatro posmoderno”. En Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano* (Buenos Aires: Galerna, 1990), 17-18.

12 Dahlia Antonio Romero, *¿Un mundo al revés? La tradición farsica en Hispanoamérica* (Xalapa: Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, 2017), 153.

13 Rubén Pagura y Juan Fernando Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003).



su posición y desconocer el bienestar público. La imagen simbólica está remarcada por la constante mención de bienes y marcas industriales, publicitadas a ultranza en la era de mercado mundial.

El defecto moral de la clase dirigente parte del endiosamiento de la economía; indiferente a los reclamos de la sociedad civil, este grupo aparece representado como un sector sumiso ante las imposiciones del gran capital extranjero. El personaje del presidente no rige el destino de la nación, solo administra a favor de los intereses empresariales y de espaldas a la ley.

El protagonista, un periodista diletante, descubre los detalles de la enfermedad “ideológica” padecida por el gobernante. Este investigador, un costarricense común y de extracción popular, describe con picardía y humor chusco el entramado del poder político. La obra teatral ha sido concebida a modo de farsa; por esto no debe sorprender el desenfado con que se asume esa clase de temas.

En el juego intertextual, la relación entre el texto dramático y la literatura occidental no trasciende la burla; descarada inversión de las influencias, la obra teatral se afirma como generador y no como un producto generado. Entre los ejemplos de este principio figura la escena dieciocho, versión paródica de *La metamorfosis*, de Kafka. En esta, Segurita, detective y héroe, sufre la transformación en insecto, que servirá de modelo a la mutación de Gregorio Samsa¹⁴.

Bajo este mismo proceder semiótico, yace la función del segundo título de la obra: *My Kingdom for an ass*, expresión que remite ineludiblemente a la última frase pronunciada, en la obra de Shakespeare, por Ricardo III. Bastará con recordar que esta tragedia ha sido considerada como la elaboración artística canónica de la sed desmedida de poder.

Sin duda, el propósito de aludir a este texto consiste en generar, al menos, dos sentidos: primero, equiparar la figura del presidente, gobernante corrupto y desleal, con la de Ricardo III, máximo símbolo del vicio político; y segundo, ironizar acerca de la debilidad básica que pone en riesgo la continuidad en el poder (Ricardo III queda imposibilitado por la carencia de un caballo; el presidente, por el padecimiento que sufre). De esta manera, si Ricardo III experimenta un escarnio por la forma en que se ve derrotado, tanto más el presidente, víctima de una enfermedad absolutamente ridícula.

El empleo de construcciones paródicas apunta hacia la renovación de ciertos sentidos presentes en la cultura; esta estrategia discursiva busca, por lo general, desestabilizar códigos, invertir significados y derribar modelos; en el texto de la

14 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 150.

farsa, el artificio retórico se encarga no solo de sugerir filiaciones con otros productos, sino de destruir toda marca de solemnidad.

La parodia organiza la resignificación de ciertas parcelas de la cultura mediante la degradación cómica; tal principio, la imitación lúdica y satírica de las *obras maestras* del teatro, desemboca, de acuerdo con Genette¹⁵, en una subversión frente a los modelos establecidos. Lo paródico implica, por tanto, un acto contestatario frente a las jerarquías y el poder.

Aunque la producción simbólica postmodernista suele acudir al pastiche, copia vacía sin contenido político, este tipo de textos, con marcada agenda ideológica, prefieren el lenguaje retador de la parodia¹⁶. Podría afirmarse, pues, que el modelo estético parece fundado en una lógica moderna; según tal programa, el ser humano puede alcanzar el progreso mediante la racionalidad y la conciencia social. Esta conclusión sería apresurada: el desenlace de la obra es desenfadado y brinda pocas esperanzas; parece probable que la escogencia de la parodia sea un recurso asociado con el género de la farsa y el deseo de escarnecer a los grupos e ideas involucrados.

El mundo representado en la farsa de Cerdas y Pagura crea una realidad absolutamente degradada; las bajezas cometidas por el presidente distan de las perpetradas por Ricardo III; vil entre los viles, el mandatario corrupto se caracteriza por la torpeza y la ramplonería; incluso el nombre asignado es ya una broma de mal gusto.

Otro caso claramente ilustrativo lo aporta la adaptación cómica del monólogo pronunciado por Hamlet durante su momento de mayor perturbación interior. Segura debe decidir si enfrenta la verdad que ha descubierto o no; esta consiste en que el presidente sirve como vasallo a Van Pyrex y vela por sus intereses económicos en detrimento del bienestar de la nación. Segura teme por su vida; en este punto de la representación, exclama para sus adentros:

SEGURITA: To speak or not to speak, that is the question! ¿Qué es más digno para el espíritu: callar y seguir sufriendo la tiranía de Don Pino, o empuñar la pluma contra el villano Van Pyrex y, haciéndole frente, acabar... hamburgueado? ¡Morir...dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! Porque, ¿qué sueños pueden sobrevenir después de la muerte? ¿Quién querría aguantar los insultos del jefe, o soportar los desodorantes de los taxistas, si no fuera por el temor de un algo cucarachoso después de la muerte. ¡Ay! La conciencia hace de todos nosotros unos cobardes...¹⁷.

15 Gerard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 39.

16 Ver Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), 41-44.

17 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 150.



Como se ha señalado, el desenlace de la farsa dista de ser optimista; muy por el contrario, expresa un profundo desencanto. Tras denunciar los infames procesos de privatización, Segura es asesinado. Por encima de los procedimientos judiciales emprendidos contra el magnate y sus cómplices, se impone una realidad inicua: el pueblo es despojado de sus riquezas, con el propósito de cederlas a los emporios transnacionales. En la escena veinticinco, última de la pieza, Paco, el taxista, resume las venturas y desventuras de los distintos personajes¹⁸.

El castigo impuesto al empresario se convierte en un embuste, el presidente sigue disfrutando de los beneficios mal habidos; en el fondo, nada ha cambiado, pues la intervención judicial no acaba con los manejos indebidos ni con la impunidad. Incluso la legalidad se ve comprometida. En este sentido, el texto asume una actitud crítica, pero carente de esperanza.

Esta imagen simbólica de la realidad nacional resulta común entre los escritores, artistas e intelectuales contemporáneos; tanto Juan Fernando Cerdas como Rubén Pagura comparten las inquietudes de un grupo de artistas costarricenses, cuyo periodo de formación coincidió con los cambios culturales ligados al triunfo de la Revolución cubana y el auge de los movimientos estudiantiles en nuestro país.

Tal generación estaría compuesta, en opinión de Álvaro Quesada¹⁹, por los narradores Fernando Durán Ayanegui (1939), Quince Duncan (1940), Alfonso Chase (1945) y Gerardo César Hurtado (1949); los poetas Jorge Debravo (1938-1967), Mayra Jiménez (1938), Laureano Albán (1942), Julieta Dobles Yzaguirre (1943), Rodrigo Quirós (1944-1997) y Carlos de la Ossa (1946); y los dramaturgos Antonio Iglesias (1943) y William Reuben (1947).

En la obra de los autores mencionados, predominan motivos como la soledad, el desarraigo, la incomunicación; mediante la forma expresiva y la actitud de los protagonistas, se manifiesta el rechazo al orden social y la tradición familiar. La predominancia de lo lúdico, en plano estético, responde a un esfuerzo por borrar las rígidas convenciones, por proporcionar nuevos modelos artísticos de acercamiento a las condiciones psicológicas del individuo y de la colectividad. Frente a las categorías cerradas, surge la indeterminación, perspectiva absolutamente contemporánea.

Los procesos de reconversión económica y de ingreso en el mercado mundial tienen, en la historia reciente del país, un hito: el Tratado de Libre Comercio entre México y Costa Rica, uno de los primeros en su tipo y referente indispensable de la obra teatral. La conexión entre drama y hecho social puede percibirse no solo

18 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 161.

19 Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 2010), 70-71.

en la trama —cuyo asunto dominante refiere la influencia extranjera en la política local—, sino en los diálogos mismos.

Las variantes geográficas de uso de la lengua construyen referentes propios para las posturas en conflicto; mientras el protagonista emplea un español marcado por costarriqueñismos y acude al voseo, el antagonista, un comerciante que interfiere en las políticas de Estado, habla al modo mexicano. Con el propósito de ofrecer una breve ilustración de este aspecto, se ofrece el siguiente cuadro comparativo:

Cuadro 1.
Cuadro comparativo entre el habla del protagonista y su antagonista

Escena y personaje	Enunciado
Escena III Segurita (protagonista)	“[...] - Perdoná que no te muerda más, pero es que sos una evidencia”.
Escena IV Van Pyrex (antagonista)	“ Pásele por aquí, señor Presidente”. “Tranquilo, mano ” ²⁰ .

Fuente: Elaboración propia.

El voseo denota la pertenencia de Segura a un conglomerado particular; la mayoría de los personajes comparte sus usos y maneras; son, por tanto, compatriotas. Por el contrario, Van Pyrex y sus secuaces, personajes todos de origen extranjero, a la vez que representan un peligro directo para la nación, simbolizan la fuerza de lo enajenante. La inclusión de figuras tomadas de la cultura de masas y las menciones de grandes emporios mercantiles sirven para ironizar acerca del influjo de la globalización, el libre mercado y las corporaciones en la vida política.

El dilema del protagonista remite a la toma de conciencia respecto de este problema. El nivel onomástico brinda curiosas significaciones: el apellido del héroe expresa fiabilidad, es *lo seguro*; su nombre parodia al superhéroe de los tebeos; el título del diario cómplice ofrece una ironía acerca del encubrimiento de la corrupción en los medios.

La intromisión externa en la vida pública de la nación es objeto de escarnio; sin embargo, la mofa se dirige contra cada uno de los ámbitos de la sociedad. La crítica no se dirige, en exclusiva, contra los partícipes del proceso de degradación política; por el contrario, abarca las diferentes esferas de la vida pública:

20 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 125. Los ejemplos han sido tomados de la misma página, los destacados son nuestros.



ciudadanos, medios de información y empresarios. La altura moral del ironista se detecta en la puesta en escena de un mundo infame, lejano del orden y la justicia.

Las clases populares no escapan a esta dinámica; lejos del ingenuo sitial de las víctimas, se las exhibe en su ineptitud y desidia. Enajenados por el fútbol y la publicidad, habitan en un espacio irreal; las preocupaciones de estos grupos distan de ser las del ciudadano comprometido con el porvenir de la nación. Estos personajes se comportan como estúpidos y se adscriben a un proceso de masificación:

“PACO: Bueno. (*Tomando confianza.*) Ante todo quiero saludar a todos los fanáticos del Deportivo Mu y decirles que no pueden faltar al Estadio el próximo treinta y uno, que hay que estar presentes como una sola manada mugiendo al unísono... ¡Muuu! ¡Muuu!”²¹.

En el desenlace de la farsa, la figura política sufre las peligrosas consecuencias de la rara enfermedad: duda acerca del rumbo de la nación, se enfrenta a un dilema ideológico inédito en su ascendente carrera. Su doctor de cabecera es convocado de inmediato, cuando el médico ingresa, halla al mandatario tendido y lo ausculta, afirma entonces: “¡Tiene la cabeza vacía... cía... cía... cía!”²².

Sin duda, el ataque humorístico se dirige contra la calidad moral e intelectual de las cofradías políticas y el desinterés de los ciudadanos. La elección misma del género, en este caso la farsa, indica una apuesta por parte de los dramaturgos; pues, si bien es cierto que el texto no ha de comprenderse exclusivamente como intencionalidad, lo cómico, en cuanto expresión semiótica, nace de situaciones específicas. La risa como castigo resguarda una sanción de orden moral, debido a que denuncia los vicios, los comportamientos reprobables y los descarríos; su finalidad apunta hacia la corrección²³.

Una de las funciones represivas de lo cómico consiste, de acuerdo con d’Angeli y Paduano²⁴, en certificar la incapacidad, sea por estupidez o por locura, para compartir las coordenadas mentales del grupo. Al referirse a los políticos, la mofa implica una conciencia lúcida de la invalidez ética que los caracteriza; se asume, pues, una actitud desencantada con respecto a la vida democrática de las naciones.

La risa violenta se dirige contra el vicio colectivo y la inmoralidad hecha poder; el texto implica una objeción, un ente moralizador; mediante el juego, la lógica textual asume sus posibilidades de censor contra esa mentalidad adulta,

21 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 128.

22 Pagura y Cerdas, *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003), 143.

23 Concetta d’Angeli y Guido Paduano, *Lo cómico* (Madrid: Machado Libros, 2001), 11.

24 d’Angeli y Paduano, *Lo cómico* (Madrid: Machado Libros, 2001), 12.

“progresista”, “seria”. La apertura del país es visualizada como un acto de absoluta torpeza; el disparate presente en la obra reproduce el disparate mental de quienes pretenden convertir a la nación en un gran mercado. Las figuras del poder se ven sometidas a un proceso paródico de escarnio público, de desmitificación; sobre el tinglado, las investiduras jerárquicas pierden todo rigor, los sosos discursos se transforman en chiste.

Elementos farsescos en el teatro sobre género

El hecho teatral integra el objeto literario y la ejecución escénica; se le puede definir como la conjunción de un texto literario y uno escénico, esto es, un discurso puramente lingüístico, que supondría la existencia de un género literario, y un discurso no verbal, que relaciona el quehacer escénico con expresiones como la música, la danza, la pintura y la arquitectura²⁵. Planteado de una manera análoga, el teatro está compuesto por dos realidades autónomas, relacionadas y carentes de jerarquía: por una parte, una literatura germinadora de un espectáculo y, como consecuencia lógica, la realización del espectáculo²⁶.

La comprensión del teatro ha sido inestable en las sociedades occidentales; a través de los siglos, esta varía entre lo sagrado y lo profano, el naturalismo y la artificialidad, la predominancia de la palabra frente a la escena, como en la Antigüedad clásica, y de la puesta en escena ante el parlamento, como en la actualidad.

Dispuestos a corregir aquellas faltas evidenciadas durante el montaje, los dramaturgos contemporáneos escriben, ante todo, para la escena; rara vez, pretenden impresionar a los letrados; les interesa captar la realidad de los personajes, dar credibilidad a las situaciones y recrear una determinada parcela del mundo social. En las obras, ocasionalmente publicadas, más con el propósito de persistir y menos de propiciar la lectura, se resumen ciertas tensiones percibidas por el dramaturgo.

El carácter *performativo* se impone y define la naturaleza efímera de tal práctica comunicativa; su proximidad con la vida, en el ámbito temporal y espacial, se traduce en cercanía con lo inmediato y primario. El hecho teatral constituye “una progresión de actos de habla”²⁷, que se corresponde con las discusiones de la vida real; como resultado, la contigüidad del teatro con el presente y con el mundo verdadero resulta mucho mayor que la obtenida en el caso de la narración, cuyo eje temporal predilecto es el pasado.

25 Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989), 11-13.

26 Ricardo de la Fuente y Fabián Gutiérrez, “El comentario de textos teatrales”. En María Rubio Martín y otros. *El comentario de textos narrativos y teatrales* (Salamanca: Colegio de España, 1994), 77.

27 Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Madrid: Arrecife, 1998), 682.



De esta manera, el teatro resulta cercano no solo en el aspecto referencial, sino también en la significación temporal articulada por el texto; la pugna entre ideales y esquemas ideológicos ocurre *aquí y ahora*, de acuerdo con el principio deíctico del drama. El auditorio asiste a un debate, participa de este, tiene voz y elección. Incluso, puede verse directamente cuestionado si la pieza practica la ruptura de la cuarta pared, elemento común en los montajes modernos. A pesar del desencanto, se abre una nueva faceta, intrínseca al modelo genérico: el debate en torno a dilemas apremiantes.

Una característica adicional: el teatro se construye a partir de un modo de representación particular, este consiste en la presencia de diferentes personajes que actúan todos como un “yo independiente”²⁸. No existe, por tanto, una voz que dirija la organización textual. Este proceso ayuda a enfatizar, en el teatro cómico y farsesco, la superioridad moral del ironista, su presencia ubicua. Como se comprende, estos rasgos habituales del teatro se ven potenciados por las formas contemporáneas, las más de las veces, usos políticos y críticos del medio comunicativo.

Entre los diversos asuntos tratados por el teatro costarricense, se distingue la reflexión acerca de los roles de género asignados a la mujer por el orden patriarcal. La búsqueda de la igualdad de condiciones, la desmitificación de las certezas antropocéntricas y el recuento de las conquistas feministas forman parte de los motivos propuestos en los dramas y comedias escritos a finales del siglo XX.

Uno de los preceptos implícitos en el tratamiento dramático del tema señalado se relaciona con la necesidad de hacer evidente no solo la historia de las mujeres, sino y ante todo, su percepción del problema de género, a la par de sus respuestas y planteamientos. Puestas en escena, a lo largo del tiempo, por hombres, las imágenes de las mujeres suelen basarse en estereotipos y temores. Una de las ramas del teatro costarricense contemporáneo enfatiza en la visión femenina de los roles de género.

Las representaciones de lo femenino cuentan con una larga tradición, que bien podría ser tildada de tendenciosa. Una de las condiciones comunes a este sistema simbólico consiste en imaginar a la mujer mediante el colectivo; no existe en tanto individuo, solo como ejemplo intrascendente de una condición general. Entendidas mediante la perspectiva sobre el grupo o la masa, aparecen reducidas a madres, ángeles del hogar, esposas y brujas²⁹.

La obra literaria de Ana Istarú (1960) muestra a mujeres singulares que viven y discuten su condición, a partir de experiencias inmediatas. Este principio poético

28 Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Madrid: Arrecife, 1998), 680.

29 Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 25-26.

se halla presente tanto en la poesía como en el teatro de la autora; en *La estación de fiebre* (1983), el hablante demuestra una sensibilidad propia, determinada por una concepción personal de erotismo y las relaciones humanas. En *El vuelo de la grulla* (1984/1994), *Madre nuestra que estás en la tierra* (1989), *Baby boom en el paraíso* (1995) y *Hombres en escabeche* (1999), se exponen las vivencias íntimas de personajes femeninos enfrentados al abandono, la maternidad, el matrimonio, las infidelidades y la sujeción moral.

En el primero de los textos citados, la autora recrea el proceso que conduce a una joven y amorosa mujer a la búsqueda de identidad plena. Como consecuencia de la agobiante rutina, el personaje central descubre cuán poco afortunada puede ser la distribución de los roles de géneros. Esta toma de conciencia, a propósito del lugar asignado a la mujer por la sociedad, conduce a la protagonista a un estado de rebeldía y cuestionamiento³⁰.

En el drama descrito, se brinda un acucioso examen de la educación sentimental; en especial, de una pauta de conducta impuesta a las mujeres: cifrar el proyecto de vida en el amor y el matrimonio. El conjunto de convenciones contamina los sentimientos, pues convierte a la entrega en servidumbre; para superar este odioso estadio, los amantes deben abandonar los patrones basados en la desigualdad.

El paso a la independencia también está en *Madre nuestra que estás en la tierra*. Adicionalmente, esta obra analiza el vínculo entre generaciones de mujeres y la transmisión del esquema de valores patriarcal. Frente a las tesis más conservadoras, la protagonista repara en la urgencia de abandonar la pasividad recomendada a las mujeres. Este hecho impone una ruptura con su familia, pero posibilita la reivindicación³¹.

En los dos últimos textos mencionados, la comicidad es fundamental, pues permite desmentir las convicciones respecto del papel de las mujeres. En *Baby boom en el paraíso*, Istarú desarrolla una comedia a propósito de la maternidad. El lenguaje coloquial y el empleo sistemático de la ironía convierten al texto en una parodia franca de los rituales correspondientes al periodo de gestación y el parto; a tal grado, que muchas de las creencias ordinarias se ven expuestas y ridiculizadas mediante recursos propios de la farsa³².

30 Margo Milleret, *Latin American Women: On/In Stages* (Nueva York: State University of New York Press, 2004), 31.

31 Margarita Rojas y Flora Ovares, "Genealogía de mujeres: *Madre nuestra que estás en la tierra*". En Carolyn Bell y Patricia Fumero (eds.), *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000), 311-312.

32 Alejandra Aventín, "Hipérbole y transgresión en el discurso dramático de Ana Istarú". En Matías Barchino (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), 725.



En *Hombres en escabeche*, el lenguaje empleado por Alicia es subversivo, puesto que se refiere a las inquietudes sexuales femeninas. A través de una técnica mixta, monólogo seguido por breves diálogos, la protagonista resume y representa aquellas vivencias que han determinado su sensibilidad: reparto de roles, moralidad cristiana, iniciación sexual, encuentros y desencuentros amorosos e independencia.

La envidia del pene y la doble moral son elementos tratados con escarnio, pues dan sustento a la definición exteriorizada de la mujer. Mediante la construcción de una identidad enajenada, erigida a partir de la supuesta incompletitud femenina y de las distinciones con respecto a lo aceptable, se da sentido a la discriminación machista. En contrapartida, el texto evita los eufemismos o juega con ellos; en paralelo, ridiculiza los términos cultos relativos al cuerpo o el comportamiento, menciona el tabú y acude a innumerables recursos para hacer expreso todo aquello que ha sido censurado y reprimido³³.

Organizada según algunas fórmulas de la picaresca y de la farsa, esta obra teatral propone una historia femenina en arreglo con episodios basados en el encuentro con hombres específicos: el padre, el hermano y el primer novio³⁴. Esta serie de relaciones permite a la protagonista construir un ideario acerca de los géneros; la perspectiva dominante sitúa los hechos en el pasado. Como efecto, se está en presencia de una mujer madura, que reflexiona y obtiene un aprendizaje de lo sucedido.

La formación del personaje solo puede ser expuesta mediante la risa, puesto que gran parte del aprendizaje es colocado en tela de juicio y merece no indulgencia, sino censura. Esta actitud general provoca un tratamiento humorístico del asunto, toda vez que el propio personaje constata la naturaleza absurda de los principios morales que la han sujetado. A través del análisis satírico de los preceptos e ideas, se levanta la crítica contra la “normalidad” de las certezas patriarcales.

Conclusiones

El panorama descrito en este artículo ha permitido constatar el desarrollo de una vertiente farsesca en el teatro costarricense de la década de 1990. En particular, se ha hecho hincapié en el papel de la farsa como una forma expresiva idónea para representar la descomposición de los órdenes políticos, económicos, sociales y culturales. A diferencia de otras formas de comicidad ligadas al entretenimiento

33 Lai Sai Acón Chan, “*Los monólogos de la vagina y Hombres en escabeche*: reescritura de la sexualidad femenina como una liberación de la tabúes patriarcales que han mantenido a la mujer subyugada”. En *Revista de Filología y Lingüística* xxx. 1 (2004), 47.

34 Nos gustaría ofrecer un breve ejemplo de este punto: “—Este meteorico noviazgo fue, pues, mi segunda decepción amorosa, contando mi fracaso inicial con papá”, señala Alicia. Esta frase de la protagonista señala la existencia de una organización basada en el recuento de episodios particulares, asociados con personajes específicos y ordenados mediante la cronología. Tomado de Ana Istarú, *Baby boom en el paraíso y Hombres en escabeche* (San José: Editorial Costa Rica, 2005), 97.

banal, la farsa trabajada por agrupaciones como Teatro Quetzal y por dramaturgas como Ana Istarú articula una sátira corrosiva, que expone las contradicciones del discurso oficial y subvierte las representaciones normativas tanto del poder como de la identidad.

El análisis de *Culopatía de Estado* o “*My Kingdom for an ass*” ha puesto de relieve cómo la degradación simbólica del político corrupto no solo funciona como caricatura, sino también como síntoma de una crisis más profunda: la pérdida de legitimidad de los sistemas democráticos ante el avance de la lógica neoliberal. La obra recurre a procedimientos intertextuales y paródicos, los cuales, al tiempo que resemantizan clásicos de la tradición occidental, denuncian el vaciamiento moral de la esfera pública en el contexto de la globalización. A través de un lenguaje de registro popular, irreverente y fragmentario, se construye una escena de disenso en la que lo grotesco y lo absurdo revelan las fallas estructurales del presente en tiempo de globalización y neoliberalismo.

Por su parte, las piezas teatrales de Ana Istarú, como *Baby boom en el paraíso* y *Hombres en escabeche*, trasladan el gesto paródico al terreno de la intimidad femenina. Mediante una comicidad subversiva y desmitificadora, estas obras cuestionan los mandatos del patriarcado y visibilizan experiencias tradicionalmente excluidas del canon dramático. El humor, lejos de diluir el conflicto, lo intensifica: permite hablar del cuerpo, del deseo y de la maternidad desde una perspectiva crítica, al tiempo que desmonta las lógicas de dominación simbólica que han modelado la subjetividad de las mujeres.

En conjunto, se ha evidenciado cómo la comicidad, en sus formas más elaboradas, constituye una vía privilegiada para el examen ético y político de la realidad. No es casual que el teatro costarricense de finales del siglo XX, a la vez que escenifica preocupaciones relativas al libre comercio, la desigualdad y las consecuencias tanto de la globalización como del neoliberalismo, aluda a agendas —en aquel contexto histórico— emergentes, como el feminismo de fines del siglo XX y su particular énfasis en la corporeidad y el erotismo como ámbitos de subversión.

En el caso costarricense contemporáneo, donde el teatro ha debido enfrentar condiciones adversas de producción y circulación, como producto de la reducción de la presencia del Estado, a modo de garante del financiamiento de la cultura, desde entonces sometida a las lógicas del mercado y el emprendedurismo artístico, el cultivo de una estética de la farsa representa no solo una apuesta formal, sino también una afirmación de resistencia cultural. La risa, entendida como mecanismo de distanciamiento y revelación, conserva su potencia crítica cuando es capaz de interpelar al espectador y desestabilizar las certezas del sentido común.



La coexistencia de obras que dialogan con la historia nacional denuncian la desigualdad o proponen una revisión feminista del imaginario colectivo; demuestran que el teatro contemporáneo en Costa Rica mantiene su vocación de intervenir en los debates del presente. La farsa, por su plasticidad y capacidad de producir sentidos múltiples, se consolida como una forma dramática capaz de condensar las tensiones del mundo social; simultáneamente, habilita nuevos horizontes de interpretación e imaginación política.

Bibliografía citada

- Antonio Romero, Dahlia. *¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, 2017.
- Aventín, Alejandra. “Hipérbole y transgresión en el discurso dramático de Ana Istarú”. En *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Coordinado por Matías Barchino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 719-730.
- Barzuna, Guillermo. *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000. Entre el desencanto y la utopía*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005.
- Bell, Carolyn. “El teatro costarricense en transición”. En *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Editado por Carolyn Bell y Patricia Fumero. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000, 13-21.
- Chacón, Albino. “La lógica sacrificial de las sociedades contemporáneas. Sobre Chapulines y langostas, de Wálter Fernández Arias”. En *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Editado por Carolyn Bell y Patricia Fumero. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000, 249-264.
- Cuevas Molina, Rafael. *Cultura y política en Costa Rica. Entrevistas a protagonistas de la política cultural de la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006.
- D’Angeli, Concetta, y Guido Paduano. *Lo cómico*. Madrid: Machado Libros, 2001.
- De la Fuente, Ricardo, y Fabián Gutiérrez. “El comentario de textos teatrales”. En *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Editado por María Rubio Martín y otros. Salamanca: Colegio de España, 1994, 75-163.
- De Toro, Alfonso. “Hacia un modelo para el teatro posmoderno”. En *Semiótica y teatro latinoamericano*. Editado por Fernando de Toro. Buenos Aires: Galerna, 1990, 13-42.

- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Istarú, Ana. *Baby boom en el paraíso y Hombres en escabeche*. San José: Editorial Costa Rica, 2005.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Milleret, Margo. *Latin American Women: On/In Stages*. Nueva York: State University of New York Press, 2004.
- Náter, Miguel Ángel. *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. San Juan: Isla Negra, 2004.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben, 1995.
- Pagura, Rubén y Juan Fernando Cerdas. *Las obras del Quetzal y otras piezas dramáticas*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2003.
- Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987. Volumen II*. México: Gaceta, 1989.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2010.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. “Genealogía de mujeres: Madre nuestra que estás en la tierra”. En *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Editado por Carolyn Bell y Patricia Fumero. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000, 307-316.
- Sai Acón Chan, Lai. “Los monólogos de la vagina y Hombres en escabeche: reescritura de la sexualidad femenina como una liberación de los tabúes patriarcales que han mantenido a la mujer subyugada”. *Revista de Filología y Lingüística* 30, no. 1 (2004): 41-50.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

