

Universidad Nacional
Sistema de Estudios de Posgrado
Doctorado en Estudios Latinoamericanos con Énfasis en
Pensamiento Latinoamericano

**Desarrollo y evolución del movimiento teatral
costarricense en la década de 1970**

**Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado para optar por
el grado académico de doctor en Estudios Latinoamericanos con Énfasis en
Pensamiento Latinoamericano**

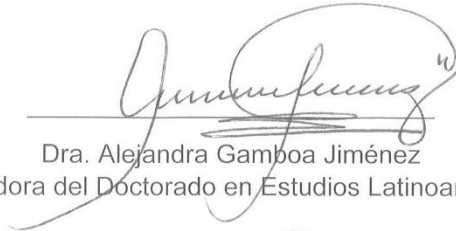
Doctorando
Carlos Morúa Carrillo

Heredia-Costa Rica, febrero 2019

MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR



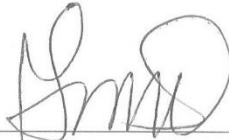
Dr. Luis A. Miranda Calderón
Representante del Consejo Central de Posgrado



Dra. Alejandra Gamboa Jiménez
Coordinadora del Doctorado en Estudios Latinoamericanos



Dr. Miguel Baraona Cockerell
Tutor de tesis



Dra. Grace Prada Ortiz
Miembro del Comité Asesor



Dr. Marlon Mora Jiménez
Miembro del Comité Asesor



Ma. Carlos Fernando Morúa Carrillo
Sustentante

Dedicatoria

A todos esos seres que en los años setenta se entregaron a vivir y hacer teatro con pasión, con amor y fuerza; para que las futuras generaciones encontráramos en el arte la razón de nuestra profesión.

Agradecimiento

A todos aquellos seres especiales que encuentras en el camino y te brindan tu apoyo para terminar tu trabajo con éxito.

Un especial agradecimiento a Ricardo Blanco Olivares (QPD), mi primer tutor, que siempre me brindó su apoyo y creyó en la importancia de esta investigación.

Gracias a don Miguel Baraona, mi tutor, por su generosidad. A mi amigo y lector Marlon Mora por sus comentarios y críticas, que me dieron otra perspectiva para llevar a término este escrito.

A mi amiga Marybel Soto, que siempre tuvo palabras para estimularme y valorar mi trabajo.

Un especial agradecimiento a mi profesora y lectora Grace Prada, que con su paciencia, guía certera y pasión me impulsó a terminar mi trabajo.

Finalmente, a mis hijas, y a mi esposa, por su apoyo constante para concluir con este proceso.

TABLA DE CONTENIDO	Página
Dedicatoria	3
Agradecimiento	4
Tabla de contenido	5
Lista de fotografías	9
Introducción	11
CAPÍTULO I. ASPECTOS TEÓRICOS	13
1.1 Justificación del tema y planteamiento del problema	14
1.1.1 Justificación del tema	14
1.1.2 Planteamiento del problema	15
1.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	16
1.2.1 Objetivo general	16
1.2.2 Objetivos específicos	16
1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN	16
1.3.1 Revisión bibliográfica	16
1.4 METODOLOGÍA	22
1.4.1 Tipo de estudio	22
1.4.2 Sujetos y objetos de estudio	22
1.4.3 Técnicas de recolección de datos y fuentes de información	26
1.4.4 Técnica de recolección de datos	26
1.4.5 Fuentes de información	27
a) Fuentes primarias	27
b) Fuentes secundarias	27
1.5 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	27
1.5.1 Referentes teóricos	27
1.5.2 Definición de teatro	30
1.5.3 El aporte de Paulo Freire	30

1.5.4 Augusto Boal y el teatro del oprimido	31
1.5.5 El Teatro del Pueblo	32
1.5.6 El movimiento del teatro independiente	33
1.5.7 El teatro obrero	34
1.5.8 La creación colectiva	35
1.5.9 Bertolt Brecht	36
1.5.10 Konstantin Stanislavski	36
1.5.11 Jerzy Grotowski	37
1.6 CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	39
1.6.1 Teatro latinoamericano	39
1.6.2 Profesionalización	42
1.6.3 Integración y aporte de los artistas internacionales	43
CAPÍTULO II. ANTECEDENTES DEL TEATRO EN COSTA RICA QUE PRECEDIERON A SU PROFESIONALIZACIÓN	45
2.1 El teatro de 1930 a 1950	46
2.2 Una cultura oficial	47
2.3 Resistencia político-cultural	48
2.4 Los años cincuenta y sesenta	50
2.5 El Teatro Universitario de los años 1950	54
2.6 El Conservatorio de Castilla	54
2.7 El Teatro Arlequín	58
2.8 Teatro Las Máscaras	61
2.9 Teatro de la Calle Cuatro	62
2.10 Simbiosis entre Teatro Arlequín y Teatro Universitario	63
2.11 El Grupo de Teatro Arlequín en el Teatro Nacional	65
2.12 La Dirección de Artes y Letras y la expansión de la cultura	67
2.13 Los Talleres de Teatro en Artes y Letras	71
2.14 La existencia de un vigoroso movimiento de teatro aficionado	73
2.15 Conclusiones	75

CAPÍTULO III. PROCESOS REVOLUCIONARIOS DE FINALES DE LOS AÑOS SESENTA Y SU INFLUENCIA EN EL TEATRO LATINOAMERICANO	79
3.1 Vientos de cambio en América Latina	81
3.2 Transformaciones en el teatro	84
3.3 Camino a la profesionalización	86
3.4 La creación del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica	88
3.5 Los Catania dejan la UCR	93
3.6 Reestructuración del Teatro Universitario	96
3.7 El Moderno Teatro de Muñecos	100
3.8 Creación de nuevas instituciones culturales	101
3.9 El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes	105
3.10 La Compañía Nacional de Teatro	107
3.11 El Teatro al Aire Libre	116
3.12 El gran proyecto de la Compañía	118
3.13 Un sindicato en la Compañía Nacional de Teatro	127
3.14 Conflictos que atentan contra la Compañía	132
3.15 Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional	140
3.16 El Taller Nacional de Teatro	142
3.17 Tierranegra, un teatro independiente	143
3.18 Teatro Carpa, un teatro en comunidades	151
3.19 Conclusiones	152
CAPÍTULO IV. INFLUENCIA DE LA INMIGRACIÓN COMO UN FACTOR IMPORTANTE DENTRO DE LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN COSTA RICA	158
4.1 Llegada e incorporación de artistas del Cono Sur	163
4.2 Los artistas del teatro chileno	166
4.3 La llegada del Teatro del Ángel	171
4.4 La calidad del Teatro Surco	178

4.5 Los artistas del teatro uruguayo	181
4.6 Atahualpa del Cioppo y la democratización del medio teatral en Costa Rica	185
4.7 Los Catania, artistas del teatro argentino	192
4.8 Características de los montajes de las obras en esa época	195
4.9 Comentarios desde la prensa	200
4.10 Revista de las artes escénicas	202
4.11 Conclusiones	205
CAPÍTULO V. A MANERA DE CONCLUSIÓN	208
5.1 Consolidación de un teatro latinoamericano en Costa Rica	209
5.2 Profesionalización de las artes escénicas en Costa Rica	213
5.3 Integración y aporte de los artistas provenientes de Chile, Argentina y Uruguay	219
5.4 Conclusiones generales	223
5.5 Recomendaciones	226
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
VII. ANEXOS	234
Anexo 1. Guía de entrevista aplicada a cada entrevistado	235
Anexo 2. Cuadro 1. Cuadro de testimonios recogidos por medio de entrevistas	237
Anexo 3. Principales agrupaciones de la década de los años setenta-ochenta	238

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. <i>El farsante más grande del mundo</i> de J. M. Synge, dirección Alfredo Catania, 1975	Pág. 10*
Fotografía 2. <i>Operación TNT</i> de Alberto Cañas, dirección Lenin Garrido, 1978	Pág. 11*
Fotografía 3. <i>Andorra</i> de Max Frish, dirección Lenín Garrido, 1974. Luis Fernando Gómez y Carlos Catania	Pág. 21*
Fotografía 4. <i>El baile de los ladrones</i> de Jean Anouilh, dirección Alejandra Gutiérrez, 1974	Pág. 29*
Fotografía 5. <i>Puerto Limón</i> de Joaquín Gutiérrez, adaptación y dirección Alfredo Catania, 1975	Pág. 38*
Fotografía 6. <i>El farsante más grande del mundo</i> de J. M. Synge, dirección Alfredo Catania, 1975	Pág. 44*
Fotografía 7. <i>El enemigo del pueblo</i> de Henrik Ibsen, dirección Oscar Feesler, 1979	Pág. 53*
Fotografía 8. Marcelo Gaete y Pepe Vázquez en una escena de <i>El enemigo del pueblo</i> , 1979	Pág. 78*
Fotografía 9. <i>Juego de pícaros, damas y cornudos</i> de Miguel de Cervantes, dirección Esteban Polls, 1971	Pág. 115*
Fotografía 10. <i>Las troyanas</i> de Eurípides (versión Jean Paul Sastre), dirección Esteban Polls, 1973	Pág. 126*
Fotografía 11. <i>Murámonos Federico</i> de Joaquín Gutiérrez, dirección Alejandro Sieveking, 1979	Pág. 139*
Fotografía 12. Imilce Viñas en <i>Lilliom</i> de Ferenc Molnar, dirección Oscar Fessler, 1979	Pág. 157*
Fotografía 13. Marcelo Gaete y Víctor Rojas en una escena de <i>Los bajos fondos</i> de Máximo Gorki, dirección Remberto Chávez, 1980	Pág. 207*
Fotografía 14. <i>El fin del comienzo-El cobro de una libra</i> de O'Casey, dirección Virginia Grutter, 1978	Pág. 222*

*Todas las fotos son propiedad de la Compañía Nacional de Teatro.



Fotografía 1. *El farsante más grande del mundo* de J. M. Synge, dirección Alfredo Catania, 1975. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Introducción

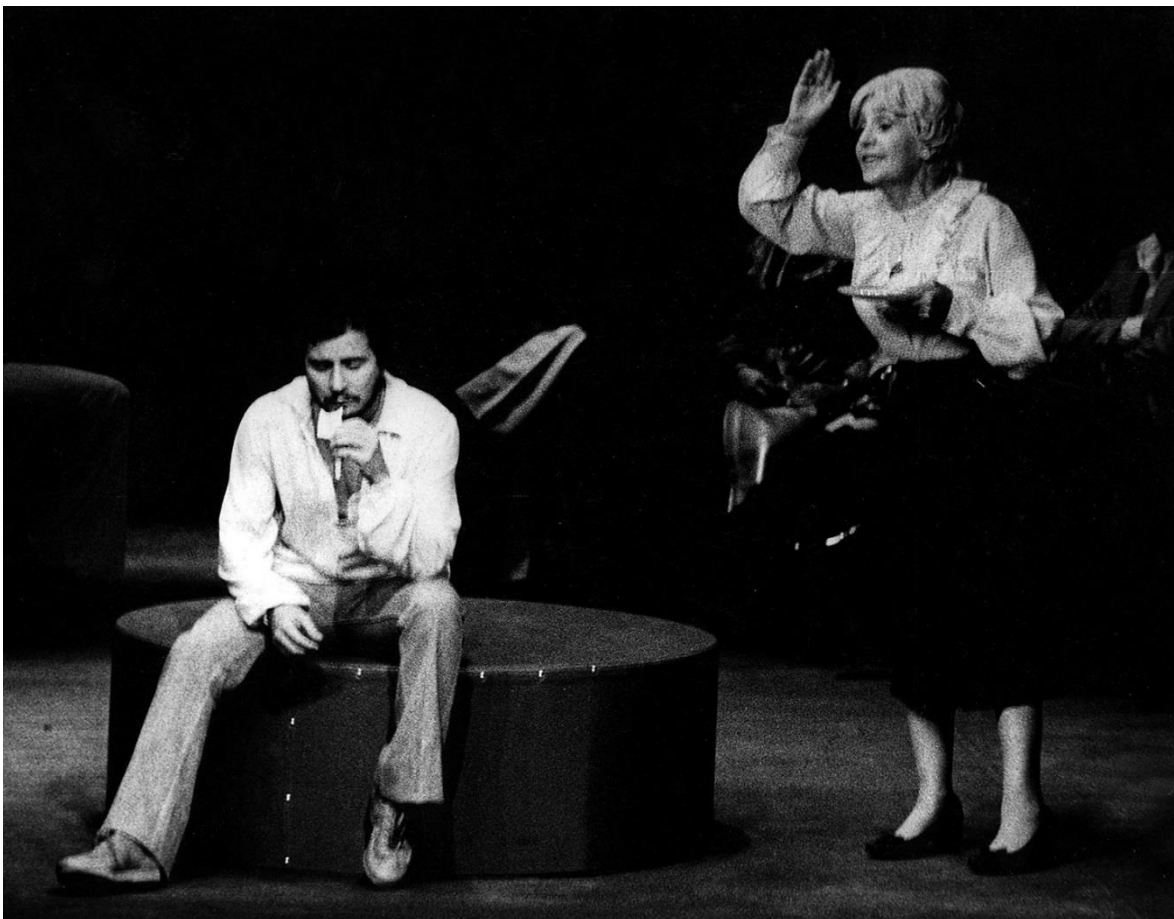
Este trabajo de investigación se desarrolla en cinco capítulos. El primero de ellos corresponde al diseño de la investigación, donde se plantea la justificación, el problema, los objetivos, el estado de la cuestión y la metodología de trabajo, con el propósito de dar a conocer el tema. Además, en el marco teórico se presentan las perspectivas teóricas que permean la investigación y las categorías de análisis desde donde se está construyendo teóricamente.

El segundo capítulo lo componen los antecedentes del desarrollo del teatro en Costa Rica que precedieron a su profesionalización. Este apartado nos permitirá tener una idea muy general de cómo se fue desarrollando en nuestro país el teatro, los entretelones de las instituciones pioneras como el Conservatorio de Castella, algunos esfuerzos privados y desde el Estado. Todos realizaron un trabajo de estímulo y sensibilización en el desarrollo de la cultura y del arte del teatro. Nos interesa dar a conocer de boca de los protagonistas ese tiempo, de visualizar cómo se entrelazan los pocos apoyos existentes.

El tercer capítulo nos habla del proceso revolucionario de finales de los años sesenta y su influencia en el teatro latinoamericano, particularmente en Costa Rica. La cultura como un instrumento de cambio, la creación de instituciones, la importancia de la Compañía Nacional de Teatro y la expansión y masificación del teatro.

El capítulo cuarto nos muestra la inmigración como un factor importante dentro de la profesionalización del teatro en Costa Rica. Se refleja en los testimonios la llegada de los artistas del teatro del Cono Sur al país, actores y directores importantes, además de la creación de compañías de teatro en el país.

Por último, el capítulo cinco reúne las observaciones y conclusiones generales de esta investigación.



Fotografía 2. *Operación TNT* de Alberto Cañas, dirección Lenin Garrido, 1978. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS

Justificación del tema y planteamiento del problema

Justificación del tema

El teatro en América Latina despertó hacia nuevas manifestaciones de expresión durante las décadas de 1960 y 1970, que se reflejaron mediante un sentido nuevo de conciencia, una ruptura en relación con lo que se había venido realizando hasta ese momento. Costa Rica no fue la excepción, en el ámbito de la cultura del teatro se produjeron grandes transformaciones producto de varias circunstancias. Fue gobernada por el Partido Social Demócrata, que funcionó con la política de Estado benefactor. Ese Estado creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, que fue el responsable de dinamizar la cultura; y la Compañía Nacional de Teatro, que con un elenco estable pudo desarrollar una labor de expansión y difusión del teatro en el país.

La llegada de artistas provenientes de Argentina, Chile y Uruguay, que se insertaron en el medio nacional, la creación del grupo Tierranegra,¹ dirigido por un colombiano que renovó las bases del teatro costarricense, y la existencia de un vigoroso teatro aficionado dieron como resultado grandes transformaciones en el medio, en ámbitos como la actuación, la dirección y la producción, que vinieron a fortalecer el incipiente proceso de profesionalización del teatro en el país.

La investigación es importante porque explorará ese proceso de efervescencia, que se vivió en ese tiempo y que permitió consolidar un teatro fuerte, con novedosas expresiones técnicas, con un deseo de crear y experimentar. Este trabajo me permite realizar un acercamiento a esta época de los años setenta, directamente desde las historias de vida contadas por los protagonistas, además de lo investigado en la bibliografía.

Este es un trabajo de investigación en el marco del Doctorado en Estudios Latinoamericanos, que pretende ahondar en el desarrollo y la evolución del teatro costarricense en la década de 1970. Elaborado por el máster en Artes Carlos Morúa Carrillo, académico del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional.

¹ Grupo dirigido por Luis Carlos Vásquez a partir de 1973

Planteamiento del problema

La consolidación de una cultura de las artes dramáticas durante la década de los años setenta en el país se ha llevado a cabo mediante varios procesos en los cuales se ha transitado por diversos mecanismos de dinamización. Algunos de ellos emprendidos en décadas anteriores, con la creación de importantes instituciones que a lo largo del tiempo contribuyeron con ese propósito. Como veremos más adelante, la creación del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica en el año 1951, la del grupo Arlequín en el año 1956, la de la Dirección de Artes y Letras en el año 1963, la de la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR en el año 1968, el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes en el año 1970, la Compañía Nacional de Teatro en el año 1971, además del Teatro al Aire Libre, la creación de la Escuela de Artes Escénicas de la UNA en el año 1975 y el Taller Nacional de Teatro en el año 1977 en su conjunto ayudaron a crear, desarrollar y consolidar una cultura teatral, así como a acercar esta práctica a todas las clases sociales del país.

En la época de estudio se han incorporado, como invitados o residentes, artistas provenientes del teatro mundial, de variadas nacionalidades. Estudiaremos la integración al medio nacional de los artistas provenientes del Cono Sur, especialmente de Chile, Argentina, y Uruguay. Hacer visible estos procesos de afianzamiento en la década de los años setenta, desde una perspectiva crítica, es uno de los esfuerzos de este trabajo de investigación, tanto desde la reseña bibliográfica como desde las crónicas de vida de los participantes de ese tiempo.

Es importante realizar algunas preguntas que logren responderse a lo largo de esta investigación: primero ¿cómo fue el proceso de desarrollo y evolución del teatro en Costa Rica durante la década de los años setenta? Segundo, ¿cómo surge el proceso de profesionalización y consolidación de las artes escénicas en Costa Rica, en sus diversas especialidades, representadas por un caudal de actores, escritores, directores, críticos y público? Tercero, ¿en qué medida la creación por parte del Estado de nuevas instituciones culturales transformó la forma de hacer teatro en el país y la importancia de esta manifestación? Y cuarto, ¿cómo era el contexto general latinoamericano, sus influencias, conflictos y luchas en una época de grandes transformaciones?

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Analizar cómo se produjo el desarrollo y la evolución del movimiento teatral costarricense en la década de 1970.

Objetivos específicos

- 1) Identificar el aporte y la influencia de los artistas latinoamericanos, específicamente de Chile, Argentina y Uruguay, en la consolidación del teatro en Costa Rica
- 2) Historiar las voces y participaciones de los actores y actrices suramericanos que se insertaron en el medio teatral costarricense en la época comprendida entre los años 1970 y 1980.

Estado de la cuestión

En este apartado se sitúa la revisión bibliográfica que permitirá visualizar todos los textos, libros, periódicos y otras fuentes consultadas, desde donde realizamos la investigación. También se ubica la metodología, los métodos utilizados y las técnicas aplicadas.

Revisión bibliográfica

Luego de efectuar una intensa búsqueda en la bibliografía referente al desarrollo del teatro en la época de los años setenta, es posible encontrar en las publicaciones temáticas que hacen referencia a la dramaturgia costarricense. Las informaciones aparecen en libros, revistas, periódicos, tesis. Los escritos encontrados parten de una variedad de tópicos que involucran diferentes ámbitos relativos a la historia, la dramaturgia, la crítica, los espectáculos, las políticas culturales, una interpretación de la literatura, el exilio, la identidad cultural, etc.

Se han escrito textos que abarcan variadas temáticas, por ejemplo, don Fernando Borges escribe uno donde refleja su visión desde una perspectiva histórica: *Historia del teatro en Costa Rica* (1942), o *Por los caminos del teatro en Costa Rica*, del periodista Guido

Fernández (1977). Existen otros que incluyen en sus hojas una variedad de aspectos temáticos. Jorge Valdeperas lo realiza desde una interpretación de la literatura en *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1979) y Álvaro Quesada, Flora Ovares, Margarita Rojas y Carlos Santander en *Antología del teatro costarricense 1890-1930* (1989).

Asimismo, María Bonilla y Stoyan Vladich lo realizan desde la identidad cultural en el texto *El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural*. También, *En el tinglado de la eterna comedia* de Margarita Rojas y Flora Ovares (1995a), un estudio del teatro costarricense dentro del contexto cultural e histórico de principios del siglo XX. *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914* de Patricia Fumero (1996), que hace un recuento de obras y puestas de la época sobre la perspectiva histórica del desarrollo y construcción de los espacios físicos.

Sobre las políticas culturales, Rafael Cuevas Molina presenta *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica* (1996). El texto de Carolyn Bell y Patricia Fumero, *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000* (2000), que da a conocer piezas teatrales de autores nacionales. También Rafael Cuevas Molina presenta *Cultura y política en Costa Rica* (2006), una serie de entrevistas a protagonistas de la política cultural en la segunda mitad del siglo XX. Álvaro Quesada escribe su libro *Breve historia de la literatura costarricense* (2008). Carlos Morales presenta la crónica de una época en *Noches de estreno con Hugo Díaz* (2017), sobre el Teatro Universitario. Patricia Fumero publica *El teatro de la Universidad de Costa Rica* (2017). Y sobre el Teatro Arlequín, Olga Marta Mesén presenta *El Teatro Arlequín de Costa Rica: memoria de un grupo teatral 1955-1979* (2018).

Otra fuente muy importante que permite recoger información con bastante precisión sobre el tema de estudio es la revista especializada de las artes escénicas denominada *Escena*, la cual pertenece a la Universidad de Costa Rica y fue fundada en el año 1979. En ella se recopilan numerosos y variados comentarios con acercamientos a diversos aspectos temáticos del teatro, tratado desde diversos enfoques: desde la dramaturgia, el público, la historia, las obras, los actores o los directores; estos textos son creados por conocedores y expertos del medio teatral, en espacios ofrecidos en esta revista especializada. Se encuentran: “¿Hacia otro teatro en Costa Rica?” de Víctor Valembois (1980); “El teatro en Costa Rica (1970-1980) síntesis” de Carlos Morales (1981); “¿Teatro costarricense: Quo Vadis?” del periodista Fernando Durán Ayanegui (1981); “Hacia un teatro popular costarricense” y “El

Departamento de Promociones de la Compañía Nacional de Teatro en busca de la cultura popular” de Miguel Díaz (1981a y 1981b, respectivamente); “Arte y teatro en las Fiestas Populares de San José” del maestro Isaac Felipe Azofeifa (1982); “Recuento de un teatro popular en los años setentas” (1982) de Guillermo Barzuna; “Aspectos del teatro popular en América Latina” de Stoyan Vladich (1984); “¿Existe un teatro popular en Costa Rica?” de Arnoldo Mora (1985); “Noticia de una investigación sobre sociedad y teatro en Costa Rica entre 1968 y 1977” de Guillermo Barzuna (1989); “Apreciación de la dramaturgia costarricense los últimos veinte años” de Alberto Cañas (1993); “La dramaturgia costarricense de fin de siglo” de Álvaro Quesada (1999); “Aportes para una historiografía del teatro costarricense” de Juan Carlos Calderón (2006); solo por mencionar algunos textos.

Otra revista donde también se han escrito artículos que recogen la temática en estudio es *Artes y Letras*, donde se recoge “Historia del teatro en Costa Rica” de Samuel Rovinski (1995). También en otra revista dedicada al arte se publicaron algunos artículos bajo la dirección de la Dra. María Bonilla (1991-1998): el boletín del Colegio de Costa Rica denominado *Por los Caminos del Arte*, que perteneció al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Asimismo, en *Istmo, Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* encontramos el texto “Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990” (2009) de Mario Salazar Montes. Y en la importante revista estadounidense *Latin American Theatre Review* se pueden encontrar reseñas como “Costa Rica y el derecho a soñar: audacia teatral del siglo XX” (2000) y “Presente, futuro y teatro costarricense” (1992) de la directora María Bonilla.

Además, algunos trabajos llevados a cabo desde la academia universitaria en investigaciones de posgrado son: la *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920* (1978) de Olga Marta Barrantes Madrigal. También tenemos de Adriana Prado Castro *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970* (1993); de Salvador Solís *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)*, publicado en 1991. De Mario Salazar, *Teatro de Vecindario: Grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990*. También Andrea Gómez presenta *La actividad teatral costarricense de los años setenta: factores que han sustentado la creencia en una “Época de Oro”* (2010). Y de Irene Solera encontramos *Política cultural y actividad*

teatral en Costa Rica en la década de los 80. (1993) Todas estas investigaciones permiten tener una visión sobre la historia de este arte.

Existen un par de tesis que hablan del trabajo del Grupo-Teatro Surco, que formaron los recordados Sara Astica y Marcelo Gaete. María del Pilar Castellón presenta *Trayectoria teatral de un exilio chileno* (2007), que ofrece una visión desde la perspectiva del exilio.

El esfuerzo por escribir sobre el tema del teatro y dejar constancia de lo que se ha hecho a lo largo del tiempo ha obedecido a veces a algunos esfuerzos aislados e individuales. Sin embargo, a mi juicio, falta una profundización y estudio sobre diversos aspectos, para que nos brinden una mayor idea de cómo se efectuó el desarrollo de esta disciplina en el país. En temas como el impacto en la sociedad, las dificultades, los artistas, las producciones y, muy importante, las voces de los protagonistas, por ejemplo. En muchos casos obedecen a pequeños comentarios subjetivos (no por ello menos importantes), realizados en revistas o periódicos que nos dan una visión o un criterio en un momento dado, referente a una obra o temática en particular que se estuvo trabajando o presentando. Esa falta de información se hace más evidente antes de los años setenta. Sin duda, a partir de la creación de la revista *Escena* en el año 1979, con el apoyo de la Universidad de Costa Rica, es que se viene a obtener de una manera más sistemática y constante una idea de lo que sucede en el teatro en el país.

También desde la academia de la Universidad de Costa Rica se han encontrado tesis de grado que aportan una visión, una idea general, sobre el ejercicio del teatro en el país en un tiempo determinado. Sobre el teatro ejercido en el exilio existen dos documentos de grado, importantes a mi juicio, que revelan la presencia de artistas del teatro chileno en el país y su trayectoria. Es el caso del teatro La Comedia, de los recordados y talentosos artistas chilenos Marcelo Gaete y Sara Astica, de gran impacto e importancia en la trayectoria teatral de nuestro medio.

Rafael Cuevas, por medio de sus libros, nos brinda una idea de las políticas culturales del Estado benefactor en la década de los años setenta. Estas informaciones encontradas nos empujan a desarrollar una investigación en un campo muy interesante, con las voces de los protagonistas directamente, acercándonos a ellos, aplicándoles entrevistas y escuchando sus puntos de vista de los procesos realizados en los años setenta; con esa información pretendemos hacer un ejercicio de análisis para hacer visible y así tener una idea del

desarrollo y evolución del teatro en la década de los años setenta, construida directamente por los actores. Y pretendemos reconocer el aporte e influencia de los artistas latinoamericanos en estudio.

Conocer las experiencias de los protagonistas de la época nos permitirá aclarar algunos aspectos del desarrollo, como, por ejemplo, ¿por qué se fueron los Catania de la academia universitaria de la UCR? ¿Por qué se cerró el Teatro al Aire Libre que se ofrecía con tanto éxito en el Museo Nacional? ¿Cómo era la relación entre artistas nacionales y artistas extranjeros? Esas voces nos ayudarán a entender el *campo de conocimiento* del teatro y la cultura nacional, al tratar de entender una época por demás de grandes conflictos e influencias a nivel nacional e internacional: por las transformaciones del Estado benefactor. A todo esto se le suma la llegada de los artistas del Cono Sur en ese período de gran efervescencia.

Esta investigación es original porque viene a llenar un vacío, descubre informaciones novedosas de boca directamente de los actores, de muchos entretelones que acontecieron en esa época de grandes luchas y completamente desconocidos para la sociedad. Es una investigación viable de llevar a cabo, requiere una gran planificación, pero es posible acceder a los artistas protagonistas de la época, que además son muy colaboradores y tienen muchas ganas de expresar su experiencia.

A pesar de la cantidad de escritos que tiene la revista *Escena*, por ejemplo, no encontramos artículos de muchos de los artistas que son objeto de investigación en este trabajo, como el caso de Luis Fernando Gómez o Gerardo Arce, por poner dos ejemplos. Sin embargo, ellos han sido dos de los grandes actores del desarrollo del teatro en la década.



Fotografía 3. *Andorra* de Max Frish, dirección Lenín Garrido, 1974. Luis Fernando Gómez y Carlos Catania (foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro)

Metodología

Tipo de estudio

Esta investigación desarrolla el tipo de estudio descriptivo, que según Sampieri, Collado y Baptista (2010) busca especificar propiedades, características y rasgos importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o una población.

También se requiere llevar a cabo un acercamiento a una época, los años setenta. Para ello se aplicarán veintidós entrevistas semiestructuradas, que se basan en una guía de asuntos o preguntas, de acuerdo con Sampieri, Collado y Baptista (2010), dirigidas a personajes protagonistas que vivieron los acontecimientos y las transformaciones de esa época, con miras a obtener información que nos permita conocer de manera precisa y efectiva cómo se desarrollaron los hechos, en un tiempo de gran actividad y enormes transformaciones. La información es muy valiosa, porque proviene directamente de las historias de vida de los protagonistas. Asimismo, el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados.

Sujetos y objetos de estudio

Los artistas del teatro, protagonistas de la época de los años setenta. Se les aplicó una entrevista a veintidós personajes de la época con miras a recoger los testimonios de sus vivencias. Cada una de estas personas escogidas pertenece a grupos de teatro o instituciones que de una u otra forma tuvieron un papel básico en las transformaciones ocurridas durante la década en estudio.

Se entrevistaron actores, directores, dramaturgos, que trabajaron para la Compañía Nacional de Teatro, el Taller Nacional de Teatro, el Teatro Universitario, El Conservatorio de Castilla, o en agrupaciones independientes, como el Teatro Arlequín, el grupo Tierranegra, el Teatro del Ángel, en las Escuelas de Teatro de las Universidades Nacional y de Costa Rica, o como artistas invitados por alguna agrupación. Se logró reunir dentro de este universo de personajes al ministro y viceministro de la época de estudio. En algunos casos, los entrevistados han tenido la experiencia de participar en varias agrupaciones de teatro de los años setenta.

Algunos entrevistados formaron parte de la dirección y administración de las políticas culturales del Estado. A todas las personas se les pidió externar sus percepciones en relación con la época vivida, sin presión alguna, y el resultado fue aquello que ellos pudieron recordar o desearon compartir. En este sentido, es una información muy valiosa porque proviene de sus historias de vida.

Los temas de análisis tratados en la investigación tienen que ver con los siguientes aspectos:

- La creación de nuevas instituciones
- Los procesos de integración y la influencia de los artistas provenientes del Cono Sur a lo largo de la década en estudio
- Los procesos y las características del desarrollo del teatro en esa época
- Las temáticas de las obras
- La profesionalización del teatro
- Los planes de trabajo, la interacción y el trabajo en equipo de todos los artistas en las diversas compañías, agrupaciones y universidades

A continuación, una breve descripción de cada entrevistado.

Alberto Cañas: Se desempeñó como dramaturgo en los años cuarenta y cincuenta. En los años setenta cumple un papel fundamental de apoyo a la cultura desde el Gobierno de ideología socialdemócrata. Es la primera persona que se desempeña como ministro de Cultura (1970-1974) y desde ese despacho realiza aportes significativos a las artes dramáticas al crear la Compañía Nacional de Teatro.

Guido Sáenz: Fue actor y director en los años cincuenta y sesenta con el grupo del Teatro Arlequín. Y en los años setenta pasó a formar parte del Gobierno de ideología socialdemócrata por ocho años consecutivos. Durante la Administración de José Figueres (1970-1974) se desarrolló como viceministro de Cultura, y en la siguiente Administración, la de Daniel Oduber (1974-1978), se desempeñó primero como viceministro de Cultura (1974-1976) y luego como ministro de la misma institución (1976-1978). Fue el creador del Taller Nacional de Teatro.

Daniel Gallegos: Se desempeñó como dramaturgo en los años cuarenta y cincuenta. Fue actor del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica y del Arlequín en la

década de los sesenta, además fue artífice fundamental en la creación de la Escuela de Artes Dramáticas y en la reestructuración del Teatro Universitario, ambos de la Universidad de Costa Rica.

Luis Carlos Vásquez: De origen colombiano, durante los años setenta fue miembro fundador del grupo Tierranegra, director de casi todos sus espectáculos, líder y artífice de grandes cambios en el teatro costarricense, a través de nuevas maneras de concebir las propuestas de los montajes. Director invitado con el Teatro Universitario y con el Arlequín en los años setenta.

Oscar Castillo: Es empresario fundador del Teatro de la Calle Cuatro. Actor en los teatros Máscaras y Arlequín en los años cincuenta y sesenta. Director de la Compañía Nacional de Teatro (1974-1976), forjador con esta Compañía de grandes transformaciones. Actor invitado de la Compañía Nacional de Teatro en los años setenta.

Gladys Catania: De origen argentino, es profesora de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Actriz invitada de la Compañía Nacional de Teatro, del Teatro Universitario y miembro fundadora del Taller Nacional de Teatro en la década del setenta.

Eugenia Chaverri: Fue alumna del Taller de Teatro con los hermanos Catania en Artes y Letras en los años sesenta. Alumna de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, actriz fundadora del grupo independiente Tierranegra y profesora de la Universidad Nacional y del Taller Nacional de Teatro en los años setenta.

Luis Fernando Gómez: Fue actor fundador de la Compañía Nacional de Teatro y del Taller Nacional de Teatro. Intérprete invitado del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica durante la década en estudio.

Gerardo Arce: Actor fundador de la Compañía Nacional de Teatro. Fue participante invitado con el grupo del Ángel durante los años setenta.

Mariano González: Fue actor fundador de la Compañía Nacional de Teatro y actor invitado del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica durante los años setenta.

Juan Fernando Cerdas: Fue alumno del Conservatorio de Castilla durante los años sesenta. Alumno y profesor de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Actor, dramaturgo y profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional en la década de 1970.

Roxana Campos: Fue alumna del Castella en los años sesenta, actriz fundadora de la Compañía Nacional de Teatro e integrante del grupo independiente Tierranegra en los años setenta.

Arabella Salaverry: Fue alumna del Castella y tiene estudios no concluidos en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica en los años sesenta. Fundadora del grupo Moderno Teatro de Muñecos con Juan Enrique Acuña, con estudios en México y Venezuela. Al regresar al país se integra al Teatro Universitario.

Álvaro Marengo: Fue integrante por dos años de la Compañía Nacional de Teatro e intérprete de la agrupación Tierranegra en la década de los años setenta.

María Bonilla: Fue alumna de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica y actriz invitada con Teatro Arlequín y Teatro Universitario en el período en estudio.

Manuel Ruiz: Fue alumno de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica y actor integrante de la agrupación Tierranegra.

Gustavo Rojas: Es exalumno del Castella. Actor invitado del Teatro del Ángel y de la Compañía Nacional de Teatro.

Juan Katevas: Es chileno, fue actor invitado del Teatro del Ángel, de la Compañía Nacional de Teatro y del Teatro Universitario y se desempeñó como director del Teatro Universitario, todo en los años setenta.

Rodrigo Durán: De origen chileno, fue actor de planta de la Compañía Nacional de Teatro e invitado del Teatro Universitario y del Teatro del Ángel.

Lucho Barahona: De origen chileno, fue actor de planta del Teatro del Ángel durante los años setenta.

Patricio Primus: De origen chileno, fue actor invitado de la Compañía Nacional de Teatro.

Rosita Zúñiga: Es chilena, fue actriz invitada de la Compañía Nacional de Teatro.

Leonardo Perucci: De origen chileno, fue actor invitado de la Compañía Nacional de Teatro.

Esta información de los artistas participantes del campo cultural como entrevistados es importante conocerla para identificar la ubicación y el tipo de trabajo que efectuaban. Así como destacarlos, como protagonistas de una época significativa del teatro costarricense.

Técnicas de recolección de datos y fuentes de información

Para la recopilación y el análisis de la información obtenida en esta etapa del estudio se eligió un abordaje de tipo cualitativo. Entendiendo que el enfoque cualitativo parte de la fenomenología como corriente de pensamiento filosófico que centra su atención en el sujeto y el quehacer de los seres humanos. Por lo tanto, es de vital importancia la metodología cualitativa que posiciona al ser humano como parte de su quehacer metodológico. Por ello es importante hacer visible el aporte de cada uno de los entrevistados para desarrollar esta investigación, para comprender la perspectiva de los participantes acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados (Sampieri, Collado y Baptista. 2010).

Técnica de recolección de datos

Una primera técnica utilizada que nos ha permitido reunir gran cantidad de información sobre estudios, investigaciones e información general es la recopilación documental y bibliográfica (Cerde, 1991), efectuada en libros, revistas, periódicos y programas de mano. La recopilación documental y bibliográfica se efectuó en la Biblioteca Nacional, en las Universidades Nacional y de Costa Rica, en las Escuelas de Teatro, la Compañía Nacional de Teatro, entre otras instituciones.

Se utilizó una segunda técnica de recopilación de datos, la entrevista cualitativa que según Sampieri, Collado y Baptista (2010) se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado), aplicada a veintidós personas, actores, dramaturgos y directores que han trabajado en el teatro costarricense durante los años setenta, tanto en agrupaciones estatales como con grupos independientes. Las entrevistas fueron semiestructuradas, realizadas mediante cuestionarios, donde fue posible introducir otro tipo de preguntas con el objetivo de obtener mayor información.

El criterio que se utilizó para escoger a las personalidades entrevistadas esencialmente fue: haber participado como protagonistas de los acontecimientos y procesos sucedidos en la época de estudio, en los ámbitos de la actuación, dirección, producción, y docencia. Las veintidós entrevistas obtenidas fueron realizadas en diversos lugares o en los domicilios de las personas seleccionadas, de acuerdo con una cita previa y tuvieron una duración

aproximada de hora y media. Nueve conversaciones fueron realizadas mediante una grabadora y las restantes trece en video. Por dificultades de acceso a cámara de video, en su momento no fue posible realizar todas las entrevistas en formato de video. Los temas abordados se relacionaron con las experiencias y vivencias que obtuvieron durante los años setenta en el medio teatral costarricense.

Fuentes de información

a) Fuentes primarias

Los comentarios, las valoraciones y opiniones expresados por los sujetos seleccionados, por medio de las entrevistas semiestructuradas aplicadas, en esta investigación son las fuentes primarias.

a) Fuentes secundarias

La información secundaria obtenida para realizar este trabajo de investigación fue tomada de libros, artículos de revistas, ponencias y periódicos.

Marco teórico-conceptual

Referentes teóricos

En este apartado de la presente investigación es importante sustentar y evidenciar lo que, a nuestro juicio, fueron las corrientes teóricas del teatro que influyeron en la Costa Rica de los años sesenta y setenta, en una época de gran convulsión, de grandes cambios y transformaciones, tanto en el país como en toda América Latina.

Tomando en cuenta ese entorno, se han explorado y conceptualizado los conceptos teóricos, que a continuación se describen, de algunas de esas corrientes del teatro que servirán como base para entender las influencias y características, con la finalidad de comprender mejor el marco conceptual general.

Entre ellas: Paulo Freire y la importancia de su pensamiento en la educación a través de la pedagogía, que influye en el diálogo y respeto mutuo entre los seres, da fundamento a ideas renovadoras y liberadoras de Nuestra América. Augusto Boal con su teatro del oprimido transforma la forma de concebir el teatro y da voz a los marginados, constantemente se dedican a desarrollar técnicas de teatro que promueven el cambio social y personal, usan

el teatro como un medio ideológico de cambio para analizar sus problemas y encontrar sus propias soluciones. Tiene variadas técnicas de trabajo para lograr diversos propósitos de liberación. La creación colectiva de Enrique Buenaventura, que surgió tras la necesidad de articular temáticas entre las problemáticas cotidianas e históricas que han determinado los procesos de identidad, al mismo tiempo, buscó solucionar problemas de montaje escénico con el objetivo de ofrecer una nueva propuesta teatral para el público. Un elemento importante de esta corriente es que no hay un director de la actividad teatral y su creación, todos los actores construyen su propuesta, usando cuanto deseen, aún con temas de la realidad nacional.

Junto a las corrientes teóricas, se han propuesto tres categorías que han incidido en el desarrollo del medio teatral en la época de estudio. La primera es descubrir la identidad de un teatro latinoamericano dentro del teatro desarrollado en Costa Rica en la época de estudio, para ello nos basamos en el texto “Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano” (Márceles, 1984), con unas características más propias o locales en su temática (problemáticas actuales que les aquejan), en sus expresiones, en la forma de hablar (la necesidad del costarricense de verse reflejado en la obra), etc. La segunda es sobre la profesionalización del medio teatral. Y la tercera acerca de la integración y los aportes de los artistas internacionales, que contribuyeron a dar un gran salto al medio en variados aspectos.



Fotografía 4. *El baile de los ladrones* de Jean Anouilh, dirección Alejandra Gutiérrez, 1974.

Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Definición de teatro

Entendemos por teatro latinoamericano moderno y posmoderno al resultante de la apropiación por parte de los teatristas locales de los tópicos y procedimientos de la modernidad y de la posmodernidad teatral de los países centrales. Esta apropiación implica una fusión entre lo “propio” y lo “ajeno” una reformulación de estos tópicos y procedimientos en función de los reclamos estéticos e ideológicos del público y de las sociedades latinoamericanas del período escogido, es decir “adecuar el teatro, la cultura extranjera, a las propias necesidades”. Esta definición es la que se comparte en esta investigación. (Pavis, 1998, p. 337)

Todas las teorías o definiciones de este teatro latinoamericano han tenido una cierta influencia de algunos teóricos, o pedagogos, o artistas del teatro, que a base de observación y experimentación han creado nuevas propuestas basadas en su trabajo de años. Y tienen que ver con el rompimiento de lo planteado y la construcción de una nueva propuesta, que en muchos casos es controversial.

El aporte de Paulo Freire

Paulo Freire (1921-1997) fue uno de los mayores y más significativos pedagogos del siglo XX. Con su principio del diálogo, enseñó un nuevo camino para la relación entre profesores y alumnos. Sus ideas influenciaron e influyen los procesos democráticos por todo el mundo. Fue el pedagogo de los oprimidos y en su trabajo transmitió la pedagogía de la esperanza. Influyó en las nuevas ideas liberadoras en América Latina y en la teología de la liberación, en las renovaciones pedagógicas europeas y africanas, y su figura es referente constante en la política liberadora y en la educación. Fue emigrante y exilado por razones políticas por causa de las dictaduras. Por mucho tiempo, su domicilio fue el Consejo Mundial de las Iglesias en Ginebra, Suiza.

Augusto Boal y el teatro del oprimido

Durante la crisis de la dictadura brasileña en los años sesentas, Augusto Boal (1931-2009), teatrero, político y accionista, trabajó intensamente con grupos de barrios marginales, sindicatos e iglesias que utilizaban el teatro no para entender a los personajes, sino para analizar sus problemas e intentar encontrar sus propias soluciones. Boal fue el fundador del Instituto de Teatro del Oprimido en Brasil y París, en donde constantemente se dedican a desarrollar técnicas de teatro que promueven el cambio social y personal.

Augusto Boal desarrolló los principios contenidos en el teatro del oprimido en la década de 1970 en Brasil, en el seno de una renovación cultural en torno a la práctica del arte escénico como una actividad dedicada a la mejora efectiva de la vida de los grupos sociales más desfavorecidos. Fue en esta obra donde Boal articuló el embrión de un método que permitía facilitar el reconocimiento de la naturaleza y origen de las opresiones más profundas para poderlas combatir. Su propuesta es subvertir radicalmente las convenciones que dominan el mundo de la representación, transformando al espectador en protagonista de la acción dramática para que pueda preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación. Con espíritu brechtiano, de ahí partió la investigación de Augusto Boal, que a lo largo de los años ha dado como resultado el teatro legislativo, el teatro invisible, el teatro imagen, el teatro fórum y la práctica teatral en su vertiente terapéutica, conocida como el Arco iris del deseo. En *Estética del oprimido*, Boal lanza las bases de una estética que corresponda a las necesidades de los oprimidos, sin copiar las estéticas dominantes de los opresores. *Teatro del oprimido* fue publicado originalmente en dos volúmenes en 1973 —el segundo titulado *Juegos para actores y no actores*— y pronto se reveló un texto ineludible de referencia, tanto en el ámbito de la creación teatral como en el del activismo político, la psicoterapia, el arte y la educación social.

Evidentemente, este teatro está muy asociado a la época de los años sesenta y setenta de las grandes transformaciones, es un teatro que rompe con toda opresión en el ser humano, es utilizado como un medio ideológico que conduce al cambio, es decir, una forma de conocimiento para transformar la realidad.

El nuevo teatro latinoamericano deviene de la relación que se establece con un nuevo público. Si antes se seguían los patrones dominantes del teatro burgués, ahora se procura

generar una puesta en cuestión de los temas que afectan la vida cotidiana de los espectadores. De ahí que el énfasis en el nuevo teatro esté primordialmente en lograr una relación polémica con un nuevo público, en este caso el pueblo, el proletariado y muy especialmente el campesinado, que al emigrar en masa a las ciudades se va constituyendo en proletariado al igual que la clase media pauperizada; segmentos todos de la población que constituyen la abrumadora mayoría de las naciones latinoamericanas.

Esta relación polémica se efectúa precisamente al hallarse convertida en expresión artística de una nueva realidad concretizada. Nueva porque es una realidad, la de la mayoría, que hasta ahora no había sido motivo de entusiasmos creadores. En otras palabras, esta relación está basada en el entendimiento mutuo de que lo que está sucediendo en escena les importa a todos, les concierne a todos, tiene que ver con los problemas de la sociedad a la que pertenecen tanto el público como los actores, en la manera cómo ambos perciben esta realidad que es susceptible a ser representada, y lo más importante de todo, que es también susceptible de ser transformada (Rizk, 1987).

El Teatro del Pueblo

Es uno de los primeros teatros independientes de Argentina y América Latina. Nace a fines de noviembre de 1930, en un contexto sociocultural donde la crítica al teatro comercial se evidenciaba mediante la propagación de grupos de teatro independiente. Pero no todos esos grupos tuvieron la eficacia y la constancia en su lucha como el Teatro del Pueblo. Sin duda Leónidas Barletta, el promotor del grupo, tuvo mucho que ver con este hecho. A partir de 1931 —precisamente el 20 de marzo, que es la fecha del acta oficial de fundación—, Barletta se convierte en el director del Teatro del Pueblo y hasta su muerte alterna su actividad teatral con su trabajo como comprometido periodista.

El Teatro del Pueblo surge con la finalidad de "realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la salvación espiritual de nuestro pueblo" (Mansilla, s. f.).

En este sentido, este teatro lo relacionamos con el que hacía la Compañía Nacional de Teatro con Óscar Castillo como director, entre los años 1974-76, con su "Plan nacional de acción para el desarrollo del teatro", su difusión y la creación de un público, el cual buscaba crear procesos de dinamización en las comunidades, instituciones y diversos lugares donde

se aplicó con el firme propósito de llegar a las masas y popularizar el teatro y su manera de verlo y entenderlo. Lo interesante es que esta tarea la estaba realizando el Estado y no los grupos independientes, como en Argentina. El Teatro al Aire Libre permitió hacer evidente esa popularización del teatro, porque las funciones estaban llenas y llegaban gran cantidad de personas de San José, gracias también a que había un servicio de buses desde su cantón antes y después de la función. En este trabajo de producción, según los testimonios de los propios actores, como Gladys Catania o Gerardo Arce, se buscaba poner obras con sentido que le dijeran algo al público y no con sentido comercial puramente, con obras de gran calidad, como por ejemplo *Puerto Limón*. Además, no hay que olvidar los promotores culturales que desarrollaban un trabajo muy intenso en colegios, comunidades y fábricas.

El movimiento del teatro independiente

Este movimiento contribuyó al desarrollo del teatro latinoamericano hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial esencialmente en los puntos siguientes:

- a- La teoría sostenida por ese movimiento (sus representantes la llamaron su “propia” teoría) no negaba las experiencias teóricas representadas por los grandes maestros de la escena mundial, ni las subestimaba.
- b- El deber y derecho de cada miembro de los grupos a desarrollarse en su especialidad u otras actividades. Existían escuelas dentro del teatro.
- c- Trataron de popularizar tanto el teatro como las artes afines.
- d- Motivaron a los escritores nacionales para que escribieran obras teatrales que estos grupos representaban. Lucharon por un nuevo teatro y, con esto, por un arte dramático nacional.
- e- Estos grupos fueron los primeros que representaron a los clásicos de la literatura mundial.
- f- Rechazaron la jerarquía del teatro comercial y reivindicaron una organización democrática del teatro en la cual cada uno tuviera los mismos derechos y deberes. Así rompieron con el individualismo en el trabajo y con las jerarquías institucionalizadas.
 - g-1- No estaban de acuerdo con la fijación del actor a un tipo determinado.
 - g-2- Negaron las “estrellas” entre los actores.
 - g-3- Cada actor tenía el derecho y el deber de hacer papeles secundarios y principales.
- h- Teóricamente, ellos ven en la dependencia económica del teatro también su dependencia política e ideológica.

- i- Implantaron el foro, en el cual el público podía, por primera vez, discutir con todos los miembros del teatro sobre lo que habían visto.
- j- Hacían un teatro para el “pueblo”, actuando gratuitamente o a precios baratos para alcanzar este objetivo.

La contradicción principal del movimiento del teatro independiente hasta finales de los años cincuenta consistió en lo siguiente:

Ellos proclamaron que su misión era exclusivamente artística y, que excluía absolutamente todas las tendencias políticas, ideológicas y filosóficas. Hicieron un teatro que no estaba en contradicción con la clase dominante y proclamaron un teatro para el “pueblo”; de esta manera se mantenían dependientes de la ideología burguesa. No encontraron vínculos con el movimiento revolucionario. (Blanco, 1983, pp. 156-157)

El teatro obrero

Es el que surge al calor de las luchas sindicales a principios del siglo XX. Respecto a este teatro, Blanco menciona lo siguiente:

La corriente del teatro obrero, muestra no solo una nueva perspectiva y un nuevo carácter del desarrollo teatral, sino que, al mismo tiempo, sentó las bases para el surgimiento de un teatro verdaderamente nacional, introduciendo, por primera vez, los principios siguientes:

- a- Estos grupos contribuyeron en la creación de un drama de protesta social.
- b- Llevaron a la escena el folclor y las costumbres que habían sido hasta ese momento ignoradas. Hasta entonces se consideraba todo lo que llegó de Europa, fuera bueno o malo, siempre mejor que lo nacional.
- c- Contribuyeron a la formación de un público teatral del pueblo.
- d- En su época, estimularon el surgimiento de las primeras compañías teatrales, cuya meta era representar solamente piezas de escritores nacionales con actores chilenos.

e- Despertaron la necesidad entre los obreros de escribir ellos mismos piezas teatrales, animándolos a aprender a actuar, facilitándoles esta posibilidad en los clubes de obreros.

f- Y, no en último término, estimularon y fomentaron a los intelectuales democráticos y humanistas de esa época a escribir obras teatrales que pudieran servir para la lucha por los derechos de la clase obrera. (Blanco, 1983, p. 154)

La creación colectiva

El narrador, actor, director y ensayista colombiano Enrique Buenaventura (1925-2003) sistematiza su trabajo teatral con el colectivo Teatro Experimental de Cali entre las décadas de los sesenta y ochenta. Surgió tras la necesidad de articular temáticas entre las problemáticas cotidianas e históricas que han determinado los procesos de identidad, al mismo tiempo, buscó solucionar problemas de montaje escénico con el objetivo de ofrecer una nueva propuesta teatral para el público.

Desde los años sesenta lideró la renovación del teatro colombiano; llevó a la escena el violento proceso histórico latinoamericano, incluyendo siempre la perspectiva de los subalternos. Para abrir estos nuevos espacios de reconocimiento y debate utilizó propuestas de los dramaturgos y directores más influyentes del siglo XX, entre los que destacan Alfred Jarry, Antonin Artaud, Constantin Stanislavki, Bertold Brech y Peter Weiss. El esfuerzo de Buenaventura obedeció al mismo impulso innovador de Oswaldo Dragún en Argentina, Augusto Boal en Brasil, Sergio Corrieri en Cuba, Emilio Carballido en México, Atahualpa del Cioppo en Uruguay y Luis Valdés en Colombia. Los aportes más importantes de Buenaventura al teatro son: la elaboración de un método de trabajo colectivo para hacer el montaje y para escribir el texto de las obras y la sistematización del lenguaje teatral.

Su famoso método de creación colectiva es un proceso que tiene varias etapas: investigación del tema, elaboración del texto, improvisación con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que con sus opiniones puede cambiar la pieza (Rizk y Echávez, 2013).

En nuestro país esta técnica la instauró Luis Carlos Vásquez con la agrupación de teatro independiente Tierranegra, de la cual fue director. Un colectivo que podríamos

calificar como experimental, que estaba ideológicamente muy unido, gente joven con ganas de hacer cosas, que rompe con lo establecido. En ese aspecto, Eugenia Chaverri nos explicó cómo empezaron, quiénes integraron la agrupación y qué desarrollaban, cada uno tenía un trabajo, un rol distinto, para construir el guion y las escenas, luego se reunían, cada integrante traía sus insumos para trabajar y Luis Carlos con su visión artística efectuaba la puesta, espectáculos llamativos, con una ideología política bien crítica de la realidad del país. Tenían una visión nueva, clara, no tenían sala y adaptaban sus espectáculos al lugar en que se presentaran. Además, con la acertada idea de realizar extensión por todo el país.

Estos procesos contestatarios emprendidos desde Latinoamérica de alguna manera tienen una inspiración en otros cambios revolucionarios emprendidos en el teatro mundial por influyentes teatrólogos, que han permeado en gran medida de una u otra forma la concepción del teatro. Estos marcaron tendencias, nuevas maneras de concebir la teoría y de llevarla a la práctica, de gran influencia han sido el trabajo y las obras de los autores que se mencionan a continuación:

Bertolt Brecht

Fue un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX, creador del llamado teatro épico. El teatro épico, asimismo llamado teatro político, surge a inicios del siglo XX gracias al director alemán Bertolt Brecht, quien incentivaba un teatro más comprometido con las causas sociales de su época. En este tipo de teatro, a diferencia de las corrientes realista y naturalista, se intensifica el uso de la ilusión, ya que es de suma importancia que el espectador tome distancia de lo que sucede en escena para así llegar a un juicio crítico.

Konstantin Stanislavski

(Seudónimo de Konstantin Sergueievich Alexeiev; Moscú, 1863-id., 1938), actor, director y teórico teatral ruso. Tras participar en varios movimientos de vanguardia, en 1898, con Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú, que puso en escena las grandes obras de Chejov. Pronto empezó a desarrollar su sistema de interpretación, que pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de toda artificialidad, en un efecto de “realismo psicológico”.

Después de la Revolución soviética, se dedicó exclusivamente a su trabajo de investigación, expuesto en sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*. Desarrolló una labor metódica y sistemática para el trabajo del actor, creando una escuela y estableciendo un método para la actuación que basa sus principios en el rigor y la disciplina del artista, entendiendo por tal la realización de un trabajo profesional (www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/9133/Konstantin%20Stanislavski).

Jerzy Grotowski

Como teórico, incorporó un profundo tratamiento físico al psicologismo del método de Stanislavski. Influido por Artaud y el teatro oriental, luchó por un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. La teoría teatral de Grotowski, que él mismo definió en sus escritos como "teatro pobre", propugnaba la eliminación de los elementos tradicionales del decorado, el vestuario y la iluminación para concentrarse de forma preferente en la labor del actor —al que sometía a un agotador trabajo físico— y en su relación con los espectadores. El teatro puede existir sin vestuario o escenario, sin música, sin luces y aun sin texto. El único elemento sin el cual el teatro no puede existir, es el actor. Grotowski propone despojarse de todo elemento superfluo y concentrar la esencia del arte teatral en el actor, hacer de su cuerpo la expresión máxima y definida de este teatro.



Fotografía 5. *Puerto Limón* de Joaquín Gutiérrez, adaptación y dirección Alfredo Catania, 1975. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Categorías de análisis

Teatro latinoamericano

Para conceptualizar lo que es el nuevo teatro latinoamericano debemos reflexionar al respecto. En este sentido, existe un artículo publicado en la revista *Latin American Theatre Review*. en el cual se hacen observaciones muy precisas sobre la identidad de un teatro latinoamericano y su versatilidad, esto tiene que ver con la creación de un teatro que exprese las realidades, las problemáticas, los sentimientos y las emociones, así como las rebeliones de este continente.

Nos identificamos plenamente con la elaboración y construcción efectuada en el artículo “Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano” (Márceles, 1984). Esta construcción la emplearemos como base en nuestro trabajo de investigación para identificar esas características en el teatro costarricense de la época de estudio. En este texto nos parece importante y valioso rescatar las ideas planteadas por este artista guatemalteco que, con una gran visión, destaca características generales de la nueva forma de hacer teatro y que fundamentan la construcción del discurso conceptual de la identidad de un nuevo teatro latinoamericano, que se relacionan y se reproducen en la década de los años sesenta y setenta en los países de América.

Esto tiene que ver con un cambio en las temáticas, una mayor significación de la expresión u obra artística, en la preparación y montaje de la obra, producto de las luchas sociales e ideologías políticas, una especie de resistencia a través del arte que emprenden los artistas y con la que los pueblos se identifican, además fluye inicialmente donde existen regímenes dictatoriales. Las observaciones realizadas por Galich en ese artículo son:

- “En toda América Latina, con matices diversos de acuerdo a la tradición teatral de cada país, este "nuevo teatro" es nuevo no tanto en la forma como se expresa sino en su contenido”. (p.58)
- “El teatro nuevo propone un contenido vernáculo que no tenía antes”. (p.58)
- “En el teatro nuevo hay que renunciar a esa concepción egoísta del ser teatral y pasar a ser un soldado que está al servicio de una causa determinada y por consiguiente expuesto a todos sus riesgos: la persecución política con sus consecuencias como son la tortura, el exilio, la cárcel, la censura y hasta la muerte”. (p.58)

- “En el nuevo teatro se parte ahora de una situación diferente, es decir, de lo que es necesario plantear en el teatro”. (p.58)
- “Asimismo, la concepción de la escenografía, el aparataje físico del espacio escénico, ha de cambiar. Se tiene que apelar a formas muy ágiles para movilizarse sin inconvenientes”. (p.58)
- “Por supuesto hay un elemento muy controvertido que forma parte, aunque no como característica indispensable y propia de una nueva expresión teatral latinoamericana, que es la relativa al texto y el proceso de montaje de una obra”.(p.58)

Tratando de evidenciar lo dicho en este artículo en nuestro medio Costa Rica encontramos esas características en el teatro que se hace en los años setenta, eso lo estudiaremos más adelante, con la agrupación independiente Tierranegra, que logra desarrollarlo con amplia libertad y que sienta las bases de ese nuevo teatro, rompiendo completamente con lo establecido. Luego se va extendiendo con la Compañía Nacional de Teatro, más evidente a partir del año 74, bajo la dirección de Óscar Castillo, Alfredo Catania y Alejandra Gutiérrez. Con el compromiso de hacer nuevas obras con temáticas actuales, propias de la realidad nacional, como *La familia Mora*, que trata de la Reforma Agraria, o *Puerto Limón*, que versa sobre la huelga bananera de 1932.

En nuestro país en los años setenta ganó la socialdemocracia por medio del Partido Liberación Nacional, que propició el Estado benefactor, que subvencionó la cultura del teatro, creó nuevas instituciones, como el Ministerio de Cultura y la Compañía Nacional de Teatro, además el ministro era dramaturgo y el viceministro pintor y músico, gente perteneciente a la cultura. Estas políticas incidieron de tal manera que permitieron en una época de gran convulsión, de transformaciones ideológicas, que desde el Estado se llevara a cabo el desarrollo del teatro. Al respecto, Juan Fernando Cerdas nos dice:

También en esos años 70 hay que recordar que eran años muy activos en esa transformación ideológica en todas las partes del mundo, es decir, de mayo del 68 para acá la cultura en el mundo occidental se había convertido en una herramienta de transformación del mundo, toda la teoría de la actividad teatral en América Latina estaba fundamentada en una concepción de

transformación. Augusto Boal en Brasil sustentaba las teorías de Pablo Freire, en América Latina toda los grandes teatristas eran Enrique Buenaventura, Santiago García de Colombia, en Uruguay Atahualpa del Cioppo y la gente del galpón, bueno había una concepción de que el teatro tenía que ver con las preocupaciones centrales de la época, lo cual hizo que grandes públicos de organizaciones populares jóvenes se sintieran reflejados, se sintieran implicados, que tenían una voz dentro del escenario, que el teatro hablaba sobre sus preocupaciones, sobre sus intereses, sobre sus luchas y de hecho fue así entonces coincidiendo el hecho de que aquí ya se había desarrollado desde hace rato la posibilidad de profesionalizarse y con el hecho de que el Estado había creado una plataforma para que eso se desarrollara, se produjo el famoso boom de la actividad teatral en esos años. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2009)

Es aquí donde concuerda la idea de Galich con la de nuestro desarrollo del teatro, la idea de transformar la realidad. Situación que pudo llevarse a cabo gracias a la llegada de grandes artistas al país con diferentes pensamientos y escuelas, que se mezclaron dentro del medio en escuelas, compañías y agrupaciones, llevando el desarrollo del teatro a grandes niveles. La Compañía Nacional tenía dos elencos, uno fijo en teatro y otro para hacer gira por el país. Llegaron grandes directores y actores, se pudieron presentar grandes obras con gran cantidad de actores y actrices. Se llevó el teatro a colegios y fábricas por medio de los productores culturales, se estimuló el teatro aficionado, se creó el Teatro al Aire Libre, lo que evidenció la masificación del teatro, la gran cantidad de personas que querían ver teatro.

Profesionalización

Otra de las categorías de análisis planteadas tiene que ver con la profesionalización del teatro en el país, que se efectuó con gran auge durante el período de estudio. En el arte del teatro se hace uso de la palabra para interpretar un texto, así como la expresión corporal y el movimiento para ayudar a transmitir un mensaje. Es una actividad colectiva, convoca masas, se hace para ser representado, es comunicación, se usan las obras de teatro creadas

por diversos autores, que contienen ideologías que buscan transmitir un mensaje y provocar diferentes reacciones en los espectadores al finalizar la representación de la obra.

El teatro puede ser un vehículo muy bueno para el cambio social, porque provoca reflexiones, cuestionamientos, mueve masas, aún más si las temáticas tratadas en las obras tienen que ver con las necesidades, problemáticas y conflictos de las clases menos favorecidas de la sociedad. América Latina es un continente muy diverso con grandes diferencias sociales, una gran brecha entre ricos y pobres, falta de tierra, pobreza extrema, muchos recursos en manos de pocos. Es así como entre los años 1960 y 1970 se viven períodos de grandes transformaciones ideológicas y de agitación mundial, donde la cultura se usaba como un instrumento de cambio y protesta, con un sentido nuevo y de ruptura sobre lo establecido, luchas contra la guerra, a favor de la liberación femenina o de la diversidad sexual, entre otras luchas.

El teatro en Costa Rica antes de los años setenta estaba reservado para la gente culta de clase alta. El mejor ejemplo de ello fue el Teatro Arlequín, fundado en el año 1956, que lo constituían personas que realizaban el ejercicio del teatro por *hobby*, además podían salir del país a las grandes capitales a observar buen teatro y al regreso efectuar puestas en escena de las obras que deseaban, ensayar mucho tiempo y presentarse uno o dos fines de semana solamente, no vivían de eso. O sea, el teatro estaba reservado para una élite. Juan Fernando Cerdas (entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013) habla de “una actividad bastante reducida para un público josefino, para una clase media culta que iba a ver las obras que montaba en el viejo Arlequín”. Gerardo Arce (entrevista efectuada el 12 de julio, 2013) por su parte expresa: “El teatro se hacía por *hobby*, la burguesía hacía un teatro muy bueno, de muy buen nivel con el Arlequín, era gente muy buena, pero tenían solucionado un problema económico y contaron con un espacio”.

Durante los años setenta se producen grandes transformaciones en la vida del país gracias a la creación de nuevas instituciones, lo que también colaboró con la profesionalización del teatro.

Integración y aporte de los artistas internacionales

La tercera categoría de análisis propuesta tiene que ver con el aporte e influencia que los actores y dramaturgos latinoamericanos han dejado en el desarrollo de la historia de este teatro costarricense. Esta ha sido importante y complementaria para entender la profesionalización del medio y la consolidación de un público que aprecie y guste de esta disciplina. Además, han contribuido en la formación de nuevas generaciones de actores, escritores y directores mediante la docencia y la experiencia escénica, o como directores de las compañías que se han logrado desarrollar. Sin olvidar la construcción de nuevos espacios, de nuevos grupos y de nuevas maneras de ejercer la profesión.

A finales del año 1973 empezaron a llegar al país artistas provenientes de Chile, que se vieron en la necesidad de huir, producto del golpe militar perpetrado por Augusto Pinochet contra el Gobierno de izquierda, elegido popularmente, de Salvador Allende, lo que produjo que numerosos artistas del teatro de ese país se incorporaran al medio nacional.

Esto va a coincidir con el plan emprendido, a nivel nacional, por Óscar Castillo, como director de la Compañía Nacional de Teatro, y se verá complementado y fortalecido a través del tiempo por la incorporación de algunos de estos artistas, tanto a los elencos como al grupo de artistas invitados en diversas obras. Estos llegarán también a incorporarse a un proceso emprendido en el medio del teatro nacional.

Referente a los directores uruguayos que visitaron el país en este período de los años setenta y dejaron su impronta en el medio, se encuentran Atahualpa del Cioppo, Óscar Fessler (de origen Francés), Juvé Salcedo, Héctor Vidal y Amanecer Dota. La característica más destacada es el uso del concepto ideológico-político que hacen del teatro.

Con la presencia de los artistas del teatro, de diversas nacionalidades, insertados en el medio nacional, se evidencia una época de un rico intercambio que se produce hacia todas las vertientes. Entre unos y otros artistas de diversas escuelas, formaciones, algunos con gran experiencia, otros con poca o ninguna, pero con unas grandes ganas de trabajar, con sed de aprender, de superarse. Eso, sin duda, posibilitó las transmisiones de los conocimientos, de las experiencias prácticas, de los modos de trabajo, tanto individuales como colectivos.



Fotografía 6. *El farsante más grande del mundo* de J. M. Synge, dirección Alfredo Catania, 1975. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

**CAPÍTULO II. ANTECEDENTES DEL DESARROLLO DEL TEATRO
EN COSTA RICA QUE PRECEDIERON A SU
PROFESIONALIZACIÓN**

El teatro de 1930 a 1950

En Costa Rica entre los años 1930 y 1950 se conoce poco del quehacer teatral nacional. Sin embargo, Salvador Solís, en su tesis *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)*, da dos referencias; la primera, cuando en la década de los años treinta un grupo ensaya y se presenta en el gimnasio del Colegio Los Ángeles. Dentro de las actrices que se mencionan en el elenco se encuentra Ivette de Vives, actriz que luego trabajará con la Compañía Nacional de Teatro y en la televisión en programas de corte folclórico, y el artista Manuel de la Cruz González, pintor reconocido de gran trayectoria, más adelante. La segunda referencia es la aparición del primer teatro de cámara en San José, el Teatro del Aire de Radio El Mundo entre 1939 y 1945, con capacidad para sesenta personas.

En el libro *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva, crítica y antología*, de las autoras Herzfeld y Cajiao, se comentan algunas de las causas de ese vacío:

Ya en 1938-1939, el público había perdido su afición y su interés por el teatro. La ausencia de compañías extranjeras —que la crisis económica mundial había alejado a Costa Rica— sumada a las divergencias surgidas entre los grupos locales habían agotado la floreciente actividad escénica mantenida por los escritores costumbristas de la época anterior. (1973, p. 13)

El escritor y dramaturgo Alberto Cañas, en su artículo “Dos notas al vuelo” —publicado en la revista *Escena* del año 1981, explica que dejaron de venir empresas teatrales al país, y fundamenta, por otra parte, que existe un desconocimiento de la dramaturgia nacional de principios de siglo por parte de los artistas noveles. Estas declaraciones efectuadas en el año 1980 permiten comprender la falta de un movimiento teatral fuerte y constante en esos años. Cañas se queja de que en la dramaturgia costarricense los viejos dramaturgos, como Fabio Garnier, Ricardo Jiménez, Raúl Salazar, José Marín Cañas, entre otros, han sido olvidados. También señala que solo una obra costarricense fue llevada a escena en el año 1951. Explica que de 1930 a 1951 se produce un vacío, que en gran medida obedece a que dejaron de venir las compañías españolas. Al no tener grupos extranjeros de visita por mucho tiempo, se dejó de observar puestas en escena, por eso las nuevas generaciones teatrales desconocen a las que estuvieron años antes. Décadas después, al hacer

teatro, las nuevas generaciones no se inspiraron en sus raíces, sino que más bien se orientó hacia otros aspectos ajenos, otras influencias.

Por su parte, en la *Antología del teatro costarricense 1890-1950* (Quesada, Ovaes, Rojas y Santander, 1993, p.23) se pueden comprender “otros factores que hacen que el interés de la gente se haya dirigido hacia el cine, por encima del teatro. Esto se debe a la popularidad alcanzada y al interés por conocer a sus estrellas. También surge un gusto por la música y la letra de las canciones mexicanas y argentinas”.

Una cultura oficial

El director, actor y dramaturgo Óscar Castillo realiza unas declaraciones relevantes y significativas con respecto a la construcción de una cultura oficial y, por tanto, a la marginación de la otra parte de la cultura. Él dice que al construir la historia oficial del teatro en este país no aparece la labor realizada en los años cuarenta y cincuenta que protagonizaron los viejos cómicos. Recordemos que de 1930 a 1950 es relativamente poco lo que se reconoce del quehacer teatral nacional. Castillo ratifica que había un hombre de origen mexicano, llamado Hernán de Sandozequi, que había organizado grupos donde estaban todos los viejos cómicos de este país.

Aquí niegan rotundamente todo el teatro que se hizo durante los años 40 y 50. Y eso tiene un poco que ver con la política, porque casi toda esa gente de los 40 y 50, con la excepción de Carmen Granados, que hizo el corrido de Pepe Figueres, todos los demás eran de las tendencias políticas calderonistas o comunistas. Era un grupo donde estaba Roberto Desplá, Carmen Granados, los Soto, Chabela Soto, Beyly, un tal gordo Castillo que hacían un teatro comercial muy de la comedia española. Tenían un teatro a la par de la iglesia La Dolorosa, y ahí se presentaban ellos. Ahí hubo como un corte, una ruptura, que también se dio en la literatura. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

De acuerdo con la referencia brindada por este director y actor, en los años cuarenta sí se realizaba un teatro por parte de los llamados cómicos. Esta actividad no es reconocida dentro de la cultura oficial, al menos no aparece en ningún escrito revisado por este

investigador. Dentro de ese movimiento, según comenta Castillo, aparecen Roberto Desplá, Carmen Granados y los hermanos Soto. Esta información es importante porque da a conocer que tenían un lugar para realizar representaciones, que quedaba a la par de la iglesia La Dolorosa, lo cual es relevante porque por lo menos Roberto Desplá y Carmen Granados en los siguientes años contribuirán al engrandecimiento de la cultura nacional. Desplá con una gran labor en el desarrollo del teatro aficionado, dirigiendo el grupo de la Caja Costarricense del Seguro Social, y Carmen Granados, figura emblemática de la radio con participaciones periódicas en el Teatro Carpa, un teatro que viajaba a las comunidades con una carpa, para llevar el arte y la cultura a los pueblos, bajo la dirección de Alfredo Catania.

Resistencia político-cultural

Isaac Felipe Azofeifa manifiesta que, en el año 1931, el 16 de junio, Manuel Mora Valverde —contemporáneo suyo en el Liceo de Costa Rica— había fundado el Partido Comunista. Esta agrupación emprenderá un trabajo sistemático de resistencia. Muchas ideas de tipo político y cultural de la época, según Azofeifa, se efectuaron a través de las actividades que realizaba ese partido (Cuevas, 2006). El Partido Comunista mantendrá un rol significativo en cuanto a luchas no solo en aspectos culturales, sino en lo social, político y económico, luchas que realizará a favor de las clases obreras y populares. Azofeifa expresa que lo primero que organiza ese partido es la gran huelga bananera, la famosa del treinta y cuatro, y se significa entonces como un partido revolucionario. Entonces, claro, todo el aparato del Estado se pone alerta y así, naturalmente, empieza ya una lucha social. Esa lucha la realiza el Partido Comunista durante esos años con las bases, frente al Gobierno y a las grandes empresas transnacionales, por la reivindicación de los derechos, por una justicia social.

Rafael Cuevas nos habla de una crisis total en todos los ámbitos del proyecto liberal decimonónico, y que ya para los años cincuenta las cosas cambian gracias a una unión de fuerzas políticas que generan un pacto. Esto ayuda a transformar el país, pues se logra la creación de algunas instituciones por el bien del país.

Las primeras respuestas al período de incertidumbre y decaimiento que generó tal crisis, se dieron a inicios de los años cuarenta, cuando una alianza de grupos

socialcristianos, comunistas y la iglesia católica, adelantó una serie de reformas que pusieron las bases de lo que sería la Costa Rica de la segunda mitad del siglo XX: se formuló un código de trabajo, se estableció la seguridad social, se crearon las garantías sociales, se fundó la Universidad de Costa Rica, etc. Esa unión de fuerzas políticas no habría sido posible de no haberse dado la favorable coyuntura internacional de la guerra contra el fascismo... (Cuevas, 2013, p. 126)

Con la llegada de la Junta de Gobierno de 1948, se promulga un decreto que, según narra don Eugenio Rodríguez, va expresamente dirigido contra el Partido Vanguardia Popular, que era el antiguo Partido Comunista, que en 1943 se había cambiado de nombre, y decía:

Se prohíbe la organización o funcionamiento de partidos políticos que por sus programas, medios de acción, vinculaciones o antecedentes se opongan al régimen de Gobierno representativo y democrático de la república, o que atente contra la soberanía nacional. La norma fue ratificada en 1949 por la Asamblea Nacional Constituyente que la derogó en el año 1975. (Rodríguez, 2010, p. 12)

El año 1949 se proscribió al Partido Comunista, aquel que había organizado la huelga de 1934 y había emprendido luchas contra la compañía bananera, y que también había sido protagonista del pacto que culminó con las garantías sociales, entre otras cosas. Y se le permite volver en el año 1975, en una época bastante revoltosa. Es en cierta medida también una reacción a los acontecimientos sociopolíticos de la época en el mundo y en América Latina, así como de las luchas de las fuerzas democráticas de Centroamérica, con una guerra feroz en el país vecino de Nicaragua contra la familia Somoza y un movimiento teatral costarricense despegando, con gran repunte, donde la Compañía Nacional de Teatro tenía un sindicato que luchaba por fuertes reivindicaciones y que pertenecía, como luego se verá, a la Confederación General de Trabajadores.

Los años cincuenta y sesenta

Cuando estudiamos el fenómeno teatral de los años setenta en Costa Rica es necesario repasar al menos la década de los sesenta, porque muchos de los procesos se inician desde esa década, incluso en los años cincuenta, con la creación de los Teatros Universitario y Arlequín y del Conservatorio de Castella. En los sesenta con Las Máscaras y el Teatro de la Calle Cuatro. Estos procesos de transformación y cambio durante estas décadas no son aislados, es decir, están relacionados unos con otros y se van transformando o complementando por medio de reestructuraciones o fusiones en el medio. Esto va acompañado por una Costa Rica que crece y se va desarrollando poco a poco.

El pintor y arquitecto Rafael Felo García, que estudiaba en el extranjero, al regresar al país expresa lo siguiente sobre la situación cultural:

Cuando, en el cincuenta y seis yo volví a Costa Rica. Me encontré con un medio cultural raquítrico, sumamente pobre en donde no pasaba nada: no había exposiciones, la gente no tenía lugares de reunión y nadie le daba importancia al arte; yo diría que ésta era una sociedad “adormecida”, porque se sentía no solo un gran vacío cultural sino también social... (Cuevas, 2006, p. 147)

Esta situación debió de ser bastante incómoda para una persona como este artista, que llegaba del extranjero, donde las posibilidades de desarrollo eran otras. Pero la energía y el impulso por hacer, crear y desarrollar de este artista, Felo García, muy pronto va a tener un papel fundamental en el arte y la cultura de la nación, porque va a originar algunos cambios significativos muy importantes, que lograrán crear grandes transformaciones, cambiando por completo el medio de la cultura nacional.

Óscar Castillo comenta el panorama del país a finales de los años cincuenta:

Nadie quería dedicarse a las artes, en aquella Costa Rica de los años 1958, 1959. ¿A quién le iba interesar dedicarse a las artes? A nadie, era morirse de hambre. Es más, todos los que estudiaban biología o sociología iban a terminar de profesores de secundaria, ni siquiera el concepto de equilibrio ecológico existía. (Entrevista efectuada el 10 julio, 2013)

Don Alberto Cañas, en el libro *Cultura y política en Costa Rica* de Rafael Cuevas (2006), nos habla de un momento importante emprendido por el Estado costarricense en el año 1955. Recién pasada la invasión de Somoza, como una idea de don Fernando Volio, se realizó desde el Ministerio de Relaciones Exteriores una congregación de librereros, impresores, escritores y artistas con el objetivo de “generar ideas” para dar a conocer a Costa Rica en el exterior, ya que no existía nada al respecto. Esta reunión, realizada en la Casa Amarilla, fue importante, según Cañas, porque se buscaba la participación de gente de todas las tendencias políticas, izquierda, derecha, centro, lo que permitió estrechar las manos y olvidar las diferencias entre ellos. Hay que recordar que siete años atrás se había realizado la Guerra Civil que había dividido al país.

Para Cañas ese paso fue el primer gran movimiento realizado en esa época, que ayudaría años más tarde a cambiar el arte y la cultura, gracias a que se olvidaron los odios y se congregó a todos para trabajar por una cuestión nacional. Otro momento fundamental que señala se produce con la creación de tres leyes culturales que llegarán a transformar el arte y la cultura de la nación desde su misma instauración. La creación de la Editorial Costa Rica en 1959, la Ley de Premios Nacionales en 1960 y la creación de la Dirección General de Artes y Letras, oficina adscrita al Ministerio de Educación Pública, en 1963. Para él la creación del Teatro Universitario en el año 1951, por parte de la Universidad de Costa Rica, marca un aspecto notable. Sin duda, la puesta en marcha de estas leyes e instituciones fomentaron la congregación y un despertar para que la gente se organizara, escribiera y publicara.

Inés Trejos, desde la revista de las artes dramáticas *Escena*, hace un comentario sobre los teatros independientes que aparecen en los años cincuenta y sesenta, lo que nos permite tener un panorama general de cómo estaba desarrollándose el teatro en el país desde los grupos independientes. Porque oficialmente, como veremos más adelante, solo existía el grupo del Teatro Universitario, perteneciente a la Universidad de Costa Rica, fundado en el año 1950 por un maestro italiano de nombre Luccio Ranucci.

En las décadas de los años cincuenta y sesenta aparecen grupos como “Las Máscaras”, que luego se fusionaría para hacer el “Teatro Arlequín”; el Teatro de la

Calle 4, que luego sería el GIT (Grupo Israelita de Teatro); el TEA (Teatro Experimental Autónomo), fundado por el actor mexicano Hernán de Sandozequi. En la década siguiente surgen el Teatro del Ángel, el Teatro Tiempo, el Teatro del Centro Cultural Costarricense Norteamericano (The Little Theatre Group), el Grupo Tierra Negra; el Teatro de la Alianza Francesa (Le Theatre de Poche); el Teatro Carpa y el Gruteacas (del Conservatorio Castella), amén de otros grupos pequeños, regionales, generalmente de muy corta vida. (Trejos, 1982, p. 23)

Las escritoras Flora Ovares y Margarita Rojas mencionan que entre 1950 y 1980 se da una renovación en el teatro costarricense, donde los viejos dramaturgos, como Cañas, Gallegos y Rovinski, tienen un papel preponderante gracias a su producción artística. Lo importante es que estos tres dramaturgos no solo participaron desde la dramaturgia, sino que fueron protagonistas de los procesos de transformación y cambio, del teatro y la cultura del país, desde otras posiciones, en puestos de dirigencia, donde llevaron a cabo las transformaciones que sentaron las bases del desarrollo desde instituciones como la Dirección de Artes y Letras, desde el Teatro Universitario y desde el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Después de un vacío de varias décadas, hay en el país un resurgimiento de la producción y la representación teatral. En el conjunto de los escritores nacidos entre 1920 y 1934 surge un destacado grupo de dramaturgos, se trata de los conocidos Alberto Cañas (La segua, en agosto hizo dos años, El luto robado –1962–), Daniel Gallegos (En el séptimo círculo –1982–, La casa –1972–, La colina –1968–) y Samuel Rovinski (Un modelo para Rosaura –1974–, Las fisgonas de Paso Ancho –1971–, El martirio del pastor –1983–). El teatro escrito por estos autores se puede comprender dentro de ciertas líneas temáticas, especialmente la política y la crítica social, por un lado, y por el otro, la temática existencialista. A esto se suma el conocimiento mostrado por los dramaturgos de las técnicas y las orientaciones del teatro contemporáneo, por ejemplo, el teatro surrealista y el teatro del absurdo. (Rojas y Ovares, 1995b, p189)



Fotografía 7. *El enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, dirección Óscar Feesler, 1979. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

El Teatro Universitario de los años 1950

Este espacio se crea por el interés que tienen las autoridades de la Universidad de Costa Rica en que, en esa casa de estudios superiores, exista un grupo de teatro, lo que demuestra la visión de gran cultura de las autoridades, es decir, tenían una idea muy precisa de que la cultura debía formar parte de la educación superior. Alberto Cañas comenta cómo se inició esta experiencia:

Así es como empieza el teatro Universitario, con Ranucci, en el año 1951. En el año 1952 se presentaron al público, con una obra francesa muy divertida, el “Doctor Noc”. Allí se empezaron a destacar Ana Poltronieri y José Tasis como actores notables. Para finales del año 1953, ya habían hecho, “la sirena varada”, “la importancia de llamarse Ernesto”, y muchas otras obras. A lo largo del año 1954 siguieron haciendo presentaciones, generalmente en el Teatro Nacional, porque no había ningún otro lugar, si se llenaba un día el Teatro Nacional, se había acabado la gente, entonces eran temporadas muy cortas. (Entrevista efectuada el 11 mayo, 2012)

Cañas revela en esta cita los primeros esfuerzos reales efectuados desde una universidad, hay poco conocimiento y difusión, pero con la ayuda de esta institución se fue fomentando un interés por artistas incipientes, que dependieron del estímulo del maestro Ranucci, por ejemplo. Sin embargo, a veces la constancia fue lo que más costó para alcanzar el desarrollo del Teatro Universitario, la prueba está en la suma de esfuerzos y voluntades de varias personalidades, para consolidar una costumbre y gusto por el teatro. Pero el esfuerzo dará sus frutos.

El Conservatorio de Castella

La creación de este centro educativo de tipo artístico representó un gran impulso para la niñez y adolescencia del país, ayudó a cultivar la tarea de fomentar y sensibilizar la práctica de las artes en general, desde edades muy tempranas, en los años cincuenta, cuando no existían ese tipo de instituciones.

Este colegio se convirtió en una pieza fundamental, en un centro educativo modelo, de tipo “conservatorio artístico”, que promovía el conocimiento y la práctica de al menos una especialidad artística, a través de la música, la danza, el teatro, las artes plásticas, la literatura. La institución poseía dentro de sus instalaciones un teatro, con un escenario grande y cómodo, para la práctica de las artes escénicas. El resultado de este modelo fue el constante estímulo para perfeccionar las destrezas y habilidades de todo niño y adolescente, que, mediante el uso del cuerpo mismo, o a través de un instrumento musical, fue inducido para su propio desarrollo en la disciplina artística.

Cada generación que ha alcanzado graduarse ha sido una esperanza para el desarrollo del arte del país, pues se ha enriquecido el medio en diversos ámbitos. Estos exalumnos han contribuido a introducir o a crear agrupaciones, academias o escuelas, de corte artístico, y como pioneros, los graduados en la década del sesenta o setenta ayudaron a instaurar un rico movimiento cultural apenas incipiente en esos años y de gran desarrollo años después. La dirección del Conservatorio de Castilla estuvo a cargo, desde su fundación en el año 1954, de don Arnoldo Herrera, destacado músico y maestro, que le proporcionó gran prestigio y renombre gracias a su entregada lucha por hacer de este centro el mejor del país, en un medio artístico necesitado de ello.

Hay que recordar que aún no se habían fundado las Escuelas de Arte dentro de las universidades estatales, aunque sí estaba el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica. Sin embargo, el aporte artístico que producía el Castilla vino a llenar un gran vacío. Otro detalle vital en la excelente formación de los estudiantes se realizó gracias al esfuerzo y tenacidad de don Arnoldo, que, con su amplia experiencia, gran conocimiento y su gran visión intuitiva, siempre estuvo pendiente de cuanto maestro-artista del extranjero visitaba el país para llevarlo a las aulas del Castilla, a que transmitiera su arte, dejando su impronta en el estudiantado.

Es así como podemos encontrar a maestros como Hernán de Sandozequi, Sergio Román, en una época, o los profesionales chilenos más adelante, y muchos otros con colaboraciones en actividades, o maestros de paso que brindaron una fuerte formación a los estudiantes de este Conservatorio.

La cantidad de alumnos que ha pasado por las aulas de este centro educativo ha sido numerosa. Entender algunas de sus visiones y experiencias es importante para tener una idea más clara de lo que vivieron y experimentaron.

La actriz y poeta Arabella Salaverry, quien entró en el año 1963 al Castella, cuenta su experiencia:

Empecé en el Conservatorio Castella en 1963, los profesores Sergio Román, Manuel González, estaba Ulises Estrella como el director del Taller de Literatura, Regina Cars en Danza Moderna, Ribo Da Silva, un brasileño, profesor de Clásico. En realidad, de los que más recuerdo, son los profesores de artes, porque era realmente lo que lo movía a uno, lo motivaba. Lo interesante en el Castella era que compartíamos con distintos niveles. Fue muy interesante porque este colegio proponía espacios comunes donde nos juntábamos y trabajábamos de manera conjunta. Y de las obras en las que participé en el Castella: *La zapatera prodigiosa*, *Nuestra Natacha*, *Otra vez el diablo*, creo que hicimos algo, no se llegaron a montar eran proyectos de trabajo. Trabajábamos mucho con Sergio con improvisaciones. Donde sí nos presentábamos permanentemente era en el Teatro Nacional con el grupo de poesía coral. Recuerdo haber estrenado la obra *Pedro Pérez candidato*, que fue una creación colectiva de Alex Sancho, Manuel Mora, Ricardo Blanco, Juan Fernando Cerdas, William Zúñiga y mi persona. Donde por primera vez apareció una cimarrona en el Teatro Nacional y fue entre el público, y para el administrador de ese momento, don Manolo Rodó, fue el colmo del escándalo, casi que inconcebible, una especie de sacrilegio. (Entrevista efectuada el 14 de marzo, 2014)

Juan Fernando Cerdas, graduado del colegio en el año 1966, hace mención de su paso por el Castella, cuando no existía el Ministerio de Cultura, cuando no existían políticas del Gobierno para promover esa actividad, lo que existía era la Dirección de Artes y Letras, que era parte del Ministerio de Educación Pública. Felo García estaba de director y era muy amigo de don Arnoldo, entonces los estudiantes del Castella andaban muy metidos en todo.

Recuerdo que en ese tiempo estaban estudiando Arabella Salaverry, actriz y novelista, Diriangen Rodríguez, que se fue a estudiar Teatro a Alemania, luego abandonó el teatro, Ricardo Blanco, que también se fue a Alemania, y Alejandro Herrera con el que hicieron teatro bastante tiempo. También Roxana Campos es una de las grandes actrices experimentadas y de gran trayectoria de este país, graduada de ese colegio a mitad de los años sesenta. Sus inicios fueron en ese colegio artístico, en el área de teatro. Ella era una alumna problemática del Colegio Superior de Señoritas, por lo que fue expulsada y don Arnoldo Herrera la aceptó. Un aspecto importante del Conservatorio Castella es que se acostumbraba a realizar una ópera y una obra por año. Roxana participó en las óperas *La fuerza del destino* y *Las troyanas*, que dirigía el profesor de Teatro del colegio en ese entonces, Hernán de Sandozequi. De esa misma época recuerdo a William Zúñiga, Alejandro Herrera, Ítalo Padilla, Arabella Salaverry y Juan Fernando Cerdas. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013).

Una visión de su paso por esta institución en la década de los años setenta la brinda el consolidado actor Gustavo Rojas (entrevista efectuada el 9 de julio, 2009), quien se graduó en el año 1975. Este Conservatorio es el centro donde estuvo estudiando desde que estaba en tercer grado de la escuela hasta que salió de quinto año de colegio, y en ese tiempo sus aulas quedaban donde actualmente se ubica el teatro, en La Sabana, todavía no habían adquirido las instalaciones en el Barreal de Heredia. Para graduarse como actor había que hacer obras con la calidad y la proyección de un montaje profesional. A continuación, Rojas se refiere a sus compañeros de generación:

La bailarina Mildred (Mimi) González, los músicos, Francisco Castillo, que es director de la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles, California, Elizabeth Paniagua, que canta en este momento en uno de los coros más importantes en Italia, Luis Monge, pianista, y Álvaro Esquivel, compositor y guitarrista. La obra con que se graduó se llamaba *Fin de febrero*, escrita por Alejandro Sieveking y dirigida por el profesor de Teatro del colegio en ese entonces, Patricio Arenas.

Al salir del colegio, el Grupo de Teatro del Ángel lo invitó a trabajar con ellos. Para este actor la llegada de un grupo de chilenos al Colegio en los años setenta fue muy importante, porque vinieron a refrescar la actividad teatral. Menciona a Juan Katevas, Patricio Primus, Patricio Arenas y Marcia Maiocco, que en ese entonces era gente joven con ganas de hacer cosas.

Es necesario llevar a cabo una reflexión muy importante porque entre 1974 y 1975 aparecen los actores chilenos que, producto del golpe militar en su país, ingresan al país, se integran al medio y contribuyen a engrandecer el medio de diversas formas, como veremos más adelante.

Juan Katevas, de origen chileno, actor y director por varios años del Teatro Universitario. Impartió clases de Teatro en el año 1975, por unos meses.

Cuando llegué a Costa Rica y don Arnoldo se enteró, me llamó urgentemente y me ofreció lecciones todas las tardes. No pude continuar porque me ofrecieron la dirección del Teatro Universitario y tuve que renunciar. Dentro de los alumnos que recuerdo estaban Gustavo Rojas en Teatro y Marta Ávila, Ena Aguilar e Ivonne Durán en Danza. Estos estudiantes en los años siguientes se desempeñarían como destacados artistas del medio nacional; Gustavo con el Teatro del Ángel, su escuela práctica por espacio de quince años, también como artista invitado de la Compañía Nacional de Teatro, o del Teatro Arlequín. Y Marta, Ena e Ivonne en la agrupación Danza Universitaria y otras instituciones. También recuerdo que como maestros tenía de compañeros al músico de origen argentino Adrián Goizueta y a los chilenos Patricio Arenas, Patricio Primus y Marcia Maiocco, exiliados que llegaron al país en el año 1973, con el escritor Joaquín Gutiérrez y su familia. Gracias a que en esos años Patricio Primus era el compañero sentimental de Elena Gutiérrez. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

El Teatro Arlequín

La creación del Grupo de Teatro Arlequín en el año 1956 vendría a constituirse como un aspecto importante para el medio teatral, que en esos años era muy escaso. Son coincidentes las manifestaciones de los diferentes actores y directores

entrevistados en este trabajo, refiriéndose a las características de esa agrupación. Era un grupo pequeño constituido por gente culta, que había salido del país y había visto buen teatro, lo practicaban por entretenimiento, ninguno ganaba dinero, era un grupo de entusiastas muchachos que se reunían en un espacio y montaban grandes representaciones. Realizaban más bien un teatro esporádico para un público de gente culta al que le gustaban sus presentaciones. Lo importante de resaltar de esta agrupación es que se mantendrá por varios años presentando un teatro de gran calidad. De esta agrupación saldrán actores y directores muy importantes por su trascendencia, que llegarán a ocupar puestos de dirigencia y a tomar decisiones trascendentales que transformarán la forma de producir y administrar el teatro en el futuro. Entre ellos se destacan Daniel Gallegos, Jean Moulaert, Lenin Garrido y Guido Sáenz.

Daniel Gallegos explica su visión sobre el Teatro Arlequín y lo considera como una de las agrupaciones más importantes que hubo:

La Universidad de Costa Rica se quedó con ese espacio y les ofreció a gentes de Estudios Generales qué podían hacer con ese teatro. En ese tiempo estaban Lenin Garrido y Guido Sáenz. Entonces ellos lo tomaron. Se encargaron de hacer una asociación independiente de la universidad y fue el Teatro Arlequín, que, para mí, fue una de las cosas más importantes que hubo. Yo fui parte de ese teatro, estaban Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Kítico Moreno, José Trejos, en fin, un grupo de amigos, y además éramos personas que nos gustaba mucho el teatro, que tenían un nivel de cultura, todos habían visto teatro fuera del país, leían, era un grupo bastante sólido de gente muy entusiasta y culta, pero sin ningún afán de lucro. Cogimos ese teatro y conseguimos un patronato de cinco personas, incluso de gente de la Universidad, en esa época no había Ministerio de Cultura, pero sí del Gobierno un patrocinio, y eso nos permitió poder experimentar y poner obras. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

La historiadora teatral Olga Marta Mesén, en su libro *El Teatro Arlequín de Costa Rica*, comenta que este grupo debe ser considerado como el primer movimiento profesional de teatro costarricense.

Su compromiso por dar a conocer los autores más connotados a nivel mundial, el esmero y cuidado en la selección de las obras, la seriedad y el rigor en la producción de sus montajes (en lo referente a dirección, desempeño actoral, diseño de la escenografía, producción de la música, trabajo de luces y demás elementos necesarios), evidencian no solo un definitivo afán de superación en las artes escénicas, sino que sin lugar a dudas dio un estímulo importante a la dramaturgia costarricense. (2018)

La existencia de un libro que recoge en forma de memoria el trabajo del grupo del Teatro Arlequín permite refrescar o conocer gran parte de la trayectoria, de los momentos vividos con gran emoción por esa agrupación y además con material gráfico, con fotos, gacetas de publicidad, recortes de periódicos, con evidencia que podemos ver, leer y tocar. Sin lugar a dudas, esta agrupación estaba adquiriendo experiencia en diversos aspectos, artísticos y técnicos, en un país que no sabía nada de teatro. Además, en su elenco existía gente estudiada, de experiencia, como Jean Moulard y Daniel Gallegos. El trabajo del Arlequín tiene gran significación. Con el tiempo muchos otros actores, actrices y directores trabajaron con ellos; definitivamente representa una experiencia de gran aprendizaje, una agrupación que logra mantenerse por varios años. Sin embargo, hemos de destacar que este era un núcleo reducido, un grupo muy pequeño de personas que tenían ciertas condiciones que las ayudaron a desempeñar su *hobby*, bien hecho y de gran calidad, con presentaciones espaciadas. No obstante, esta constante de trabajo se repite, y es el único grupo nacional que se presenta ante un público, dejando una huella y un camino a seguir.

Algunos artistas del medio le asignan a Jean Moulart parte de la profesionalización del teatro en este país, pues bajo su dirección siempre tenían un repertorio que representar durante el año, como lo expresa Gallegos. También el director del grupo Tierranegra, Luis Carlos Vásquez, reconoce:

La profesionalización del teatro en este país se debe en gran medida al profesionalismo de Jean Moulart. Con él, el Teatro Arlequín tenía una programación completa de lo que se iba a realizar en un año, era un hombre de

origen europeo y venía de una familia con tradición en el cine, muy reconocida, incluso parte de sus obras trataban obras referentes a la paz. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Teatro Las Máscaras

Durante la década de los años sesenta, además del Arlequín, existía el Teatro Las Máscaras, que también era otro pequeño esfuerzo de gente muy entusiasta con las mismas características que las que conformaban el Teatro Arlequín, personas con ganas de hacer teatro, en una época donde la élite era la que frecuentaba las salas. El director Óscar Castillo nos relata que en los años sesenta Las Máscaras se une al Arlequín, entrando a formar parte del elenco Haydee de Lev, Ana Poltronieri y él. Terminaron fundiéndose en un solo grupo junto con el Teatro Arlequín:

Existía el Teatro Arlequín, y también el Teatro Las Máscaras, que lo manejaba Roberto Fernández, después vino a dirigirlo José Tasies, quien estudió fuera del país, que fue uno de los que Rodrigo Facio logró pescar y había mandado a estudiar Teatro a Chile. Lo conformaba un grupito muy pequeño de gentes cultas, viajadas e inteligentes, aficionadas al buen sentido de la palabra, sin pensar en el dinero. Ese teatro lo sostenía Roberto Fernández Durán, que estaba casado con Virginia Maroto, ahí fue donde yo hice la primera obra, con José Tasies, allá por el año de 1961. En ese espacio fue cuando se reabrió el Teatro Universitario, en ese Teatro Las Máscaras, con una obra que se llamó *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, dirigida por José y dentro del reparto estaban: Luis Alberto Chocano, Jaime Feinsa, Virginia Maroto, una muchacha Chiten, creo que Manrique Sánchez (...) entonces se fundió el Teatro Las Máscaras con el Teatro Arlequín. Ahí entramos Ana Poltronieri, entró Haydee de Lev, que después se fue a México, y entré yo... (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

La actriz Adriana Prado, en su tesis de grado *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970*, sobre estos grupos de teatro manifiesta:

Por su parte, “El Arlequín” y “Las Máscaras”, por su misma constitución en teatros de cámara, por su repertorio dirigido a un grupo de artistas, intelectuales y estudiantes universitarios, se erigen en grupos de élites y ganan como público a la burguesía capitalina. (1993, p. 165)

Teatro de la Calle Cuatro

Además de los teatros mencionados, Castillo nos revela la existencia del Teatro de la Calle Cuatro, que él mismo fundó allá por la década de los años sesenta. Estaba hecho con el propósito de que los grupos aficionados tuvieran un lugar para las presentaciones. Aquí con esta idea de Castillo se refleja de alguna manera el vigoroso y creciente teatro aficionado existente. Sin embargo, el teatro duró como seis años, antes de que se fundiera y renaciera como el Hit, teatro judío:

Yo construí un teatro, que funcionó por espacio de unos seis o siete años, se llamaba Teatro de la Calle Cuatro. Lo hice con la idea de darle un espacio a una cantidad de grupos aficionados que había en este país, se ubicaba del Banco Nacional 50 al norte, donde estuvo la Contraloría General de la República y después un Ministerio. Ese teatro lo armé con lo que sobró del Teatro Las Máscaras, todo lo que había sobrado, el telón, unas sillas viejas del Arlequín que estaban en una bodega en la Ladrillera La Uruca de Guido Sáenz. Yo fui saqué todo y con eso terminé de armar ese teatro, que lo había empezado Alfredo Sancho para el Seguro Social.

Ese teatro terminó siendo luego, el Hit, el grupo israelita de teatro. Yo llamé a Haydee de Lev, ya desesperado y loco de tanto enredo y le ofrecí el teatro. Eso yo creo que se cerró con una obra que hicimos Haydee y yo, y dirigida por Antonio Iglesias, ha de haber sido en el año 1965, 1966, por ahí. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Simbiosis entre Teatro Arlequín y Teatro Universitario

Óscar Castillo es un actor con muchos años en el medio, además es pionero y cuenta con muchas experiencias en sus espaldas, es por eso que sus testimonios constituyen un documento valioso que se debe rescatar.

Es enfático en explicar la relación entre el Teatro Arlequín y el Teatro Universitario, luego de la ida de Lucio Ranucci:

El Arlequín había sido el Teatro Universitario, el espacio del Teatro Universitario, que después lo convirtieron en Arlequín. Y vuelve otra vez cuando José Tasis lo vuelve a establecer como Teatro Universitario. Siempre la universidad hacía montajes, hicimos *Antígona* de Sófocles, para lo cual se trajeron a un director francés, André Moureau, que era un actor que había trabajado con Jean Villar, con toda la gente de Europa.

El que impulsaba todo esto desde la Rectoría era don Rodrigo Facio y luego los que lo siguieron. Entonces era una época en donde hacíamos Arlequín y Teatro Universitario casi que indistintamente, pero no era una compañía oficial del Teatro Universitario, sino que eran montajes que financiaba de alguna manera la Universidad de Costa Rica. (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Esta simbiosis favoreció la cultura del teatro del país, gracias a la gran visión del rector de la Universidad de Costa Rica, Rodrigo Facio, y de otros rectores después. Porque con dineros de la universidad se pudieron realizar producciones esporádicas, se conocieron autores y obras, se trajeron directores del extranjero y se logró mantener activo a un grupo de entusiastas artistas, que posteriormente ofrecerían grandes frutos al país, porque se insertaron en diversas agrupaciones de teatro o en instituciones creadas por el Estado. De esta manera, el Teatro Universitario ha sido un gran impulsor que sirvió como laboratorio y motor para que el medio teatral costarricense creciera.

Con las decisiones tomadas por gente visionaria de la universidad y el trabajo emprendido por un grupo de entusiastas artistas, a veces pertenecientes a la universidad y a veces pertenecientes al Grupo de Teatro Arlequín, se llegó a consolidar en la década de los

setenta una profesionalización del medio teatral, sólida y próspera. Sin embargo, estos esfuerzos evidencian que existía un interés por crecer y que se daban pasos en esa dirección con el apoyo de las autoridades. Aunado a otras circunstancias que ayudaron a que eso se llevara a cabo con mayor solidez, como la visita de artistas del Cono Sur, que vinieron a radicar al país producto de las dictaduras militares en sus países.

Una experiencia muy interesante de conocer, que nos revela el carácter aventurero del artista Luccio Ranucci, nos la cuenta Alberto Cañas:

Ranucci anduvo por Guatemala y se encontró que habían organizado un grupo de aficionados, un teatrillo pequeño de sesenta sillas donde se podía cenar y ver teatro. Y se le ocurrió que el Teatro Universitario funcionara en un teatrillo así. Así fue como nació el Teatro Arlequín, se ponía un programa de dos obras cortas y en el intermedio se servía cena, fue un éxito muy grande, la gente empezó a llegar, pero Ranucci se volvió a ir, Ranucci era así, un tipo medio errante, le dio por irse y se fue. Entonces la Universidad que estaba pagando el alquiler de ese teatro decidió que no iba a seguir con ese teatro, en fin, el Teatro Universitario bajó y entonces fue cuando aparecieron Jean Moulart, Guido Sáenz, José Trejos, Anabelle Garrido, Lenin Garrido y dijeron nosotros lo cogemos. Y así en ese teatro que se llamaba Arlequín, porque en Guatemala había un teatro que se llamaba Arlequín, pasó a formarse el Grupo de Teatro Arlequín, que allí es donde realmente empieza a hacerse teatro en Costa Rica, eso fue como en agosto de 1957. (Entrevista efectuada el 11 de mayo, 2012)

Del libro escrito por Olga Marta sobre el Teatro Arlequín sacamos este texto que evidencia la realidad de las presentaciones en esos años cincuenta y sesenta:

Durante los siete años que iban de junio de 1956 a julio de 1963, este conjunto presentó más de treinta obras, las cuales se han reseñado en este estudio. A esta prolífica actividad habría que sumarle las presentaciones en su calidad de anfitrión de grupos extranjeros y las colaboraciones de los Arlequines con otros grupos como

The Little Theatre Group y el Teatro Universitario, así como la dirección de obras por parte de alguno de sus actores principales (como Guido Sáenz). (Mesén, 2018)

El Grupo de Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Óscar Castillo relata sobre una actividad que se ideó para estudiantes de colegio y que se realizó con el Teatro Arlequín, dirigida por el director español Esteban Polls, quien se encontraba por estas tierras. Esta es una información muy importante porque representa un antecedente de la labor que luego, por muchos años, realizará la Compañía Nacional de Teatro, que incluso ayudará con la profesionalización del teatro en Costa Rica. Pero también representa el esfuerzo real por llevar el teatro a las clases más populares. Esa propuesta venía a romper con los esquemas establecidos, y era novedosa en su momento porque ideaba llevar a muchachos de colegio al Teatro Nacional y eso en esa época era impensable, porque a este coliseo solo se podía entrar con saco y corbata. Se tuvo que empezar una fuerte lucha para vencer esas formas de pensamiento elitista. Pero también fue un momento muy importante para convencer a las autoridades que regían el Ministerio de Educación en el país en ese momento de que el teatro podía ser una gran herramienta de apoyo en la educación y bien utilizada lograría que una gran mayoría de la población se entusiasmara con ver teatro.

La visión clara de dos artistas como Polls y Castillo permitió romper los esquemas establecidos y dejó un legado muy importante en varios sentidos: primero, en convencer a las autoridades de Gobierno (al ministro de Educación, para realizar una experiencia sensitiva y estimulante del arte con estudiantes de colegio). Segundo, en la implementación de un trabajo en equipo que ayudó a establecer un plan de acción capaz de transformar la manera de ver y sentir el teatro. Tercero: sacando a los estudiantes de las aulas y llevándolos al Teatro Nacional; eso sin duda cambiaría la manera de educar y dejaría huella en la educación de los adolescentes participantes de la actividad, la experiencia transformaría sus vidas. Cuarto: romper las normas y los esquemas establecidos, logrando que estudiantes de colegio conocieran el Teatro Nacional por dentro, es decir, abrirlo al pueblo:

Polls compartía conmigo plenamente esa idea de formar público. Entonces hicimos *La vida es sueño* con el Teatro Arlequín; yo era el presidente del Arlequín y yo impuse esa cosa. Esto nos llevó a una discusión muy grande, conversar con el

ministro, que era don Lalo Gámez, cuando se dio cuenta de lo que era, entonces empezó por reunir a todos los directores de secundaria del Gran Área Metropolitana para plantearles lo que íbamos a hacer en la obra. Para ese entonces *La vida es sueño* estaba entre los planes de estudio obligatorio, todos los directores tenían que encargarse, con sus respectivos profesores de Español, de toda su área, para prepararlos para venir a ver la obra de teatro.

Entonces dije, la vamos a hacer para que además la gente conozca el Teatro Nacional, que no pasen por fuera y vean solo los monumentos, si no que vean cómo es. Eso causó una gran pelea con la Junta Directiva del Teatro Nacional, porque aducían que iban a destruir el Teatro.

O sea, en ese tiempo el Teatro Nacional era solo para gente muy exquisita, no para el teatro popular. La obra la empezábamos con el escenario desnudo y empezábamos a armar, Mariano Gonzales empezaba a explicar cosas y entraban los tramoyistas y comenzábamos a colocar las luces y se iba armando la cosa. Luego Mariano se iba maquillando, se vestía de personaje, etc., y sin darse cuenta, con la explicación que íbamos dando, de pronto la luz cambiaba y empezaba la acción dramática y comenzaba la obra. Eso lo hicimos con el Arlequín, la dirigió Esteban, pero a revienta cincha todo mundo. Ahí hubo que imponer la cosa. Llevamos setenta mil estudiantes de secundaria, realizábamos dos funciones diarias en la tarde y en la noche. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Sobre esta época, las autoras Herzfeld y Cajiao expresan cómo se estaba desarrollando el movimiento teatral en el país, antes de los años setenta:

Un análisis de la actividad teatral en Costa Rica en los cinco años precedentes a 1970, permite apreciar algunos hechos significativos. Se advierte, en primer lugar, la intensificación de esa actividad a través de los esfuerzos de grupos teatrales locales y, por ende, una disminución del número de compañías extranjeras que visitan el país. (1973, p. 23)

Con estas evidencias que se muestran, es razonable hacer mención a que el interés por hacer teatro había crecido en el país, aunque siempre proveniente de las mismas agrupaciones independientes.

La Dirección de Artes y Letras y la expansión de la cultura

Esta institución que nace en el año 1963 representó el primer esfuerzo que el Estado concebía en fomentar el arte en la población. No existían en ese tiempo espacios que aglutinaran colectivamente a los artistas. Empezó a funcionar como una pequeña oficina adscrita al Ministerio de Educación, concebida para apoyar las actividades de las artes y las letras en el país. Rafael Cuevas describe su composición:

Artes y Letras cuenta con un Director General, que realiza tareas ejecutivas, y un Consejo, en el que tienen representación cuatro personas por parte del Estado y cuatro por la actividad particular. Las entidades que tienen representación por parte del Estado son la Orquesta Sinfónica Nacional, el Teatro Nacional, la Facultad de Bellas Artes y la Editorial Costa Rica; y las actividades particulares representadas son las Artes Plásticas, la música, el ballet, el teatro, la ópera y la asociación de autores (...) Es por ello que la Dirección General de Artes y Letras se concibe en el mencionado documento como <un organismo benefactor> creado para el <estímulo, la protección y la divulgación> de las artes, al amparo del cual deben <fructificar las inquietudes de los ciudadanos de Costa Rica>. (1996, pp. 115-116)

En el libro *Cultura y política en Costa Rica*, el mismo autor entrevista a varios personajes de la cultura del país, entre ellos a Guido Sáenz, y sobre esta oficina él comenta:

Fue la primera manifestación de un interés ya propiamente del Estado, cuando el Estado se pronuncia en un sentido de auspiciar, patrocinar, defender esas “minorías” —como les llamaba Figueres— que son los artistas, los intelectuales, los hombres de pensamiento, minoría además silenciosa, sin derecho al voto ni a la voz... ¿Qué hacía con la Dirección pese a su muy reducido ingreso? ¿El espíritu de la Dirección era el de auspiciar artistas, con diversos medios, fórmulas, para acercarlos a la

palestra, a la opinión pública, si eran pintores facilitándoles los medios para que expusieran su obra, dándoles salas, programas de difusión, periódicos, etcétera? (Cuevas, 2006, p. 109)

Esta oficina vino a llenar un gran vacío, nace como una necesidad de apoyo, de estímulo y sensibilidad hacia la creación y expresión de las artes y letras. Surge adscrita al Ministerio de Educación Pública, su primer director fue Rafael Felo García, una persona muy entusiasta. La Dirección fomentó el trabajo en cuanto a la congregación y difusión de las artes en todo el país. Ese es uno de los grandes logros de García, facilitar los pocos recursos y medios existentes para estimular la creación artística por medio de concursos, se abrieron salas de exposiciones, se dieron conciertos. Se fundaron talleres con Marilu Toossi y con los Catania, grandes profesionales. Y representó un esfuerzo real, verdadero, un intento por parte del Estado de apoyar y dar a conocer las artes y las letras, aunque con muy pocos recursos.

Felo García siempre se desarrolló como una persona de gran vitalidad, polifacético, arquitecto, artista, futbolista y esa energía la logró impregnar en la Dirección, y pudo conseguir que otros artistas vivieran ese sueño. Esto lo consiguió juntando, sumando esfuerzos de gente artista, con ganas de mostrar su arte, entonces en ese momento se estaba efectuando una agitación con las ideas nuevas que él como artista estaba creando, junto con sus compañeros, el Grupo de los Ocho, recién fundado, al cual pertenecía:

Entre la fundación del Grupo 8 y mi exposición se habían ido despertando intereses nuevos; había aparecido el “Círculo de poetas de Turrialba”, con Laureano Albán y Jorge Debravo entre otros; habíamos hecho exposiciones en el Parque Central, al aire libre, etc., se habían hecho muchísimas cosas, pero todo con un impulso provocado por el interés de la gente por dar a conocer lo que existía en Costa Rica y que nadie sabía que estaba sucediendo; a raíz de eso empezó a despertar una serie de acciones; aparecieron grupos de pintores, etc. Las cosas se estaban planeando muy interesantemente. En ese contexto se crea Artes y Letras. (Cuevas, 2006, p. 148)

El polifacético artista Rafael Felo García también fue entrevistado por Rafael Cuevas y narra cómo fue su tarea de ser el primer encargado de esa oficina:

Eso era como una troupe con la cual nosotros nos íbamos por 15 o 22 días de pueblo en pueblo como una compañía móvil en la cual había absolutamente de todo. Llegábamos a los pueblos, las comunidades podían cobrar la entrada en donde se presentaba el espectáculo, lo que ellos quisieran, a cambio de lo cual nosotros poníamos el transporte más los viáticos de todas las personas que actuaban allí, y las comunidades pagaban el hospedaje y otras cositas; era un trabajo de dar algo y recibir algo. Y funcionó muy bien. (2006, p. 151)

Alberto Cañas en el siguiente comentario destaca la valiosa tarea que efectuó Felo García desde la Dirección de Artes y Letras, y lo describe jocosamente como un hombre loco, lo que significa que era capaz de hacer cualquier cosa sin miedo alguno. Tarea que efectivamente pudo realizar con una energía y vitalidad incansables, sirviéndole a su país.

Y se creó un departamento semiautónomo dentro del Ministerio de Educación llamado Dirección de Artes y Letras, que el gobierno del presidente de la república, señor Francisco J. Orlich tuvo el acierto de ponerlo bajo la dirección de Felo García, porque Felo es un pintor loco, y tres años (...) ¡hizo tanto! Sobre todo por las artes, por la música, la literatura: abrió concursos literarios, abrió una sala de exposiciones en el Ministerio de Educación, empezó a contratar a cuanto estudiante de música había en la Universidad para que fuera a tocar a los pueblos... (Cuevas, 2006, p. 50)

Muchos de los aportes fundamentales para el crecimiento del movimiento teatral se deben a la creación de instituciones como la Dirección General de Artes y Letras que, bajo la responsabilidad del artista visual y arquitecto Rafael Felo García, provocó rápidamente un fuerte movimiento de incipientes artistas y aficionados a todas las artes. Esta es una situación muy importante, porque es el primer esfuerzo del Estado desde el Ministerio de Educación por sensibilizar y estimular la práctica de las artes. Sin embargo, García logró congrega a mucha gente que le gustaba el arte y además lo practicaba. O sea que la respuesta fue

sorprendente, cosa que se desconocía, pero que logró saberse hasta que se creó esta institución. Incluso esta institución tuvo por dos años un Taller de Teatro, donde maestros argentinos recién llegados al país impartían cursos. Los jóvenes estudiantes que pasaron por estos cursos se integraron a la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica y se desarrollaron posteriormente en el medio nacional.

Arabella Salaverry, actriz y escritora, como estudiante del Castella, participó del trabajo que hacía Felo García con esta oficina, y nos comenta:

Es impresionante todo lo que hacía Artes y Letras, yo me quito el sombrero cuando pienso que, siendo una pequeñísima dependencia con una secretaria, ¡de pronto, hasta hacía más de lo que se hace ahora, era impresionante! Nosotros hacíamos giras con el Castella y recorríamos todo el país. Íbamos a Santa Cruz cuando en esa época era camino de tierra, íbamos a Nicoya, a Limón. Una vez recuerdo tuve un problema en un pie y me llevaron en avioneta, allí iban obras de Felo García, de Manuel de la Cruz, de Néstor Zeledón, de todo el Grupo de los Ocho, que giraban con nosotros. También participaban grupos musicales de la universidad, cuartetos. Más todos los estudiantes del Castella llevando teatro, danza, el coro de poesía, lo que se te ocurriera, a los lugares más insólitos. Eso era Arnoldo que era un visionario, era un loco, apoyado por esos locos que estaban en Artes y Letras. (Entrevista efectuada el 14 de marzo, 2014).

Es importante destacar lo que dicen de este artista, sobre su trabajo en la Dirección de Artes y Letras, porque los tiempos eran otros, todo era más complicado, todo estaba como empezando, había ganas de hacer cosas y prácticamente se hacían por amor. Y una persona como García, con estudios en el extranjero, logró juntar y unificar a personas e instituciones por el desarrollo de las artes, logró que la gente se reuniera y de esta forma se empezó a conocer lo que se hacía en el país. Un logro muy importante que se le acredita es crear un interés por mover, hacer extensión, como se pudiera, con los recursos existentes y las agrupaciones de estudiantes entusiastas, a lo largo del país con las artes. Prueba de ello fue la gran aprobación que tenían las obras de teatro, los certámenes de pintura infantil o los festivales artísticos de música y danza que se desarrollaron con gran éxito.

Los Talleres de Teatro en Artes y Letras

Un aspecto muy interesante es que esta dependencia del MEP le dio cabida a los artistas del teatro argentino que ingresaron al país en el año 1967, los hermanos Catania. Ellos, con el impulso de la Embajada de Argentina y de la Dirección de Artes y Letras, empiezan a impartir cursos de Teatro y resultó que luego tanto los estudiantes de los cursos como los mismos Catania pasaron a formar parte de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica.

Gladys Catania, actriz argentina, como anécdota cuenta que en el año 1967 la Embajada Argentina quiso impartir unos cursos de Teatro en el país donde ellos serían los maestros, entonces esta Dirección de Artes y Letras rápidamente mostró interés en llevar a cabo esos talleres en una acción mancomunada, y las personas participantes de inmediato fueron los integrantes del Teatro Arlequín, también Anabelle Ulloa, Ingo Niehaus, Eugenia Chaverri, Remberto Chaves, Marta Matamoros. De ese taller resultó el primer espectáculo final de expresión corporal, con todos los miembros del taller, llamado *La última flor* de James Tolbert, que fue montado de acuerdo con la secuencia de los dibujitos. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009).

Eugenia Chaverri, actriz nacional que empezó su formación desde este taller, cuenta su experiencia de la siguiente manera:

En ese momento de 1969 teniendo ese gusanillo dentro de mí, veo un anuncio del Ministerio de Educación, que en su Programa de Artes y Letras abren la Escuela de Teatro con los Catania, y yo voy soplada a matricularme allí, hago dos años con ellos. Se impartían las clases en el Conservatorio de Castella, por La Sabana, en horas de la noche, de 6:00 p.m. a 9:00 p.m. Conmigo estaban Alejandro Herrera, un famoso Gamboa, Marta Matamoros, Ingo Niehaus, Anabelle Ulloa, los que recuerdo.

Y después de un tiempo de estar allí, todos nuestros grandes impulsores del teatro costarricense, don Guido, don Alberto, don Daniel, etc., van gestionando la apertura del Departamento de Teatro en la Universidad de Costa Rica.

Luego, esta Escuela de Artes y Letras la pasan a los altos de la Librería López, frente a la Botica Mariano Jiménez. Allí se realiza el fin de curso con *La última flor*, de Tolbert, este espectáculo fue realmente una sensación, porque estaba con una propuesta estética más acorde con lo que ellos (los Catania) traían, pero no vista jamás en Costa Rica. Era sin hablar, pura expresión corporal, se leía el poema y luego con música se representaba, todos los actores vestidos de negro, era un trabajo muy de equipo y una poesía escénica. Y realmente fue muy visitado. Por esta época también se hizo *El herrero y el Diablo*. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Óscar Castillo, miembro del Teatro Arlequín en ese entonces, nos da una pincelada muy rápida sobre los cambios que provocó la llegada de los Catania en el año 1967:

Cuando Carlos, Alfredo y Gladys (los artistas argentinos) llegan, nosotros el primer montaje que hicimos fue *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, y bueno Carlos vivía de eso, entonces había que conseguir un salario. Empezamos con la Escuela, metimos a la División de Artes y Letras y en eso apareció Alfredo. Empezamos con la idea de hacer la Escuela de Teatro en la Universidad de Costa Rica, apareció Lenin Garrido, Daniel Gallegos. Entonces ellos empezaron a ser maestros y profesores y a crear un ambiente de rigor. Yo recuerdo que Carlos Catania daba las clases y decía, aquí es a las 7, y a las 7 cerraba la puerta, el que no estaba se fregaba. Y así era en los ensayos, en todo. Entonces empezó un problema de disciplina también importantísimo, que no existía, no es que no existía, había a veces cierto miedo, pero empezó a ir, las nuevas generaciones, para que se formaran dentro de una disciplina. (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

La cita anterior es importante porque evidencia la preocupación por pagar un salario a los directores, a partir de aquí se concientiza en cuanto a que el teatro puede ser una profesión, y que se puede vivir de ello, lo cual es un gran cambio. También se muestra la

disciplina que trajeron los argentinos y el deseo de los artistas nacionales de trabajar con estos artistas extranjeros, con las obras de su creación. Todo esto a finales de los años sesenta, cuando se estaban perfilando los cambios del medio teatral nacional con mayor fuerza.

La existencia de un vigoroso movimiento de teatro aficionado

Con lo que hasta el momento se ha expuesto, se pueden evidenciar los esfuerzos por fomentar el conocimiento del arte en la población. Salvador Solís, en su tesis *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)*, revela datos muy interesantes sobre el movimiento teatral aficionado, que en esta época se produce de forma vigorosa y activa, dividido en tres categorías: el institucional, donde se aprecian empresas sólidas económicamente y muy consolidadas en el medio nacional, por lo que pueden constituir grupos de teatro con los trabajadores de la empresa. El independiente, que como su nombre lo dice son grupos aficionados que han surgido y los une el entusiasmo por el teatro. Y, por último, las llamadas de estudio, que son centros o institutos donde se tiene algún conocimiento porque se cursan materias relativas al teatro:

Las institucionales, entre ellas destaca a: Banco Nacional de Costa Rica (1961, 1964, 1965). A la Alianza Francesa “Le treateau” (1965, 1966, 1971). Al “The Little Group” 1958, 1962. Al Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) (1965 A 1968). Y al grupo el cual destaca como más trascendente en duración, difusión y constancia de “La Caja” de la Caja Costarricense del Seguro Social (1966 a 1973).

Las independientes: grupo “DECA” (1964, 1965), “Las Brujas” (1965 a 1967), “la Compañía Varela-Pacheco” (1966), “Teatro de Costa Rica” (1966), “Teatro Estudio de Costa Rica” (1966 a 1968), “El grupo de la Asociación para el estudio de las Artes y Letras” (AECA) 1966, “La Compañía Nacional de Comedias” (1966 a 1968), “El grupo Israelita de Teatro” (GIT) (1966 a 1970). **Las de estudio:** El Conservatorio Castella, el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (INAD 1961 a 1966) fundado por Alfredo Sancho y luego dirigido por el mexicano Hernán de Sandozequi. Se puede apreciar la gran efervescencia que en el campo del teatro existía en los años sesenta desde los grupos aficionados. (Solís, 1991)

Esta información obtenida es muy valiosa, porque revela el grado de efervescencia que se vivía en esa época. Podemos observar que instituciones estatales de carácter autónomo ya apostaban por la cultura en estos años sesenta, el ICE, la Caja del Seguro Social y el Banco Nacional, por ejemplo. Y es que grupos como el de la Caja del Seguro lograron realizar una labor de estímulo, valiosísima, para el gusto del teatro en la población.

Hay que recordar que en todo el país existían clínicas y centros de salud, con auditorios o explanadas, donde era posible desarrollar una representación artística orientada hacia las comunidades. Es interesante ver también, según esa información, que ya se manifestaba un cierto gusto por el teatro, aunque de forma esporádica, en la gente, eran ocho las agrupaciones. Pero lo más interesante es que existía el Castella y el INAD, instituciones que desarrollaron una tarea de motivación y un cierto conocimiento de los elementos del teatro en muchos de sus alumnos. El INAD tenía participación en un programa de televisión. Y muchos de esos alumnos pasaron a estudiar Teatro más adelante y/o se desarrollaron como grandes artistas del medio. Si se analiza con más detalle, se deducirá la gran cantidad de personas que formaron parte de esas agrupaciones. También es posible apreciar que hay personas con algunos conocimientos, buena motivación y capacitación, que realizaron un trabajo entusiasta con estas agrupaciones. Volvemos a encontrar maestros y directores importantísimos, que contribuyeron a estimular y desarrollar un vigoroso teatro aficionado en el país. Entre ellos, es posible encontrar gente de diferentes nacionalidades. Tales como el mexicano Hernán de Sandozequi, el ecuatoriano Sergio Román y los nacionales Alfredo Sancho, Roberto Desplá y José Tasies, que estudió teatro en Chile.

Mario Salazar, en su trabajo de investigación *Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990*, expresa:

Debemos señalar que el fenómeno de las “Veladas Escolares” no ha sido estudiado a profundidad, sin embargo, dos son las razones por las que nos parece un elemento determinante para el surgimiento de un teatro vecinal: por un lado, crea una larga experiencia artístico-comunal y por otro lado, crea una estética vecinal, con la que la comunidad se identifica. Estos dos elementos serán un precedente determinante para la aceptación de los grupos de teatro comunal que se desarrollarán en las décadas de 1970 y 1980. (enero-junio del 2009)

Sin duda, los esfuerzos realizados en estos años cincuenta y sesenta deben considerarse como una parte vital, muy importante, la cual permitió empezar a crear una plataforma que se fue enriqueciendo y que para la década de los años setenta culminó con la profesionalización del teatro en el país, y con un movimiento más grande y consolidado gracias a otros factores que explicaremos y conoceremos más adelante.

Conclusiones

Luego de la Revolución de 1948, Costa Rica empieza una nueva etapa de modernización y transformación del país, educadores como Rodrigo Facio, Fabio Baudrich y otras personas de la Universidad de Costa Rica tienen una visión clara sobre la importancia del desarrollo del arte y de la cultura, eso se refleja en la creación del Teatro Universitario en el año 1951.

Un aporte fundamental de este proceso de desarrollo y crecimiento del teatro lo representa la existencia de un colegio artístico, en una época donde prácticamente no existía apoyo a las artes. El Conservatorio de Castilla se fundó en el año 1954, por el músico Arnoldo Herrera, que había estudiado en el extranjero. Gracias a su formación, a su experiencia y a su gran visión logró conformar un colegio para la formación básica de artistas en todas las disciplinas. Eso representó para la época un fuerte respaldo para el medio artístico, hay que recordar que en ese tiempo no había universidades que impartieran la carrera de Teatro. Muchos de los grandes maestros de hoy, en todas sus disciplinas, deben el estímulo y parte de su carácter de artista a la formación recibida. De esa institución salieron los primeros estudiantes al medio artístico nacional, eso para la Costa Rica de esa época fue un apoyo vital.

La Dirección General de Artes y Letras, bajo la responsabilidad del artista visual y arquitecto Rafael Felo García, provocó muy rápidamente un fuerte movimiento de incipientes artistas y aficionados a todas las artes. Esta es una situación muy importante, porque es el primer esfuerzo del Estado, desde el Ministerio de Educación, por sensibilizar y estimular la práctica de las artes. Sin lugar a dudas, a partir de la creación de esta Dirección, los artistas tendrán un punto de referencia, un espacio de encuentro y reunión, ese aspecto representó un cambio significativo en el medio.

Entre las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta empezaron a crearse en el país instituciones y agrupaciones que, a lo largo del tiempo, contribuyeron en gran medida a mantener un incipiente estímulo y gran sensibilidad en la práctica del teatro. Esto se evidencia con la creación del Teatro Universitario en 1951, del colegio Castella en 1954, del Teatro Arlequín en 1956, del Teatro Las Máscaras a finales de la década de los cincuenta, del Teatro de la Calle Cuatro en la década del sesenta, de la Dirección de Artes y Letras en 1963, del primer Departamento de Teatro en la Universidad de Costa Rica en el año 1968, además de la existencia de un vigoroso teatro aficionado en esos años. Estos esfuerzos realizados permitieron crear una especie de plataforma que se fue dinamizando y culminó con la profesionalización del teatro en el país en los años setenta y con un movimiento grande, fuerte y consolidado.

También hubo varios artistas que estudiaron en el extranjero y luego se incorporaron al país, desarrollando su talento en la educación artística. Por ejemplo, Arnoldo Herrera estudió en México en los cincuenta, José Tasies estudió en Chile y Felo García estudió en Inglaterra en los años sesenta.

En los años sesenta había presencia en el país de extranjeros que realizan una labor muy importante como educadores y promotores del teatro. Lucio Ranucci, Hernán de Sandozequi, Sergio Román y los Catania.

El apoyo de los dramaturgos Daniel Gallegos, Alberto Cañas y Samuel Rovinski fue fundamental para cultivar la disciplina del teatro, primero mediante sus obras y luego como protagonistas activos de los cambios en diversas instituciones.

La creación del Departamento de Teatro en la Universidad de Costa Rica, en el año de 1968, será una gran transformación que marcará un nuevo paradigma, muy importante para el medio nacional. Porque una universidad financiada por el Estado se preocupa por la formación académica y sistematizada, para que así sus alumnos tengan acceso a este tipo de carreras artísticas. Será por medio de esta Escuela de Artes Dramáticas (como se llamará años después) que jóvenes estudiantes tendrán la oportunidad de emprender su formación en la Universidad y completamente en Costa Rica, sin tener que salir del país.

El esfuerzo realizado por el escritor y dramaturgo Daniel Gallegos para la creación del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica provino de su formación y gran experiencia obtenida en el extranjero, de sus constantes viajes al exterior y de la observación

de numerosas escuelas y diversos montajes en el mundo. Además, se debe a la integración de apoyos trascendentales que lograron incidir de manera novedosa en las artes dramáticas del país. También fue importante la ayuda de grandes maestros-artistas y profesionales que se lograron traer del extranjero en varias épocas para transmitir el conocimiento y consolidar el aprendizaje tanto teórico como práctico. Un ejemplo importante lo representan los hermanos Catania: Gladys, Carlos y Alfredo, de nacionalidad argentina, que, a través de enseñanzas colegiadas y experiencias prácticas de gran recorrido, vendrían a formar en los años siguientes a los nuevos profesionales del teatro, educados completamente en el país.

Uno de los aspectos que más le interesaron a Gallegos, como director en este proceso inicial, fue la preocupación por una buena formación de los estudiantes en aspectos de actuación, dirección y especialmente en una dramaturgia nacional.

Los artistas argentinos que ingresaron al país en 1967, de acuerdo con los testimonios, tenían fortaleza y solidez en su formación actoral. Y traían conceptos técnicos muy claros, una propuesta de aprendizaje basado en un teatro entendido como juego, como improvisación, como algo flexible, que se construye día a día, que requiere ejercicios, disciplina, manejo de la voz, manejo del cuerpo. Su incorporación al medio nacional es amplia, se incorporan a la Escuela y al Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, a la Compañía Nacional de Teatro y al medio en general.

La creación del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, así como de otras instancias, permitió traer grandes maestros del extranjero para transmitir sus enseñanzas y conocimientos con el propósito de formar a nuestros estudiantes. También se genera la posibilidad de que los artistas nacionales se fueran a profesionalizar afuera.



Fotografía 8. Marcelo Gaete y Pepe Vázquez en una escena de *El enemigo del pueblo*, 1979.
Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

**CAPÍTULO III. PROCESOS REVOLUCIONARIOS DE FINALES DE
LOS AÑOS SESENTA Y SU INFLUENCIA EN EL TEATRO
LATINOAMERICANO**

El teatro como instrumento de transformación ha permitido en América Latina experimentar nuevas formas y maneras de crearlo, experimentarlo y presentarlo ante el público, rompiendo con las formas clásicas tradicionales, siempre con el firme propósito de encontrar y llegar a consolidar una identidad latinoamericana, no obstante, ser un continente variado, diverso, con culturas diferentes.

En ese sentido, se puede decir que la cultura se utiliza como instrumento de cambio, se habla de nuevas maneras de hacer teatro, nuevas formas de representación, se habla de un nuevo teatro latinoamericano, las viejas formas europeas se eliminan y se crean otras más acordes a nuestras realidades. La gente joven se sintió identificada con las temáticas de las obras que se presentaban en el teatro. En el país en la década de los setenta gana las elecciones el Partido Liberación Nacional y subvenciona la cultura, esto traerá cambios que mencionaremos a continuación.

Vientos de cambio en América Latina

El investigador nacional Álvaro Quesada nos presenta en la siguiente cita un panorama general de los cambios que estaban sucediendo, y que transformaron por completo el ámbito de la cultura, la forma de ver, hacer y expresar las cosas, producto de las luchas emprendidas gracias a una agitación mundial que se produjo por medio de una rebelión juvenil, la oposición a la guerra, la lucha por la liberación femenina, los derechos por la diversidad sexual, etc., luchas emprendidas en las décadas de 1960 y 1970, y que, como consecuencia, revolucionaron por completo la cultura y el arte en el mundo entero:

En las décadas de 1960 y 1970 las transformaciones ideológicas y culturales se agudizan con el auge, tras el triunfo de la Revolución Cubana, de las ideas “tercermundistas”, anticolonialistas y antiimperialistas, por una parte, y el impacto, por otra, hacia 1970, de las nuevas culturas “pop” o “contraculturas”, “los hippies” y los “beatniks”, las rebeliones estudiantiles y juveniles, con su radicalismo irreverente y su rechazo a la educación, la moral y el orden social tradicionales. (2008, p. 103)

Juan Fernando Cerdas, un joven estudiante en esa época, destaca que los setenta eran años muy activos, de transformación ideológica en todas partes del mundo y que el teatro no fue ajeno a eso, más bien jugó un papel más dinámico y enérgico, un modo de expresión y revelación más creativo para llevar el mensaje de las juventudes. Y ese mensaje en el teatro se manifestó en el surgimiento de un nuevo teatro latinoamericano, con nuevas maneras de expresión, rompiendo con los viejos esquemas impuestos:

De mayo de 1968 para acá, la cultura en el mundo occidental se había convertido en un instrumento de transformación. Toda la teoría de la actividad teatral estaba fundamentada en una concepción de transformación. Por eso había una concepción de que el teatro tenía que ver con las preocupaciones de la época, lo cual hizo que grandes públicos de organizaciones populares jóvenes se sintieran reflejados e implicados, se sintieron que tenían una voz dentro del escenario, que el teatro hablaba sobre sus preocupaciones, sobre sus intereses, sobre sus luchas. Estas rupturas se presentan dentro de los contextos de protesta, descontento y opresión en que vivieron algunos países de Latinoamérica en los años cincuenta y sesenta, lo que obligó a las nuevas generaciones a establecer medios más creativos para rebelarse contra lo establecido. Estas nuevas propuestas son las que han dado origen a un teatro latinoamericano cada vez más fuerte. Así encontramos a Augusto Boal en Brasil, sustentado en las teorías de Paulo Freire. A Enrique Buenaventura y Santiago García de Colombia, con la creación colectiva, entre otros. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

Se entiende la importancia de crear un teatro propio, que tenga causas comunes en la construcción de esa identidad. Ricardo Blanco nos habla de las agrupaciones de teatro de América Latina que, a partir de la primera mitad del siglo XX, habían venido experimentando una fuerte labor de búsqueda y exploración en sus espacios particulares de trabajo en cada país, y por tanto son las que lideran propuestas de trabajo, enfatizando diversas formas de hacer, experimentar y expresar sus propias problemáticas, entre ellas se destacan:

“El Galpón” (Montevideo, Uruguay, 1949), el “Teatro Experimental de Cali” (TEC) (Cali Colombia, 1950), el “Teatro Negro” (Sao Pablo, Brasil 1944), el “Instituto del Teatro Experimental de la Universidad de Chile” (ITEUCH) (Santiago, Chile, a finales de los años 40), el “teatro Arena” (Sao Pablo, Brasil, 1950-1957) y en México el movimiento de tipo “teatro independiente” (1935-40). Estos movimientos volvieron sus ojos hacia sus realidades, hacia sus problemáticas, fueron activos para proponer alguna salida, mediante técnicas que favorecieran la expresión en particular. Así surgen nuevas maneras de trabajar, la Creación Colectiva, el teatro Callejero, el Teatro del oprimido, que expresan con mayor claridad sus problemáticas propias. (Blanco, 1983, p. 158)

La siguiente cita nos ubica dentro del panorama latinoamericano, porque solo cuando se dieron revoluciones propias se rompieron esquemas y se construyeron caminos de conciencia, es decir, rompiendo con todo lo impuesto, con lo heredado, es posible la construcción de nuevas maneras y formas de expresión llevadas y experimentadas a través de un nuevo teatro.

En toda América Latina, con matices diversos de acuerdo a la tradición teatral de cada país, este "nuevo teatro" es nuevo no tanto en la forma como se expresa sino en su contenido. Las técnicas y sus formas son tan antiguas como el teatro mismo. La creación colectiva se remonta a los orígenes del arte dramático. Se ha enriquecido con aportes recientes como son las teorías de Bertolt Brecht y recoge las enseñanzas de todos los tiempos... (Márceles, 1984, p. 58)

Por su parte, Ricardo Blanco en su escrito publicado en la revista *Praxis* en el año 1983 hace referencia al desarrollo del teatro revolucionario y al teatro obrero en Latinoamérica como producto de la construcción de una nueva sociedad, en el ámbito de la lucha de clases:

De todas las investigaciones llevadas a cabo con base en documentos y otros materiales sobre el teatro revolucionario de América Latina, se deduce que la

determinación de un nuevo teatro en América Latina no debe separarse de la determinación del desarrollo de una nueva sociedad. Por ello podemos analizar el nuevo teatro revolucionario operativo en América Latina solamente en estrecha relación con la lucha de clases de los pueblos latinoamericanos. (1983, p. 151)

Los años sesenta son una época de grandes cambios, de grandes acontecimientos, se produce una agitación mundial, todo empieza a ser cuestionado en todos los ámbitos, la literatura, la política, el teatro. Se producen fuertes reacciones que transformarán la vida de las sociedades, especialmente la de los jóvenes contra el sistema establecido. Surge la revolución sexual, estimulada por la invención de la píldora anticonceptiva, que vino a cambiar las costumbres sexuales de la población.

Grandes acontecimientos políticos como la guerra de Estados Unidos contra Vietnam, la sorpresa del mundo ante la crisis de los misiles nucleares en Cuba, la muerte del líder religioso Martin Luther King y del presidente Kennedy, el triunfo de la Revolución en Cuba fueron hechos que repercutieron con gran resonancia, desatando una fuerte ofensiva de protesta y repulsión en el mundo, lo que permitió que movimientos sociales se organizaran y ejercieran una tarea constante de fuertes protestas, congregando y consolidando grandes movimientos que buscaron hacerse sentir con vehemencia.

Uno de los movimientos que surge como una contracultura es el movimiento *hippie*, en el que los jóvenes se expresaban libremente y abogaban por la paz, en contra de la violencia y la guerra, con su lema “paz y amor”.

También el movimiento feminista surge con energía. Esta lucha se efectúa buscando incorporar la visión femenina del mundo, las reivindicaciones y un trato igualitario en la sociedad.

Con la revuelta estudiantil de mayo de 1968 en Francia y en Tlatelolco, México surgen los movimientos estudiantiles universitarios en el mundo, como una contracultura, contra la discriminación y la violencia de todo tipo. El movimiento por los derechos de las personas negras toma valor y se organiza la lucha por los derechos civiles, en contra de la segregación racial, especialmente en los Estados Unidos. Otro movimiento social muy importante, que repercutirá con gran fuerza y cambiará la manera del uso de los recursos del planeta, es el ecologista, que protege el medio ambiente del crecimiento industrial

desmedido. Este movimiento surge con energía, realizando tareas de defensa del planeta muy importantes, que forzaron a realizar estudios científicos y manifestaron un despertar de la sensibilidad hacia la ecología y la contaminación. Toda esta efervescencia de estos años y de estos movimientos revolucionó la manera de concebir nuevos espacios de expresión en la sociedad.

En cuanto a la literatura, antes de la década de los años sesenta, muchos de los escritores de Latinoamérica eran desconocidos, el triunfo de la Revolución cubana y la expansión del espíritu de sus ideas en Latinoamérica ayudaron a estimular la divulgación sobre este continente. Dentro de este entorno, se da a conocer el fenómeno de la literatura latinoamericana, que adquiere una importante popularidad en el mundo, gracias a obras como *Rayuela* de Julio Cortázar o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que llegaron a ser muy leídas en el mundo, y de muchos otros escritores.

Todo se revolucionó, también en lo musical, surge la nueva canción con Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Inti Illimani, Quilapayun. En Costa Rica surgen los grupos Abril y Tayacán.

Transformaciones en el teatro

El director y dramaturgo Samuel Rovinski, a través de un escrito para la revista *Escena*, refleja cómo el teatro en el país, en la década de los años setenta, también incorpora en sus puestas en escena las preocupaciones de la época. Un ejemplo de ello se produce con el grupo independiente Tierranegra, que, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, y creado en el año 1973, nace producto de la época contestataria que se vive, con jóvenes integrantes; ellos incorporaron en sus trabajos nuevas maneras de expresión y experimentación con temáticas muy actuales. El éxito que tuvieron entre el público fue algo que los sorprendió y en adelante sus puestas eran muy esperadas:

En la década del 70, el teatro entró a formar parte activa y muy importante de la vida social y política costarricense. La escogencia de un repertorio de obras relacionadas con las preocupaciones contemporáneas de la comunidad, permitió que cada puesta fuera el objeto de discusión pública. (1987, p.52)

Alberto Cañas, otro de los dramaturgos de los años treinta, nos habla de que la dramaturgia de los años setenta recurre a nuevos recursos técnicos y obedece a una época de gran agitación y transformación:

La joven Dramaturgia que se inicia hacia 1970 responde a los movimientos estudiantiles y revolucionarios que se desarrollaron a escala latinoamericana y mundial por esa época. En comparación con la dramaturgia anterior, la nueva expresa una mayor preocupación por la denuncia social y política, una actitud más contestataria e irreverente ante los ritos y convenciones sociales establecidos, y un afán de búsqueda y experimentación escénica que rompía con los presupuestos del drama psicológico y el realismo tradicional e introducía elementos del distanciamiento, el teatro épico, lo grotesco, la parodia, la pantomima y nuevos recursos técnicos que sustituyen al decorado y la escenografía. (1993, p. 76)

Los cambios se producen en toda la cultura mediante nuevas formas de expresión en las temáticas que se abordan, también se experimentan en nuestra literatura nacional:

Un segundo grupo cuyo periodo de formación coincide con las transformaciones ideológicas y culturales ligadas a la Revolución Cubana y las revueltas estudiantiles y juveniles, estaría conformado por los narradores: Fernando Durán Ayanegui (1939), Quince Duncan (1940), Alfonso Chase (1945), Gerardo César Hurtado (1949), los poetas Jorge Debravo (1938-1967), Mayra Jiménez (1938), Laureano Albán (19942), Julieta Dobles Yzaguirre (1943), Rodrigo Quirós (1944-1997), Alfonso Chase (1945), Carlos de la Ossa (1946), Carlos Francisco Monge (1950); los dramaturgos Antonio Yglesias (1943), William Reuben (1947). (Quesada, 2008, p. 104)

A pesar de la época contestataria que se vivió, ningún cambio llegó por pura casualidad, todo se va a producir por procesos, aperturas e ideologías de las personalidades que habían venido trabajando en el teatro en esos años sesenta y que continuaron en los setenta, pero ahora en nuevas posiciones políticas y con una mayor ilusión, gracias a la

creación de instituciones que dieron un mayor soporte al desarrollo de la cultura. Pero no cabe la menor duda de que nuevos espacios de acción, de experimentación y de expresión se efectuaron en cuanto a maneras de realizar las puestas, de crear los guiones, de trabajar el cuerpo, de mover a los actores, de utilizar los elementos de la plástica escénica, en ese sentido, la apertura de la época fue un gran estímulo para realizarlos.

El actor Manuel Ruiz refleja en sus declaraciones la época de los años setenta que se estaba viviendo, desde la perspectiva de la juventud, donde narra los hechos concretos que hacen evidente los cambios que sucedían dentro y fuera del país.

En esa época de 1974, teníamos un burumbum en lo que yo veía, se podía hacer teatro casi de la nada, con una tela y cuatro palos, descalzo y se podían denunciar cosas, los buenos y los malos estaban en mi mente y en la realidad delimitados según yo. Estaban las derechas y las izquierdas mucho más claras, lo estudiantil contra lo no estudiantil, los golpes de Estado de Chile, Uruguay, Argentina estaban allí, algunas gentes de los tres países se vinieron para acá, configuraron un universo de cosas. La Compañía Nacional de Teatro se estaba desarrollando, había sido fundada en 1971, para 1975 era un éxito completo. Al Teatro al Aire Libre la gente iba en masa. (Entrevista efectuada el 18 de julio, 2009)

Camino a la profesionalización

De acuerdo con lo que se ha mencionado sobre esta época de los años sesenta, se vislumbraba un futuro de transformación en el teatro y la cultura general para el país. Sin embargo, hay aspectos que reafirmaron que esos cambios se iban a producir. Uno de ellos es la presencia del director español Esteban Polls en el país. Él no se fue para Europa porque la compañía con la que venía dando función quebró en Costa Rica, y se quedó para pagar hasta la última cuenta. Eso es lo anecdótico, lo importante para el país es que un director del teatro español de gran renombre se radicó en el país, por casualidad o por obligación moral. Pero sus enseñanzas y conocimientos se los entregó a los jóvenes actores. Esto se sumó a la época de grandes cambios y de reformas en el país, por medio del Estado benefactor que logró consolidarse en la década de los años setenta. Aquí se vislumbra también la presencia de

artistas extranjeros que vienen a inyectar al movimiento, apenas incipiente, nuevas maneras de trabajar.

Arabella Salaverry, actriz que trabajó en el año 1969 en un programa de obras que se presentaron en el Teatro Nacional bajo la dirección de Esteban Polls, comenta que esa forma de trabajo de este director fue el camino que transitaría y ejercería más adelante la Compañía Nacional de Teatro. Incluso muchos de los actores participantes formaron parte de ella.

Hay un proyecto que se realiza en los meses de setiembre y octubre del año 1969, se llamaba Sociedad de Promociones Teatrales. Allí aparece don Esteban Polls y se inicia lo que yo considero será la Compañía Nacional de Teatro. Este proyecto es respaldado por don Pepe Figueres, con Orlando Núñez a la cabeza como productor. La idea es hacer una temporada con tres obras, una obra del teatro iberoamericano que fue *Yerma*, una obra del teatro costarricense que fue *El laberinto* de Samuel Rovinski, y una obra del teatro universal que fue *Romeo y Julieta*, la versión de Neruda. Se hace una temporada en el Teatro Nacional con montajes exquisitos, ahora me entero que el escenógrafo fue un catalán que hacía escenografías para la comedia francesa, por ejemplo, uno no tenía conciencia de lo que estaba pasando y nada más participaba. Era muy curioso ver a don Pepe en los ensayos, en los pasillos. El papel de Romeo lo realizó Alfredo Catania y Julieta lo hice yo. Monserrat, la esposa de Esteban Polls, hizo *Yerma*. Dentro del elenco de este espectáculo estaba: Gladys Catania, Jorge Ureña, Rudolf Wedel, Yvette de Vives, Luis Rodolfo Araya, Óscar Castillo, William Reuben y Enrique Granados. En fin, era gente de primera línea, una mezcla entre gente profesional y gente aficionada. Pero lo interesante de este proceso fue que se establece lo que luego será la Compañía Nacional, porque en los estatutos de la Compañía se establece que se debe hacer una obra del teatro universal, una obra iberoamericana y una obra nacional. Ahora me enteré por don Alberto Cañas que don Pepe consiguió los fondos para esa quijotada. Lo interesante es que había ya una intención por profesionalizar el teatro. (Salaverry, entrevista efectuada el 14 de marzo, 2014)

La creación del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica

Patricia Fumero en su libro *Teatro de la Universidad de Costa Rica 1950-2012* aporta información muy valiosa y precisa sobre cómo acontecieron una serie de procesos y estudios exhaustivos internos dentro de la academia universitaria de varias propuestas y muchas consultas, con miras a la creación de un Departamento de Teatro dentro de la UCR. Ella apunta al desarrollo de la sociedad como un motivo para la creación del Departamento: “El cambio en el concepto de lo profesional, así como el desarrollo de la UCR y el de la sociedad costarricense hicieron que se pensara y discutiera sobre la creación del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica a finales de la década de 1960” (Fumero, 2017, p. 90).

Para efectos de nuestro trabajo, revisaremos las entrevistas realizadas únicamente a Daniel Gallegos y Gladys Catania referentes al tema. Este proceso emprendido en los años 1967-1968 por la UCR culmina con la reestructuración del Teatro Universitario, que ya existía desde 1950, y con la creación del Departamento de Teatro.

Nombran a Daniel Gallegos Troyo como director del Departamento de Teatro, es uno de los grandes dramaturgos del país, es un referente por su gran trabajo y trayectoria. Posee una sólida y respetada formación académica. Fue becado por la Universidad de Yale en Estados Unidos, en la Royal Shakespeare Company en Inglaterra y en el reconocido Actor Studio en Nueva York. Pasó por México, siguió cursos con Fernando Wagner. En su larga trayectoria ha realizado puestas en el extranjero y en el país y fue fundador, director y docente de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Costa Rica. El esfuerzo realizado por este estudioso del teatro proviene de su formación y gran experiencia en el extranjero, de viajar tanto tiempo y de observar muchos montajes y maneras de dirigir escuelas en el mundo.

Además, se sumaron apoyos trascendentales que lograron incidir de manera novedosa en las artes dramáticas del país. Fue importante también la ayuda de grandes maestros-artistas para consolidar la gran tarea, como el caso de los hermanos Catania, Gladys, Carlos y Alfredo, de nacionalidad argentina, que a través de enseñanzas colegiadas y experiencias prácticas de gran recorrido vendrían a formar en los años siguientes a los nuevos profesionales del teatro, educados completamente en el país, sin duda, un aspecto muy importante.

Este Departamento de Teatro fue una gran transformación, marca un nuevo paradigma muy importante para el medio nacional, porque será por medio de esta Escuela de Artes Dramáticas (como se llamará años después) que jóvenes estudiantes tendrán la oportunidad de emprender su formación en la Universidad y completamente en Costa Rica. Hay que recordar que antes de este año no existía una universidad que ofreciera esos estudios en el país. Esto, sin duda, es muy importante porque se ve al teatro como una carrera universitaria, y no como un *hobby*, y por tanto con la amplitud que los conocimientos y modelos de una universidad le pueden ofrecer a esos estudios, como lo son la libre expresión creativa, la libertad de cátedra, entre otros.

Gallegos nos habla de los esfuerzos que tuvo que realizar para crear esta Escuela de Teatro y de las personas que junto a él trabajaron por llevar a cabo su idea:

Y pensé que debería existir, como en muchas otras partes, una Escuela de Artes Dramáticas. Y fue cuando, con la colaboración de otras personas de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, Virginia Zúñiga, Guido Sáenz y otras gentes, fundamos el Departamento de Artes Dramáticas, no era escuela todavía. Tuve grandes colaboradores, Enrique Acuña, por un lado, los hermanos Catania que habían llegado, hicimos un programa bastante interesante... Ya fundada la Escuela de Artes Dramáticas tuve la oportunidad de tener un grupo interesante de estudiantes, que al tiempo llegaron a ser profesionales, entre ellos dramaturgos como Jorge Arroyo, Melvin Méndez y otros. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Uno de los aspectos que más le interesaron a Gallegos en este proceso inicial fue la preocupación por una buena formación de los estudiantes en aspectos de actuación, dirección y especialmente en una dramaturgia nacional, por eso destacan en la cita los nombres de dos de ellos: Jorge Arroyo y Melvin Méndez.

Cuando Gallegos realiza toda esta transformación, en el año 1968, los hermanos Catania tenían poco de haber llegado al país, entonces con una clara visión de lo que él concibe debe ser una escuela, con maestros con grandes conocimientos, los invita a que formen parte como profesores de la academia universitaria.

Carlos Catania, uno de los hermanos argentinos, rememora su paso por Costa Rica:

Así me veo llegando a San José, invitado por la universidad para representar, con mi hermano Alfredo y Gladys, una de las “Historias para ser contadas”, de Dragún”...A la mañana siguiente fui citado a la casa de gobierno. Después de una charla con el Ministro de Educación, mi hermano Alfredo y el que suscribe, quedamos contratados para crear una escuela de teatro y montar obras. (Morales, 2017)

Sobre esta inserción, la actriz Gladys Catania comenta que ellos habían ingresado al país desde el año 1967, y luego con el apoyo de la Embajada de Argentina empezaron a impartir unos cursos de Teatro. En esos cursos se matricularon gran cantidad de los artistas aficionados ya existentes.

Nosotros [los Catania] llegamos al Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica por invitación de Daniel Gallegos, e impartimos los cursos de Actuación y Expresión Corporal durante los años 1969 a 1972. Daniel Gallegos iba incorporando profesores de distintas disciplinas a la academia y los primeros en incorporarse fueron: Daniel Gallegos, Carlos Catania, Alfredo Catania, Gladys Catania, Eve Grandoso, Juan Enrique Acuña, Donald Wadley, Pedro Martínez, y Stoyan Vladich. En el año 1972, Alfredo y yo dejamos la academia, Carlos ya se había ido antes. Dentro de los primeros estudiantes que ingresaron estaba Arabella Salaverry, Eugenia Chaverri, Remberto Chaves, Marta Matamoros, Olga Zúñiga, Juan Fernando Cerdas, Rubén Pagura, Billy Reuben, Sergio Reuben, Ingo Niehaus, Olga Marta Barrantes y Lupe Pérez. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

El joven Juan Fernando Cerdas fue profesor de la Universidad de Costa Rica, sin embargo, años después se pasa a trabajar a la Universidad Nacional en Heredia. Él entró a la universidad a estudiar Teatro en el año 1969, es miembro de la primera generación de alumnos que estudiaron Teatro en el país para dedicarse profesionalmente a esta disciplina. En el año 1971 pasa a ser profesor de la Escuela (siendo estudiante) en Literatura Dramática y cursos teóricos, impartía un curso de Desarrollo Social del Arte en ese tiempo. Participó del montaje *Terror y miserias del Tercer Reich* con Carlos Catania. Recuerda que como

alumno tenía de profesores a Alfredo Catania, con quien recibía Técnica de Actuación, a Carlos Catania con Puesta de Escena, a Juan Enrique Acuña que impartía Teatro de Muñecos y a Eve Grandoso que venía de Argentina, que daba los cursos teóricos (Cerdas, entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013).

Con el testimonio de Eugenia Chaverri podemos evidenciar la seriedad del trabajo y el tipo de talleres que se ofrecían en la Dirección de Artes y Letras, aprovechando los nuevos maestros, acercando el arte al pueblo. Ella recibió durante un año un taller impartido por los Catania, al año siguiente la aceptan en segundo año de Teatro de la UCR. Y nos da una idea de lo que fueron esos estudios:

Termino con el taller de los Catania y paso a segundo año a la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, junto a Emilce Cárdenas (que no recuerdo si ella recibió el curso con los Catania), Lupe Pérez, Marta Matamoras, Anabelle Ulloa, Ingo Niehaus, Rosibel Morera, Alejandro Herrera (los que me acuerdo). Los Catania pasan a ser los profesores de la Escuela, entonces yo continué con ellos. Cuando nosotros entramos a segundo año, ya había habido un grupito pequeñito, donde estaba Juan Fernando Cerdas, Olga Marta Barrantes, Olguita Zúñiga en paz descansa. Nosotros al terminar segundo año realizamos *S.O.S.* que también era abierta al público. En el año 1971, participamos en *Las fisgonas de Paso Ancho*, que se presentó en un fin de curso, con un enorme éxito. Luego juntan a la Escuela en la obra *S.O.S.* Además, Olguita y Olga Marta entran en *Las fisgonas de Paso Ancho*, es que ese primer y segundo grupo se juntaban cuando había espectáculos. Mis profesores de universidad eran Alfredo Catania, Sergio Román, Eve Grandoso, estaba Daniel Gallegos, contrataron a Donald Wadley, un gringo que vino a Costa Rica y se emparejó conmigo varios años. Pedro Martínez para Expresión Corporal. Con Donald hicimos, siendo estudiantes ya avanzados, *Rashomon*. Y vino Stoyan Vladich que en ese momento no era profesor, pero participó de esa obra de Wadley. Estaba también Willy Montero que fue director de Bellas Artes. Yo termino la universidad en el año 1973, dentro de las tres primeras graduadas de la Escuela, con Lupe, Olga Marta y yo. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

La directora de teatro María Bonilla nos brinda un testimonio revelador porque permite tener una idea sobre el aporte que sus maestros argentinos le dieron en su formación. Ella formó parte de la tercera generación de alumnos que entraron a estudiar Teatro en el año 1971. Daniel Gallegos era el director y profesor, además Alfredo y Gladys Catania, Eve Grandoso, Mohin Jasin, Júver Salcedo (en el primer período que vino al país), Juan Enrique Acuña y Ana Poltronieri. En ese tiempo el Teatro Universitario funcionaba como un programa adscrito a la Escuela.

Para esta actriz y directora los maestros argentinos que vinieron y se integraron a la Escuela tenían una fortaleza y una solidez en la formación actoral (aunque esa no fuera necesariamente universitaria) y la supieron transmitir. Estos maestros trabajan con conceptos técnicos muy claros y una propuesta de aprendizaje basado: ...en un teatro entendido como juego, como improvisación, como algo flexible, que se construye día a día, que requiere ejercicios, disciplina, manejo de la voz, manejo del cuerpo, eso creo que es importante para la Escuela y para toda nuestra generación. (Bonilla, entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

La llegada al país de artistas del teatro argentino, en el año 1967, provocó una transformación en un medio donde no había lugares que implementaran nuevos conocimientos, por lo que las experiencias que ellos traían marcaron un nuevo rumbo en las artes dramáticas. Se asentaron en el país, renovaron conceptos y nuevas maneras de trabajo y de acercamiento al hecho teatral, en aspectos de formación, actuación y composición. Su incorporación al medio nacional es amplia (se incorporan a la Escuela y al Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, a la Compañía Nacional de Teatro y al medio en general).

Otro aspecto que el testimonio de María Bonilla nos permite visualizar es cómo desde principios de la década de los años setenta (1973) se integraron a la Escuela de Teatro de la UCR maestros provenientes del teatro de Uruguay, como Júver Salcedo, que van a dejar una enorme influencia, por su solidez y fundamentos ideológicos muy fuertes en los jóvenes artistas del medio nacional.

Los Catania dejan la UCR

Un aspecto interesante de conocer en esta investigación es saber la razón fundamental por la que estos maestros argentinos, formadores y estimuladores dejan la academia universitaria en los años setenta. Y la duda surge porque al inicio del Departamento de Teatro ellos realizan aportes valiosos a la formación académica de los estudiantes. Además, siempre contaron con el respaldo del director Daniel Gallegos y de los estudiantes, como se ha comprobado por sus testimonios. Porque ellos dejan de dar clase en la universidad, pero seguían colaborando con el Teatro Universitario, en el medio nacional y con la Compañía Nacional de Teatro.

Al respecto, Gladys Catania comenta que ella y Alfredo en el año 1972 dejan la academia de la universidad:

Salimos de la academia porque hubo una incoincidencia de criterios pedagógicos, una bastante grande, que es la eterna discusión de todos los países del universo, entre los teóricos contra los prácticos. Es decir, los que a través de la praxis encontramos la teoría o los que dicen, la teoría es esta y ahora la vamos aplicar. Daniel Gallegos se mantuvo bastante ecuánime y bastante imparcial, pero sufrió las consecuencias de todo. Fue entre el mismo grupo de profesores, porque veníamos de distintas formaciones (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009).

Ellos, los Catania, no quisieron discutir sobre ese tema y renunciaron; eso ratificaba que existía una razón más allá de lo profesional por la que de alguna manera tomaron la decisión de dejar la academia universitaria. Y esa diferencia tuvo que ver con la filosofía de Eve Grandoso. Gladys reseña:

Ella estaba muy nuevita cuando ingresó a la universidad, y no había hecho teatro nunca. Eve se inició en la Universidad de Costa Rica tomando algunas clases y los Catania estábamos ya con gran camino recorrido. Las cosas empezaron por inmadurez de todos, siempre ha existido dentro del teatro, y en este caso es muy marcado, una especie de desprecio por la gente de teatro no intelectualoide, eso no

quiere decir que tenga desconocimiento. Yo provenía de una escuela con profesores muy importantes, pero el actor se hace haciendo, y el artista se hace, pero además con todo el resto. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

No obstante, esta situación, la apertura de un Departamento de Teatro en la universidad fue un logro significativo, un nuevo paradigma, que se efectuó con el apoyo de todos los involucrados, realizando grandes esfuerzos a pesar de la carencia de presupuesto, que generó un gran impacto en el medio artístico del teatro.

Sobre la salida de los Catania de la academia universitaria, Eugenia Chaverri comenta una versión que puede ser interesante, ella dice que quizás se debió a una lucha a lo interno de la Escuela, que pudo tener una resonancia y un serio desacuerdo entre maestros. Ella habla sobre la disputa que llevaron a cabo como estudiantes para defender la oportunidad de realizar puestas en escena, pequeñas, desde la Escuela. A pesar de contar con el Teatro Universitario, no todos los estudiantes eran escogidos para actuar en esas puestas:

Mirá nosotros tuvimos un pleito muy grande como estudiantes, no recuerdo si era en el año 72 o 73, no sé la fecha. Se armaron dos grupos por cuestiones políticas fundamentalmente o por lo menos teñidas de lo político. El Teatro Universitario estaba manejado por los mismos de la Escuela de Artes Dramáticas, se unían los Arlequines, (del teatro Arlequín), que hacían obras muy buenas, y tomaban a los estudiantes cuando se requería, Olguita Zúñiga era muy requerida, era muy buena. Yo recuerdo que uno deseaba que lo llamaran. Alfredo Catania insistía en que debía dividirse ese presupuesto en el teatro profesional y dar un presupuesto para el nuevo estudiantado...No recuerdo cuál es el fin de ese pleito, pero creo que es a raíz de eso que hay un desencuentro entre los Catania y los que dirigían en ese momento Artes Dramáticas, porque los Catania estaban con nosotros, y, creo que los ayudaron con una especie de beca, para que se fueran a Europa, finalmente no sé cómo, pero todo se arregla. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Para visualizar el alcance que tenían algunos de los artistas del teatro, referente a lo que se debería ofrecer en la Universidad como especialización, o carrera, con miras a

capacitar la mayor cantidad de personas y que estas salieran bien educadas desde la universidad, Óscar Castillo, un actor y director con muchos años de experiencia en las tablas, menciona una idea muy buena que, de haberse realizado, hubiera causado un gran impacto y probablemente el medio teatral sería otra cosa en estos tiempos:

Yo no había logrado que la Universidad de Costa Rica, ni que Daniel Gallegos aceptaran crear la carrera intermedia de Productor Teatral, cumpliendo con el Tercer Congreso de la Universidad de Costa Rica, que la idea era que después de dos años de estar en la Universidad, los que estudiaban Teatro tenían cuatro años de estudios. Entonces a los dos años le agregábamos unas materias de educación, de pedagogía y con eso ellos podían ser patrocinados, ser promotores. Yo había hecho un arreglo con don Fernando Volio, cuando fue ministro de Educación, para incorporar el teatro como materia optativa en los colegios secundarios y se necesitaba una capacidad de promotores, entonces vinieron un montón de chilenos que nos ayudaron. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Lo interesante de la propuesta es observar la voluntad que existía entre todos los involucrados y la estrecha relación de todos, siempre en beneficio del teatro. Don Fernando Volio como ministro y gran entusiasta, Castillo como actor, director y empresario y Gallegos desde la Universidad. Es probable que la idea propuesta por Castillo no lograra plasmarse por falta de presupuesto en la universidad. Sin embargo, el espíritu de ofrecer las mejores posibilidades de cultivarse y educarse se consiguió al abrirse la Escuela y tener también un Teatro Universitario donde poder realizar montajes y prácticas con los estudiantes.

Por otra parte, en la cita este actor hace referencia a los artistas de Chile que a mitad de la década se insertaron en el medio nacional, realizando tareas de difusión sin ningún tipo de problema, eso se comentará más adelante. Castillo también dirigió la Compañía Nacional de Teatro de 1974 a 1976 y logró con los miembros del elenco de esa compañía un gran esfuerzo por popularizar el teatro en todo el país.

Jean Moulart es un director de origen belga que llegó al país y aportó mucho a la cultura del teatro desde diversos ámbitos, incluyendo la crítica. En un comentario realizado en el periódico *La Nación*, en el año 1978, sobre la situación del teatro en el país y referente

a la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, con diez años de fundada, hace la siguiente observación sobre la falta de egresados y la incorporación de los mismos al medio nacional:

Ofrece tres carreras: actor, director y “teatrólogo”, y a dos niveles; bachillerato y licenciatura. Sus programas son tradicionales y académicos, incorporados a la estructura orgánica de la Universidad. Creada hace diez años goza en la actualidad de un presupuesto adecuado y si bien sus instalaciones no son todo lo que deberían ser, puede considerarse como el centro mejor equipado del país, en la materia. Hasta la fecha, sin embargo, el número de sus egresados es bajo y la incorporación de estos a la actividad profesional creadora, lo es más aún. Sobre el repertorio: Las dos docenas de obras que incluye la temporada anual del país, representan un repertorio heterogéneo. Esta variedad no se debe solamente a una política consecuente de los dirigentes teatrales, en busca de un equilibrio razonado o razonable de su acción cultural, intervienen otros elementos.

En primer lugar la falta de información. Muchas veces se montan determinadas obras porque no hay otras a mano, y cuando ésta coyuntura es desfavorable se ha llegado a la escenificación de piezas sin ninguna o poca proyección. Otro factor es la limitación de recursos humanos y materiales, así como la necesidad para ciertos grupos que el espectáculo presentado ofrezca un número —o un máximo— de garantías económicas. Por último —debería decirse ante todo— los repertorios sufren gravemente de obras nacionales. Su representación es fundamental para el progreso del movimiento y para su justificación en el país. (Moulaert, 1978)

Reestructuración del Teatro Universitario

Daniel Gallegos reestructura este teatro en el año 1968 de acuerdo con sus vivencias y tiene una visión muy clara sobre lo que debe hacerse. Lo meritorio es el gran esfuerzo que hace por mantenerlo en producción cuando no se tiene dinero para ello, y, por otro lado, que no pierde nunca la idea de que este es un laboratorio para que los estudiantes jóvenes de la Escuela adquieran experiencia actuando junto a actores ya consagrados:

En esa época había muy poco presupuesto, yo ganaba el mismo sueldo de director del Departamento con el recargo del Teatro Universitario, estaba medio tiempo y medio tiempo. A mí me interesaba que nos dieran lo que nosotros necesitábamos para los montajes. Yo cogí el Teatro Universitario *ad honorem*. Y fue un teatro que tuvo mucho éxito en su momento. Yo tenía la experiencia de cómo funcionaban algunas Escuelas de Artes Dramáticas de diferentes lados, y había varias propuestas. Pensaba siempre en la posibilidad de que existieran, incluso, tres opciones para los estudiantes que no solo fuera actuar, sino también para los que se dedicaran a los estudios que llamábamos de dramaturgia. Yo pensaba que había muchas personas que les gustaba el teatro, pero no necesariamente para ser actores, entonces había varias opciones. Recuerdo que al principio por mucho tiempo lo que se ofrecía era licenciatura. También dentro del teatro había un Teatro Estudiantil Universitario, y el Teatro Universitario, que se trataba de tenerlo con actores con suficiente experiencia, para llamar profesionales como los Catania, Ana Poltronieri. Este teatro hizo por ejemplo la *Danza macabra* con Ana Poltronieri y con Pato Catania, ellos en papeles principales y en los papeles más pequeños estaban Olguita Zúñiga, que era una actriz que falleció, con muchísimo talento y otros muchachos que empezaban a destacarse. Esa era una experiencia grande, la de trabajar con actores ya formados, aparte de lo que ellos podían hacer en su parte experimental con el Teatro Estudiantil. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Carolyn Bell y Patricia Fumero en el libro *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000* mencionan el aporte que realizó este teatro efectuando un trabajo de extensión. Eso reflejó la preocupación de la Universidad, mediante el Departamento de Artes Dramáticas, por realizar un trabajo de extensión universitaria para llevar teatro a las comunidades, pero no cualquier teatro, sino creando obras adecuadas para ello, donde el público se identificara con ellas. En este sentido, la obra *Las fisgonas de Paso Ancho* siempre fue un éxito, cada vez que se presentó:

A principios de la década de 1970, las políticas de extensión del Departamento de Artes Dramáticas y el Teatro Universitario, ambas de la Universidad de Costa Rica

promovieron la creación de un programa de promoción cultural dirigido hacia las comunidades. Este esfuerzo supuso la búsqueda de una infraestructura que en la mayoría de los casos, no existía por lo que se solucionó el problema poniendo en escenas obras de fácil montaje. Además al estar conscientes de la escasa educación teatral de este tipo de espectadores, se definió un programa con características claramente populares: se pensó en que el tema, los personajes y el lenguaje fueran fácilmente identificables. (Bell y Fumero, 2000, p. 34)

Estas tareas fueron prioritarias en ese momento por razones muy concretas, primero para fortalecer el Teatro Universitario, de creación relativamente reciente, y si no se lograba consolidar y justificar era probable que se cortara su presupuesto. Y también con la necesidad de crear un público asiduo, que se cultivara y aprendiera de este arte. La Universidad de Costa Rica se había fundado basada en tres pilares fundamentales: la docencia, la investigación y la acción social, de esta manera se estaba cumpliendo con esos pilares.

María Bonilla destaca la importancia del Teatro Universitario y la visión de los rectores que apoyaron la apertura de este grupo:

Este es el primer grupo teatral fundado en el país que sobrevive hasta hoy. Es decir, en los años cincuenta hay una visión absolutamente preclara de las instituciones de educación superior, de entender que el teatro es una profesión y de que el mismo debe tener un lugar en la cuna del pensamiento y las artes que es la universidad". (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Así se entiende la universidad, como una institución donde tiene cabida la diversidad cultural, la libre expresión y la libertad de cátedra, por lo tanto, con personas tan visionarias como Rodrigo Facio, primer rector de la Universidad de Costa Rica, el apoyo era incondicional para abrir espacios de libre expresión artística. Y ese Teatro Universitario es un testigo fiel de esa ideología universitaria. Prueba de ello han sido los grandes directores extranjeros que han venido a montar obras y presentar su arte con amplia libertad.

El Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica fue otra gran transformación de los años sesenta, lo representa la creación del Departamento de Teatro de

la Universidad de Costa Rica, en el año de 1968. Este hecho marca un nuevo paradigma muy importante para el medio nacional, porque será por medio de esta Escuela de Artes Dramáticas (como se llamará años después) que jóvenes estudiantes tendrán la oportunidad de emprender su formación en la Universidad y completamente en Costa Rica.

Hay que recordar que antes de este año no existía una universidad que ofreciera esos estudios en el país. Esto sin duda es muy importante porque se evidencia la universidad como una institución donde tiene cabida la diversidad cultural, la libre expresión, la libertad de cátedra y el Teatro como una carrera universitaria. Otro aspecto fundamental es que a través de la academia universitaria vienen diferentes directores, grandes personalidades del teatro mundial, a compartir su conocimiento con los alumnos y realizar montajes con el elenco, como los maestros del teatro uruguayo pertenecientes a El Galpón, entre ellos, Atahualpa del Cioppo.

Luego de varios años de dirigir el Teatro Universitario, Daniel Gallegos buscó al actor de origen chileno Juan Katevas para que ejerciera como director, cargo que desempeñó por espacio de dieciséis años. A él las autoridades universitarias le dieron todas las facilidades para desarrollar el proyecto de hacer buen teatro, con los mejores actores y actrices que había en el país, y con la participación de los estudiantes de la Escuela de Artes Dramáticas que allí podían hacer sus prácticas profesionales y ganar experiencia. Generalmente, en las obras la mitad del repertorio eran profesionales de calidad y la otra mitad eran estudiantes.

Katevas, este gran actor que tenía formación griega, hace referencia a su primer acercamiento con este teatro de la Universidad:

Después de que hice *Recordando con ira* en el Teatro Arlequín, Daniel Gallegos se me acercó y me preguntó que si era chileno y yo todavía tenía la idea de irme del país. Él me dijo que era el director del Teatro Universitario y que no deseaba seguir. Yo hasta ese momento no conocía ese teatro. Me dijo que tenía un buen currículum, me presentó a la vicerrectora, en ese tiempo doña María Eugenia Dengo iba saliendo y María Eugenia Bozzoli entrando. Me ofrecieron tiempo completo con el teatro y en filología un cuarto de tiempo. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Lo interesante es que Gallegos buscó a una persona con gran trayectoria, un actor con una formación sólida y con una gran calidad humana para ejercer la dirección del Teatro y de esta manera cuidar lo que tanto había costado.

El reconocido actor Luis Fernando Gómez reafirma la importancia del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica: “Es fundamental, porque no solo realiza montajes de una gran calidad y profesionalismo, sino que trae a grandes personalidades a la cátedra, una de ellas es Atahualpa del Cioppo. Es la época en que aparece, por ejemplo, Júver Salcedo” (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013). Este actor uruguayo, Júver Salcedo, tuvo muchas colaboraciones con el teatro costarricense en varios períodos distintos comprendidos desde los años setenta hasta el año 2003 y también con la Compañía Nacional de Teatro.

El Moderno Teatro de Muñecos

Este fue un grupo de teatro con muñecos creado por el maestro argentino Juan Enrique Acuña, al final de los años sesenta. Arabella Salaverry, integrante fundadora de esta agrupación, cuenta cómo se creó:

Mi encuentro con Juan Enrique Acuña se da más por la amistad de quien fue mi primer marido Rómulo Ballester, que era muy amigo de Eve Grandoso y de su marido Héctor y se puede decir que se dio extra universidad. Héctor invita a un gran amigo de él de Misiones para que venga a visitarlo, y ese resulta ser Juan Enrique Acuña. A partir de esa amistad mía con Eve y Héctor sucede el encuentro con Enrique y fue muy hermoso. Él había estudiado en Checoslovaquia o Yugoslavia, en este momento no lo tengo presente, decide que quiere intentar hacer un grupo de Teatro de Muñecos en el país y nos junta, en la parte de atrás de la casa de Eve en barrio Escalante. Y allí comenzamos el proceso con los famosos pintatutos. Con Rudolf Wedel haciendo de Pintatuto, yo hacía la amiga y Gerardo Mena y Elizabeth Muñoz eran los manipuladores. Y todo el proceso de construcción de muñecos, revisión de guiones, programas, fotos, lo efectuábamos todos, trabajábamos en todo, éramos autosuficientes, fue una experiencia lindísima. Yo participo en los primeros dos montajes, luego me voy del país. El primero se llamó *El lagartito travieso*. También ensayamos en el Colegio La Salle por La Sabana, allí estuvimos haciendo

las primeras lecturas me parece. Prácticamente no había espacios para ensayar o presentarse. El teatrillo de Bellas Artes en realidad era de Música, nosotros fuimos poco a poco apropiándonos, hasta que logramos que nos dieran un espacio y se comenzaron a hacer funciones en la mañana. (Entrevista efectuada el 14 de marzo, 2014)

Creación de nuevas instituciones culturales

En el contexto nacional, a partir de los años setenta se eligen Gobiernos de ideología socialdemócrata, donde impera el Estado benefactor, los cuales aportaron cambios significativos en la construcción y consolidación de instituciones y leyes a favor de la cultura, como la subvención, que ayudó a estimular el desarrollo de las artes dramáticas en general, mediante un fuerte apoyo del Estado. La gran mayoría de los artistas que hablan sobre el teatro consideran como un factor determinante la creación de instituciones que permitieron desarrollar una política de expansión y democratización de la cultura y va a representar un papel fundamental en la consolidación y difusión de las artes dramáticas en el país.

Juan Fernando Cerdas comenta sobre la profesionalización del teatro en los años setenta y los cambios que se produjeron, dando origen al desarrollo de la actividad teatral:

Pero ya en los años setenta comienzan a concurrir una serie de fenómenos que permitieron la profesionalización y desarrollo del teatro, de manera que fue la creación del Ministerio de Cultura. Yo creo que esa fue una gestión muy meritoria de los artistas e intelectuales que estaban relacionados con el Partido Liberación Nacional y la mentalidad socialdemócrata, que llevaron al desarrollo de la cultura subvencionada por el aporte del Estado. Que fue muy positiva en ese momento, porque a raíz de esto, la Compañía Nacional de Teatro comienza a traer profesionales asalariados para que se enfocaran en el desarrollo de la actividad teatral. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

Alberto Cañas, en un escrito en la revista *Escena*, del año 1993, destaca que el cambio en el medio teatral tiene que ver con una serie de hechos que se produjeron, instituciones que se crearon, políticas de Gobierno de apoyo a la cultura y una nueva generación de jóvenes

que irrumpen en el medio, implantando nuevas maneras de hacer y decir las cosas. Todos esos factores son parte importante de la profesionalización del teatro en el país. Esto es producto del cambio ideológico-político de las nuevas generaciones, que rompen con lo establecido, además con el principio de expresarse libremente, y el teatro es un medio ideal, una buena excusa mostrar, para crear de una manera libre:

Un cambio sustancial empezó a generarse en la actividad teatral costarricense hacia 1970. Varios factores vienen a incidir en esas transformaciones. Por un lado, la experiencia recogida por el Teatro Universitario, el Arlequín, y la nueva dramaturgia que nació bajo su alero. Por otra parte, la política estatal de apoyo a las actividades culturales y especialmente al teatro, la cual culmina con la apertura de las escuelas de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica en 1968 y en la Universidad Nacional en 1974, la fundación de una Compañía Nacional de Teatro por parte del Ministerio de Cultura en 1971 y de un Taller Nacional de Teatro dedicado a la preparación de promotores en 1977 (...) Estos hechos coinciden con la irrupción en la escena costarricense de una joven generación de teatreros que introducen una mayor conciencia crítica y una actitud de ruptura con respecto a los mitos oficiales y las convenciones sociales, culturales e ideológicas dominantes en el país. (Cañas, 1993, p. 76)

Por su parte, Guillermo Barzuna en la revista especializada de las artes escénicas *Escena* nos habla sobre el teatro en los años setenta, explica cómo este arte se lanza a las calles y se populariza, reflejándose los temas de la vida cotidiana en diversas obras, algo novedoso para la época. Es a partir de allí que se ve la importancia de articular una conciencia, en la búsqueda de una expresión artística comprometida con la realidad cultural nacional y de América Latina:

Al devenir de la década de 1970 surgen de nuevo intentos de un desarrollo de teatro popular en el país. Se lanza el teatro a la calle, por medio de actores-juglares y obras de creación colectiva por ejemplo. El gran público de todos los sectores asiste a

teatro lleno a las temporadas de verano al aire libre. Los grupos de estudiantes universitarios toman de sorpresa al público capitalino y le muestran, mediante el signo escénico, sus propios valores e intereses. Cabe destacar a este respecto las manifestaciones teatrales de esta década a raíz de problemas sociales como: La contratación de Alcoa (1970), la crisis presupuestaria de nuestras universidades a lo largo de toda la década, la problemática de la cooperativa del silencio, la huelga del ICE (1976), las primeras creaciones del grupo “Purruja” a raíz de las elecciones de 1970 y de la problemática nacional actual en “Invasión” del grupo Tierra Negra en 1973. (Barzuna, 1982, p. 30)

Esto sin duda es un aspecto importante, que agrupaciones como Tierranegra trabajaran innovaciones en la manera de hacer teatro y el uso de temáticas que hacen denuncias en obras como *La invasión, 1934*, etc. También desde la Compañía Nacional se trabajaron obras fuertes, como *La familia Mora* sobre la Reforma Agraria, o *Puerto Limón*, sobre la Huelga Bananera en 1934, que le provocaron algunos problemas a los directores de la Compañía, como luego veremos. Los jóvenes que incursionan en el teatro quieren expresar y denunciar con ahínco todo lo que estaban viviendo y de la manera más creativa posible. Un detalle importante es que la obra *Amadeo* de William Reuben durante las protestas de Alcoa fue un estandarte por la denuncia política y la crítica que contiene. Para su tiempo fue una obra que rompió esquemas. Además, por su temática de un hombre prácticamente deformado por la constante influencia del medio.

Samuel Rovinski (1987) refleja con gran precisión la popularización de este arte, y al mismo tiempo las discusiones que alrededor de estas puestas se armaban en el medio nacional, porque de alguna manera el teatro marcaba el paso en temáticas de gran compromiso social. Los estudiantes de colegio llegaban al teatro. Fue un período de gran efervescencia, un elenco de la Compañía Nacional con una preocupación por sostener el montaje de obras con impacto social, además grandes montajes, con muchos actores. Sin duda, por los datos que expresa, se refiere a la Compañía Nacional de Teatro, que gracias a sus directores realizó una tarea de mucha expansión, estímulo y sensibilidad del arte del teatro a lo largo del país:

En la década del 70, el teatro entró a formar parte activa y muy importante de la vida social y política costarricense. La escogencia de un repertorio de obras relacionadas con las preocupaciones contemporáneas de la comunidad, permitió que cada puesta fuera el objeto de discusión pública. No solamente los críticos conocidos las comentaban sino que intervenían políticos, intelectuales y espectadores en ardorosos debates. “Volpone”, “El Enemigo del Pueblo”, “Las Brujas de Salem”, “Una Carta Perdida”, “Fuenteovejuna”, “La Resistible Ascensión de Arturo Wi”, “Lisístrata”, entre muchas otras, y solo para mencionar las obras de gran espectáculo, ocupaban la atención del público durante tanto tiempo (...) En ese lustro, de 1970 a 1975, se formaron 16 grupos de teatro comunitario, apoyados económicamente por 40 municipalidades. Los promotores teatrales iniciaron una campaña intensa en los colegios secundarios, que culminó con la creación de 18 grupos. Posteriormente, estos grupos se cotejaron en el primer festival estudiantil de teatro en el Museo... (Rovinski, 1987, p. 52)

Luis Carlos, director colombiano que llegó muy joven al país y se integró al medio nacional, fundando el grupo Tierranegra, nos indica un aspecto interesante. No había mucho que hacer o ver en el país. Por esta razón la gente se divertía visitando el teatro, el boleto costaba barato y el teatro tenía buena calidad:

Estamos hablando de que en ese momento el teatro era fundamental para los costarricenses, era un divertimento de lo poco que había, entonces había que ir y además ofrecíamos una muy buena calidad. Porque inclusive después, cuando el Teatro Arlequín se programó profesionalmente y tenía una programación anual, nos dio trabajo a mucha gente, eso sucedió en los años setenta, que fue la primera vez que se pagaba un sueldo por hacer una función. Esa fue una época de oro. Luego de Tierranegra aparece el Teatro del Ángel, que es un teatro también tradicional de una u otra manera, su planteamiento es tradicional. Tierranegra sigue siendo un grupo de gente joven atrevida, un grupo de gente que plantea cosas y que dice cosas, que cuenta cosas, que dice verdades. (Vásquez, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Estas citas revelan con gran detalle los procesos de agitación que se vivieron y permiten hacerse una idea de lo que significó el cambio que se produjo en el teatro, en la década de los años setenta.

El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes

Un gran movimiento de apoyo a la cultura se produce durante la década de los años setenta, con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, ente que pasa a administrar y regir la cultura del país. Vino a desarrollar tareas de producción, extensión y difusión muy importantes. Esas tareas de cierta manera las venía realizando desde el año 1963 la Dirección General de Artes y Letras en el Ministerio de Educación, pero en pequeño, a través de una oficina, así que ya cuando se crea el Ministerio existe un antecedente muy importante, que permite recoger toda la experiencia desarrollada por esa oficina, pero ahora para aplicarla y desarrollarla a escala nacional. Sin embargo, al crear el Ministerio le asignaron tareas en tres áreas de gran envergadura, en cultura, en juventud y en deportes. Aunque la creación en sí de esta institución fue un logro muy importante, porque venía a llenar un vacío. Ahora nacía con rango de Ministerio, con mayor alcance, pero tenía que administrar tres áreas muy diversas.

Giancarlo Protti, actor, dos veces director del Teatro Popular Melico Salazar y con experiencia en empresas culturales independientes, a través del teatro Giratablas, en el libro *La tradición del presente* afirma el papel de protagonista activo que ha tenido el Estado en la elaboración de políticas culturales:

En 1971 se crea el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, estableciendo como entidad rectora oficial, un modelo de desarrollo basado en patrones de mecenazgo estatal. Es el primer Ministerio de Cultura creado en Centroamérica y en las últimas décadas, ha asumido un papel determinante en la elaboración y conducción de las políticas culturales, dirigiendo sus acciones hacia la consolidación de programas e instituciones, que han avalado el estilo ideológico del Estado benefactor. (Protti, 2007, p. 61)

Es interesante notar como ya para el año 1970 el apoyo a la cultura era una necesidad ineludible para el Gobierno, con el trabajo de consolidación de programas. Esto se hará más evidente en el año 1971, cuando se fundó la Compañía Nacional de Teatro y se ofreció una política de subvención a los grupos de teatro independientes.

Por su parte, el escritor Rafael Cuevas, sobre las políticas culturales desarrolladas en el país, destaca el período de auge del proyecto cultural socialdemócrata como un factor importante de la efervescencia o agitación de la época.

1962 (cuando se crea la Dirección General de Artes y Letras), hasta 1978 (cuando concluye la gestión de Daniel Oduber Quirós), constituye un momento de efervescencia cultural nunca antes conocido en el país, que es promovido en buena medida por la actividad del Estado y sus políticas culturales orientadas hacia el mecenazgo, la difusión y la promoción. Esta última impulsada fundamentalmente a partir de la década de los años 70. (Cuevas, 1996, p. 187)

También Álvaro Quesada en su comentario “Crónica de una resistencia” revela los esfuerzos realizados por parte del Estado y de diversas instituciones durante los años en estudio, la década de los setenta, para que se lograra un gran auge del medio teatral nacional.

Hacia 1970 esos esfuerzos confluyen con otros factores que, juntos, marcan el inicio de un importante movimiento teatral a todo lo largo de esa década. En primer lugar, una engañosa bonanza que hacía surgir ilusiones “desarrollistas” o “revolucionarias” —mientras se hipotecaba el futuro— en todos los ámbitos. En segundo lugar, el estímulo estatal a la cultura: en 1969 la Universidad de Costa Rica abrió un departamento de teatro e inició la enseñanza académica de esa disciplina; en 1971 el flamante Ministerio de Cultura —entre cuyos primeros ministros figuraron el dramaturgo Alberto Cañas y el actor Guido Sáenz— creó una Compañía Nacional de Teatro. En tercer lugar, el movimiento se vio fortalecido por la presencia de varios actores y directores españoles y sudamericanos —la mayoría exiliados políticos— que se incorporaron activamente al teatro costarricense. Curiosamente, sin embargo, el auge del espectáculo no corrió parejo con el

desarrollo de una dramaturgia nacional, lo que a nuestro juicio debilitó la consolidación del movimiento en épocas menos eufóricas. (1988, p. 385)

El Ministerio de Cultura fue una institución importante en las transformaciones en el ámbito de la cultura, gracias a la existencia de un Estado social o benefactor que había introducido políticas para la transformación del país. Este Ministerio en el año 1970 pasó a regir las acciones culturales del país. Sin embargo, se presenta una coyuntura muy interesante, personas como Alberto Cañas o Guido Sáenz, que años atrás se dedicaban al oficio del teatro, pasaron luego a puestos de Gobierno a comandar las transformaciones. Alberto Cañas funge como primer ministro de Cultura en la Administración del Partido Liberación Nacional (1970-1974). Él fue dramaturgo y hombre de letras muy reconocido. Similar fue el caso de Guido Sáenz, quien ejerció como viceministro en esta Administración y luego de ministro en la siguiente (1974-1978). Él había sido actor del Teatro Arlequín y tenía estudios de música. El nombramiento de esas dos personas fue clave, porque ellos conocían el medio teatral y pudieron darle el soporte que necesitaba para su transformación.

La Compañía Nacional de Teatro

Con la fundación de la Compañía Nacional de Teatro en el año 1971 se creó una agrupación estable, financiada por el Estado, que permitió tener un grupo de actores de planta, además de sostener un repertorio de obras con las cuales mantener varios espectáculos diferentes, para así realizar giras por todo el territorio nacional. Esto con el propósito de lograr un mayor acercamiento con las comunidades y con el público y crear la costumbre de que se observara teatro. Esto se ejecutó tanto en los centros urbanos como en las áreas rurales, acercando el teatro a la comunidad nacional con gran éxito. Esta fue una tarea inteligente y de gran proyección, que trajo grandes satisfacciones. También la creación de esta Compañía Nacional permitió traer directores de gran renombre al país, dejando una gran enseñanza y aprendizaje. Los actores de la Compañía fueron destacados también como promotores culturales en diversas comunidades. Con esa gran tarea que se logró realizar, se creó un fuerte movimiento con grandes resultados. Además, esta Compañía logró montar un variado tipo de obras, se diversificó la posibilidad de ver textos de grandes autores del teatro. Esto es importante, porque con un presupuesto de operación la Compañía se pudo dar el lujo de

montar cualquier obra, sin importar que fuera un éxito económico, es decir, que llevara poco público al teatro. Más bien lo que se buscó fue crear un público asiduo, crear una costumbre de visitar el teatro. Esa tarea fue la Compañía la llamada a realizarla y lo pudo hacer, gracias siempre a personas visionarias como Cañas, Sáenz, Castillo, Gutiérrez, Catania o la ministra Carmen Naranjo.

Carolyn Bell y Patricia Fumero hacen un recuento sobre algunos aportes muy importantes, gracias a ese trabajo de la Compañía Nacional de Teatro:

Entre 1970 y 1975 se crearon 16 grupos de teatro comunal, 18 grupos de teatro en colegios, y germinó el Teatro Moderno de Muñecos al abrigo del programa infantil de la Compañía Nacional de Teatro. Estos programas de promoción tuvieron como objetivo acercar a las tablas a un amplio público de extracto urbano y rural, que nunca había estado en contacto con el fenómeno teatral. (2000, p. 35)

La popularización del teatro, es decir, conseguir que no solo la élite lo observara, sino también el pueblo y además lo practicara, es uno de los grandes logros realizados por instituciones como la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Universitario. Sin olvidar al grupo de teatro independiente Tierranegra, que realizó grandes giras, estimulando y sensibilizando al público por todo el país.

Ninguno de estos logros hubiera sido posible sin la ayuda del Estado, patrocinando el teatro, por eso la importancia de Beto Cañas y Guido Sáenz a la cabeza del Ministerio de Cultura, que tuvieron la visión de contratar a un artista español de gran renombre llamado Esteban Polls, para que fuera el primer director de la Compañía Nacional de Teatro, en el año 1971, quien estaba junto a su esposa, la gran actriz Montserrat Salvador. Ellos empezaron a trabajar con artistas, no profesionales, pero gente muy entusiasta con ganas de hacer cosas. Para estos miembros del elenco trabajar con este director y con cuatro actores que vinieron luego de España, por poco tiempo, fue interesante porque recibieron a través de todos ellos los conocimientos del teatro español, experiencia que los ayudó a cimentar a una naciente Compañía Nacional de Teatro.

A Esteban Polls, según el director Castillo, se le debe el inicio del Teatro al Aire Libre, que fue un espacio de encuentro y presentación de variados grupos de teatro durante

los veranos. La afluencia del público a estas actividades se fue produciendo poco a poco. Por ejemplo, se pudo observar en el montaje de la obra *Las troyanas*, celebrada en el paraninfo de la antigua Universidad de Costa Rica (donde hoy se ubican los Tribunales de Justicia en San José), actividad que llevó mucho público. Se cuenta que se construyó una gradería para 2 000 personas para las condiciones de un teatro naciente, un teatro más popular, en esa época de los años setenta.

Algunos de los miembros del elenco de la Compañía Nacional que vivieron ese período relatarán hechos significativos de ese ciclo de vida que permitirán descubrir los entretelones. Gladys Catania, por ejemplo, relata una reunión interesante porque refleja el grado de amistad y compañerismo de todos los actores presentes.

En el año 1970 se efectuó en mi departamento, en ese entonces en barrio Dent, una reunión a la que asistieron: Samuel Rovinski, Guido Sáenz, Daniel Gallegos, Alberto Cañas, Óscar Castillo, Lenin Garrido, Anabelle Garrillo, Carlos, Alfredo y yo. Donde el propósito era convencer a Alberto Cañas, ya como ministro de Cultura, de crear una Compañía Nacional de Teatro, una idea con la que todos, incluso Cañas, estaban de acuerdo. De esa reunión de amigos surgió por consenso el nombre de Esteban Polls, ya que se había ganado el respeto de todos, no solo por su trabajo artístico, sino porque “como todo un caballero” se había quedado en el país pagando deudas de una compañía con la que venía trabajando. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Sobre la trayectoria de Esteban Polls se ha publicado poco en el país, Óscar Castillo relata la clase de maestro que era:

El primer gran maestro que vino a Costa Rica en esos años fue Esteban Polls, de quien casi nadie habla, Esteban Polls era uno de los más grandes directores de

España en su época, había sido premio Goldoni, cuando el premio Goldoni en Italia era de los premios más importantes de dirección en Europa. Un hombre enloquecido por el teatro, apasionado, aventurero, él era un hombre muy reconocido, él hizo

enormes puestas en la Catedral La Sagrada Familia, en el puerto de Barcelona, en fin, era un hombre de grandes espectáculos y vino a Costa Rica, el cayó aquí de casualidad con su esposa, con un gran grupo de teatro y las pasaron muy negras. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Por su parte, Luis Fernando Gómez, miembro fundador, recuerda uno de los primeros elencos que participó con la Compañía Nacional de Teatro: Mariano González, Montserrat Salvador, Yvette de Vives, Carlos Catania, Gladys Catania, Luis Fernando Gómez, Adriana Prado, Aurelia Trejos, Diriangen Rodríguez, Roxana Campos, Osvaldo Santa Cruz, Alberto Reyna, Esperanza Aldana y Mario Sastre. Surge después gente que sale de la Escuela de Teatro: Jaime Hernández, María Bonilla, Anabelle Ulloa. Y resalta que el tipo de entrenamiento en tiempos de Polls era el oficio mismo:

Esteban Polls era del viejo oficio franquista, del teatro español, muy tirado a la práctica, no te digo que despreciaba la teoría, pero no se preocupaba por ese tipo de cosas, ponía mucho énfasis en el oficio mismo. Te digo que era toda la visión de una vieja escuela que durante muchos años imperó, que sobre las tablas se aprendía y se suponía que el actor era allí donde realizaba su entrenamiento. (Gómez, entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

A Castillo, actor consolidado de muchos años, le tocó vivir la época anterior, donde no había nada, ni Compañía Nacional, ni capacitaciones, y era difícil todo, había que salir a capacitarse o ver buen teatro afuera del país. Óscar destaca que fue Polls quien empezó a producir el gran cambio en el teatro, menciona la obra realizada al aire libre donde llegaron grandes cantidades de personas, algo nunca visto. No se le ha dado el verdadero crédito:

Esteban tuvo la osadía de traer a cuatro actores españoles, Pepe Sancho, que hizo aquí *Los intereses creados* y le temblaban las manos porque estaba nervioso, era su primer personaje principal que hacía en su vida, también Ángela María Torres, Ana

María Barbany y Pepe Navarro, que cuando empezaron los temblores se volvió loco, porque le tenía pánico a los temblores y entonces hubo que devolverlo para España. Esa temporada del Teatro al Aire Libre que se hizo en el ático del viejo paraninfo de la Universidad vieja es la primera vez en la historia del teatro en Costa Rica que una obra lleva la cantidad de público que esa obra llevó. El día del estreno de *Las troyanas*, que fue con lo que se abrió esa temporada, era una cosa maravillosamente espectacular, él sabía muy bien lo que era eso. Tenía todo el frontispicio del viejo paraninfo, que era una construcción muy clásica, parecía la entrada a la Madeleine una cosa así en la universidad vieja. Utilizó toda la fachada, con antorchas y aparecían los personajes arriba con antorchas, era una cosa espectacular. Y se hizo una gradería para 2000 personas era inimaginable. Ahí empezó realmente el gran cambio con respecto al público, y a Esteban Polls eso se le reconoce muy poco. (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Mariano González, miembro del elenco de planta de la Compañía, que había salido del país a estudiar Teatro a México, está convencido de que la venida de los actores españoles a Costa Rica fortaleció el medio. Con enorme satisfacción y entusiasmo, agradece recibir un salario por hacer teatro y se enorgullece de que por espacio de diecisiete años realizó giras con esta Compañía Nacional:

La mitad del elenco éramos gente muy joven y gente del Arlequín que venía a reforzar el elenco de la Compañía. Nosotros éramos de categoría A que llamaban y había otros que eran aspirantes que podían después aspirar, estar en la planta del elenco estable. Había una necesidad de montar obras grandes como *Las troyanas*, *Los intereses creados*, en la cual el reparto no estaba en el elenco de la Compañía. Se decidió traer por un año de prueba, patrocinados también por el Gobierno español, a cuatro actores. Yo justamente me fui con el señor Esteban Polls a España,

él conocía el medio y se logró traer a cuatro actores de primera en ese momento en España, viene Ángela María Torres, Pepe Sancho, Ana María Barbany y José Navarro. Estos grandes actores de televisión y teatro vienen porque les llamó la

atención hacer un año. Unos se fueron, otros se quedaron y murieron aquí como Ángela María Torres, otros duraron un tiempo. Creo que para nosotros fue una escuela de profesionalismo, fueron nuestros maestros en un principio, así que yo estoy muy agradecido con la idea de haberlos traído, porque nos fortaleció no solo a nosotros, sino al movimiento teatral costarricense y al profesionalismo del teatro en el país... Estaban los Catania, que eran realmente maestros y era aprender día con día y lo maravilloso era que éramos actores dedicados al teatro durante todo el día y todos los días de la semana, hacíamos función de martes a domingo y el feriado era el lunes por años y durante diecisiete años no dejamos nunca de girar por todas las comunidades del país. (González, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Juan Fernando Cerdas, uno de los primeros estudiantes graduados en la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica, menciona lo importante de los cambios que se producen en los años setenta, y estos tienen que ver con, uno: la posibilidad de crear instituciones que permitan traer profesionales para educar, para enseñar, para transmitir conocimiento. Dos: también la posibilidad de que los artistas nacionales puedan salir a capacitarse fuera del país, este es un aspecto muy importante, porque esas posibilidades son las que marcan la diferencia entre un teatro aficionado y uno profesional y hacen crecer el teatro:

Ya en los años setenta comienzan a concurrir una serie de fenómenos que permitieron la profesionalización y desarrollo del teatro. Con la creación del Ministerio de Cultura, que fue una gestión muy meritoria de los artistas e intelectuales que estaban relacionados con el Partido Liberación Nacional y de mentalidad socialdemócrata. Ellos llevaron al desarrollo de la cultura subvencionada por el aporte del Estado, que fue muy positivo en ese momento. A raíz de esto, la Compañía Nacional de Teatro comenzó a traer profesionales

asalariados, para que se enfocaran en el desarrollo de la actividad teatral. De España básicamente fue la primera generación de extranjeros que llegaron. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

Roxana Campos, miembro fundadora de la Compañía Nacional de Teatro, destaca que fue creada para hacer giras por todo el país, que estaba en los estatutos:

Cuando se creó la Compañía Nacional, el teatro tomó fuerza. La Compañía fundamentalmente fue creada no para ver teatro en San José, sino para llevar teatro a las comunidades. Había un acuerdo con el Ministerio de Cultura en general, digamos el Ministerio nos daba unos viáticos y allá nos recibía la Municipalidad y nos daba comida y dormida. La primera gira que se hizo a nivel nacional, fue hasta San Vito de Java fue con una obra llamada *Juego de pícaros, damas y cornudos*, que fue con la que estrenó la Compañía. Con esa obra giramos por todo lado. Cuando llegábamos a las comunidades, chapaleando barro, porque esa era la verdad, en un bus, el pueblo nos preguntaba pues es la primera vez que veían teatro. (Entrevista efectuada el 15 de julio, 2009)

Gerardo Arce, otro de los fundadores de la Compañía, nos da una visión más precisa sobre la idea del trabajo inicial realizado durante los primeros años:

Éramos gente que tomábamos el teatro como una forma de vida, de trabajo, teníamos horarios de bomberos, ensayábamos a veces a las ocho de la mañana en el Teatro Nacional, al día siguiente a las ocho de la noche en la sala del Seguro Social en Zapote, no teníamos horarios, no teníamos ninguna conquista laboral, lo hacíamos porque creíamos en el teatro y creíamos en el futuro que nos proponíamos. Lo que nos proponíamos hacer con el teatro con una gran perspectiva, con un gran apoyo también del Estado, un Estado que acababa de fundar un Ministerio de Cultura con todo el impulso, con toda la voluntad de llevar el teatro a todos los rincones del país y comentarlo. O sea, teníamos una gran ambición, una gran perspectiva de

superación y éramos un elenco dispuesto a eso, a dedicarnos profesionalmente en el sentido de profesar eso, para iniciar ese movimiento teatral profesional. ¿Cómo era? Muy parecido a ahora, con la diferencia de que había más empeño, mayor sacrificio,

nadie decía tengo ensayo a tal hora, sino que se ponían los ensayos y a tal hora y cumplíamos. Bueno, esa era la ventaja de ser un elenco estable también, luego logramos ya tener horarios de dos de la tarde a diez de la noche, entonces ya era diferente, podíamos hacer ensayos de cinco horas y luego en la noche hacer función. Pero eso se logró ya años después con un trabajo que hicimos al organizarnos, teníamos un sindicato de actores y fueron los primeros objetivos que fuimos logrando, tener un horario mínimo, bueno mínimas condiciones laborales (Arce, entrevista efectuada el 12 de julio, 2013).



Fotografía 9. *Juego de pícaros, damas y cornudos* de Miguel de Cervantes, dirección Esteban Polls, 1971. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

El Teatro al Aire Libre

Óscar Castillo, como director de la Compañía Nacional de Teatro, retomó la cuarta edición del Teatro al Aire Libre, el de mayor impacto en el medio nacional, que se ubicó en el foso del Museo Nacional. Este director recuerda que este teatro no poseía un lugar fijo, estable, para realizar las presentaciones, cada vez que se realizaba cambiaba de lugar, así el primero se efectuó en el antiguo paraninfo de la Universidad, allí donde están actualmente los Tribunales en San José, frente al edificio de la Corte Suprema de Justicia. El segundo, se desarrolló en los jardines del Museo Nacional, que no quisieron prestarlo más, porque el jardín se había echado a perder con el público y se había marchitado el zacate (según ellos). El tercero, se ubicó en el parquecito frente al Ministerio de Salud Pública.

Uno de los aspectos fundamentales de este período 74-76, en la Compañía, fue la instauración con gran éxito del Teatro al Aire Libre, en las instalaciones del Museo Nacional, en el foso o mariposario. Siempre fue un espacio muy esperado por el público, pero también era un sitio donde otros grupos de teatro llegaban a presentarse, era una especie de fiesta del medio. Sin embargo, la convocatoria fue tomando tanto éxito entre el público, que asustó a las autoridades del Gobierno. Aquí entra en juego un aspecto muy importante, el teatro es una actividad colectiva, convoca masas, se hace para ser representado, es comunicación, es ideología, lleva un mensaje, puede ser un vehículo para el cambio social, porque provoca reflexiones, cuestionamientos, acerca de conflictos o problemáticas sociales de la realidad que se vive, del entorno, de los personajes políticos, etc. Pero a la vez puede promover la búsqueda de posibles soluciones. Sin embargo, esta efervescencia del medio se vio afectada por una decisión concreta y calculada del presidente de la república de turno, señor Daniel Oduber, de mandar a cerrar en el año 1977 el Teatro al Aire Libre. Es posible que tuviera mucho miedo de que se produjera una revolución desde la Compañía Nacional de Teatro, debido a varios factores que mencionaremos.

Uno: el gran proyecto de difusión cultural que efectuaba la Compañía por todo el país, donde convocaba a gran cantidad de personas. Dos: por la agitada y polarizada tendencia de izquierda, que a juicio de las autoridades estaba instalada dentro de esa Compañía. Tres: por el tipo de obras, más comprometidas, que muestran conflictos de luchas sociales. Por ejemplo, el maestro Atahualpa del Cioppo, con una fuerte ideología de izquierda, se

encontraba en el país en ese tiempo. Cuatro: por la línea de acción muy social, comprometida, no quería permitir una campaña de desestabilización popular. Cinco: en Nicaragua se vivía una cruenta guerra de liberación contra la dictadura de la familia Somoza y de forma clandestina el pueblo de Costa Rica la apoyaba. Seis: había numerosos grupos aficionados de teatro (creados por los mismos promotores culturales, que eran los actores de la Compañía) en los festivales, sus obras reaccionaban contra el Gobierno. Siete: la Compañía tenía entre su elenco a gente que venía de Suramérica de fuerte tendencia de izquierda, por lo que la élite gobernante consideraba a esta Compañía un fuerte foco de infección. Ocho: la existencia de un vigoroso y beligerante sindicato que pertenecía a la Confederación General de Trabajadores, los sindicatos más rojos de este país.

El escritor Carlos Morales en la siguiente cita se refiere a la decadencia del fenómeno del teatro en el país:

El fenómeno de decadencia para la Compañía Nacional y también para el auge del movimiento escénico, en cuanto a producción y asistencia, está marcado por la desaparición del Teatro del Museo en 1977. Este fue un local adaptado para las temporadas al aire libre en 1974, cuya capacidad de mil asientos en gradería se mantuvo abarrotada noche a noche y significó un impulso incalculable en la formación del público y la consolidación de los grupos. Por un error de los dirigentes culturales, en 1977 se permitió el desmantelamiento del nostálgico local y con eso se infirió un grave daño a la Compañía y al fenómeno teatral. (1988, p. 392)

Una tesis importante de Óscar Castillo se refiere a que Esteban Polls y su mujer Monserrat Salvador proporcionaron una buena base en cuanto a ser profesional en el teatro, porque ellos eran los verdaderos profesionales del teatro en este país por muchos años, hasta que después se fue profesionalizando todo mundo. Y sobre la partida del país de este director comenta:

Esteban se fue porque le ofrecieron ser el director del Teatro Nacional de Cataluña, en un momento de transición en que él estaba dispuesto a hacer teatro en español, en castellano, cuando casi todos los directores de España querían hacer solamente

teatro catalán, ya estaba muriéndose Franco. (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013).

El gran proyecto de la Compañía

Al dejar la Compañía Lenin Garrido, se la ofrecen a Óscar Castillo, con el apoyo de la ministra designada Carmen Naranjo. Este período es durante la presidencia del Lic. Daniel Oduber Quirós (1974-1978), sin embargo, no van a trabajar los cuatro años.

De 1974 a 1976 se vivieron momentos de grandes logros en el teatro costarricense, la Compañía Nacional es la base para ello. Óscar Castillo pasa a formar parte de la dirección de la Compañía y decide conformar dos elencos, junto a Alejandra Gutiérrez, que se encarga del elenco del Área Metropolitana, y Alfredo Catania, que se encarga del elenco de giras por todo el país. Empieza un efervescente período para esta institución. La sagacidad de Castillo y el pensamiento visionario y de expansión de la cultura que tenía este director se evidencian en varias acciones que puso en práctica. Elaboró un acucioso “Plan nacional de acción para el desarrollo del teatro, su difusión y la creación de un público”, el cual buscaba crear procesos de dinamización en las comunidades, instituciones y diversos lugares donde se aplicó. Objetivo que logró con éxito. También estableció programas para estudiantes de secundaria, trabajadores industriales y grupos comunales, tanto del campo como de la ciudad, mismos que se echan a andar con el apoyo de Municipalidades, asociaciones de desarrollo comunal, instituciones autónomas y algunos patronos. Objetivo que también logró con éxito. O sea, que buscó con su equipo de trabajo y el apoyo de la ministra de ese período, Carmen Naranjo, un gran desarrollo, de cambio y difusión en la manera de ver y entender el teatro. Para ello unió un conjunto de personas y voluntades en un fin común, y el Estado financiaba su proyecto.

Gladys Catania, por su parte, nos comenta sobre la labor importante y transformadora que empezó a realizar el elenco de la Compañía una vez que la empezó a dirigir Óscar Castillo, porque, además de bailarines, ejercían de promotores de teatro, actividad que desempeñaban en las comunidades. Esa era una nueva faceta para los bailarines:

En el año 1974, la dirección de la Compañía la asume Óscar Castillo y le impregnó una nueva visión al trabajo de esa institución, proporcionándole una nueva

dinámica, diferente a la que se venía trabajando, hizo una cosa muy interesante, que los actores de la Compañía iban a tener una doble funcionalidad, que iban a ser actores de planta con un recargo de promoción teatral en escuelas, colegios, comunidades y fábricas, cosa que no se hacía en el tiempo de Esteban Polls (era difícil, porque estrenaban una obra a cada rato y giraban como locos). (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Luis Fernando Gómez señala que con la llegada de Óscar a la Dirección se efectúa la contratación de profesores para realizar entrenamientos diversos de expresión corporal, voz, etc., según lo necesitaban los diversos montajes propuestos: “Cuando llega Óscar Castillo, conjuntamente con Alfredo Catania y Alejandra Gutiérrez, replantean un poco el proyecto de la Compañía, consideran que es muy importante el entrenamiento sistemático de los actores. Entonces contratan profesores...” (entrevista efectuada el 19 de julio, 2013).

Gladys Alzate, directora uruguaya, expresa:

Varias son las razones que se consideran fundamentales para el gran auge del movimiento teatral de este período. Este fue un momento bastante agitado tanto en lo político como en lo social, lo que generó fuertes repercusiones en lo cultural. Pero lo interesante de este proceso es que en toda la movilización de opinión que se lleva a cabo entre las ideas de izquierda y las propuestas del estado, se llega a un punto de coincidencia: la necesidad de una culturización de las masas (...) Y la manera de lograrlo era a través de la expansión de la cultura hacia la mayoría posible de la población... (2007, p. 204)

Por otra parte, el pensamiento de Castillo se puede entender en una ponencia titulada: *Necesidad de Programas para la Producción, la Formación y la Difusión Culturales*, elaborada para un Coloquio de las Artes, celebrado por el Centro de Investigación, Docencia y Expresión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional en los años ochenta. Relata el esfuerzo que por años ha realizado el Estado costarricense por establecer acciones concretas que procuren la creación artística, su difusión y su enseñanza como expresión popular.

Destaca la voluntad del Estado por institucionalizar la búsqueda de soluciones al problema del arte, con la creación de varias instancias de arte y cultura.

Esta posición la ratifican Carolyn Bell y Patricia Fumero, cuando en el libro *Drama contemporáneo costarricense* expresan:

La activa participación política de connotados académicos de la Universidad de Costa Rica y el papel que esta jugó en la promoción cultural pusieron en evidencia la necesidad de un fuerte apoyo del Estado para lograr un desarrollo cultural. De esta forma, un grupo de creadores promovió diversas iniciativas cuyo objetivo fue consolidar diferentes instancias e instituciones que protegieran y promovieran el quehacer cultural. (2000, p. 28)

La Compañía Nacional de Teatro en el período 1974-1976, con el apoyo incondicional de la ministra de Cultura Carmen Naranjo y con Óscar Castillo a la cabeza de la Compañía, elaboró un acucioso “Plan nacional de acción para el desarrollo del teatro, su difusión y la creación de un público”. Este programa fue algo bastante ambicioso e innovador y tenía el entusiasmo de crear un gran proceso de dinamización en todas las comunidades, instituciones y diversos lugares donde se aplicó, con la firme intención de crear un gusto hacia el teatro, pero tenía mayores alcances, obedeció a un trabajo articulado que buscó hacer realidad el lema sobre el derecho que tiene el hombre a la cultura y a las diversas manifestaciones del arte.

Toda esta corriente de pensamiento fue ideada por Castillo, que buscó siempre popularizar el arte, sacarlo de la élite y que todas las personas tuvieran acceso sin restricciones y disfrutaran del mismo.

En el año 1975 el Ministerio de Cultura, por medio de la Compañía Nacional de Teatro, establece programas de difusión bien estructurados. Programas para estudiantes de secundaria, trabajadores industriales y grupos comunales tanto del campo como de la ciudad, se echan a andar con el apoyo de municipalidades, asociaciones de desarrollo comunal, instituciones autónomas y algunos patronos. Se establecen también las bases para la creación de talleres artísticos y se desarrollan

dos proyectos comunales de gran significación, en Limón y en el Barrio Sagrada Familia.

También se logra un acuerdo en principio con el Ministerio de Educación Pública, para establecer la enseñanza del teatro en los colegios secundarios como asignatura optativa, el cual fue aprobado por el Consejo Superior de Educación, y un seminario para el entrenamiento de profesores de enseñanza primaria en el manejo y construcción de títeres, para su incorporación como complemento en el aprendizaje de niños. Se buscaba una integración entre la creación de espectáculos, su difusión y la participación del público en su carácter de espectador y en su carácter de actor del hecho artístico. (Castillo, 1980, p. 4)

Castillo nos revela que este impulso rindió frutos muy pronto, porque permitió el surgimiento de gran cantidad de esfuerzos en los campos de la creación, la difusión y la enseñanza de las artes, donde infinidad de Municipalidades, asociaciones de desarrollo comunal, instituciones autónomas, escuelas, colegios, agrupaciones gremiales, sindicatos e industrias procuraron establecer diversos programas artísticos. Sin duda, esta iniciativa ayudó a fomentar y estimular la creación de grupos artísticos, festivales, exposiciones, libros, etc. Es decir, con la respuesta del público al participar masivamente se estaba cumpliendo la idea original de extender y popularizar las artes.

Castillo destaca la labor de promoción que realizaba la Compañía en las comunidades y colegios por medio de talleres y festivales. Gracias a esa efervescencia creada surgieron actores que luego estudiaron en las universidades y hoy en día son consolidados artistas del teatro. Sin embargo, recalca que este tipo de trabajo de difusión y promoción le generaba un dolor de cabeza, porque había fuerzas —está haciendo referencia al ala conservadora de la cultura del país— que no estaban de acuerdo:

Entonces hicimos los proyectos con colegios, mandamos pactos de promotores, hicimos el primer Festival de Teatro Estudiantil, que lo ganó el Colegio La Salle, que no querían que lo ganara La Salle. De ese grupo salieron Manuel Ruiz, Fernando Vinocour, Alejandra de Simone, gente que quedó. Hicimos ese primer Festival de Teatro Universitario, hacíamos el primer Festival de Teatro con las Comunidades,

un grupo de actores iba a las comunidades a desarrollar Talleres de Teatro. Luis Fernando Gómez se iba a Puntarenas e hizo el grupo Agua Marina, que han pasado treinta años y hoy en día el Festival de Teatro de Puntarenas se llama Agua Marina, donde participan hasta treinta grupos cada año en ese festival... Porque nosotros tuvimos muchísimos problemas con el Gobierno y tanto el Centro de Cine como la Compañía de Teatro con Gobierno y con el mismo Daniel, con ministros de Daniel, y a la salida de Carmen, yo me fui un mes después de Carmen, o sea, es que no fue que me fui, ni fue que renuncié, fue que no tenía sentido si habíamos estado durante dos años y medio luchando contra todo, muy brava, lucha brava, porque había muchas fuerzas que se oponían a lo que estábamos haciendo (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013).

Mario Salazar expresa que los promotores de grupos de teatro aficionado, que desarrolló la Compañía Nacional de Teatro en los años 74-76, se distribuyeron en tres áreas específicas: las comunidades, las empresas y las instituciones del Estado. Este trabajo va a brindar grandes frutos.

De esta manera queda instaurada, a través del Estado costarricense, una estructura que empezó a promover grupos de teatro aficionado en tres áreas específicas: las comunidades, las empresas, ya sean agrícolas o industriales, y las instituciones del Estado. En el desarrollo de esta iniciativa oficial podemos establecer dos momentos de la promoción teatral: el primero es desarrollado por el Departamento de Promociones de 1972 a 1977. Y un segundo momento donde la promoción teatral la va a desarrollar el Taller Nacional de Teatro (TNT) fundado en 1977. (2009).

Otro aspecto fundamental para Castillo fue lograr con los recursos económicos que tenía llevar a cabo una exitosa estrategia de difusión con la Compañía. Para él, el presupuesto de esa institución fue fundamental, por razones obvias, representaba el éxito o el fracaso de su propuesta:

... Sesenta y cinco por ciento de presupuesto de la Compañía era la taquilla, por eso era esencial que nosotros tuviéramos público. Yo consideraba que la subvención que le daba el Estado a la Compañía no era para nosotros (la Compañía), era para el boleto, para permitir que el boleto de entrada no costara ocho colones en esa época, sino que el precio fuera de cinco colones. Esto tomando en cuenta que nosotros le poníamos buses en los barrios a la gente, para que viniera al teatro y eso estaba incluido en el precio del tiquete, todo eso es lo que la gente no entiende. La gente cree que eso fue simplemente ocurrencias, para nada, o sea había una política pensada, para que realmente el asunto funcionara y nos cuadrara. Usted se imagina lo que era la gente que vivía en Hatillo, en San Sebastián, en Zapote, en Tibás, en Moravia, que había un bus que salía del parque a tal hora, y usted pagaba los cinco pesos al entrar al bus y ahí le daban el tiquete para entrar al teatro. Ese bus lo dejaba en la esquina del Teatro al Aire Libre y lo esperaba a la salida de la función y lo volvía a llevar otra vez a su barrio. ¿Cuándo antes aquí han hecho algo así? ¡Y creen que la gente tiene que llegar por sí misma, pero por favor!!! (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Carolyn Bell y Patricia Fumero explican que el Estado brindó un apoyo fundamental a la promoción del teatro y ese apoyo se vio reflejado en dos medidas muy importantes, porque les proporcionaron un apoyo importante a las personas para que se acercaran al teatro:

En este proceso de promoción y educación teatral fue importante el apoyo que le brindó el Estado costarricense. Básicamente el Estado tomó dos medidas fundamentales con el objetivo de apoyar este fenómeno cultural: garantizó el transporte de los espectadores a los suburbios; es decir, antes de las funciones y después de estas. Segundo, puso los boletos del teatro a un precio inferior al cine, lo que hizo más atractivo el teatro para estos sectores sociales. (2000, p. 35)

Ellas en el mismo libro explican que se enfatizaron las políticas de “extensión”, dirigidas no solo a la clase media, sino también a las áreas rurales, lo que permitió incentivar la participación popular, eso se vio reflejado mediante el “Plan de difusión y desarrollo del

teatro” propuesto por Castillo como director de la Compañía, que buscaba la popularización del mismo.

El actor chileno Rodrigo Durán, que vino al país en 1974, revela su visión de lo que vivió al insertarse en el seno de la Compañía Nacional de Teatro. Destaca la importancia del intercambio en un elenco y con más razón si lo integran artistas de diversas nacionalidades:

Estaba Alejandra y Alfredo Catania y un director administrativo que era Óscar Castillo, digamos era el productor general, el que llevaba a cabo las realizaciones, luchando contra un montón de dificultades. Y entonces decidieron hacer un elenco estable, se pensó en todos los beneficios que eso trae, al formar un elenco estable se intercambian experiencias, se homogenizan diversos niveles para lograr un elenco incluso representativo, lleva el nombre Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. Era muy ambicioso el proyecto en cuanto a la difusión del teatro y en cuanto a la enseñanza del Teatro, incluso a realizar proyectos de dramaturgia propia. En aquella época, hablando del contexto, estaba Liberación Nacional y de acuerdo a los principios de la socialdemocracia, ellos tenían en primer lugar que la educación del pueblo, pasaba por medio del arte, por eso es que había un gran apoyo ideológico, para realizar eso. (Durán, entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Desde la Dirección, Óscar Castillo nos muestra su sensibilidad ante la impotencia de no poder ayudar a más artistas de los que venían del Cono Sur huyendo de las dictaduras. En la cita se destacan figuras como Marcelo Gaete de boletero y Sara Astica de costurera; así de duro lo tuvieron estos dos consolidados artistas de gran renombre del teatro de Chile al llegar al país:

Pero llegaron chilenos que yo no pude meter fijos a la Compañía, como Marcelo Gaete, porque había un límite, estaban Alonso Venegas, Rodrigo Durán, Rosita Zúñiga, teníamos un elenco de doce personas y había que meterle, también había que ir a provincias, etc., pero Katevas estaba de promotor, muchos otros, Patricio Arenas, Marcia Maiocco, digamos los primeros que vinieron fueron los que acomodé y Alejandra me ayudaba a acomodar gente, pero llegó el momento en que

ya no podía dejar acomodar más. Me dolía profundamente ver a Sara Astica cosiendo, empezó a coser la ropa en una obra, de costurera, sentada en lo que fuera y Marcelo de boletero en el Teatro al Aire Libre, fue lo único que le pude dar, de boletero, yo no podía meterlo de actor, entonces. Fue una época muy dura, pero bueno era gente que tenía formación y yo creo que se les extendió la mano bien en Costa Rica, pero nos dieron ellos un aporte enorme. (Castillo, entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Las medidas exitosas y bien estudiadas para acercar a la gente al teatro tenían el propósito de ayudar a popularizarlo, a que tuviera más arraigo entre el pueblo. Las medidas fueron poner un servicio de autobuses de ida y vuelta, entre el teatro y las comunidades, y bajar el precio de las entradas, más barato que el precio del cine. Estas dos decisiones posibilitaron que muchas personas de todas las comunidades cercanas, que nunca se habían aproximado al teatro, ahora, con estas facilidades, sí lo hicieran.

Otra decisión muy inteligente, que vino a fortalecer el trabajo de difusión que se estaba realizando desde la Compañía, fue que a los miembros del elenco se les nombrara como promotores artísticos, así tenían que visitar a comunidades para promover la cultura del teatro. Estas personas cumplieron un papel muy importante dinamizando las comunidades con Talleres de Teatro, y a la vez eran actores, por lo que había una razón más para acercarse al teatro, observar a su maestro. No hay duda de que esta medida vino a fortalecer el medio teatral, pues al calor de los talleres se crearon numerosas agrupaciones aficionadas. Aún se recuerda el caso del grupo de teatro Agua Marina de Puntarenas, que todavía realiza un festival gracias a ese empuje. Esta época de los años 1974 a 1976 se caracterizó, desde la Compañía, por el arduo trabajo y la proyección en todo el país, había una gran mística, el esfuerzo que se estaba realizando y se realizaba con el firme propósito de llevar el teatro al pueblo, por eso había un proyecto firme, y un montón de manos fomentando la idea de la expansión y difusión del teatro.



Fotografía 10. *Las troyanas* de Eurípides (versión Jean Paul Sastre). Dirección: Esteban Polls, 1973. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Un sindicato en la Compañía Nacional de Teatro

Es importante comprender que los miembros del elenco de la Compañía eran una mezcla de gente joven y otros con experiencia. Para muchos de los jóvenes el aprender el oficio y la capacitación era un estímulo constante. Todos tenían en común la tarea de estimular y sensibilizar la práctica y difusión del teatro, ejerciendo la profesión con entusiasmo. Ese mismo espíritu de alcanzar un gran desarrollo de la disciplina, así como atraer al público, fue una tarea incansable, pero eso también llevó a que los actores estuvieran dedicados mucho tiempo a las variadas actividades, por lo que fue necesario emprender una tarea de crear un sindicato para luchar por las reivindicaciones y las mejoras de salario y de las condiciones laborales en general.

Es así como aparece la Unión de Actores Costarricenses (UDAC). Luis Fernando Gómez confiesa que se lo quitaron al teatro aficionado y lo tomó la Compañía. Y que pasó de ser algo de poca participación, a ser muy beligerante. Estaba conformado por una gran cantidad de actores de la época, se dio una coincidencia ideológica de toda la gente de la Compañía. Se organizó con energía en el año 1974, su secretario fue Luis Fernando Gómez, pero años después pasaron por ese puesto Mariano González, Juan Fernando Cerdas, entre otros. Surgió por la necesidad de emprender luchas por las condiciones mínimas laborales que se daban en la Compañía. Dentro de las luchas que emprendieron, lograron que el oficio de actor fuera considerado un trabajo y que apareciera en la escala general de salarios del país. También el pago de ensayos, un precio mínimo por función, la realización de contratos definiendo deberes y derechos de los trabajadores. Y que un miembro del sindicato formara parte de la Junta Directiva de la Compañía Nacional de Teatro. Otro logro significativo fue ligar al movimiento teatral costarricense con todos los movimientos teatrales de Latinoamérica, esto en una época de mucho conflicto en el continente. Se participó en el Bloque Latinoamericano de Actores (BLADA). Luis Fernando Gómez, además, fue su secretario de Cultura, todo un logro para un país como Costa Rica.

Se logró insertar al movimiento teatral costarricense en el movimiento teatral mundial y se entablaron relaciones y lazos con centenares de sindicatos. Pero, lamentablemente, el sindicato perdió fuerza y se perdieron las conquistas debido a errores sectarios y dogmáticos.

Además, ese interés no se renovó porque en el año 1984 la Compañía cierra el elenco estable y los actores quedan desempleados.

El actor Luis Fernando Gómez, secretario general, explica que antes de la creación de la Compañía ya existía una Unión de Actores y el nuevo sindicato que él lideraba ejercía un sentido de lucha, pero con resonancia social:

El sindicato surge cuando estaba Óscar, era una relación tensa, era lucha de clases, yo más de una vez me agarré con Óscar y yo era el señalado por las autoridades, lo que pasa es que el grupo estaba muy cohesionado y yo además de ser un dirigente sindical, era un actor que daba la cara en el escenario, era lo que me defendía, sino quién sabe qué hubiera pasado, la cosa no era jugando. El sindicato ya existía y el secretario general era Roberto Desplá, un hombre de teatro que trabajó muchísimo en los años cincuenta y sesenta con el teatro del Seguro, realizó una labor muy interesante. Ellos tenían un sindicato que se llamaban la Unión de Actores Costarricenses, la UDAC. Cuando se empieza a ampliar y profesionalizar el movimiento teatral, Roberto nos invita a participar de la UDAC, y nosotros muy gustosos participamos y luego exclama que descaradamente tomamos y robamos el sindicato. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Gómez tenía una fuerte pasión como secretario general de la Unión de Actores Costarricenses, a la cual se dedicó con gran ímpetu. Estando en ese movimiento, le fue posible organizar impensables actividades, tanto a nivel nacional e internacional como una muestra de la gran fuerza que tenía en esos años setenta el teatro en Costa Rica:

Nosotros unimos la UDAC a la Confederación General de Trabajadores, que eran los sindicatos rojos de este país, cosa que ni por asomo tenía el movimiento comandado por Roberto Desplá. El sindicato organizó a todos los trabajadores del teatro y empezó a desarrollar una real política sindical, con múltiples y variadas luchas, porque era una novedad el trabajo de actor en Costa Rica, no estaba ni siquiera reconocido como actor, dicho sea de paso ahora tampoco, todo eso se perdió, pero nosotros logramos que el oficio de actor fuera considerado un trabajo

y que apareciera en la escala general de salarios del país, logramos el pago de ensayos, un precio mínimo por función, la realización de contratos definiendo deberes y derechos de los trabajadores, incluso llegamos a conseguir, con la anuencia de la ministra Marina Volio, que un miembro del sindicato fuera miembro de la Junta de la Compañía Nacional de Teatro, estoy tirándote al vuelo algunas cosas que hicimos.

También ligamos el movimiento teatral costarricense con todos los movimientos teatrales de Latinoamérica y fuimos parte muy importante en esa década de un bloque que se llamó Bloque Latinoamericano de Actores, BLADA, del cual yo fui secretario de Cultura durante varios años. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Gladys Catania, con experiencia nacional e internacional, con algo de recorrido en el teatro de este país, participó como miembro activo del sindicato, pero sin llegar a posiciones extremas. Ella comenta la tarea que le asignaban, donde se refleja su posición dentro del sindicato:

Te cuento una anécdota, como yo no pertenecía al partido mayoritario al que pertenecía la mayoría, me propusieron con esta franqueza, como vos sos la cara sin bandera queremos que seas la de relaciones públicas. Y yo acepté, porque eran mis compañeros queridos de la vida a quien yo respetaba enormemente, solo que no coincidíamos ideológicamente, por lo menos no en aquella proporción de aquella época. En realidad, no era un sindicato, era una Unión de Actores. Se dio una coincidencia ideológica de toda la gente de la Compañía, que muchos veníamos de países de mucha restricción y todo lo demás, entonces había una cosa muy latente allí. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Gerardo Arce, miembro del sindicato y líder en algún momento del mismo, recuerda su vivencia dentro de este órgano, dejando ver con cierta nostalgia las batallas ineludibles por alcanzar la mejora en las condiciones de trabajo dentro de la Compañía Nacional de Teatro. También deja ver la triste manera en que el sindicato no pudo sostener las conquistas,

perdiendo incluso las plazas en propiedad. Todo esto cambió la situación y condenó a esta Compañía a una gran desbandada de sus miembros, al respecto expresa:

Entonces surgió la necesidad de emprender luchas laborales, luchas por las condiciones mínimas laborales, ahí logramos algunas cosas fundamentales que desgraciadamente se quedaron ahí, no hubo una continuación. Vino también el golpe que sufrió el movimiento sindical, la central sindical a la cual pertenecíamos se vio golpeada, fue la época en que también el Partido Comunista, que era el que más luchaba por las organizaciones sindicales, se ve dividido, eso también nos golpeó a nosotros bastante, el movimiento sindical debilitado, pero quedaron algunas conquistas que todavía siguen y son de las pocas que defienden al gremio de trabajadores del teatro, que incursiona de vez en cuando en el elenco de la Compañía Nacional... para mí es muy doloroso ver cómo se vino abajo todo esto que habíamos logrado, por estrecheces de criterio y no supimos amarrar las plazas que tenía la Compañía en ese tiempo, como diecinueve plazas. (Arce, entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

La beligerancia de la juventud integrante de la Compañía Nacional de Teatro era un hecho, y del medio en general, en una época convulsa y de lucha por conquistar derechos laborales. Muchos de ellos provienen de una fuerte tendencia de izquierda. El contexto del desarrollo de los partidos de tendencia de izquierda en el país lo explica muy bien Patricia Alvarenga:

En el contexto de la Revolución cubana surgieron en Costa Rica agrupaciones de izquierda que disputaron la hegemonía del P.V.P. Intelectuales radicalizados a raíz de la Revolución cubana fundaron el partido Revolucionario Auténtico (PARA), que luego pasó a denominarse Movimiento de la Nueva República (MNR), así como el Partido Socialista Costarricense (PSC), y el Movimiento Revolucionario del Pueblo (MRP). Estas nuevas agrupaciones de izquierda, junto con el PVP, lograron aprovechar el auge del movimiento estudiantil a partir de 1970, año en que ocurrió

la más relevante protesta de estudiantes del siglo XX en contra de la ley que permitía a la multinacional ALCOA la explotación de minas de aluminio en el país. (2010, p. 10)

Juan Fernando Cerdas, el último secretario del sindicato, señala que, al perderse el elenco estable de la Compañía, el sindicato queda sin sentido, no hay lucha que realizar. Es por esta razón que Cerdas hace una reflexión sobre la forma en la que afrontaron las luchas desde ese órgano:

Hicimos un sindicato, yo creo que había un error en como lo enfocamos, porque nosotros tomamos mucho el modelo de los sindicatos obreros, entonces nosotros queríamos protestar por algún problema o política del problema ¿hacer huelga? Suena como tonto, como amordazarse a uno mismo, las reivindicaciones nuestras eran de otra naturaleza totalmente. Se hicieron labores importantes con la existencia del sindicato, en cuanto a participar en luchas populares y todo este tipo de cosas o respaldar políticas culturales o proponer cuestiones de políticas culturales. Pero no sobrevivió mucho tiempo, desapareció el empleo estatal para los actores, y la naturaleza de la asociación gremial tenía que variar sustancialmente, no tenía la razón de ser de un sindicato, entonces lógicamente el panorama cambió totalmente. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

El actor chileno Juan Katevas es aún más crítico, realiza una reflexión importante sobre lo difícil de consolidar un sindicato y cómo esta situación los afectó, porque al faltar el sindicato, nadie, ningún gremio, ve por los intereses de los trabajadores del teatro. Esto trae como consecuencia que los pagos los ponga el empresario y es la oferta y la demanda la que impera en el mercado.

Los actores realmente somos gentes anárquicas, nunca pudimos tener un sindicato de actores, por lo tanto, los actores nunca ganamos lo que debimos haber ganado. Los dueños de algunos teatros hicieron teatro y compraron otros teatros, están con buena situación económica, y los que trabajamos durante veinte años, fuera del

carro, no ganamos lo suficiente porque nos decían cuatro cincuenta por función, ahora son diez mil por función y realmente son veinte dólares por función, da una vergüenza. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Conflictos que atentan contra la Compañía

Los artistas de la Compañía Nacional a mediados de los años setenta están en el ojo de la palestra nacional, en la mira tanto del Gobierno como de la Asamblea Legislativa, y podría decirse que del ala conservadora de la cultura nacional en general. Las causas más probables de esa inconformidad obedecen a que este órgano estaba compuesto por una agitada tendencia de izquierda, que a juicio de las autoridades estaba instalada dentro de esa Compañía. También por el gran proyecto de difusión cultural llevado a cabo, donde convocaban a una gran cantidad de personas en festivales que la misma Compañía organizaba, y eso llamaba mucho la atención en esas circunstancias.

Luis Fernando Gómez, que ejercía como actor y secretario del sindicato, relata:

Yo sí me acuerdo que había muchas presiones, nosotros éramos gente de diversas tendencias políticas, pero unidos en un solo compromiso teatral y entre nosotros teníamos diferencias, pero echábamos para adelante con mucho entusiasmo el proyecto, sin embargo, ese proyecto tenía una resistencia muy fuerte, sobre todo en los sectores conservadores de la cultura y yo diría que hasta de la misma política tradicional. Entonces las presiones sí es cierto que existieron y muchas veces nosotros teníamos que negociar y recular, yo creo que de alguna manera allí surge un fenómeno muy interesante y es que los trabajadores del teatro se organizaron en un sindicato, del que yo era secretario general, tengo en mi memoria y en mis espaldas muchas luchas que se dieron. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2009)

Un detalle crucial es que, a mediados de los años setenta, la Compañía empieza a poner sus ojos en un tipo de obras más comprometidas, que muestran conflictos de luchas sociales. Esto provocó fuertes reacciones. Gladys Catania comenta que Alfredo propuso para la Compañía hacer *La familia Mora* para comunidades y también *Puerto Limón*, pero que había en ese momento un problema en la Asamblea Legislativa, donde se corría el rumor de que la Compañía estaba llena de rojitos y que había que ponerles un alto de alguna manera,

porque estaban muy polarizados. Además, eso se unía al pensamiento dentro de la Asamblea Legislativa de que las instituciones oficiales consumían un enorme capital. Ella cuenta lo preocupada que se presentó la ministra a una reunión:

Carmen Naranjo era ministra en ese momento, ella vino a la Compañía y dijo pasa esto y esto y esto... etc., yo quiero ideas, qué podemos hacer, con mi promesa de ante mano de que *Puerto Limón*, si no es en este momento, se hace. Nosotros le dijimos estamos con vos (y bueno, vamos a jugar a eso que en teatro se llama *yo disimulo*). Y entonces hicimos *El baile de los ladrones*, que tuvo un éxito extraordinario y que todos los diputados que se oponían encontraron maravilloso y fantástico lo que hacía la Compañía. Inmediatamente después presentamos *Puerto Limón*. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Castillo revela lo difícil que fue para él la puesta de la obra *Puerto Limón*, esto porque como la Compañía estaba en la mira, entonces tenía que defenderla. Pero, por otra parte, un familiar de su primera esposa participó como ministro en esa huelga y había que poner la verdad rigurosa. Al respecto manifiesta:

Para mí fue una cosa muy difícil. Cuando Pato llegó y me propuso que hiciéramos la adaptación, yo le dije que sí y empezó a trabajar. Yo revisaba todo lo que íbamos haciendo y las ideas con un cuidado terrible, con un rigor espantoso en términos de la verdad histórica, por una razón muy sencilla, porque el abuelo de mi esposa de entonces, la madre de mis hijas, era Santos León Herrera, quien era el ministro de Gobernación durante esa huelga en el Gobierno de don Ricardo Jiménez. Entonces con respecto a la familia, ahí no se podía decir absolutamente nada que no fuera rigurosamente verdadero. Esa era una cosa, y la otra era que en vista de lo que eso significaba de enfrentamiento, tenía que echarme encima el pleito como responsable de la Compañía. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Pero ese ambiente que relata Castillo no solo se vivía desde adentro, sino también desde afuera de la Compañía, eran tiempos de mucha revuelta y la mirada estaba puesta sobre

los actores y el trabajo que hacía la Compañía, se analizaba con lupa, no gustaba que tuviera tanto impacto.

Juan Fernando Cerdas destaca el poder del teatro y cómo de alguna manera sí hubo repercusión con las obras que se pusieron en escena y causaron malestar en cierta clase social, que llevó al cierre del Teatro al Aire Libre, con todas las consecuencias que eso provocó; quizás la más importante, cortar el público que frecuentaba cada verano ese teatro:

La evitable ascensión de Arturo Wi fue el último espectáculo que la Compañía Nacional de Teatro realizó en el Teatro al Aire Libre, detrás del Museo Nacional. Lo cortaron a partir de ahí y eso fue Guido Sáenz, se comenzó a ver una reacción de la gente asustada porque habían hecho evidente que el teatro podía decir cosas, que el Gobierno no quería pagar, entonces se comenzaron a producir recortes de esto y toda esa cuestión. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

No deja de ser irónico que Guido Sáenz, un actor en sus años jóvenes y ahora en esta época como ministro de Cultura, cerrara el Teatro al Aire Libre, el espacio de difusión y divulgación más importante por la cantidad de personas que lo visitaban y la diversidad de grupos que participaban, era toda una gran efervescencia que se estaba viviendo, música, teatro, etc.

Gerardo Arce destaca con claridad que las obras de Atahualpa del Cioppo asustaron a la burguesía, o sea, todo se iba juntando:

La evitable ascensión de Arturo Wii y *Lisístrata* fueron las obras que asustaron a la burguesía, y dijeron no, ¿esto hay que cerrarlo?, se asustaron con las quinientas personas que llegaban los lunes cuando hacíamos especiales. También con gente del movimiento de la nueva canción, Tayacán completo, el recién llegado Goizueta, sus conciertos. Así repleto quinientas personas un lunes, veían entonces Chejov... (Entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

Patricio Primus, actor invitado de la Compañía, miembro fundador del grupo Tayacán y partícipe de los acontecimientos de esa década, con una visión crítica expresa que el trabajo

que a su juicio la ministra de Cultura de ese tiempo, Carmen Naranjo (1974-1976), estaba realizando resultaba una tarea muy incómoda para la élite del Gobierno de entonces, porque ella ejercía un criterio, una línea de acción muy social, muy comprometida:

Ella precisamente reacciona ante la petición de Oduber de que está en contra de su línea política, su línea de acción. Pero una línea de acción muy social, comprometida, vinculante, no era una cultura elitista. Entonces para Oduber era un peligro lo que hacía ella como ministra y lo que hacía la Compañía. Porque tú hablas, allí está la palabra, eso es peligroso, el texto, la literatura y el concepto y el teatro, que también es concepto, y palabra, hay que terminarlos, la danza y la música no hacen tanto daño, esos pueden seguir existiendo, pero estos dos sí hay que poner el dedo en la llaga, estar aplastando la llaga, entonces, hay que terminarlos. (Primus, entrevista efectuada el 3 de febrero, 2014)

El proyecto de trabajo creado para la Compañía, que llevaban adelante Óscar Castillo como director y Carmen Naranjo como ministra, era de todos conocido que ya estaba bajo la mira de la élite gobernante, que no quería permitir una campaña de desestabilización popular. Hay que recordar el entorno que se estaba viviendo en esa época. El gran maestro uruguayo Atahualpa del Cioppo, procedente del grupo El Galpón, en el exilio, de una fuerte ideología de izquierda, se encontraba en el país. En Nicaragua se vivía una cruenta guerra de liberación contra la dictadura de la familia Somoza y de forma clandestina el pueblo de Costa Rica la apoyaba. Había numerosos grupos aficionados de teatro (creados por los mismos promotores culturales que eran los actores de la Compañía), que en festivales y en sus obras reaccionaban contra el Gobierno. Y la Compañía tenía entre su elenco a gente que venía de Suramérica de fuerte tendencia de izquierda. Por lo que la élite gobernante consideraba a esta Compañía un fuerte foco de infección.

El historiador don Eugenio Rodríguez en la siguiente cita nos da un panorama de la situación que enfrentaba el Gobierno en ese momento:

Después de 1977 las guerrillas sandinistas arreciaron sus actividades contra el gobierno de su país, y a Costa Rica se le plantearon muy delicados problemas; el

territorio nacional fue usado como base para atacar el régimen del norte, y las fuerzas somocistas lo irrespetaron muchas veces con el pretexto de la defensa Nacional. (2010, p. 322)

Patricio Primus acota un dato muy relevante, el golpe de mando que ejerció el gobernante de la nación Daniel Oduber en el año 1977, al dar la orden de cerrar el Teatro al Aire Libre, porque, a juicio de él, se estaba llenando de comunistas.

Después Guido me invitó a trabajar en Canal Trece en el SINART y en esas conversaciones de intimidad que tuvimos, después de nuestro trabajo, hablando de la cultura dentro del canal, creando ese espacio, porque eso es lo fundamental de Guido, tuvo la suerte de decirme la orden de Oduber, “se está llenando de comunistas el teatro, yo necesito que esto se acabe” y cerraron el teatro, se acabó y se murió el teatro. Allí empiezan a hacer grupitos, la Compañía de Teatro se deforma y fue caótico. (Entrevista efectuada el 3 de febrero, 2014)

Castillo, con un discurso vehemente, en un escrito para un Coloquio de las Artes organizado por el CIDEA de la Universidad Nacional, en los años ochenta, refleja sistemáticamente en la siguiente cita el desmantelamiento de ciertas tareas de la Compañía Nacional de Teatro:

Con falso ropaje se trata de disfrazar el asalto perpetrado contra instituciones que, en su oportunidad jugaron un papel preponderante en el desarrollo e impulso de un arte popular. Me voy a permitir un ejemplo: La Compañía Nacional de Teatro. Empezaron en el año 1975 con un ataque a su repertorio. Esto se había establecido pensando, no en el gusto y placer de la élite intelectual y cultural de siempre, sino en los significados que contuviera para el público costarricense, aquí y ahora. Autores clásicos, contemporáneos y costarricenses constituían el menú de sus obras. Después se la desalojó del local conocido como Teatro del Museo, aduciendo la construcción de un nuevo pabellón para el Museo Nacional que nunca se construyó, y se la metió en un local totalmente inadecuado al que le puso de nombre Teatro de

la Compañía. Con ello se redujo el número de butacas disponibles para el público de 600 a 200 y se convirtió a la Compañía en un teatro de cámara. Luego le quitaron, por ignorancia, mala fe o cálculo político, los programas en industrias, comunidades y colegios. Se eliminaron también los festivales aficionados que promovía y organizaba la Compañía... En el año 1976 la Compañía realizó más de 340 funciones en todo el país. Las giras a comunidades eran el corazón del principio de difundir las artes. Las promociones buscaban la participación popular de manera real, intensa y motivadora... (Castillo, 1980, p. 7)

Carolyn Bell y Patricia Fumero reafirman en este texto el problema real que se le presentó al teatro, la falta de apoyo estatal:

En este siglo, con la creación del MCJD en 1971 y la nueva política de subvenciones estatales, se logró consolidar un teatro de base popular, ilusión que pronto se vio destruida con las políticas neoliberales tendientes a someter la producción cultural a las fuerzas del mercado, especialmente a partir de finales de la década de 1980. En este punto debemos enfatizar que no existe teatro sin público, sin promoción, sin difusión o divulgación, y si se desea llevar el teatro a las comunidades se debe agregar que no puede existir sin el apoyo estatal. (2000, p. 35)

El actor Luis Fernando Gómez comenta cómo quedó la situación con el cambio de director y se refiere a la creación del Taller Nacional de Teatro:

Es que cuando entra Eve Grandoso en el año 1977 hay un cambio de timón en la Compañía, porque de alguna manera ese proyecto, el de los promotores culturales y las giras a las comunidades, se corta un poco, se pierde o por lo menos se desdibuja totalmente... Fessler llega a dirigir un montaje con la Compañía en el año 1976, un año después funda el Taller Nacional de Teatro. Atahualpa estaba en el país y en ese año 1977 monta *La evitable ascensión de Arturo Wi* y después se va a México. Atahualpa vuelve de México en el año 1979 a montar *Fuenteovejuna*, porque el

grupo uruguayo de teatro en el exilio, El Galpón, se instala en México. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Jean Moulaert, en un comentario titulado “Un análisis de la actividad teatral en Costa Rica”, publicado en el Suplemento *Áncora* del diario *La Nación* el 14 de mayo de 1978, muestra un panorama sobre el estado de la Compañía Nacional de Teatro, sin embargo, queremos destacar cuáles fueron las condiciones del nuevo teatro, luego del cierre del Teatro al Aire Libre:

La Sala de la CNT representa otro factor de dificultad para su actividad, errores garrafales en las disposiciones arquitectónicas y técnicas, las que todavía se tratan de corregir, sin esperanza de lograr una mediana perfección, en un teatro donde llega la policía a desalojar a todo el mundo si hay actividades después de las diez de la noche. Estas cosas solo en Costa Rica, como decimos. (1978)

Resumiendo, con el cierre del Teatro al Aire Libre se produjeron otras consecuencias con la Compañía como institución, eso modificó considerablemente el alcance y la proyección de sus tareas y su organización en detalles como los expuestos a continuación. Uno: desalojaron a la Compañía Nacional del Teatro del Museo y la pasaron a un local con menos localidades y con falta de condiciones técnicas para presentar obras. Dos: le quitaron los programas en industrias, comunidades y colegios que efectuaban. Tres: se eliminaron también los festivales aficionados que promovía y organizaba. Cuatro: se eliminaron los actores promotores. Sin la menor duda, le cortaron las alas al desarrollo masivo del teatro, a la creación de un público, y se dejó solo para una clase.



Fotografía 11. *Murámonos Federico* de Joaquín Gutiérrez, dirección Alejandro Sieveking, 1979. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional

Esta Escuela surge con el lema “UNA universidad necesaria” en las antiguas instalaciones de la Escuela Normal, y será la segunda casa de estudios superiores en el país financiada por el Estado que brinde la carrera de Teatro y otras áreas artísticas en el país.

Luis Carlos, exdirector y académico pensionado, expresa sobre algunos de los recuerdos de la Escuela de Teatro:

Jean Moulaert empieza a formar la carrera y en un momento dado llega a la parte de los cursos de expresión corporal, se acuerda de mí, se acuerda de Eugenia Chaverri y nos llaman a formar parte de la Universidad. Yo soy fundador de la Universidad, yo soy parte de los profesores fundadores de esta Universidad. La Escuela de Teatro de la UNA tuvo mucho tiempo a Jean Moulaert de director, después tuvo a Ricardo Blanco varios períodos, después estuve yo dos períodos consecutivos. Yo creo que realmente esta Escuela de la UNA, modestia y aparte sinceramente, en el momento que estaba el núcleo que estábamos, sí se creaba una diferencia con la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR, es decir, veníamos de formaciones diferentes. Ricardo Blanco venía de Alemania, Fernando Cerdas venía de la UCR y después fue a especializarse a Nueva York, Marcia Maiocco venía graduada de la Universidad Católica de Chile, si no me equivoco, Pilar Quirós venía de hacer dibujo, ambientaciones y artes plásticas en Bélgica, Jean Moulaert venía de Bélgica y también había estado en Cuba trabajando con grupos independientes, había trabajado en Francia también. Remberto Chaves venía de la Unión Soviética, entonces todo eso nos daba una manera de ver el teatro diferente.

La Universidad nace muy pobremente, era una universidad popular, donde prácticamente era más que gratuita, no tenía un claustro universitario grande en donde albergara todas estas Escuelas nuevas que había abierto. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Nótese que los profesores tenían formaciones diversas y la mayoría había salido del país para capacitarse, por lo que tenían una muy buena formación, esa es la posibilidad que

se desarrolló al crear instituciones. Se complementaron y se identificaron para pertenecer a una escuela, donde el teatro se impartía como carrera universitaria. Un espacio que siempre había que estar defendiendo, porque no se contaba con el presupuesto adecuado.

Eugenia Chaverri nos relata su experiencia:

Cuando entro a trabajar en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional encuentro una gran voluntad de Jean Moulaert por hacer una Escuela de Artes Dramáticas allí. Mi trabajo en el curso de Actuación con los estudiantes era terminar con una propuesta en una escena. Realizamos el montaje de *El testamento del perro*, obra que yo dirigí y viajamos por Guanacaste y todo el país. Esta obra años después Tierranegra la montó. Mis alumnos de primer año eran: Víctor Valdelomar, Lilliam Blandino, Bernal Quesada, Roger Jiménez (el papá de esta muchachita que hoy día hizo la película *El regreso*) y Flor, no me acuerdo de los otros. Yo doy poca clase allí en Heredia. Al principio teníamos un espacio, después nos sacaron de allí, nos mandaron al matadero camino a Santo Domingo de Heredia, luego nos sacaron y nos mandaron al Club Sport Herediano. Allí los señores tomando cerveza, una cortina nos dividía y nosotros del otro lado haciendo entrenamiento. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Jean Moulaert, quien se desempeñó como director de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional por varios años, veía la necesidad de crear cursos especiales para darle título a muchas personas que tenía el país con la experiencia de muchos años, pero sin el cartón del título universitario que los acreditara.

Según consta en los registros de archivo de la Escuela de Arte Escénico de la UNA, de los protagonistas de la época venidos del extranjero, Rodrigo Durán Bunster tiene una Licenciatura en Teatología del año 1989, Marcia Maiocco Bustamante posee una Licenciatura con Énfasis en Dirección del año 1991 y Luis Carlos Vásquez Mazzilli una Licenciatura en Arte Escénico con Énfasis en Puesta en Escena del 2001. Los profesionalizó la Escuela de Arte Escénico de Heredia por medio de oportunidades que se abrieron mediante planes especiales y terminales dirigidos a ese tipo de artistas.

Juan Fernando Cerdas, quien trabajó en la Escuela de la UNA y fue luego decano del CIDEA, habla de un aspecto importante, la necesidad que tuvo de abrir planes especiales, para que artistas de conocida trayectoria obtuvieran su título y así pasaran a formar parte del *staff* de maestros. En la academia universitaria, para formar parte del cuerpo docente de las Escuelas, es un requisito indispensable poseer un título universitario, la experiencia artística no es suficiente. En ese sentido comenta:

Ellos eran gente formada profesionalmente y tenían acceso a trabajo en Chile antes de la dictadura de Pinochet, pero al venir aquí la universidad siempre con una onda, así como academicista y todo ese tipo de cosas, no reconocía la experiencia artística como válida académicamente, entonces siempre hubo dificultad para contratar a esa gente aquí, después lo viví yo como decano, porque por mucha experiencia artística que alguien tuviera, no se le podía contratar si no tenía el puta título. Por eso intentamos poner la acreditación del aprendizaje por experiencia. (Entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

El Taller Nacional de Teatro

El Taller surge con el apoyo del ministro de turno, el señor Guido Sáenz, con el objetivo de capacitar gente para que trabaje con grupos aficionados y estimule el trabajo con las comunidades. Hay que recordar que, a esta altura de la década, el Gobierno había cerrado el Teatro al Aire Libre y, por tanto, una enorme cantidad de público dejaría de llegar al teatro, además, con las consecuencias que significó cerrar algunos programas de extensión a industrias, comunidades y colegios. Y los artistas de la Compañía ya no fungirían como promotores culturales, por tanto, este Taller vino a llenar un gran vacío.

En el año de 1977, se trajo al director uruguayo Óscar Fessler para fundar el Taller Nacional de Teatro, que asume la formación del actor-promotor y el trabajo en comunidades. Este director fue el maestro que les enseñó a los Catania en Santa Fe, Argentina, lo que ellos conocían de teatro. Por eso, con el apoyo del Estado y de los Catania, se vino Fessler a crear esta institución de acción comunitaria, formativa y de extensión. Aquí se da una paradoja, porque estando como ministro Guido Sáenz hace todos los cambios en la Compañía, sin embargo, tiene la visión de crear un Taller de Teatro para que gente de las comunidades

estudiara y se entrenara para dirigir grupos comunitarios, y además gratuito. En cierta manera, es un reconocimiento al trabajo que por muchos años han realizado los grupos aficionados en las comunidades, que por años han mantenido una vena que simpatiza con el arte de manera informal, pero que sostenidamente han efectuado un trabajo a veces de incógnito y de forma anónima, y que había mantenido vivo el espíritu del teatro aficionado.

Este Taller en los primeros años llegó a tener incluso un elenco de teatro, después se dejó la idea. Conoceremos el testimonio de algunos de los protagonistas que formaron parte de este Taller al lado del maestro Óscar Fessler.

Gladys Catania, sobre esta apertura, nos cuenta los detalles:

Él se vino de Francia, no renueva su contrato, porque le interesó muchísimo este proyecto y se viene para Costa Rica, a principios del año 1977.

Empezamos a trabajar en la organización del taller que se requería y al mismo tiempo él selecciona de la Compañía quién lo va a acompañar y en ese momento fue Luis Fernando Gómez, Adriana Prado y Gladys Catania en un primer momento. Después se unió Rubén Pagura, Eugenia Chaverri, Martita Matamoros, etc. Entonces empezamos los que íbamos a dar clases un proceso intensivo con Óscar Fessler, no todos habían llevado sus cursos en Argentina, su sistema de taller es completamente el de una academia, entonces requeríamos de un entrenamiento, para poder acoplarnos a las enseñanzas de Fessler, porque él trabaja absolutamente en equipo, el sistema del Taller Nacional de Teatro trabaja mancomunadamente todas las materias juntas, así van avanzando al unísono y eminentemente práctico, que para nosotros era la reivindicación. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Óscar Castillo, en ese entonces director de la Compañía de Teatro, nos brinda su versión sobre la venida al país y las características del maestro uruguayo Óscar Fessler:

Yo recuerdo cuando estábamos en México con Pato Catania y la Compañía, debe haber sido el año 1976, vimos un anuncio de que Fessler estaba invitado a dirigir la Compañía Nacional de Teatro de México que dirigía Héctor Lazar. Luego de

contactarlo, Fessler vino a Costa Rica y es de las cosas más importantes que han sucedido en este país, de las suertes más grandes. Empezó a dirigir la Compañía Nacional de Teatro, además fue cuando entonces planteamos lo del Taller Nacional de Teatro.

Era un artista de gran renombre, a él lo llevan a formar el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires y a formar actores, ahí forma a Norma Leandro, a los más grandes actores de la Argentina de ese momento. Ese Instituto envía a Fessler a algunas cabeceras de provincias a crear talleres de actuación y llega a Santa Fe, donde se encuentra con unos muchachos Catania, aficionados, interesados en el teatro y demás, donde Fessler empieza a instruirlos en el método. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Luis Fernando Gómez también formó parte de los que opinaban que, al cerrar el Teatro al Aire Libre y cortar a los promotores culturales, el Taller Nacional surgiría como una institución muy importante, que recogía al menos una parte del trabajo que se hacía antes:

Sin embargo, en ese año 1977, surge de alguna manera una nueva etapa, porque queda como colofón de esos años setenta la creación del Taller Nacional de Teatro, que asume la formación del actor-promotor y el trabajo en comunidades; y creo yo, se desarrolla aquí con la ayuda también del taller un vigorosísimo movimiento aficionado a nivel nacional y creo que es una de las características más interesantes del teatro en Costa Rica. Se lo ofrecen a Óscar Fessler con colaboradores: Gladys Catania, Adriana Prado, Marta Matamoros, Luis Diego Herra, Rodolfo Araya (padre), Eugenia Chaverri y yo. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Gladys Catania nos habla de la importancia de abrir este espacio para gente que no podía ir a estudiar a la universidad porque su trabajo se lo impedía:

El Taller Nacional de Teatro era una adscrita a la Compañía Nacional de Teatro, entonces nosotros quedábamos en la posibilidad de poder actuar en la Compañía Nacional, pero nuestro salario, nuestro trabajo era todo dentro del presupuesto del

Taller Nacional de Teatro, que nos costó mucho conseguir eso, mucho, mucho de verdad, pero en esa época había voluntad política y se logró. El Taller ya tiene treinta y tantos años de existencia, ya no lo combaten tanto, porque ahí se armó la guerra, absoluta y total. Porque decían, ¿si hay universidades con carrera de formación teatral para qué queremos un taller de teatro? Verdad, sin darse cuenta de que esta era una posibilidad para gente que trabaja. El Taller empieza a las cinco de la tarde, o sea la gente que no tiene ninguna posibilidad de ir a la universidad porque los horarios de universidad no le permiten trabajar a nadie. O sea, para toda esa población. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2009)

Tierranegra, un teatro independiente

Para entender la aparición de la agrupación Tierranegra en el medio teatral costarricense es necesario hacer referencia al profesor Sergio Román Armendáriz, quien como coordinador del Taller de Teatro del Centro de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica fundó en el año 1973 el fugaz grupo Extrateatro, el cual pasaría a convertirse posteriormente en Tierranegra, con la mayoría de sus integrantes.

En 1973, en el Aula de Teatro (local número 10 ubicado en la planta baja del actual edificio de Estudios Generales) se presentaron dos únicos estrenos: *Función para butacas* del grupo Extrateatro (que solo duró unos seis meses de 1973), estación experimental del TEG que, para este caso, ya contaba con el auxilio de algunas personas en vías de especialización, pero que al regresar del Festival de Manizales se diluyó ese mismo año al servir de base para conformar, con una estética y política diferentes, el grupo Tierranegra (1973-1984), cuyo bautizo escénico *La invasión*, ocurrió también en el aula mencionada, en coproducción con Acción Cultural Universitaria... (Román, 2012)

Con Extrateatro el maestro Sergio montó la pieza *Función para butacas*, obra del mismo Sergio Román, bajo la dirección de Stoyan Vladich, y la llevaron al V Festival de Teatro en Manizales, luego a Medellín y Bogotá, con gran aceptación. Los intérpretes que participaron del viaje fueron: Luis Carlos Vásquez, Marcos Valle, Anacristina Rossi, Arnoldo Rodas, Vicky Montero, William Esquivel y Eugenia Chaverri.

Al regreso ese grupo se desintegra y pasan a formar otro llamado Tierranegra, con una estética y lenguaje novedoso, y a la vez contestatario para la época revolucionaria que se vivía en el mundo en esos años. Sin duda, todo este gran movimiento de los años setenta se ve enriquecido por la fundación de este grupo de teatro independiente, con una producción inteligente, creó obras con temáticas de la realidad nacional y moderna para su tiempo. Además, con nuevas maneras de concebir el teatro, brindándole más posibilidades, más exploración y experimentación, utilizando para ello la creación colectiva, algo novedoso para el país, pues hasta ese momento ningún grupo la utilizaba. Este grupo surge con grandes ganas de innovar, con nuevas formas de representación, con propuestas más actuales, con ganas de hacer otro tipo de teatro. En ese sentido, el grupo Tierranegra es el primero que hace una dramaturgia de una obra nacional con *A ras del suelo* de la escritora Luisa González.

También planteó propuestas verdaderamente revolucionarias, de denuncia en sus temáticas, elaboradas por medio de la experimentación, con el aporte creativo de todos sus integrantes. Con esta forma de trabajo modernizó el teatro costarricense, todos los integrantes eran gente joven con ganas de hacer cosas, sentó las bases para tener nuevas perspectivas, de hacer, de acusar y defender la soberanía nacional. Pero incluso la manera de realizar los espectáculos, fuera de los teatros, en calles y gimnasios, era parte de su característica. Todo bajo la guía del muy joven director en ese tiempo Luis Carlos Vásquez, un colombiano que viene a radicarse en Costa Rica, trayendo la fuerte influencia de la creación colectiva que se vivía en Colombia.

Luis Carlos Vásquez, director de esa agrupación, revela en sus palabras el entusiasmo de ser una gran inspiración, por ser pionero en la época que le tocó vivir.

Creo que Tierranegra cumplió un ciclo muy importante dentro de los cambios que se realizaron en el teatro, o sea, trajo la vanguardia de lo que estaba pasando en otros países, es decir, la interrogación a mucha gente de qué estaban haciendo en el teatro y siempre los montajes planteaban algo diferente, una forma de contar una historia o una realidad diferente, era un teatro eminentemente político con un mensaje determinado. Lo de Tierranegra puede ser hasta una cosa mágica, nunca creímos que ese fuera como una especie de semillero de gente importante de teatro para el país. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Luis Carlos narra los comienzos de esta agrupación, que surge gracias al estímulo de lo que artistas del grupo Extrateatro, que luego se convierte en Tierranegra, observan en Colombia, en el Festival de Manizales. En un momento donde la agitación y la creación colectiva estaban tomando vuelo:

...Al regreso de Colombia le planteo mis ideas a Sergio Román, que es un señor que aporta mucho a la cultura y ha aportado mucho aquí en el país. Y don Sergio me propone que, si yo me arriesgo a fundar un grupo diferente, con otro planteamiento a lo que había acá y yo le dije que sí, empezamos en el aula 10, yo no sé si existirá actualmente, allí trabajábamos e hicimos una reunión con algunas personas que él conocía que eran estudiantes de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Y nos juntamos como unas dieciséis personas, y de allí se formó Tierranegra, hicimos las primeras presentaciones en el aula 10. Este grupo empezó con la obra *La invasión*, una propuesta mía. Lo que pasa es que trabajamos por comités, yo era parte del comité de diálogo junto con Eugenia Chaverri, y así había otros que conseguían otras cosas. Por ejemplo, unos se encargaban del vestuario, otros de la investigación, en fin, estaba dividido en pequeños subgrupos para llegar a un resultado final.

El atrevimiento de Tierranegra con *La invasión* era como los diferentes tipos de invasión que había recibido Costa Rica en ese momento y la manera en cómo estaba contado, los actores con pantalón “jeans” y camiseta, como te decía al principio con elementos superpuestos y con la manera de representación, realmente fue exitoso. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Eugenia Chaverri, integrante de Tierranegra desde su fundación, nos brinda algunas de las experiencias que tuvo con esa agrupación, que le cambiaron por completo su visión de mundo. Para ella este conjunto de personas que logró reunirse se complementó muy bien, pues cada uno poseía habilidades y conocimientos que lograron aprovechar, con el firme propósito de hacer un teatro diferente en el país:

Luego de que regresamos de Manizales, el núcleo de los que habíamos ido, que éramos Luis Carlos, Vicky Montero y yo, no me acuerdo, pero me falta un cuarto, queríamos aprovechar todo eso que vimos, para hacer un teatro que diga algo en Costa Rica. Entonces pusimos el anuncio y aparece, yo digo que son esas cosas de la vida que se dan, porque aparece Alessandro Tossatti, una persona con una gran expresión corporal, Maritza González, que ya estaba con nosotros en la Escuela de Artes Dramáticas, que luego se desarrolla maravillosamente como una vestuarista de primera. Llega Anacristina Rossi, escritora, “ratón” de biblioteca, importantísimo en el elenco. Aparece con su hermano Alberto Rossi, que, a nivel de juventud, fue importante. Eugenio Arias que en paz descansa, que llega porque quiso y que fue un ser excepcional, con una calidad humana, fue un aporte maravilloso. Diana Ávila inteligentísima y con una gran sensibilidad. Mira qué clase de grupo tantos años después. La suerte fue que todos teníamos una sensibilidad hacia algo y nos complementamos maravillosamente. (Chaverri, entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Eugenia Chaverri explica cómo surge la primera obra de esta agrupación, *La invasión*. Este trabajo fue muy importante porque, además del inicio del grupo, marcó una nueva forma de hacer teatro en el país. En síntesis, Tierranegra introdujo la creación colectiva, la simpleza escénica en vestuario y escenografía y el desarrollo de la plástica escénica en el teatro en Costa Rica:

Luis Carlos propone que empezáramos a investigar sobre las invasiones que había sufrido Costa Rica a lo largo de su historia. Y así fue, Ana Cristina realizaba toda la investigación en las bibliotecas y ella traía los temas, eran tres, la llegada de los españoles, la llegada de las bananeras y el tiempo actual. Luego Luis Carlos tomaba los temas y elaboraba un guion o una propuesta, que luego se llevaba al ensayo del grupo y se hacía una improvisación y se iba armando el texto. También yo me leía *Mamita Yunai* y sacaba unas ideas y se las traía a Luis Carlos, para incorporarlo en la segunda parte de la obra. Él incorporó también los poemas de Abel Pacheco. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Gladys Catania, artista argentina, tiene una opinión muy clara sobre esta agrupación:

Bueno yo tuve la suerte de ser espectadora de Tierranegra muy recién llegada, creo que ese fenómeno de teatro independiente costarricense no se volvió a dar en todos estos años. Luis Carlos Vásquez fue una persona importantísima para ese movimiento y todos tenían la frescura y la maravillosa disposición juvenil que tenía el grupo Tierranegra, que además ideológicamente estaban muy unidos verdad, era un estilo ya hecho, digamos como estilo teatral, ya hecho en Suramérica, pero todos ellos muy propios, Tierranegra dentro de eso. En Argentina había un grupo que hacía teatro de tipo experimental maravilloso, famosísimo. A mí ahora cuando me hablan de lo moderno, yo me río y digo: en los cincuenta ya lo había en Argentina por Dios santo. Yo creo que Tierranegra además fue uno de los grupos independientes que más giró por el país. No tengo muy claro por qué se terminó disolviendo, eso te lo podrá decir Eugenia Chaverri, es decir, fue un hito importantísimo dentro del movimiento de este país. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Manuel Ruiz, hoy director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, en los años setenta apenas un joven entusiasta que veía teatro, quedó fascinado con lo que realizaba esta agrupación. Él formó parte de una segunda camada, pues luego de varias obras algunos integrantes de los fundadores dejaron el grupo y se incorporaron nuevos.

El tipo de teatro que se estaba haciendo por los grupos que nos considerábamos de vanguardia, como Tierranegra y otros, era un teatro relacionado con la corporeidad del actor, creíamos que estábamos siguiendo mucho, cosas como las del teatro pobre de Grotowski y algunas cosas del sur. Pero esta agrupación intenta ser desde la propia raíz nuestra, buscando formas expresivas basadas en textos que se conocían de Grotowski hacia un teatro pobre, el teatro laboratorio y cosas de otros autores que proponían algunas actividades físicas y ejercicios. (Entrevista efectuada el 18 de julio, 2009)

Roxana Campos, al igual que Manuel Ruiz, formó parte del grupo varios años después de fundado, a partir del año 1977. Ella comenta lo fuerte del cambio, de pertenecer a un grupo del Estado a pasar a integrar una agrupación independiente:

Bueno yo viví lo terrible que es hacer teatro independiente. En la Compañía teníamos toda la estructura para realizar los montajes, al pasar con Tierranegra todo fue diferente, con las uñas hacíamos las cosas, era muy difícil, ensayábamos hasta en las casas porque no teníamos dónde ensayar, por allí conseguimos una ayuda de una empresa, en fin. Fue muy brusco para mí, pero es lo que más me ha convencido. (Campos, entrevista efectuada el 15 de julio, 2009)

Daniel Gallegos también rescata el aporte de Tierranegra, la forma de hacer teatro, pero sobre todo de hacer extensión por todo el país:

Esa fue una parte muy interesante, con Luis Carlos Vázquez que formó un grupo muy interesante, creo yo que con una propuesta. Lástima que no se mantuvo. Era un teatro independiente, a mí me interesó mucho lo que hicieron. Hicieron una obra de Luisa González, recuerdo que quedó muy bien y me pareció muy interesante, lástima que abandonó un poco ese tipo de teatro. Pudo haber sido un teatro importante a cierto nivel, sobretodo que ellos pretendían llevar el teatro a las comunidades y eso me parecía una parte interesante, claro. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Con la llegada de Luis Carlos Vázquez al país y la creación de la agrupación Tierranegra en el año 1973, se produce una manera experimental de hacer teatro en el país. Él venía de un medio, el colombiano, donde la creación colectiva estaba en su mejor momento y era una nueva forma de concebir el teatro, bastante revolucionaria. Esta propuesta estaba basada en la participación de todos los integrantes, que, mediante una organización general, por medio de subgrupos, se dividían el trabajo para investigar y proponer en aspectos de temáticas, guion, vestuario, escenografía, música, etc., para realizar la obra. Ya con todo

recopilado, el director organizaba y realizaba la puesta en escena. Vásquez innovó y la aplicó con esta agrupación.

Esta novedosa forma de hacer teatro no era utilizada en el país y les rindió muchos frutos, con grandes éxitos, porque Luis Carlos era un director muy talentoso y tenía un gran equipo de trabajo, a todos los jóvenes integrantes con ganas de experimentar. Por todas estas características del trabajo, se le debe reconocer a Vásquez, porque vino a modernizar la forma de hacer teatro en el país. El aporte de esta agrupación al medio nacional se refleja en la contribución a la difusión y extensión del teatro por todo el territorio nacional. Esa fue siempre una prioridad, gracias a una subvención del Estado, les permitió dar a conocer sus propuestas bastante novedosas y revolucionarias. También por su forma de trabajo, tan experimental, que rompe con los esquemas que existían, por sus temáticas siempre revolucionarias proponiendo temas actuales, de denuncia, sin miedo alguno, por ejemplo, *La invasión o 1934*, que trataban sobre situaciones muy delicadas, como las diversas invasiones extranjeras que ha sufrido el país, o la Huelga Bananera. Por la introducción de la expresión corporal, no solo la voz, en las obras. Por el montaje de obras de autores nacionales. En este sentido Tierranegra vino a llenar un espacio muy importante, a darle frescura y nuevas formas de expresión al medio del teatro nacional.

En síntesis, el grupo Tierranegra introdujo la creación colectiva, la simpleza escénica en vestuario y escenografía y el desarrollo de la plástica escénica y de puestas en escena con temáticas de denuncia en el teatro en Costa Rica.

Teatro Carpa, un teatro en comunidades

El Teatro Carpa fue una experiencia de Alfredo Catania por buscar un teatro popular, luego de veinticinco años de trabajo. Este es un dramaturgo, director y actor al que el país le debe mucho. Gracias a una gran entrega desde diferentes ámbitos, desde la universidad, desde el Gobierno y desde los grupos independientes. El Teatro Carpa se creó con la intención de que reflejara los conflictos de la clase trabajadora. Era una carpa, al estilo del circo, que se ubicaba en diferentes comunidades del país, llevando el teatro y otras entretenimientos artísticas a las comunidades. Para el trabajador del arte este teatro no fue “convencional”, no poseía lujos, porque el espacio físico, la acústica y los camerinos se fueron modificando de acuerdo con los vientos de turno. En ese sentido, toda esa experiencia de vida representa para el artista

un sentido místico y un espíritu de convivencia más familiar. Fue una experiencia muy exitosa. Este teatro fue fundado por Alfredo Catania y tenía la característica de llevar las artes directamente a las comunidades mediante una gran carpa que armaban y que servía como escenario para sus presentaciones, especialmente en áreas rurales y barrios de la ciudad capital, llevando alegría, arte y entretenimiento. Se llevaba literalmente una carpa de circo y se instalaba en una zona apropiada dentro de la comunidad visitada, luego se ofrecían espectáculos variados, con diversos artistas para el deleite del público.

Fernando Vinocour, en el libro *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*, sobre esta agrupación destaca los espectáculos populares con gran participación de artistas de diversas disciplinas, que gustaban mucho en los barrios adonde llegaban:

Esta experiencia fue liderada por el director, de amplia trayectoria, Alfredo Catania, quién fundó este espacio, en el año 1978; constituido por una enorme carpa de circo, con la que se organizaron giras por barrios y comunidades con una programación constituida por sus propios montajes y por espectáculos variados de música, personajes populares, danza, teatro, etc. Se trataba de un ambiente bastante popular, que atraía un público de barrio, el cual participó por ejemplo en un programa de actividades para socios: charlas, videos, ensayos. (Vinocour, 2007, p. 128)

En un reportaje realizado por Víctor Valembois en la revista *Escena* (1980), el actor, director y dramaturgo argentino radicado en el país desde 1967, Alfredo Catania, expresa su sentir sobre la constante búsqueda de un teatro popular en el país. En este comentario se ve expresada la visión de su trabajo personal, es significativo el texto porque este artista ha sido uno de los grandes impulsores de las artes dramáticas, en diversos frentes (tanto desde la universidad y el Gobierno como desde los grupos independientes), desde su llegada al país. Comenta que, después de veinticinco años de trabajo, estudios y giras a comunidades lejanas en Costa Rica y otros países de América, sigue buscando un teatro popular, ahora con el Teatro Carpa.

Catania dice que le interesa un teatro popular, un teatro diferente, que refleje los conflictos de la clase trabajadora, donde toda la sociedad esté representada. Habla de la idea

de que el arte está íntimamente relacionado con la sociopolítica del pueblo y que todos somos el pueblo. Por eso para él es importante que el arte llegue a todos los estratos de la sociedad.

Teatro popular es un teatro diferente, no interesa la cantidad de público que asista. Queremos un teatro que refleje los conflictos que afronta la clase trabajadora. Cuando hablo de trabajadores, hablo de todos los que se ganan el sustento con el trabajo, no solamente los fontaneros y los carpinteros, sino también los médicos, cualquiera, los escritores; todos son trabajadores. Hay que partir de la idea de que el arte está íntimamente ligado a la realidad sociopolítica del pueblo, y el pueblo vos sabés que sos vos, soy yo, el carnicero de la esquina, el boticario, el Papa, etc. Un teatro popular es un teatro que busque al pueblo y no una minoría de pueblo que busque ver teatro. (Valembos, 1980, p. 25)

Asimismo, con gran valentía, Alfredo Catania en esta misma entrevista de Víctor Valembos publicada por la revista *Escena*, hace la denuncia de que la cultura oficial está totalmente burocratizada, manejada por gente sin visión y sin talento, que además permanece encerrada en las oficinas y desde allí planea y ejecuta las directrices, sin salir y sin tomar en cuenta las necesidades de una extensión realista y coherente para la Costa Rica de hoy. Pero el autor recalca el silencio de los intelectuales del país ante esta forma de planear la cultura.

También hace otros comentarios y se refiere al Teatro Carpa manifestando que el autor que se acerca a ese teatro es un trabajador más del arte, porque este teatro no es “convencional”, no posee lujos; tanto el espacio físico como la acústica y los camerinos se van modificando de acuerdo con los vientos de turno. En ese sentido, toda esa experiencia de vida representa para el artista un sentido místico y un espíritu de convivencia más familiar.

El actor que se arrima al Teatro Carpa sabe que se arrima a un hecho totalmente diferente, de ese tipo de teatro “convencional”, por así decirlo. Que el camerino queda a 20 metros de distancia, que se va a mojar. Que los vientos levantan el ruedo. Que la acústica no es muy buena. El espacio físico va configurando un actor totalmente distinto, un actor que debe ser humilde consigo mismo, que no debe pedir exigencias. ¿Dónde está mi vestuario? No, cada uno es dueño de su vestuario. Cada

uno lo plancha, cada uno lo cose, cada uno tiene su tarea de levantar la carpa, cada uno tiene sus metas específicas, ¿te das cuenta? A mí siempre me ha gustado el sentido místico, el sentido de familia que tiene el circo. Eso es lo que quiero con los integrantes del Teatro Carpa, con los actores. (Valembois, 1980, p. 25)

Álvaro Quesada brinda un panorama sobre la situación real del teatro en el país en el año de 1980:

A partir de 1980 el Ministerio de Cultura ve reducido paulatinamente su presupuesto y poco a poco pierde su función de gestor cultural, para convertirse en un cascarón burocrático; la Compañía Nacional de Teatro pierde su elenco estable y abandona su política de giras a provincias y comunidades; los subsidios a grupos independientes se reducen paulatinamente hasta desaparecer por completo; muchos de los grupos permanentes se disuelven o se reducen a pequeños núcleos de dos personas que montan preferentemente monólogos. (2008, p.137)

Carlos Morales, crítico de teatro en los medios de comunicación, en un comentario emitido en 1982 en la revista *Escena* sobre la temporada de 1981, habla sobre el estado de este arte.

Hay una vena teatral en nuestro público, pero no siempre se ha expresado a conveniencia. Cuando el estímulo del Estado fue intenso, el llenazo y la respuesta se hicieron sentir, pero cuando sobreviene la decadencia, entonces el drama vuelve a su elitismo de salón. Se constriñe, se cercena... (1982, p. 2)

Conclusiones

Durante la década de los años setenta la lucha contra la trasnacional Alcoa fue fuerte y se originan grandes manifestaciones de protesta, la obra *Amadeo* de William Reuben forma una especie de estandarte por su temática, y la forma contemporánea y novedosa de utilizar todos los elementos de la plástica escénica, algo innovador para la época.

Se crean instituciones en el país a favor de la masificación de la cultura como el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Compañía Nacional de Teatro. Se crea un elenco estable en la Compañía, que realiza giras, llevando el teatro por todo el país.

El Ministerio de Cultura fue una institución clave en las transformaciones en el ámbito de la cultura, gracias a la existencia de un Estado social o benefactor que había introducido políticas para la transformación del país. Este Ministerio en el año 1970 pasó a regir las acciones culturales del país. Sin embargo, se presenta una coyuntura muy interesante, personas como Alberto Cañas o Guido Sáenz, que años atrás se dedicaban al oficio del teatro, pasaron luego a puestos de Gobierno, a comandar las transformaciones.

Ya en los años setenta comienzan a concurrir una serie de fenómenos que permitieron la profesionalización y el desarrollo del teatro. La Compañía Nacional de Teatro comenzó a traer profesionales asalariados para que se enfocaran en el desarrollo de la actividad teatral. De España básicamente fue la primera generación de extranjeros que llegaron. Los chilenos y los de otros países ayudaron a consolidar la profesionalización del teatro que se venía trabajando en el país desde los años cincuenta, con la instauración del Teatro Universitario y del Teatro Arlequín y culmina con la creación del Ministerio de Cultura y la Compañía Nacional de Teatro.

El presidente de la república Daniel Oduber cierra en el año 1977 el Teatro al Aire Libre. Es posible que tuviera mucho miedo de que se produjera una revolución desde la Compañía Nacional de Teatro, debido a varios factores. Uno: el gran proyecto de difusión cultural que efectuaba la Compañía por todo el país, que convocaba a gran cantidad de personas. Dos: la agitada y polarizada tendencia de izquierda que a juicio de las autoridades estaba instalada dentro de esa Compañía. Tres: el tipo de obras, más comprometidas, que muestran conflictos de luchas sociales. Por ejemplo, el maestro Atahualpa del Cioppo, con una fuerte ideología de izquierda, se encontraba en el país en ese tiempo. Cuatro: la línea de acción muy social, comprometida, podía generar una campaña de desestabilización popular. Cinco: en Nicaragua se vivía una cruenta guerra de liberación contra la dictadura de la familia Somoza y de forma clandestina el pueblo de Costa Rica la apoyaba. Seis: había numerosos grupos aficionados de teatro (creados por los mismos promotores culturales, que eran los actores de la Compañía) en los festivales, sus obras reaccionaban contra el Gobierno. Seis: la Compañía tenía entre su elenco a gente que venía de Suramérica de fuerte tendencia de

izquierda. Por lo que la élite gobernante consideraba a esta Compañía un fuerte foco de infección. Siete: la existencia de un vigoroso y beligerante sindicato que pertenecía a la Confederación General de Trabajadores, los sindicatos más rojos de este país.



Fotografía 12. Imilce Viñas en *Lilliom* de Ferenc Molnar, dirección Óscar Fessler, 1979. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

**CAPÍTULO IV. INFLUENCIA DE LA INMIGRACIÓN COMO UN
FACTOR IMPORTANTE DENTRO DE LA PROFESIONALIZACIÓN
DEL TEATRO EN COSTA RICA**

En Costa Rica, como hemos venido mostrando, en los años sesenta no había una estructura consolidada, ni medios suficientes para hablar de una profesionalización del teatro. Sin embargo, existían incipientes esfuerzos para llegar a ello. Parte de esa tarea se debe al esfuerzo y apoyo de artistas provenientes de distintas nacionalidades, que residían en el país, o que pasaron por esta nación, y que, junto con los artistas oriundos del país, hombro con hombro, compartieron sus enseñanzas y trabajaron por ello.

Artistas como el italiano Lucio Ranucci, que en los años cincuenta trabajó con el Teatro Universitario y con la Casa del Artista, contribuyeron a crear un mayor interés por conocer el teatro. El ecuatoriano Sergio Román que, desde el Conservatorio de Castella, el INAD y los Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, brindó sus conocimientos como docente, promotor y difusor de la cultura del teatro. El mexicano Hernán de Sandozequi, como profesor del Castella, el INAD y luego desde los grupos de teatro aficionado, brindó su conocimiento y esfuerzo para el crecimiento y la práctica de este arte.

Jean Moulart es otra de esas personas de origen belga con una gran cultura y conocimiento, que vino a enseñar en prácticamente todos los aspectos de las artes dramáticas. Tomó el Teatro Arlequín en los años setenta y lo dirigió con gran éxito, estableciendo programaciones completas por año sobre el trabajo a realizar: montajes, directores invitados, obras, etc., cosa que no se efectuaba en el país. Luego fue parte de los fundadores y director por muchos años de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional. Su sabia experiencia guio a la consolidación de esta Escuela, incluso en una época donde era verdaderamente difícil conseguir personal con gran experiencia y capacidad. También desde la crítica en los medios de comunicación realizó grandes aportes.

Los argentinos hermanos Catania, que ingresan al país en el año 1968, y que refrescaron el medio, compartiendo sus conocimientos y formas de trabajo con todo el medio existente. Con su trabajo más corporal, de juego, experimentaban nuevos procesos y formas más actuales de hacer teatro. Formaron generaciones de artistas desde la Universidad de Costa Rica, luego como actores con una vasta experiencia y gran oficio desde las instituciones del Estado, como la Compañía Nacional de Teatro o el Taller Nacional de Teatro, y desde el teatro independiente, a través del recordado Teatro Carpa en otras facetas.

Esteban Polls, director de origen español, catalán de gran renombre, que aportó su gran experiencia de toda la vida en el teatro mundial y Montserrat Salvador, su esposa y experimentada actriz, ambos desempeñaron su trabajo a inicios de los años setenta con la Compañía Nacional de Teatro, e incluso trajeron a otros cuatro españoles para ayudar a desarrollar el medio nacional.

Luis Carlos Vásquez, de origen colombiano, se integró al país en los años setenta, modernizando el teatro del país, renovando las bases con la técnica de la creación colectiva y como director del grupo Tierranegra, conformado por entusiastas jóvenes. También se desempeñó como profesor y director en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional y director invitado por muchísimos años en grupos de teatro, en el Teatro Universitario, la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Arlequín.

Luego se encuentran el grupo de artistas del teatro del Cono Sur que se integran al medio nacional a partir de los años 1973-1975, y sucesivamente. Los chilenos, que vienen al país producto de las dictaduras militares en su tierra, que los obligan a salir y buscar nuevos horizontes, nuevas maneras de sobrevivir. Irónicamente, las dictaduras militares del Cono Sur beneficiaron el teatro en Costa Rica, gracias a la cantidad de personas que llegaron a este país. El arribo de grandes artistas chilenos con gran trayectoria, como el caso de Sara Astica, Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Juan Katevas, Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Lucho Barahona, unos con pocos años en el medio y otros empezando su carrera en el país, como Patricio Primus, Patricio Arenas, Marcia Maiocco, Alonso Venegas, Rodrigo Durán, Rosita Zúñiga, Víctor Rojas, Ramón Sabat, Leonardo Perucci, que llegaron en diferentes momentos de la década de los años setenta. Algunos se fueron, otros aún hoy nos acompañan. Su experiencia es precedida por escuelas de gran trayectoria y una sólida formación, se integraron al medio existente, que estaba representado por el Conservatorio de Castella, el Teatro Universitario, la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional, la Compañía Nacional de Teatro, los grupos independientes, la radio, la televisión, etc. También se integran otros profesionales uruguayos que a lo largo de la década visitaron el país, dejando sus grandes enseñanzas, tales como actores de la talla de Imilce Viñas y Pepe Vásquez. Directores como Júver Salcedo, procedente del teatro La Gaviota en Uruguay. Y artistas como Atahualpa del Cioppo, Óscar Fessler, Héctor Vidal, Amanecer Dota. Son artistas

procedentes del teatro El Galpón y trabajan el concepto ideológico-político en el teatro con gran fuerza, un aspecto que enseñaron a nuestros artistas con gran especialidad.

Con la llegada de estos artistas procedentes del Cono Sur, llega un teatro de gran tradición, con influencias de una escuela europea, con una gran disciplina, una formación académica sólida y rígida, con una dramaturgia consolidada y con grupos profesionales desarrollados, acostumbrados a efectuar puestas en el escenario de grandes dramaturgos. Entonces, esos conocimientos los trasplantaron, lograron transmitirlos en el día a día, incorporaron ese legado al medio, eso fue muy importante. En Costa Rica esa experiencia no existía de esa manera, lo que se hacía se realizaba por amor, los artistas no vivían del teatro, tampoco había una larga tradición actoral, con muchos años de estudio. La venida de estos artistas ayudó a consolidar la profesionalización del teatro, con su oficio, además de sus conocimientos y experiencias.

Con la llegada de los Catania en el año 1968, nuevas maneras de hacer teatro son estimuladas primero gracias a los aportes de ellos, porque empiezan a enseñar un teatro más experimental, más corporal, de exploración, más de juego, realizan puestas con menos recursos técnicos, y estos aspectos eran novedosos para nuestro medio. Luego en los años setenta se produce una gran transformación con la creación por parte del Estado de nuevas instituciones culturales, entre ellas, el Ministerio de Cultura y la Compañía Nacional de Teatro, que con su apoyo e impulso empezarán poco a poco una tarea de transformación completa, de la manera de hacer y ver teatro en el país, desde múltiples ámbitos, formación, actuación, dirección, dramaturgia, maquillaje, vestuario, escenografía, etc. La llegada de los artistas del teatro chileno producto de la dictadura militar de Augusto Pinochet viene a ayudar a fortalecer un teatro joven y comprometido. Y lo realizaron desde diversas instituciones a las que se van incorporando en diferentes momentos. Además, con esta llegada, se tuvo la posibilidad de realizar otras propuestas de obras importantes, con grandes elencos, que no se podían hacer y eso el público lo pudo apreciar.

Toda esta llegada de artistas chilenos se produce en el momento de ejecutar el plan emprendido, a nivel nacional, por Óscar Castillo, junto con la Compañía de Teatro, plan que se verá complementado y fortalecido a través del tiempo por la incorporación de muchos de estos artistas en instituciones, en los elencos o como artistas invitados en diversas obras.

Luis Carlos Vásquez, director del grupo Tierranegra en los años setenta, sienta las bases de un nuevo teatro en el país, con una visión más intrépida en la estética de los montajes y trabajando para llegar a la expresividad desde el cuerpo, con un grupo de entusiastas y sensibles jóvenes que exploraban y se complementaban desde la creación colectiva.

Luis Carlos Vásquez empieza desde su entrevista a revelar quién ha contribuido en el fenómeno de la profesionalización del medio teatral en el país. Destaca la incansable labor de Jean Moulaert, maestro originario de Bélgica, nacido en una gran familia de renombrados artistas, y expresa con claridad que él empieza a profesionalizar el teatro cuando asume la dirección del Teatro Arlequín, al respecto menciona:

La profesionalización del teatro se la debemos a Jean Moulaert porque él elaboraba detalles importantes en aspectos como el planeamiento de una temporada completa durante un año. Desde cuando se empezaba, hasta cuando se terminaba. Con todos los detalles, ¿a qué actores voy a contratar?, ¿qué obras tengo? Entendés. Eso todavía no pasa ni en el teatro de la Universidad de Costa Rica, ni con la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, es decir, pregúntele a la directora ¿qué tiene para el 2014?, digamos ¿qué clásico tiene, o que clásico contemporáneo tiene?, ¿qué latinoamericano va a montar?, ¿qué costarricense va a montar? y ¿qué obra clásica universal va a montar?, a ver si te lo puede contestar, por curiosidad, no te lo va a saber contestar. En cambio, Jean Moulaert lo profesionalizó, vos sabías qué tenías, si fuiste una fuente de trabajo, te empezaron a pagar. Porque antes hacías teatro y nadie te pagaba nada, porque era de aficionado, porque el Teatro Arlequín era de señoras y señores bien de Costa Rica, o sea que no necesitaban que les pagaran nada, al contrario, ellos se podían pagar todos sus vestuarios y hacer sus cosas, nadie tenía que darles nada. (Vásquez, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

El periodista Guido Fernández, en relación con la profesionalización, también valora los aportes de Jean Moulaert, en especial el trabajo de disciplina que se hacía sobre el actor para aprenderse los textos de memoria y dejar atrás los tiempos de la presencia del apuntador o soplón durante la obra, característica del teatro español:

Pero Jean Moulaert tuvo, por encima de todo, el mérito de haber sentado las bases de un ejercicio más serio, más disciplinado, más profundo. Con Jean, en primer término, había que saberse el papel, de manera que cuando se dieron obras tales como “la versión de Browning” de Terence Rattigan o “la ventanilla” y “el muelle” de Jean Tardieu, o “la lección” de Ionesco, o “delito en la isla de las cabras” de Ugo Betti, lo primero que percibía el espectador era la emancipación de los actores con respecto de la tramoya, escenario, apuntador y, en general, de todo el equipo técnico con que ellos habían preparado la obra. (1977, p. 144)

Varios son los artistas del teatro, desde todos los ámbitos, que destacan la gran importancia que tuvo la incorporación de artistas del Cono Sur a la realidad nacional, porque coinciden en el asunto que observaremos en algunas citas recogidas más adelante: en lo valioso que fue esa presencia en el país de gran cantidad de artistas de diversas nacionalidades en la época de los años setenta. Este aspecto es significativo por la posibilidad de intercambios de ideas, de conocimientos, de aprendizajes, de oficios, tanto desde la academia como desde la práctica en el escenario, lo que irremediamente contribuyó a transformar el medio nacional y su forma de ver y hacer el teatro. Incluso se habla de la presencia de Costa Rica en el mapa latinoamericano, en aspectos de que aquí estaban pasando cosas de teatro muy importantes en esos tiempos con la presencia de grandes maestros, directores y actores.

Llegada e incorporación de artistas del Cono Sur al país

Rafael Cuevas hace referencia a esa venida de artistas del Cono Sur en los años setenta:

Costa Rica ha sido siempre un país receptor de inmigrantes. En la segunda mitad del siglo XX ha habido oleadas de ellos, provenientes de distintos países y regiones. En los años setenta, por ejemplo, llegaron chilenos, argentinos y uruguayos escapando de las dictaduras militares que prevalecían en el Cono Sur. Su aporte a la cultura académica y artística del país fue importante. Se les atribuye un papel importante en el auge que vivió en esos años el teatro, en la profesionalización que

sufrieron los artistas, en algunas importantes reformas dentro de las universidades públicas. (2013, p. 134)

Por su parte, el reconocido dramaturgo nacional Samuel Rovinski también reseña esa venida, destacando el aporte de estos artistas en una época donde se presentaron una serie de condiciones que, al concordar, le ayudaron a dar un empujón al movimiento teatral nacional para robustecerlo:

La represión política en Suramérica trajo, como consecuencia, la emigración de muchos escritores, artistas, realizadores y técnicos hacia distintos puntos del globo. A Costa Rica llegaron, providencialmente, importantes valores de Argentina, Chile y Uruguay que contribuyeron a consolidar el movimiento teatral naciente. (1987, p.51)

Algunos actores y directores tienen una visión más conservadora sobre el aporte de los artistas del Cono Sur, como una presencia importante que ayudó a consolidar la profesionalización del teatro en el medio nacional. Tienen una visión de que el aporte se muestra en la solidez y la trayectoria del teatro de donde provienen y la puesta de los grandes dramaturgos, que tenían un oficio y lograron transmitirlo al llegar al país.

Juan Fernando Cerdas fue el primer graduado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica, este hecho es muy importante porque muestra que ya no había que trasladarse fuera del país para estudiar la disciplina, que se tiene una escuela donde se capacitaban, estudiaban y enseñaban las bases para producir los artistas del teatro para el medio nacional. Así se lograba obtener los estudios desde la academia, para luego salir al medio para perfeccionar el oficio. Esta primera formación realizada completamente en Costa Rica también muestra que existían los conocimientos para ejercer la profesión y vivir de ella por completo. Juan Fernando fue profesor de esa universidad donde se graduó y más adelante de la Universidad Nacional. Él brinda su visión del contacto con otros artistas extranjeros:

La venida de estos artistas abrió la posibilidad de que se hicieran grandes obras, es decir obras importantes, con grandes elencos, es decir requiriendo muchos buenos

actores profesionales para sostenerla, eso permitió que salieran al escenario grandes títulos desarrollados profesionalmente, lo cual impactó positivamente al público. Por otro lado, con la llegada de estas gentes se creó la posibilidad de darle sustancia al desarrollo académico de la gente. Porque venían gentes con muchas experiencias teatrales muy ricas, los medios teatrales de los que venían eran viejos, sólidos, con dramaturgia desarrollada, grupos profesionales desarrollados, con ambientes teatrales que tenían una gran riqueza que aportar, entonces la trasplantaron para acá, eso fue muy importante. Ellos de alguna forma abrieron la posibilidad de que se empezaran a producir las experiencias individuales privadas de los grupos. (Cerdas, entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

Óscar Castillo, actor con gran trayectoria, que realizó participaciones con el elenco del viejo Arlequín en los años sesenta. Director de la Compañía Nacional de Teatro en los años 1974-1976, artista con una gran visión, que bajo su administración en la Compañía estimuló mucho la visita a comunidades y fue el artífice de un plan de proyección para llevar el teatro a comunidades, empresas y colegios, con el afán de popularizarlo en Costa Rica. Comenta lo que esta venida de los artistas extranjeros vino a aportar en la consolidación de una cultura del teatro en el país:

Yo siento que fue un salto muy importante que se dio, porque es gente que venía de países con una tradición y cultura teatral muy importante, adelantada, avanzada y además con una formación académica importante. Había una plataforma en el país, llena de huecos, de carencias y de debilidades en la formación de los actores, sigue siendo un problema, la formación de directores, la formación de gente, el rigor. Esta gente vino a llenar todos esos espacios con calidad, conocimiento, etc. Entonces, empezó una presión en todo sentido, que hizo que todo empezara a crecer y en conclusión se fue profesionalizando. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Luis Fernando Gómez, miembro fundador de la Compañía Nacional de Teatro, actor de gran trayectoria, secretario general del sindicato de actores y miembro del Taller Nacional de Teatro en la época de estudio, manifiesta que existía en el medio nacional un campo

bastante estimulado y abonado, que además se venía gestando poco a poco desde los años cincuenta y llevaría con el tiempo a la profesionalización, nos relata su experiencia con el contacto con los actores extranjeros que se incorporaron al medio nacional.

Yo lo que creo es que los chilenos y los de otros países también ayudaron a regar una semilla que estaba plantada, porque sería injusto decir que fue por generación espontánea que todo cambió. Todo esto se fraguó desde la década de los años cincuenta, con la instauración de un Teatro Universitario, del Teatro Arlequín, ahora que hablé de un teatro del Seguro de Roberto Desplá y culmina con la creación del Ministerio de Cultura y la Compañía Nacional de Teatro, ellos llegan cuando todo esto está caminando y son un abono increíble para el desarrollo de toda esta planta. Primero porque llega mucho talento y traen la experiencia de un movimiento teatral desarrollado, consolidado, que en ese momento también está como perseguido, humillado y de alguna manera como que le inyecta dignidad y preocupaciones nuevas al movimiento nuestro. Yo siempre he creído que los ticos somos solidarios y respetuosos del perseguido y todo ese tipo de cosas que crean un clima muy propicio para que un teatro vital, comprometido tome auge, yo a eso le doy una gran importancia, a esa llegada de chilenos. (Gómez, entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Producto de la caída de Allende en Chile y la instauración de las dictaduras en Argentina y Uruguay, comienza una desbandada de talento de estas tierras a diversos países, entre ellos el nuestro. Es cuando en diversos momentos de la época de los años setenta se van incorporando al medio nacional artistas del Cono Sur, transformando el medio completamente, en la forma de crear, ver y producir teatro en el país. Estos aspectos se comentarán por propia boca de los involucrados de la época, en las siguientes letras.

Los artistas del teatro chileno

Son un número importante de artistas provenientes de la academia universitaria y de los teatros universitarios, esencialmente de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, que se incorporaron al medio artístico y cultural nacional.

Luis Carlos Vásquez, de origen colombiano, director de la agrupación Tierranegra, reformó la manera de hacer teatro en el país, trabajó en montajes con el Arlequín, con el Teatro Universitario en la década en estudio y en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional, donde se desempeñó como docente y director de esa escuela durante dos períodos en los años ochenta. Comenta sobre la venida de los artistas chilenos:

La venida de los chilenos es importante en el sentido de que era gente muy profesional, muchos de ellos eran estudiantes, habían estudiado en la Universidad Católica y en la de Chile, tenían un movimiento tradicional mucho más importante que el de nosotros, definitivo. Muchos de ellos aportaron un montón al ambiente de cultura costarricense, pero obviamente muchos regresaron a su país de origen, después de cierto tiempo. Mucha gente pasó por el Teatro del Ángel y aprendió muchas cosas con respecto a lo que es el teatro convencional o el teatro universal, digamos que te digo, actores, actuación y todo.

Pero realmente no crearon ninguna escuela, no podemos hablar de que tengamos una escuela creada por los actores chilenos. Los actores chilenos venían con una mano adelante y una atrás, o sea, venían a sobrevivir, provenían de un país donde estaban prácticamente expulsados y tenían que huir en el momento que pudieran y rápidamente, porque la represión fue enorme. Y me parece que fue un aporte importante. (Vásquez, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

La maestra María Bonilla, graduada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica, con colaboraciones con el Teatro Universitario y el Teatro Arlequín durante la época de estudio, destaca lo importante de la venida de los grandes artistas extranjeros del sur, los que ya tenían una carrera profesional consolidada, con años de trabajo y oficio, y nosotros no, en ese sentido ese fue un aporte al medio, al respecto comenta:

Yo creo que la Compañía Nacional tuvo aporte extranjero importante, fundamentalmente con los españoles que la fundan, con uruguayos como Pepe Vásquez e Imilce Viñas, con chilenos como Marcelo Gaete y Sara Astica indudablemente y argentinos como los Catania, sin duda eran grandes actores. Yo

creo que su aporte en ese sentido fue que tenían una formación y una carrera teatral como profesionales y eso en Costa Rica no lo conocíamos tanto, no teníamos un teatro universitario como el chileno, ni teníamos tampoco una larga tradición actoral argentina que es maravillosa, esa es la parte buena. Yo creo que en ese sentido aportaron en cuanto a que el teatro era una profesión seria, que implicaba muchos años de estudio y que ellos tenían una carrera que los respaldaba. (Bonilla, entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Roxana Campos, miembro fundadora de la Compañía Nacional de Teatro, también vivió todos los procesos de inserción de los artistas extranjeros, en una época de gran movimiento, trabajó hasta 1977, luego pasó al teatro independiente con la agrupación Tierranegra. Ella nos da su punto de vista de la experiencia del contacto con los artistas extranjeros:

Con la Compañía éramos un grupo muy unido, éramos amigos, a partir de la llegada de los chilenos y uruguayos, ellos vinieron a aportar muchísimo, era gente exiliada por el golpe militar en Chile. Los Catania no venían exiliados, ellos venían haciendo una gira por América Latina, los vio Guido Sáenz y se los trajo. Pero lo que es Alejandra Gutiérrez, Ramón Sabat, Víctor Rojas y otros. Ellos aportaron mucho, sin embargo, nosotros los costarricenses aprendimos mucho de ellos, pero también nos golpearon mucho, porque nosotros no sabíamos que el teatro podía tener mañas. Trajeron lo bueno y también lo negativo. (Entrevista efectuada el 15 de julio, 2009)

Mariano González, actor nacional con formación mexicana, gracias a una beca se vino de México para audicionar en la nueva Compañía Nacional de Teatro, por tanto, vivió procesos importantes en esos años, entre ellos, la inserción de los artistas del Cono Sur dentro del país; relata lo que a su juicio sucedió en esa época:

Los primeros que llegan son los españoles, después empiezan a llegar los Catania, que montaron una escuela, se meten fundamentalmente con el Teatro Universitario, al principio renuevan un montón de conceptos y formas de hacer teatro, gente muy

profesional, arriesgada en lo que hacen y aportan muchísimo. Luego ya se integran como actores a la Compañía y al Teatro Universitario. Después de ellos llegaron los chilenos, que traen unos para mí escuelas muy rígidas, muy formales que llegaron a aportar, otra gente que para mí no tenían tanta experiencia, me parece que por la situación política se vinieron, estaban comenzando, estaban en la escuela y más bien se hacen aquí. Pero sí hay figuras del teatro chileno que aportan como Sara Astica, Marcelo Gaete, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona y Carmen Bunster. Ya después vienen otros que se formaron acá, como le dije, como Rosita Zúñiga. Llegaron otros como Víctor Rojas, Alonso Venegas, Ramón Sabat, muchos se quedaron más tiempo, otros menos, otros más importantes, otros menos importantes, pero sí aportaron. Nos enseñaron cosas buenas y cosas malas, como en todo, no vamos a entrar en detalle, pero como en todo. (González, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Rodrigo Durán, artista chileno, estudió en la Universidad de Chile, hijo de la actriz muy reconocida en esa época Carmen Bunster, cuando llega al país tenía siete años de estar en el medio teatral. Este actor hace una reflexión sobre lo importante de lo aprendido, menciona los principales aportes que ellos trajeron y dejaron a los artistas y al medio del teatro en Costa Rica, destacando el legado aprendido y traspasado:

Creo que consciente o inconscientemente traspasamos un legado que nosotros recibimos y allí está contenida una cierta sistematización de herramientas concretas para llegar a ciertos resultados y al mismo tiempo yo siento que esas herramientas al manejarlas se nos hicieron más flexibles. Nosotros las recibimos de un modo muy rígido. La disciplina, el hecho de que uno se estaba entregando a una profesión, no a un hobby, a una afición es una profesión. El afán de seguir mejorando, aprendiendo, ese fue el legado que recibimos nosotros. (Entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Patricio Primus, un versátil artista chileno, bailarín y actor, hace referencia, al igual que los otros chilenos, al aporte que ellos traspasaron al medio, básicamente destaca que poseían un conocimiento muy formal y una academia muy fortalecida:

Fundamentalmente el conocimiento que se trae de Chile es un conocimiento muy formal, una academia muy fortalecida. Ese hecho de poder demostrar de cada uno de los que hemos portado la bandera chilena que nos haya brindado ha sido la gran asistencia de reconocimiento que nos haya recibido este país con tanto beneplácito. Entonces toda esta gente que está distribuida en los escenarios, danza, teatro, música y literatura muy fuerte, si se vinculan a la academia podrían dar más, pero sí el aporte que hemos dado nosotros ha sido fundamental y es reconocido por ambos lados. (Primus, entrevista efectuada el 3 de febrero, 2014)

Juan Fernando Cerdas, director nacional, quien se formó mucho en la práctica del contacto con los chilenos, reseña la importancia del trabajo de unión de los actores en una época donde todo era muy nuevo, con falta de experiencia, en el trabajo, en la preparación de los actores, era importante aprender y consolidar las instituciones creadas, al respecto menciona el aporte de los artistas del teatro provenientes de Chile:

Los chilenos también traían conceptos muy claros en cuestión gremial y una ética profesional que eso era muy importante, porque como el movimiento teatral era muy joven aquí no había tenido tiempo todavía de desarrollar ningún tipo de ética. Y la ética profesional que al menos sustentó la actividad durante una buena parte de los primeros años del movimiento teatral, aquí en Costa Rica, tenía que ver con lo que habían aportado los chilenos y habían aportado los uruguayos también, un sentimiento de responsabilidad cultural e histórica e ideológica con el pueblo para el cual uno trabaja, un sentimiento de solidaridad entre los trabajadores del teatro. Luego creo que el desarrollo técnico también fue muy importante en el aporte de esta gente, también la atención a la dramaturgia latinoamericana, que antes la mayor atención estaba puesta en dramaturgia de países del Primer Mundo. El hecho de que existiera un movimiento teatral latinoamericano, que existiera una escuela

latinoamericana de la cual nutrirse fueron elementos que pusieron los teatristas latinoamericanos, digamos, en vigencia entre nosotros. (Cerdas, entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

El Teatro del Ángel representa un punto muy interesante de conocer y estudiar, porque ingresa como una agrupación consolidada, de gran oficio en su país, compuesta por actores con una gran trayectoria profesional que desean instalarse en el nuestro. En esa época habían ingresado diversos artistas de esa nacionalidad, pero agrupaciones, como tales, ninguna. Como veremos más adelante, ellos serán un referente importante para el medio por la forma de llevar a cabo el desarrollo de su arte.

La llegada del Teatro del Ángel

Con el arribo de estos artistas chilenos, en el año 1975, se suma al país una compañía consolidada de gran prestigio profesional en Chile, como es el Teatro del Ángel, que la constituían: Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría y Lucho Barahona. Fue la primera agrupación en instalarse en el país en esa época, y en tener un teatro propio, ubicado en el centro de la ciudad de San José, en su sala de Cuesta de Moras. Ellos vivieron completamente de hacer teatro desde el primer momento que llegaron, es decir, eran artistas profesionales que usaban el teatro como su *modus vivendi*. Eso en el país no se conocía de esa manera, porque el Grupo del Teatro Arlequín montaba obras esporádicamente y las presentaba al público, pero era como un *hobby*, ninguno vivía de eso. Además, este grupo chileno innovó porque fueron los primeros en realizar un café-concert en esa época de manera profesional, actividades que no se acostumbraban en el medio nacional. Sin embargo, existe una experiencia realizada por el Instituto Nacional de Artes Dramáticas, INAD, que montó *Las cosas simples* en el año 1963.

Alejandro Sieveking era un reconocido dramaturgo en Chile. Él se desempeñó junto a Bélgica Castro como profesor de la Universidad de Costa Rica. También incursionaron en la televisión, realizaron una telenovela en el país con mucho éxito, *Hay que casar a Marcela*. Ellos fueron formadores, eran muy profesionales en sus obras y en todos los elementos de la plástica escénica. En sus tablas tomaron experiencia Gustavo Rojas, Eugenia Fuscaldó y Ana Istarú, entre otros. Estos artistas, con su experiencia en su sala propia, ayudaron a

profesionalizar el teatro en el país, pues tenían funciones todos los días de la semana y vivían del mismo.

Lucho Barahona, uno de los cuatro que pertenecían a esta agrupación, relata cómo fue la venida al país:

Elegimos Costa Rica porque nosotros hicimos un contrato con Buenos Aires por teléfono, como ya conocíamos, teníamos muchos amigos y habíamos ido muchas veces a hacer obras, ellos nos dijeron que hasta dentro de tres meses empezábamos. Nosotros ya no queríamos permanecer más en Chile, era muy peligroso. Usted sabe que todos los artistas, los actores, éramos de izquierda, por eso era muy peligroso estar allí. Decidimos realizar una gira por Suramérica. Estuvimos primero en Perú, luego Colombia, después en Venezuela, Costa Rica, Salvador y Guatemala. A finales del 1973. Escapando de los militares, pasamos por Costa Rica, aquí conocimos a don Guido Sáenz, que era el viceministro de Cultura, nos hicimos muy buenos amigos con él los pocos días que estuvimos aquí, después pasamos de vuelta. Y nos fuimos a esperar el contrato con Argentina en Río de Janeiro por espacio de dos meses, luego llamamos a nuestros amigos ya listos para viajar y nos dijeron no se acerquen por aquí, hay un golpe militar, si nosotros veníamos escapando de uno. Entonces nos dijimos qué podemos hacer, vimos los países posibles, uno era Venezuela y el otro era Costa Rica, vimos los pros y los contra, aquí vimos cuando pasamos que era un terreno muy fértil para el teatro. En Venezuela había muchos grupos de teatro, entonces dijimos con ellos teníamos que ir a competir, dijimos vámonos para Costa Rica. Hay un factor que incidió, aquí no había ejército, fantástico es un país maravilloso, llamamos a Guido Sáenz, nos mandó las visas y llegamos acá, nos instalamos aquí y empezamos, qué podíamos hacer y éramos cuatro, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría, Alejandro Sieveking y yo. (Barahona, entrevista efectuada el 17 de julio, 2009).

Alberto Cañas, dramaturgo y director, uno de los artífices de los grandes cambios en la década de los setenta, ministro de Cultura en esa época de ingreso de estos artistas, referente a la venida comenta con vehemencia:

Cuando vino Sieveking ese teatro fue una maravilla. ¡Ahí se veía teatro! Se fue Sieveking y Bélgica y quedó Lucho Barahona y se puso a hacer el negocio con porquerías, se cayó el Teatro del Ángel. Ellos ya encontraron profesionalizado el teatro, llegaron aquí después de la muerte de Allende. Era gente muy profesional, ahí se dieron cosas maravillosas, clásicos, modernos, de todo se hacía y en serio. Pero cuando ellos se volvieron a Chile volvió a bajar y en este momento no hay teatro en Costa Rica. (Entrevista efectuada el 11 de mayo, 2012)

Gladys Catania, actriz argentina que vino al país en el año 1968 junto a los hermanos Catania, trabajadores, muy disciplinados, se dedicaron a desarrollar talleres con todos los artistas del teatro en esa época. Dentro de los grandes aportes, maestros con gran oficio en la profesión trajeron nuevas visiones y formas de trabajar y usar el cuerpo y la voz. Gladys se refiere a los artistas del Ángel. Ella destaca la versatilidad de los artistas que componían este colectivo, porque hacían el trabajo de muchas personas, con una enorme producción artística y de gran calidad:

Bueno, yo creo que el Teatro del Ángel fue el gran impulsor de la creación de los teatros independientes de aquella época, este eran solo cuatro personas que parecían veinticinco, una enorme calidad artística, una capacidad de producción extraordinaria, una fuente de trabajo para muchísima gente y un repertorio impecable. Ellos hacían paralelamente otras cosas, pero con gran altura, los café-concert y su repertorio en sala. Además, fueron los primeros en instalar, comprar, montar y mantener sala, y duró hasta esa decisión de Bélgica y Alejandro de regresar a Chile. Se quedó Lucho muy solo para entonces, mantuvo la calidad de todo esto por un tiempo muy largo, pero no podía seguir manteniendo el Teatro del Ángel. Yo creo que la última temporada que se hizo con un equipo muy profesional y por tanto muy caro para la época verdad. Para Lucho le hacíamos precio especial, porque no era lo mismo cobrarle a la Compañía que cobrarle a Lucho, esta fue la temporada de Entre telones, que fue en el 97 y que suspendimos prácticamente a sala llena, porque Lucho ya no podía subir la taquilla, no podía subirle el gasto que le generaba y eso que estaba a sala llena, es decir, el margen de ganancia que le quedaba a Lucho

para montar para el próximo montaje no era tan grande como para que pudiera seguir con esa temporada. Hicimos cinco meses de todas maneras. Ellos eran muy cuidadosos, no hacían ningún texto panfletario jamás, todos los títulos eran de extraordinarios dramaturgos, mucha dramaturgia, también de latinoamericanos, pero ellos no se jugaron el chiste de venir aquí a querer colonizar políticamente. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Ana Istarú a finales de los años setenta era una estudiante de la Universidad de Costa Rica de la Escuela de Teatro, ella audicionó para un papel y fue aceptada, aún sin terminar la carrera, luego al terminar se quedó trabajando con ellos, por largo tiempo, lo que le permitió experimentar grandes experiencias en el Ángel, producciones con calidad, mucha producción, obras diversas, mucho trabajo y la experiencia del oficio a la par de sus maestros Bélgica y Alejandro. Nos da su visión de esta compañía teatral:

El Teatro del Ángel eran como cuatro personas, pero eran como nueve personas en cuatro porque Dionisio Echeverría era administrador y ejecutivo y productor. Lucho Barahona era un talentosísimo escenógrafo, un afichista magistral y un actor de primera línea. Alejandro Sieveking era director, cuando la situación lo requería era actor y además dramaturgo y Bélgica dirigía, actuaba magistralmente y también de alguna forma era pedagoga, profesora para nosotros los más jóvenes, pero ellos eran muy autosuficientes por esta mezcla de competencia que ellos tenían y que les permitía siendo muy poquita gente producir teatro de muy alta calidad.

Como aporte de los suramericanos, su presencia en la calidad de las obras desencadenó el nacimiento de un público masivo, dejó de ser una actividad para unas cuantas personas aficionadas, para ser un producto artístico consumido por conserjes, secretarias, oficinistas, estudiantes de colegio, fue un fenómeno de masas al que colaboró muchísimo el Teatro al Aire Libre, el Teatro del Museo Nacional, que lamentablemente fue cerrado después de la puesta *La evitable ascensión de Arturo Wii*, dirigida por Atahualpa del Cioppo, una puesta emblemática de este país. Los trabajos actorales, la dirección de los montajes, incluso el haber hecho venir, en forma eventual, técnicos de gran prestigio como luminotécnicos, como

escenógrafos, levantó la calidad del contenido teatral costarricense de una forma espectacular. Entonces ese es un aporte directo como consecuencia de rebote, yo agregaría que por toda esa efervescencia que ellos provocan en el medio se gesta una generación robusta de dramaturgos costarricenses que hay que mencionar porque la generación a la que pertenezco produjo unos quince dramaturgos costarricenses: Víctor Valdelomar, Guillermo Arriaga, Arnoldo Ramos, Melvin Méndez, bueno esta servidora, Claudia Barrionuevo, Leda Cavallini, Lupe Pérez, Roxana Campos, ocasionalmente Linda Verrón escribió una obra de teatro, Jorge Arroyo, bueno estoy olvidando gente, un poquito después viene Sergio Masís, Ailyn Morera, pero sé que hay otros dramaturgos, bueno en este momento no me acuerdo, alguien se me olvidó pero sí vemos un grupo nutrido. Y somos el reflejo de los dramaturgos clásicos que veían ya sus obras puestas y que tenían un público, pero que provenían de la narrativa muchas veces. (Istarú, entrevista efectuada el 20 de agosto, 2013)

Rodrigo Durán, otro de los artistas provenientes de Chile que también trabajó producciones con este teatro, destaca al dramaturgo Alejandro Sieveking, el cual era una gran figura de renombre de aquel país del sur y se instaló en el país:

En un principio fueron muy importantes porque traían esa formación y hacían teatro de una manera muy seria. Alejandro Sieveking era un dramaturgo de una generación muy importante en la historia del teatro chileno, él era un dramaturgo ya formado, incluso siguió escribiendo aquí, tenía una trayectoria y está inscrito en el teatro chileno en una generación de los cincuenta y tantos muy importante. Creo que el aporte de ellos se dio en una primera etapa. Posteriormente, con la salida y regreso a Chile de Bélgica y Alejandro, se convirtió en un teatro comercial, no hay otra manera de llamarlo. (Entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Juan Katevas, otro de los artistas del teatro chileno, de formación chilena y griega, con gran oficio y formación académica, dirigió muchos años el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica y a menudo trabajó en los montajes de esta agrupación, comenta:

Ellos hacían muy buen teatro siempre, yo aprendí disciplina con ellos, porque era fuerte la disciplina, increíble, se trabajaba programa Stanislavki. Eran de una seriedad completa, ellos eran realmente de calidad. Con ellos trabajaban Ana Istarú, Rodrigo Durán, Eugenia Fuscaldó, Rubén Pagura. A mí me llamaron a hacer *Gato por liebre* y de allí a seguir trabajando siempre con ellos. Siempre estuve con el Teatro del Ángel, pero paralelamente fui director del Teatro Universitario. (Katevas, entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Gustavo Rojas, actor nacional, detalla el fuerte aprendizaje emprendido con el Teatro del Ángel. Este testimonio particularmente tiene una gran relevancia, porque este actor no estudió teatro formalmente en una academia universitaria. Su principal formación proviene de la recibida directamente en las tablas junto a esta compañía, con Alejandro y Bélgica, y posteriormente en otras también:

Durante quince años fue mi formación, el mejor ejemplo de la escuela que yo recibí de este grupo de chilenos, amigos entrañables. Además de análisis de texto, objetivos, súper objetivos, trabajo de mesa, estudiar la formación del personaje, cómo debía conformarse un personaje, cómo debía analizarse un texto, el teatro universal. Ellos me ponían tareas de obras que yo tenía que leer obligatoriamente, porque si no, no me podía considerar un actor relativamente informado, ni siquiera culto, relativamente informado. Y ahí hice mi carrera, luego trabajo con participaciones en la Compañía Nacional de Teatro donde vienen años muy importantes de formación ya como actor profesional formado en el Teatro del Ángel. Ellos tenían que tener la sala abierta todo el año. Iniciaban funciones de martes a domingo, todo el año, montaban digamos dos obras de un cierto peso dramático, para acostumbrar al público. Se montaban una comedia exitosa, atraían público, creaban público y luego ponían un drama. (Entrevista efectuada el 9 de julio, 2013)

Eugenia Chaverri, graduada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica e integrante del grupo Tierranegra, y más adelante del Taller Nacional de Teatro, resalta entre

otras cosas la posibilidad de vivir del teatro, que con gran maestría, talento y trabajo habían desarrollado, eso según ella fue algo novedoso que presentó el Teatro del Ángel al teatro costarricense.

Muy importante, el chileno nos muestra que es posible vivir del teatro, ver el teatro como una forma de vida, ya estaba el Arlequín, pero ellos no se dedican completamente a eso. Los chilenos se dedican a eso trabajando mucho y lo logran, yo creo que ahí hay un aporte. A nivel actoral, hay mucha diferencia entre los dos tipos, los argentinos se van hacia una onda más desde uno, más una caracterización; el chileno suele hacer más una composición de sus personajes, más clásica, con una composición corporal más elaborada. (Chaverri, entrevista efectuada el 20 febrero de 2014)

Daniel Gallegos, dramaturgo de gran trayectoria en el medio nacional, menciona:

Añadieron en el sentido de que era gente muy profesional, muy respetable y que hicieron un teatro muy profesional y en cuanto al teatro en su propio programa era su repertorio de buenas obras, ahí vi *La celestina*, que fue la obra que ellos trajeron aquí, vi obras costarricenses que estimularon como las de Jorge Arroyo, en fin, la labor de ellos sí fue muy buena, eso sí lo reconozco. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Gerardo Arce, actor perteneciente a la Compañía Nacional de Teatro en esa época, resalta el apoyo que brindaron los del Ángel a nuevas figuras, estimulándolos, enseñándolos, para desarrollarlos en el oficio a niveles profesionales. Además, resalta la claridad en la línea del trabajo que tenía esta compañía.

Los primeros grupos con que trabajé después de renunciar a la Compañía Nacional fue con el Teatro del Ángel y hacíamos teatro infantil, estuve en pocas obras con ellos en realidad, porque me interesaba otro tipo de teatro que hacía más la Compañía Nacional, bueno también ellos. Tenían muy clara su línea, pero el aporte

de ellos a algunos compañeros a profesionalizarlos, a permitirles que se desarrollaran como profesionales del teatro es innegable, ahí se formó gente, creo que adquirieron un nivel bastante profesional, Gustavo Rojas, Vicky Montero, este es un aporte, pero a la formación del actor. (Entrevista efectuada el 12 julio, 2013)

En un análisis de la actividad teatral en Costa Rica, publicado en el Suplemento *Áncora* en el periódico *La Nación* en el año 1978 y escrito por el director y productor de teatro Jean Moulaert, sobre el grupo de Teatro del Ángel permite comprender la calidad de puestas en escena y el cuidado en la selección de los actores y de las obras:

Disfruta de una organización impecable: sala adecuada y acogedora, instalación modesta pero eficaz, un elenco básico infalible reforzado por actores invitados igualmente infalibles, y un repertorio de obras un poco heterogéneas pero presentadas todas con cuidado y sobre todo continuidad. La manera muy personal que tiene este grupo en el enfoque de determinadas obras, es un asunto en el cual han de manifestarse el público y los críticos. (1978)

Dentro de los artistas que ingresaron de Chile al país con gran oficio, con una vasta experiencia y ya consolidados en su país, estaban Marcelo Gaete y Sara Astica, que además formaban un matrimonio, ingresaron con cuatro hijos y sin nada. Trabajaron arduamente en las labores que fueran, boletero, costurera, vendiendo empanadas, no obstante, la calidad de estos artistas. Con el tiempo se fueron acomodando y crearon una agrupación denominada Teatro Surco, llegando a efectuar un teatro de gran calidad, con grandes obras en el medio nacional.

La calidad del Teatro Surco

La formación de esta agrupación por parte de Sara Astica y Marcelo Gaete, extraordinarios y talentosos artistas de gran trayectoria, del teatro chileno, representó un deseo que con el tiempo se consolidó, formando un grupo que hace carrera en el exilio. Manuel Ruiz, uno de los actores nacionales que trabajó mucho tiempo con estos maestros ya fallecidos, en su tesis de maestría nos comenta aspectos fundamentales para la

profesionalización del teatro, en los cuales ellos eran unos maestros. Sobre este grupo nos comenta:

Sin duda alguna el principal impacto de Teatro Surco en Costa Rica en la actividad teatral fue la profesionalización: la profesionalización que se puede medir a través de una comprensión de su metodología y su enfoque de la puesta en escena profesional, que introdujo conceptos como la continuidad de sus producciones, la disciplina y el rigor, una profesionalización que ha permitido a Surco mantener un repertorio de excelentes producciones por años.

Al mismo tiempo, el estudio de la trayectoria de Surco ha facilitado la discusión de temas relevantes, como el teatro de operaciones comerciales e ideológicas. En suma, Surco ha llevado a cabo con éxito la responsabilidad de mantener viva una sala de teatro que produce un excelente producto profesional de arte en virtud de las circunstancias económicas adversas. Su logro tiene gran importancia porque el público son jóvenes ávidos de arte y conocimiento. (Ruiz, entrevista efectuada el 18 de julio, 2009)

El gran actor Juan Katevas trabajó con producciones de la Compañía Nacional de Teatro, con el Teatro del Ángel y con Teatro Surco. Manifiesta cómo estos artistas, a pesar de sus limitaciones, eran muy cuidadosos en su trabajo profesional: “Hacían diálogos, obras pequeñas, que ellos habían probado y les habían dado buenos resultados, ellos eran muy buenos actores, se dirigían muy bien, eran también muy cuidadosos” (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009).

Gerardo Arce, actor nacional que trabajó con la Compañía Nacional de Teatro, destaca el ejemplo a seguir de estos dos chilenos y sus enseñanzas en cuanto a la realización de un teatro independiente, con los elementos y aspectos técnicos que eso conlleva.

Marcelo Gaete y Sara Astica llegaron aquí después del golpe y aquí se asentaron, trabajaron, nos disciplinaron, nos enseñaron lo que es hacer el teatro independiente con las uñas, no sabíamos realizarlo como los del teatro chileno, ese par de compañeros nos enseñaron cómo se hace. Lástima que se fueron, todavía podrían

enseñarnos más, yo sigo pensando, recordando la voz de Marcelo y sus cosas y la Sara y sigo poniendo en práctica cosas que él decía y asumiendo críticas que él me hacía como actor, las tengo muy claras, se nos fueron, es una gran lástima, pero tengo esos aportes de ellos, concretamente los tengo en la memoria. (Arce, entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

En el trabajo de tesis de María Pilar Castellón *Trayectoria teatral sobre un exilio chileno: Grupo Surco* del año 2007 hay una cita de Sara Astica que revela lo duro que puede ser el medio y su constante equilibrio para la sobrevivencia:

Nosotros no teníamos subvenciones, vivíamos de lo que entraba por taquilla, cuando producíamos una obra pagábamos sueldos, entonces por abaratar costos Marcelo dirigía la mayoría de las veces, y yo producía y los hijos hacían el sonido y las luces para no pagar técnicos. El lujo de llamar a otros que participaran con nosotros no lo podíamos costear siempre, ya que no sabíamos cómo nos iba a ir con la taquilla. (2007, p. 58)

Gastón Gaínza, chileno que vino al país producto del golpe militar, director por varios años de la revista *Escena*, hace una reflexión sobre el tipo de teatro que hacían los grupos chilenos, el Ángel y Surco.

Es el compromiso, la palabra que marca, sin duda, el compromiso. El Ángel es un teatro aséptico desde el punto de vista de la profunda reflexión del quehacer teatral, en cambio Surco estaba contaminado siempre con la inquietud de que esto no puede ser solamente mostrar la eficacia profesional de un quehacer teatral, sino que tiene que provocar. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Juan Katevas comenta su punto de vista sobre los dos teatros:

Yo creo que ninguno de los dos hacía teatro político, porque el medio no daba para hacer este tipo de teatro. Dio en su tiempo cuando vino Atahualpa del Cioppo e hizo

Lisístrata con el Teatro Universitario y *Fuenteovejuna*. Pero el Ángel nunca, si hizo obras con cierto sentido social, sí las hizo. Igual que Surco, pero teatro político no se ha hecho. La Compañía era una compañía del Estado, el Ángel no podía arriesgarse, por allí asistía cierta clase de gente con carro. Marcelo estaba entre la miseria y el mantenerse, él hizo obras de calidad. Nunca salió un teatro con una subvención poderosa, para poder hacer un teatro de calle, un teatro político, no se alcanzó a hacer. (Katevas, entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Entender las causas de estas observaciones de don Gastón de la forma de ejercer el teatro de cada agrupación puede ser un ejercicio complicado y quizás tiene que ver con la clase de obras escogidas para presentarse. Porque ambas agrupaciones tenían personas de gran trayectoria en el medio. Los artistas del Teatro del Ángel habían sufrido con la partida hacia el exterior por el golpe militar, dejando atrás lo iniciado, de alguna manera no querían sufrir lo mismo. O porque ellos recibieron mucha ayuda de la ministra Carmen Naranjo para conseguir préstamos y comprar la sala en Cuesta de Moras. O sencillamente porque su línea de trabajo era esa.

En el Teatro Surco encontramos a dos trabajadores comprometidos con poner obras más incisivas, doña Sara Astica fue torturada y estuvo en prisión en Chile y ella sí debió pedir asilo porque su vida corría peligro, quizás eso marca y ese era su compromiso.

Los artistas del teatro uruguayo

Estos artistas uruguayos fueron traídos por la academia universitaria en diferentes momentos, Júver Salcedo, Héctor Vidal, Atahualpa del Cioppo. Incluso Amanecer Dota formó parte de la academia universitaria en la Universidad Nacional.

Juan Fernando Cerdas menciona que los artistas del teatro chileno que vinieron al país llegaron de muchos grupos teatrales diferentes, no eran miembros de un solo equipo, mientras que los uruguayos que llegaron aquí eran básicamente la gente del teatro El Galpón y ellos ya tenían una ética de equipo, de una cultura teatral de equipo, y agrega:

Ellos venían de experiencias históricas y políticas muy violentas y muy recientes que digamos movían mucho a toda la gente, venía gente que había pasado la tortura

de estar en la cárcel en sus países, después de las dictaduras militares, entonces había como una gran actitud de solidaridad entre la gente de aquí de Costa Rica hacia ellos y también de ellos como agradecimiento, a un pueblo que los había recibido y todo eso, muy entregados en ese sentido. (Cerdas, entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

Alberto Cañas expresa lo siguiente en cuanto al director uruguayo Atahualpa del Cioppo:

Pues era un señor de edad bastante avanzada, debe haber sido mayor que yo, comunista y marxista de esos insoportables verdad. Lo trajeron de profesor en la Universidad de Costa Rica y empezó a capturar alumnos, incluso puso a una pobre muchacha a escribir, un uvieta comunista que fue famoso, convirtió a Uvieta en un peón bananero. El pobre viejo había sido un director importante en Uruguay en su tiempo, pero ya no y la última cosa que puso aquí, que fue una cosa muy buena de Brecht, una que es una especie de biografía de Hitler, no me acuerdo, él la firmó, pero la dirigió Pato Catania, ya no dirigía, estaba viejo y lo que hizo fue comunizar una cantidad, que ya todos se salieron de esa vaina. (Entrevista efectuada el 11 de mayo, 2012)

Por su parte Gladys Catania destaca el compromiso y pensamiento de los artistas uruguayos:

Yo creo que fue muy importante, fue muy, muy importante, es que todo tiene una raíz común, digo cuando las gentes que vienen tienen una formación similar y una forma de pensamiento similar y una pasión común que ya no es tan así, porque la gente de aquella época respiraba teatro para poder vivir y ellos se diversificaban tantísimo, como necesariamente tienen que hacerlo ahora, pero lo más importante es que todos venían con una formación muy sólida y entonces esa formación daba por resultado una presentación pública muy importante, pero además esa formación involucraba una forma de pensamiento muy social, no muy político, muy social, y

entonces todos, todos en esa época, chilenos, uruguayos, argentinos, todos bregábamos en esa época por las giras, por la extensión del teatro, por la no centralización, por la lucha, por los dramaturgos, por la formación de nuevas generaciones. (Catania, entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Daniel Gallegos señala:

En la escuela, además de Atahualpa y Júver Salcedo, vino otra gente de Uruguay y también estuvo en Arte Dramático Sara Astica. En fin, para mí eran muy importantes todas estas personas que habían venido de Chile y de Argentina, fue una experiencia muy grande en el oficio. Vea usted, en cualquier escuela que usted esté le dan una base, pero hay otra parte que es el oficio, por eso yo he insistido siempre en que existiera la Compañía Nacional de Teatro. La Compañía Nacional de Teatro podía formar, ya a un nivel profesional, a estos actores que se distinguían en la Escuela, pero todavía no tenían el oficio, que el oficio se va adquiriendo con los años y también cuando usted tiene un grupo de actores que empiezan a crear un estilo de actuación y también con la experiencia de directores que pudieran venir a hacer sus puestas en escena y enseñarles diferentes técnicas. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Luis Fernando Gómez, que fue presidente del sindicato de actores del país por muchos años, también hace referencia a los uruguayos importantes:

En ese momento la personalidad más destacada puede ser que sea Pepe Vásquez y hay otras personalidades que también se insertan en la radio, una camada de artistas, te voy a citar uno que fue muy importante, trabajó en la Universidad Nacional, Amanecer Dota, que también era director de teatro, que por cierto hasta hace poco era jefe de un programa teatral importantísimo del Municipio de Montevideo del Frente Amplio, que ahora está en el poder, han cambiado las cosas, pasaron del exilio a estar en el poder. Yo me acuerdo, porque yo trabajé mucho en los

movimientos de solidaridad de Uruguay, Argentina y Chile, especialmente con Uruguay, porque siempre consideré que eran los más desprotegidos.

En todos estos años del setenta, la actividad del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica es fundamental, porque no solo realiza montajes de una gran calidad y profesionalismo, sino que trae a grandes personalidades a la cátedra, una de ellas es Atahualpa. Es la época en que aparece, por ejemplo, Júver Salcedo. (Gómez, entrevista efectuada el 19 de julio del 2013)

Gerardo Arce, por su parte, expresa lo siguiente:

También tenemos de los uruguayos un aporte muy importante, Júver Salcedo por supuesto. El Galpón a través de Atahualpa, sus visitas aquí cuando estaban en el exilio, don Atahualpa es fundamental también en la formación nuestra, creo que la mayoría de los actores que tuvimos una oportunidad de trabajar con el maestro recibimos toda esa claridad de él a la hora de hacer el teatro, entonces ahí tenemos el aporte de los uruguayos. (Entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

María Bonilla, como estudiante de la Universidad de Costa Rica, tuvo contacto y formación con profesores uruguayos. Y luego como directora de la Compañía Nacional de Teatro trabajó con ellos. Sobre estos artistas y su influencia responde:

Una diferencia fundamental que yo hago entre las tres nacionalidades es que yo conozco a Alfredo y a Gladys como maestros de actuación, gente que creía en la improvisación, que creía en el juego, que trabajaba mucho la parte lúdica, la parte espontánea, la parte fresca de lo que significaba construir un personaje. Con Júver a mí me impacta la ética y el concepto ideológico-político que él traía con respecto al teatro, que yo me disculpo no lo tienen los argentinos. Él venía del teatro El Galpón, entonces él, Atahualpa y Héctor Vidal eran gente que además el teatro tenía que ver con alguna posición política ante el mundo, el teatro es un instrumento de función social, un instrumento no solo de expresión para mí, sino de comunicación con los

demás, cosa que me marca hasta el día de hoy. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

María Bonilla fundamenta el aporte de los artistas del teatro uruguayo de gran prestigio que llegan al país y destaca:

Para mí el elemento fundamental que ellos traen es el de la dirección, el de puesta en escena. Creo que Júver, Atahualpa y Héctor enseñan en el campo de la puesta en escena mucho más que los argentinos, que enseñan más tal vez en el campo actoral en primer momento. Creo que hay un aporte enorme en cuanto a la puesta en escena, en cuanto a la ética del actor y a la ética de la gente de teatro, en cuanto a la posición estética e ideológica que debe ser una unidad y que no es separada una de la otra, para mí esos son como sus tres grandes aportes. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Atahualpa del Cioppo y la democratización del medio teatral en Costa Rica

En Atahualpa del Cioppo se encuentra un maestro inspirador de gran renombre, gracias a sus conocimientos y años de experiencia dejó una profunda huella en los artistas del medio nacional, que encontraron en él grandes posibilidades de crecimiento y desarrollo. Sus propuestas de trabajo, su estilo particular de dirección, su visión de mundo y por la cargada y consistente visión ideológica de sus puestas en escena, que se vieron plasmadas en la práctica en las obras que montó con el Teatro Universitario y con el elenco de la Compañía Nacional de Teatro. Como maestro Atahualpa siempre estaba enseñando, porque estaba fundamentando todo, tenía un sistema muy bien armado. Además, provoca una participación novedosa y distinta del actor ante el personaje.

Luis Fernando Gómez declara con gran precisión un importante detalle de estos directores:

Creo que tanto Atahualpa como Fessler, los dos, en el fondo lo que hacen es reconocer una cosa que es una verdad de Perorgullo, pero que a veces se olvida, el elemento del teatro es el actor, si el actor no crea, no es artista,

el teatro como arte de colaboración nunca se va a dar. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

Por su parte, el actor Pepe Vásquez y la actriz Imilce Viñas, ambos uruguayos, de gran renombre y trayectoria, enriquecen nuestro medio nacional al instalarse en el país por unos años, a mediados de la década de los setenta.

En Costa Rica a lo largo de la década de los años setenta visitaron el país grandes directores uruguayos de gran renombre, que dejaron su impronta en el medio. Atahualpa del Cioppo, Óscar Fessler, Júver Salcedo, Héctor Vidal y Amanecer Dota. La característica más destacada es el uso del concepto ideológico-político que hacen del teatro, ellos provienen del teatro El Galpón, y era gente que además del teatro tenía que ver con alguna posición política ante el mundo, y eso lo lograron transmitir.

En Óscar Fessler se visualiza que trata de darle más armas al actor, involucrándolo de una manera mucho más libre en el enfrentamiento del montaje, no comprometiéndolo con un personaje, sino como actor-creador que puede aportar al montaje desde cualquier personaje.

Algunos incluso se instalan en el país, como el director de origen franco-uruguayo Óscar Fessler, que fue maestro-mentor de los hermanos Catania en Argentina y que en el año 1978 funda el Taller Nacional de Teatro en el país con el apoyo de Guido Sáenz. También con el apoyo de Daniel Gallegos llega al país el gran director y maestro internacional Atahualpa del Cioppo. Ambos directores pertenecían a la compañía El Galpón, también exiliados de Uruguay y posteriormente se instalaron en México. El maestro Atahualpa dejó una profunda huella en el medio nacional, por sus propuestas de trabajo, su estilo particular de dirección y por la cargada visión ideológica de sus puestas en escena, que montó con el Teatro Universitario y con el elenco de la Compañía Nacional de Teatro.

Las experiencias y enseñanzas de Atahualpa del Cioppo quedaron impregnadas en cada uno de los artistas con los que trabajó. Fue una persona muy querida y un verdadero maestro para el actor en la construcción de su personaje. A continuación, algunas vivencias contadas directamente por los actores.

Juan Fernando Cerdas es uno de los directores que más se identifica con Atahualpa del Cioppo:

Yo en Atahualpa encontré la posibilidad de desarrollarme en un montón de aspectos que el medio no me ofrecía, aparte de su solidez profesional, su sabiduría sobre cómo enfrentar los retos teatrales más complicados, era su visión de mundo y desde la convergencia de esos dos aspectos donde está localizada la columna vertebral de mi formación que yo se la debo a Atahualpa. (Cerdas, entrevista efectuada el 8 de agosto, 2013)

El director Luis Carlos Vásquez habla sobre la visita de los artistas extranjeros:

Bueno, realmente creo que el compañero más importante uruguayo que ha estado en Costa Rica ha sido Atahualpa de Cioppo, después estaba Imilce Viñas y estaba su marido Pepe Vázquez, pero realmente no tuvimos teatro uruguayo, como sí tuvimos chilenos y chilenos, tuvimos su autor, que es muy importante tener un autor porque del teatro uruguayo no teníamos autores, tuvimos dos actores que vinieron a trabajar a la Compañía Nacional de Teatro, que hicieron un muy buen trabajo y muy buenos actores, pero no quiere decir que hayan aportado cosas diferentes al teatro y Atahualpa del Cioppo obviamente que vino a dar todos sus conocimientos y también la burguesía se lo comió en un momento dado cuando él dirigió *Lisístrata*, fue tratado de pornográfico, de aquí, de allá, es decir, siempre ha habido una rosquillita con las personas del teatro, porque las personas del teatro la mayoría son de izquierda, casi en todos los países del mundo. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Rodrigo Durán también expresa su sentir por este maestro:

Este director tenía una formación muy sólida en la parte ideológica, para él era una sola cosa, su visión de mundo pasaba por su expresión artística, aplicaba una visión marxista del mundo en todo su montaje muy bien fundamentado, muy bien llevado, sabía manejar las puestas, el trabajo con los actores. Hay directores que no trabajan mucho con el actor, sino que lo dejan más bien solo, trabajan más bien los aspectos plásticos. Él era un maestro y dominaba los dos, era un director completo, porque

además era profesor. Atahualpa siempre estaba enseñando desde el momento que ponía en escena, porque estaba fundamentando todo, tenía un sistema muy bien armado, que era lo que yo echaba de menos en un principio cuando llegamos aquí, tenía un sistema que cuando empezó era más explícito digamos, dividía en unidades y había que ponerle título a la unidad. Siempre lo mantuvo, después se fue abriendo más para no coartar la formación de directores. A él le gustaba, desde *Arturo UVI*, recuerdo yo, encargar ciertas escenas a gente que está interesada en dirigir y desde esa época recuerdo yo que le encargó escenas a Luis Fernando Gómez y a Mariano González. Me parece que ellos empezaron a dirigir motivados por ese primer impulso que les dio Atahualpa, era un maestro como muy integral y muy generoso, un director nunca le va a decir a otro que le dirija una escena. Él lo ponía a dirigir y estaba detrás, iba enseñando, iba formando, no se daban ni cuenta porque no había un formato académico presente, sino que en el montaje mismo iba formando gente, tanto directores como actores, los actores insistían mucho en la disciplina, porque existían algunos problemas en aquellos años, lo riguroso lo implantó también. (Durán, entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Gladys Catania nos habla de Atahualpa, destacando las capacidades y los conocimientos para dirigir a los actores:

Maestro, con mayúscula, así con mayúscula, además la persona más agradable, más clara, más exigente de la mejor manera posible, uno sentía que cada indicación de Atahualpa no era porque sí, aunque a uno le costara encontrar lo que él estaba pidiendo, siempre tenía razón en lo que pedía, porque además Atahualpa era un excelente director de actores, que no todos los directores lo son, entonces él conocía toda la mecánica y todo el proceso para llegar a la conformación de los personajes y por supuesto era el maravilloso director de orquesta que nos unía a todos, cada quien con su instrumento, de ahí salía una cosa que tenía resultado, ¡que no podía ser otro más que el que fue, verdad! Por otro lado, él era una persona sensible, sencilla, campechana. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Patricio Primus nos habla del maestro Atahualpa del Cioppo como una gran experiencia de aprendizaje y destaca su maestría para resaltar la parte política y social de la escena:

En ese espacio llega Atahualpa del Cioppo a dirigir, me invitan con la Compañía Nacional de Teatro como actor y como asistente de él, *Arturo Wi*, allí tengo unos personajes con él. Estar a la par de él fue un gran aprendizaje, verlo cómo analizaba las cosas, desde el punto de vista como actores para nosotros que éramos muy stanilavskianos, como que no se ajustaba mucho con nuestra educación, él era un conceptualizador escénico, él te llevaba al actor no con base en su emotividad, sino con base en su intelectualidad, reconociendo la parte política y social de la escena, es fantástico, es una lectura muy cercana a Brecht, pero basada en eso fundamentalmente, entonces fue un aprendizaje con Atahualpa, el éxito más grande que ha tenido el teatro en Costa Rica, esa es la cúspide. Se termina ese montaje de *La evitable ascensión de Arturo Wi* y cierran el teatro, el Gobierno de Oduber dice se acaba el teatro, esto se llenó de comunistas hay que desaparecer, cerraron el Teatro al Aire Libre y se muere el teatro en este país, en el año 1978, fue la cumbre y allí viene la decadencia del teatro. (Entrevista efectuada el 3 de febrero, 2014)

Luis Fernando Gómez habla también de Atahualpa:

Atahualpa tenía una cosa muy linda y es que trataba de que el actor se comprometiera con el proyecto y que defendiera siempre sus puntos de vista y debo decirte que los puntos de vista estaban de acuerdo con los de él, pero él respetaba eso, en ese sentido, enseñó mucho. Era un ejemplo vivo Atahualpa de que un artista debe ser pasional y comprometido con lo que hace y siempre peleaba por eso. Eso me marcó mucho y no creo que solo a mí, sino a mucha gente. Atahualpa como director marcó una época, yo diría que marcó una época, a ver si me entendés, nunca se había visto a un artista de tal calibre, que fuera un político de izquierda de tal calibre, se unían en él dos cosas de manera muy radical y brillante, un gran director

teatral y un gran dirigente político, entonces con las dos caras cautivaba, viejo bandido, y dejó mucha enseñanza, le gustaba trabajar mucho con la juventud, pero, sobre todo, su talento artístico rescato yo de Atahualpa. Esa cara del dirigente político a muchos asustaba, pero no podían hacer nada con la otra cara de artista. (Gómez, entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

En cuanto al trabajo con el actor y el desarrollo del personaje, los directores uruguayos incidieron profundamente en los actores. Luis Fernando Gómez explica:

Sí cuando te hablo de participación me refiero a eso, porque Óscar Fessler también cuando llega aquí trata de involucrar a los actores de una manera mucho más libre, en el enfrentamiento del montaje, no comprometiéndolos con un personaje, sino como actores creadores que pueden aportar al montaje desde cualquier personaje, cosa que también la hacía Atahualpa. Él de pronto te asignaba a vos un personaje femenino para que vos lo hicieras, sin que te hicieras mujer, era lo primero que te decía, para indagar la conducta de ese personaje. Fessler trabajaba mucho eso, la improvisación, la creación, desde ese punto de vista los dos generan una participación novedosa y distinta del actor ante el personaje, ahora todo eso es pan comido, en aquel momento había una postura un poco más rígida ante el trabajo de puesta, y ellos abren esos cambios. (Entrevista efectuada el 19 de julio, 2013)

El director y actor Óscar Castillo habla con nostalgia sobre estos directores:

En el caso de Atahualpa es cierto que muchos lo consideran el gran maestro por sus enseñanzas, por su ideología, por la época también, le tocó vivir una época verdaderamente convulsa. Yo siento que tanto él como Óscar Fessler eran dos maestros. Atahualpa era un poco más espectacular y tenía frases más sonoras, Fessler era mucho más reservado, pero muy profundo. (Entrevista efectuada el 10 de julio, 2013)

Gerardo Arce nos da su visión sobre cómo ejercía la dirección actuarial Atahualpa del Cioppo:

La claridad ideológica de Atahualpa era fundamental a la hora de analizar un texto, su método de análisis, cómo se traducía el análisis de una escena al concepto, ¿y cómo ese concepto exponerlo? En eso Atahualpa era un maestro. Atahualpa manejaba la cuestión política, la cuestión ideológica. (Entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

Asimismo, Gerardo Arce nos habla sobre la forma en que estos directores manejaban a los actores en escena:

La estética de Atahualpa en sus obras, desde mi experiencia te lo cuento, estamos acostumbrados a un teatro más a la italiana, es decir, frontal, en donde el espacio escénico es este y aquí está el público, y de pronto Atahualpa utilizaba la platea, de pronto entraba de atrás un ejército gritando: ¡¡¡Wii!!! ¡¡¡Wii!!! Eso sorprendía al público en el Teatro al Aire Libre, esa manera de utilizar el espacio maravillosa, de romper esa frontalidad, bueno tuve la experiencia en dos obras, esa limpieza, esa manera de mover a las masas, casi como fuerzas encontradas, yo recuerdo que nos puteaba. Es que ¡caminan como roperos! Se refería a algunos actores más aficionados que hacían de soldados, entonces caminaban, no, entonces él llegaba y se trepaba al escenario. Es que él tenía esa gran capacidad de libertad del espacio, no utilizaba mucho inmobiliario. (Entrevista efectuada el 9 de julio, 2013)

También, Mariano González menciona sobre Atahualpa del Cioppo:

Atahualpa es para mí el gran maestro de los maestros, el cual cada noche que hago teatro me acuerdo de él, cada vez que actúo me acuerdo de él, cada vez que dirijo me acuerdo de él, un gran maestro. Vinieron otros como Fessler, el argentino. Atahualpa es el primero que viene y nos entusiasma de nuevo por el teatro, por un tipo de teatro también, que era una cosa que veníamos pensando, el teatro de

enfrentar a una sociedad, de ser espejo de la sociedad, de plantear cosas político-sociales y sigo creyendo que el gran montaje de este país ha sido *Arturo UVI* y que me perdonen, ha habido excelentes montajes, pero en su calidad yo creo que fue *Arturo UVI* de Atahualpa del Cioppo. (González, entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Los Catania, artistas del teatro argentino

Gladys Catania cuenta que desde el año 1968 vinieron a Costa Rica.

Mire, el aporte fue en dos vías, nosotros trajimos la experiencia que teníamos, la frescura de la juventud que teníamos, el entrenamiento que teníamos, pero nada de eso hubiera podido ser si los costarricenses no hubieran sido las personas más acogedoras, más deseosas de compartir, más apoyadoras, entonces, se dio en ese momento. Tampoco había muchísima gente de afuera porque habían venido, pasaban, había gente que había hecho muchas cosas aquí, extranjeros que habían venido y que habían hecho muchas cosas, pero nosotros quedamos como instalados por mucho tiempo. Veníamos con un impulso y con una idea, no vinimos ni para quedarnos necesariamente ni teníamos prohibición de irnos necesariamente, o sea, todo fue resultado de una elección verdad, yo siento que mi carrera como actriz lleva muchos años más aquí que en Argentina, se consolidó plenamente aquí, lo mismo podría decir Alfredo como director y como actor verdad, y creo que la labor paralela que hicimos nosotros y muchas otras personas y la circunstancia propiciatoria que implicó que por razones políticas vinieran tantos chilenos que provenían de las mismas escuelas, de la misma forma de pensamiento, del mismo enfoque con respecto a los repertorios, con una calidad artística ya asentada, porque todos tenían un antecedente muy largo en sus respectivos países, más los españoles que se quedaron, propició esto que algunos llaman los años dorados de los setenta y otros lo llaman el inexistente setenta, porque he de decirte para mi sorpresa que me enteré que mucha gente joven dice que los setenta fueron un mito y que nada de esto se hizo. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Daniel Gallegos nos habla de los Catania:

Y diría que llegaron a formar porque ellos habían estudiado con un profesor en Santa Fe, creo que estaba en Buenos Aires, una persona muy estimada y muy profesional que yo conocí bien, se llamaba Óscar Fessler. Él utilizaba un método de actuación muy profesional, era francés, pero se había radicado en Argentina y había sido el mentor y el gran maestro de los Catania. Eso fue muy bueno, porque ellos siguieron, aplicaron esos conocimientos a la gente que estudió con ellos y lo hicieron muy bien. Es decir, contribuyeron, porque otra gente vino también de otros lados y tenían pues sus conocimientos y cada uno hacía un aporte.

Los Catania me parecieron gente muy profesional. Con Alfredo trabajé en varias obras, incluso produjo algunas que yo hice cuando estuve en la Compañía Nacional de Teatro. Un hombre muy profesional. Y Gladys es una actriz de primerísima. Gente como esa, cuando uno dirige una obra, uno se siente muy bien; en primer lugar, porque vienen siempre bien preparados. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Daniel nos habla de que ellos fueron profesores del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, el cual dirigía. Al preguntarle si los Catania impartían primer, segundo y tercer año, esta fue su respuesta:

Depende de los programas que hubiera en esa época, ellos daban más que nada Actuación, las partes de actuación, que tenían mucho carisma, entusiasmaban mucho a la gente joven porque hacían mucho juego, improvisación y cosas de estas y bueno eso me pareció a mí que fue muy importante. (Entrevista efectuada el 2 de febrero, 2014)

Eugenia Chaverri nos comenta la seriedad del trabajo de los Catania en la Universidad, y cómo inician un camino al teatro profesional:

Con ellos se inicia el camino hacia un teatro profesional que partía de un teatro en equipo, de una enorme disciplina, de un compromiso, ver el teatro no como algo lejano, sino como de vida de uno, como un compromiso con uno mismo y con la sociedad en la que vive, y actoralmente lo más apegado a los personajes reales, orgánicos, que partan de la propia experiencia, con una comprensión hacia el ser humano para de ahí extender los personajes. Quizás disciplina, compromiso y responsabilidad. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Por su parte, Alberto Cañas comenta sobre la llegada de los argentinos y menciona que fueron los primeros en expresar que por actuar se pagaba, uno de los indicios de la profesionalización del teatro.

Llegaron al país los Catania, eran muy buenos actores los tres, los dos hombres y la mujer y traían una serie de obras novedosas, argentinas, curiosas, se conectaron con el Teatro Arlequín, y pusieron aquí, primero, una de esas obras *Historias para ser contadas*, una de esas obras que traían ellos de Argentina muy modernas, muy bonitas para tres personajes. El Arlequín les dio la oportunidad de dirigirlos, se metió a dirigir, actuó con ellos, pero eso ocurría en 1968, el Teatro Arlequín se había fundado en 1956. Y como ellos eran profesionales dijeron: no, hay que cobrar por actuar. Y empezaron a pagar a los actores, a pagarse a ellos mismos y así se fue profesionalizando el teatro. (Entrevista efectuada el 11 de mayo, 2012)

Rodrigo Durán, sobre los argentinos, destaca primero el aporte del oficio que día a día efectúan a través de los ensayos, presentaciones, giras, etc. Y luego el aporte que desde la academia universitaria realizan impulsando la dramaturgia nacional. Hace referencia también a la falta de espacios para compartir todos los actores sin importar de dónde vienen o cuánto saben:

Sí en la práctica teatral eran muy consecuentes, es muy importante no decir nada más, es el día a día, es lo que hacía mi madre todos los días, al igual que Alfredo, Gladys, Carlos, tanto de los ensayos como de una temporada completa o en giras.

Es un aporte de transmitir el oficio en sus mejores cualidades y elevarlo a un nivel realmente de profesión u oficio, es una mezcla, pero con la seriedad que se toman ambos. El aporte académico lo hicieron Alfredo y Carlos en un principio y el gran aporte, el quehacer, vino después. Alfredo como director tenía una visión muy importante, que es abrir la puerta a la dramaturgia nacional. Carlos hizo muchos cursos de Dramaturgia, de escritura de textos. En general, lo que yo percibí de ellos, no conocí la parte académica, sí conocí estudiantes de ellos que nunca los han olvidado como profesores. Conocí la parte de transmitir el oficio mediante el oficio mismo, intercambiar y hacer, en esa época había más intercambio entre profesionales que ahora, ahora todo se ha hecho más competitivo, ya no existen elencos estables, hay que luchar por financiamiento, entonces se han hecho compartimentos estancos, no hay esa apertura e intercambios como existía en ese momento. Eso es algo que yo echo mucho de menos. (Durán, entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Características de los montajes de las obras en esa época

María Bonilla nos comenta cómo la época revolucionaria que se vivía empieza a incidir de forma clara en la estética de los montajes de la década de los años setenta, tomando elementos que van surgiendo y cambiando la forma de hacer teatro.

Creo que es una estética revolucionaria, o sea muy apegada a lo que nos venía llegando de la creación colectiva, a lo que estábamos tomando de los uruguayos, a lo que estábamos tomando de Dragún, el fenómeno que estaba haciendo Dragún en Argentina. Es decir, ya se empieza a dejar de lado la escenografía, empieza a haber mucho movimiento de masas, el mismo repertorio lo indica: *Fuenteovejuna*, *El enemigo del pueblo*, *El círculo de tiza caucasiense*, donde se refieren a muchos temas latinoamericanos y se trataba de relacionar con lo que pasaba en las obras de teatro. (Entrevista efectuada el 31 de julio, 2009)

Eugenia Chaverri, una de las primeras estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica, nos habla del teatro que traen los directores argentinos y

uruguayos, donde se deja toda la parafernalia y se trabaja con pocos recursos y más con el cuerpo.

Bueno, en el inicio con toda la influencia de los suramericanos, el teatro que estaba era más convencional y realista, acorde a un corte europeo, se montaba García Lorca, Chejov. Cuando ellos vienen, el teatro que traen es con menos recursos. Un teatro de más simpleza, se aparta de una estética realista para irse a otra propuesta. (Entrevista efectuada el 20 de febrero, 2014)

Gladys Catania en su comentario rescata el compromiso de todos los artistas en esa época por hacer un teatro en el que, de alguna manera, las obras escogidas para representarlas dejaran un mensaje, una reflexión crítica, ante la situación que vivía el país, para que se tuviera un sentido actual. Y no hacer un teatro por el teatro:

Bueno lo que caracterizaba era el compromiso, no, no necesariamente político, pero se escogía con mucha precisión los dramaturgos que dijeran algo acorde a las circunstancias del país. Siempre dramaturgos de primera línea en calidad, no tiene más que ver los títulos de aquella época, con una propensión al impulso de la dramaturgia nacional, incluso a la nueva dramaturgia nacional. Se empezaron a montar los más jóvenes, aunque las obras no alcanzaran la calidad del trio que eran Beto Cañas, Samuel Rovinski y Daniel Gallegos. Pero sobre todo había un profundo respeto al público, nada se montaba ligerito y matizando, las obras no iban a terminar de ser puestas en las funciones, sino cuando ya estaba maduro el espectáculo, se presentaban con todo lo que implicaba un montaje, trabajo en la actuación, con escenografías, con vestuarios, con utilerías, con luces, con todo de acuerdo a las posibilidades de cada teatro y que cada quien tenía para dar. Una época de mucho compromiso. (Entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014)

Rodrigo Durán hace referencia a la estética de los montajes del maestro uruguayo Atahualpa del Cioppo, director que rompía con la forma tradicional de hacer las cosas, que

tenía una concepción muy particular de lo que quería en sus puestas y esa fue una gran escuela.

Bueno desde mi experiencia te lo cuento, estamos acostumbrados a un teatro más a la italiana, es decir, frontal, en donde el espacio escénico es este y aquí está el público, y de pronto Atahualpa utilizaba la platea, de pronto entraba de atrás un ejército de gentes, gritando: ¡Wii! ¡Wii! Eso sorprendía al público en el Teatro al Aire Libre, esa manera de utilizar el espacio maravillosa, de romper esa frontalidad, bueno tuve la experiencia en dos obras. Esa limpieza y manera de mover a las masas casi como fuerzas encontradas. Yo recuerdo que nos puteaba, es que caminan como roperos. Se refería a algunos actores más aficionados que hacían de soldados, entonces caminaban. Así no, entonces él llegaba y se trepaba al escenario, entonces me recuerda mucho como cruzaba cuando mueve las masas, tenía como esa referencia, también de concepto de multitudes, como mover a las masas. Eso forma parte de lo que llamás vos la estética de él, no solamente de él, es que él tenía esa gran capacidad de libertad del espacio, no utilizaba mucho inmobiliario. Recuerdo que en *Fuenteovejuna* eran unas pasarelas grandes, unas rampas, recuerdo que una vez Óscar Castillo le dijo: “no me gusta mucho, es muy convencional”, y le dice: “el teatro es una convención”. Entonces resumiendo, esa libertad de utilizar el espacio, esa frescura. (Durán, entrevista efectuada el 21 de julio, 2009)

Roxana Campos, actriz fundadora de la Compañía Nacional de Teatro, comenta que las obras que presentaba la Compañía en los setenta eran de un gran compromiso:

La época de la Compañía Nacional de Teatro de Óscar Castillo, Alfredo Catania, Antonio Yglesias, realmente se hicieron obras muy interesantes. Un teatro muy comprometido. Hay que tomar en cuenta la época histórica revolucionaria que se vivía con una Nicaragua muy roja y todos éramos muy rojitos. Recuerdo montajes fuertes como *Puerto Limón* o *El capitán pólvora*. Cuando entró a dirigir la Compañía Eve Grandoso fue cuando decidí irme, lo que ella montó no tenía nada que ver con la línea que veníamos trabajando. Entonces quise seguir mi línea de

izquierda y me fui con el grupo Tierranegra. Mi última obra fue *Arturo Wii*, que dirigió el maestro Atahualpa del Cioppo, que fue un director invitado. (Campos, entrevista efectuada el 15 de julio del 2009)

Gerardo Arce, un actor muy crítico, nos cuenta sobre la época que se vivía en la Compañía, un tiempo de grandes tensiones entre el Estado que administraba la Compañía Nacional y el elenco de otra línea de pensamiento ideológico, eso repercutía en las obras que se ponían en escena. Al respecto expresa:

Era una época de puño alzado en que el teatro tenía que tener un mensaje claro, era la época de la consigna, había mucha, mucha pugna en eso porque del otro lado estaban los socialdemócratas que por supuesto que creían en el teatro; esta es una característica de este país, la misma burguesía creó el Ministerio de Cultura y la Compañía Nacional de Teatro, entonces es muy divertido porque las tendencias eran muy fuertes, los choques eran muy encontrados. Por un lado, estaba la vanguardia, y que paradójicamente éramos la vanguardia haciendo la Compañía estatal, éramos la vanguardia del movimiento teatral. El teatro comercial todavía no había surgido como empresa capitalista. Entonces, en las obras que hacíamos lo primero que buscábamos era cuál es el mensaje. ¿Qué queremos decir? Entonces las obras tenían una consigna. ¿Cuál es el mensaje? Entonces me refiero por ejemplo a *Fuenteovejuna* en la época del 79, un momento en que estaba la dictadura somocista cayéndose, la lucha contra el tirano, el pueblo organizado. *Enemigo del pueblo* de Ibsen, año 1977, dirección de Óscar Fessler. Entonces, se trabajaba, se hacía un análisis muy profundo de la obra, estaba muy claro que teníamos que hacer un teatro comprensible, al alcance de la mayoría, que contribuyera a la toma de conciencia. No nos dábamos el lujo de montar a autores más intelectuales, en el sentido de los mensajes (considerábamos nosotros), para un público más popular. Ionesco, otros autores decíamos no, teatro del absurdo no y ahora a través de los años me resulta muy divertido porque casualmente en esta época después agarró mucho auge el tipo de teatro de Ionesco en la misma Compañía. Hicimos *El rey se muere* de Ionesco, de Beckett se hizo *Esperando a Godot*, agarró mucho auge ese tipo de teatro, no tan

de mensaje tan directo, tan claro. Yo tengo mis reservas con respecto a eso, seguiré pensando que es más importante terminar los títulos aquí en Costa Rica, que algunos que se hacen y que resultan confusos. Pero a mí se me acusó de ser siempre muy sectario, de irme a los extremos. Atahualpa me decía, Gerardo me gusta más usted cómo actúa, que cuando opina, es muy español, es muy blanco o negro. Pero sigo pensando que el teatro debe cumplir esa función. (Arce, entrevista efectuada el 12 de julio, 2013)

El director Luis Carlos Vásquez, referente a las temáticas tratadas por su agrupación Tierranegra, nos habla de una conciencia clara del teatro que deseaban hacer y de las temáticas que estaban proponiendo, actuales, de denuncia, sus contenidos eran políticos. Al respecto nos expresa:

Sí claro por supuesto, de eso estamos súper conscientes, de lo que estábamos haciendo, además creíamos en ello. Como te decía no era que perteneciéramos a un partido de izquierda determinado. Una de las cualidades de Tierranegra era esa independencia de poder decir lo que nosotros debíamos decir, o lo que creíamos que debíamos desenmascarar. Pero estamos hablando de otros tiempos de Costa Rica. El atrevimiento de Tierranegra con *La invasión* era como los diferentes tipos de invasión que había recibido Costa Rica en ese momento y la manera cómo estaba contado, la gente con pantalón jeans y camiseta, como te decía al principio con elementos superpuestos y la manera de representación, realmente fue exitoso. Lo de Tierranegra puede ser hasta una cosa mágica, nunca creímos que ese fuera como una especie de semillero de gente importante de teatro para el país. (Entrevista efectuada el 14 de julio, 2009)

Lucho Barahona, miembro fundador del Teatro del Ángel, nos comenta que ellos trabajaban todo tipo de teatro.

Nosotros hacíamos obras de Chejov, de García Lorca, hacíamos de todo. El café-concert, el público no conocía este tipo de espectáculo. También hicimos *Gato por*

liebre que era un vaudeville, así con vestuario del siglo XVIII. Tratábamos de llevar muy buen teatro, teníamos una experiencia muy grande, muy profesional y trasladamos lo mismo aquí. Con buenas escenografías, buena iluminación, con buen vestuario y trabajábamos con casi todos los actores. (Entrevista efectuada el 17 de julio, 2009)

Arabella Salaverry, actriz y poeta, nos comenta sobre los diversos montajes en que participó y se salían del teatro tradicional, propuestas diferentes, novedosas:

Yo creo que fuimos una generación de propuestas novedosas, de propuestas lanzadas, fluctuábamos también de pronto con obras más convencionales a nivel de estética, pero también jugábamos como te comenté antes, por ejemplo, el montaje de Jorge en el que se utilizaban dos pantallas de televisión y la historia era de un personaje que de tanto ver televisión se iba quedando paralítico, pero lo interesante es que en el momento en que pasaban los anuncios se transformaban en Batichica y en Batman, los personajes o cualquier locura en el escenario y empezaban a bailar y cuando estaban las noticias terribles sobre Vietnam, sobre el Che, estaban peleando. Entonces eran propuestas a nivel formal bien interesantes, bien lanzadas, por ejemplo la puesta de *Romeo y Julieta*, ni te comenté sobre la escenografía, era lo que nunca se había visto acá, cambios escenográficos a vista del público y eran paneles que aparecían y desaparecían y se iban transformando en espacios ya fuera de la zona del baile, o la habitación de Julieta o el balcón, pero todo con elementos que iban apareciendo y desapareciendo a vista del público, eran cosas que hasta ese momento no se habían dado. (Entrevista efectuada el 14 de marzo, 2014)

Comentarios desde la prensa

Otro aspecto que vino a contribuir con el auge cultural en el teatro lo representó el aporte que, desde la prensa, ejerció la crítica mediante los medios de comunicación escrita. Tal era el interés, que algunos periódicos como *La Nación*, *La República* y *Semanario Universidad*, por ejemplo, tenían por largo tiempo a personas calificadas para criticar los montajes que se realizaban. Se destacan periodistas y actores como: Alberto Cañas, Guido

Fernández, Luis Diego Herra, Carlos Morales, Miguel Rojas y Víctor Valembois. Incluso algunos de ellos escribieron libros sobre su trabajo.

El periodista Carlos Morales, asiduo crítico de teatro, en un comentario hace un recuento rápido y expresó su sorpresa ante la atracción de la gente hacia este arte.

Nuestro pueblo es un adicto al teatro. En dimensiones distintas a la política y al fútbol, es cierto; pero es un amante del drama. Eso se ha podido comprobar en la tradición mantenida de estos premios, que fundó la Asociación de Autores en 1968, y, sobre todo, en las oportunidades en que la actividad se ha puesto de cara al público: recordemos las antiquísimas jornadas del Teatro Moderno, las giras de la Compañía Nacional a provincias, las temporadas al aire libre (y bajo precio) en el Museo, en el Paraninfo y más recientemente en la Carpa. Hay una vena teatral en nuestro público, pero no siempre se ha expresado a conveniencia. Cuando el estímulo del Estado fue intenso, el llenazo y la respuesta se hicieron sentir, pero cuando sobreviene la decadencia, entonces el drama vuelve a su elitismo de salón. Se constriñe, se cercena... (1982, p. 2)

El periodista Guido Fernández se expresa sobre el teatro que se realiza en esa época manifestando que es libre, que no tiene ataduras ni compromisos, y da una opinión muy amplia. Esto sin duda refleja bastante entusiasmo y fe en el teatro de ese tiempo.

Esto es el teatro en Costa Rica. Creo que es un buen teatro. Es, para comenzar, libre, en el sentido de que no tiene ataduras ni compromiso, no sigue ni obedece imposición de grupos, partidos o Gobiernos. Es, en segundo lugar, un teatro impetuoso, que está dispuesto a dar la batalla por la imaginación y la novedad, por el realismo y por el parrealismo, por el absurdo y la represión, un teatro rico y pobre, un teatro del distanciamiento y de la identificación, un teatro, en suma, que emplea los poderes del sueño, como quería Ionesco. Es un teatro que trasciende las diferencias ideológicas, de clase y de raza, fronteras individuales y límites nacionales; universal en su aspiración aunque muy propio en su contenido, el escenario en donde se encuentran hombres de diversos orígenes que tienen un

patrimonio común: la misma angustia y la misma esperanza, ni arbitrario ni realista, sino expresión de nuestra identidad, nuestra continuidad y nuestra unidad.

Si alguien quiere que yo diga cómo debería ser, en un acto final de audacia digo que debería ser como es, como lo he descrito: abierto, plural, robusto, espontáneo y, sobre todo, emancipado. (Fernández, 1977, p. 155).

Además, sobre la Compañía Nacional de Teatro menciona que esta ha tenido la virtud de llevar el teatro a la masa y al público que no puede pagar, y sobre su repertorio expresa que hay para todos los gustos, tendencias e ideologías.

El señor Fernández nos muestra su rigurosidad en el esfuerzo de ejercer la crítica:

Es entonces cuando cabe preguntarse: ¿Qué ha pasado con el Teatro en Costa Rica? ¿Por qué los actores y directores formados en el Arlequín, las Máscaras, el Git, el teatro Universitario, no han podido transferir a los jóvenes de hoy su experiencia dramática? Y el aporte de los extranjeros, en un tiempo Ranucci y Moulaert, y ahora Hebe Grandoso, los tres Catanias, Donald Wadley, Nicholas Baker, Pedro Martínez. ¿Dónde está? Una Escuela de Artes Dramáticas no es necesariamente una fábrica de talentos, pero al menos con cinco o seis años de funcionamiento debería haber dado al país un grupo de jóvenes para quienes el teatro es algo más que una profesión; un acto de entrega y una vivencia común. Nadie puede sino aplaudir que el Arlequín vuelva a tener una sala pequeña para ver teatro de vez en cuando. Pero ¿no es una ironía que el ciclo se haya iniciado justamente en donde empezó hace quince años? (Fernández, 1977, p. 29)

Revista de las artes escénicas

Otro aspecto muy importante del arte del drama y relacionado con los medios, lo refleja María Lourdes Cortés (2009), que hace mención de la revista especializada de las artes dramáticas en el país, *Escena*, que nació en el año 1979, bajo el auspicio de la Universidad de Costa Rica y bajo la guía de tres exiliados chilenos: Gastón Gaínza, Juan Katevas y Víctor Valembois (belga-chileno). El aporte es muy significativo porque permitió tener una memoria escrita del vigoroso teatro de la época, sus cambios y transiciones.

Escena se inició el 1° de julio de 1979 sin saber que estaba a punto de terminar la breve y mítica “época de oro” del teatro costarricense. Nació como el vehículo de expresión de un movimiento teatral integrado por el primer grupo independiente (el legendario Arlequín) y la primera Compañía Nacional de Teatro, en la que participaron algunos de los principales directores y actores latinoamericanos. En nuestro mundo escénico también figuraban el Teatro del Ángel (de Alejandro Sieveking y Bélgica Castro), el Teatro Carpa (de Alfredo Catania) y grupos de creación colectiva, como Tierranegra. Aunque el teatro moderno ya existía en el país, se consolidó en la década de 1970 gracias a los actores, directores, dramaturgos y grupos que emigraron desde Chile, Uruguay y Argentina. (2009)

Esta revista ha sido un respaldo fundamental para la memoria histórica de todos aquellos que han pasado por las tablas, y más aún para los que han desarrollado sus ideas escribiendo en sus páginas. Y desde luego que todos sus escritos, análisis, comentarios y referencias ayudaron a construir ese profesionalismo que evidenció el arte dramático en esos años.

Este fenómeno que se construyó fue posible con el esfuerzo de maestros, directores, actores, en fin, trabajadores del teatro entusiastas, que lograron transmitir su conocimiento y ayudaron a organizar el trabajo, para subsistir en el medio. Entre esas personas se encuentran artistas de la talla de Daniel Gallegos, Samuel Rovinski, Alberto Cañas, Lucio Ranucci, José Tasis, Arnoldo Herrera, Guido Sáenz, Lenin Garrido, Óscar Castillo, Rafael Felo García, Roberto Desplá, Alfredo Sancho, Sergio Román, Hernán de Sandozequi, Carlos, Alfredo y Gladys Catania, Jean Moulaert, Luis Carlos Vásquez, entre muchos otros. Sin embargo, lo que estas personalidades mencionadas hicieron fue desarrollar una labor como pioneros, que volvieron a revitalizar el teatro en sus diversas manifestaciones, generando a partir de los años cincuenta hasta la época de estudio y más allá una efervescencia que ayudó a organizar y sentar las bases del teatro moderno en Costa Rica.

Con la presencia de los artistas del teatro, de diversas nacionalidades, insertados en el medio nacional, se evidencia una época de un rico intercambio que se produce hacia todas las vertientes. Entre unos y otros artistas de diversas escuelas, formaciones, algunos con gran

experiencia, otros con poca o ninguna, pero con unas grandes ganas de trabajar, con sed de aprender, de superarse. Eso sin duda posibilitó las transmisiones de los conocimientos, de las experiencias prácticas, de los modos de trabajo, tanto individuales como colectivos. Es en ese día a día de ejercer el trabajo, de transmitir la forma de preparar un personaje, o de dirigir una obra, de mostrar la disciplina y responsabilidad ante un texto y un público. Son las múltiples oportunidades que una coyuntura como la que se produce en esta época le dan al medio y sus actores, reflejados en un fértil material de crecimiento gracias a la diversidad de nacionalidades, de experiencias y de conocimientos que se encuentran interactuando juntos. Además, todo eso es posible porque existen personas capaces de darle vida a instituciones o programas, con el propósito de desarrollar una tarea con objetivos claros, como la democratización del teatro en Costa Rica.

Por eso la importancia de ese gran movimiento de los años setenta, que incluso muestra los primeros esfuerzos de ello desde los años cincuenta y luego en los años sesenta con mayor intensidad. Porque representa un hecho trascendental el esfuerzo de un Estado benefactor, llevando la vanguardia en la democratización del teatro gracias a dirigentes profundamente visionarios y entregados a la causa. En ese sentido, debe mencionarse a todos los artistas entrevistados en este trabajo, y a aquellos que forjaron esta historia, que han tenido el mérito de formar parte de una época histórica, muy rica en procesos y en resultados, que es el reflejo de lo que puede hacer el ser humano cuando es capaz de trabajar solidariamente en conjunto, por metas comunes.

Conclusiones

Con la llegada de los artistas del Cono Sur se puede evidenciar la tradición y cultura del teatro de gran riqueza y gran experiencia del que provienen, con influencias de una escuela europea, con una gran disciplina, una formación académica sólida y rígida, con una dramaturgia, con grupos profesionales desarrollados. Entonces esos conocimientos los trasplantaron, los lograron transmitir en el día a día, trajeron un legado, eso fue muy importante. En Costa Rica esa experiencia no existía de esa manera, tampoco había una larga tradición actoral, con muchos años de estudio. La venida de estos artistas ayudó a profesionalizar el teatro, a dar el gran salto, con sus conocimientos y experiencias. Contribuyeron a crecer desde múltiples ámbitos, formación, actuación, dirección,

dramaturgia, maquillaje, vestuario, escenografía, etc. A fortalecer un teatro joven, y comprometido. Y lo realizan desde diversas instituciones a las que se van incorporando en diferentes momentos.

Además, con esta llegada, se tuvo la posibilidad de realizar otras propuestas de obras importantes, con grandes elencos, que no se podían hacer y eso el público lo pudo apreciar. El arribo de artistas con gran renombre, otros con pocos años en el medio y otros empezando su experiencia es precedido por Sara Astica, Marcelo Gaete, Fresia Astica, Carmen Bunster, Alonso Venegas, Juan Katevas, Patricio Primus, Patricio Arenas, Marcia Maiocco, Rodrigo Durán, Rosita Zúñiga, Víctor Rojas, Ramón Sabat, Leonardo Perucci, que llegaron en diferentes momentos de la década de los años setenta. Algunos se fueron, otros aún hoy nos acompañan.

En el año 1975 ingresan al país Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría y Lucho Barahona, artistas del teatro chileno, quienes conformaban el Teatro del Ángel. Una compañía consolidada de gran prestigio profesional en Chile. Fue la primera agrupación en instalarse en el país en esa época, y en tener un teatro propio, ubicado en el centro de la Ciudad de San José, en su sala de Cuesta de Moras. Ellos vivieron completamente de hacer teatro desde el primer momento que llegaron. También innovaron porque fueron los primeros en realizar un café-concert profesional, actividades que no se acostumbraban en el medio nacional. Alejandro Sieveking era un reconocido dramaturgo, él se desempeñó junto a Bélgica Castro como profesor de la Universidad de Costa Rica. También hicieron una telenovela en el país con mucho éxito, *Hay que casar a Marcela*. Ellos fueron formadores, eran muy profesionales en sus obras y en todos los elementos de la plástica escénica. En sus tablas tomaron experiencia Gustavo Rojas, Eugenia Fuscaldó y Ana Istarú. Estos artistas con su experiencia en su sala ayudaron a profesionalizar el teatro en el país.

El Teatro Carpa fue una iniciativa de Alfredo Catania por buscar un teatro popular, luego de veinticinco años de trabajo. Este es un dramaturgo, director y actor al que el país le debe mucho. Gracias a una gran entrega desde diferentes ámbitos, desde la universidad, desde el Gobierno y desde los grupos independientes. El Teatro Carpa se creó con la intención de que reflejara los conflictos de la clase trabajadora. Era una carpa, al estilo del circo, que se ubicaba en diferentes comunidades del país, llevando el teatro y otras entretenimientos artísticas a las comunidades. Para el trabajador del arte, este teatro no fue “convencional”, no poseía

lujos; porque el espacio físico, la acústica y los camerinos se fueron modificando de acuerdo con los vientos de turno. En ese sentido, toda esa experiencia de vida representa para el artista un sentido místico y un espíritu de convivencia más familiar. Fue una experiencia muy exitosa.



Fotografía 13. Marcelo Gaete y Víctor Rojas en una escena de *Los bajos fondos* de Máximo Gorki, dirección Remberto Chávez, 1980. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

CAPÍTULO V. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Para entender los procesos de cambio, ruptura y consolidación ocurridos en los años setenta en el medio teatral costarricense que ayudaron a profesionalizarlo y masificarlo, llevándolo a nuevos alcances y espacios, es necesario analizar y entender cada una de las categorizaciones elaboradas, tomando en cuenta las reseñas bibliográficas y las crónicas de vida de los participantes entrevistados.

Consolidación del teatro latinoamericano en Costa Rica

En el arte del teatro se hace uso de la palabra para interpretar un texto, así como la expresión corporal y el movimiento para ayudar a transmitir un mensaje. Es una actividad colectiva, convoca masas, se hace para ser representado, comunica. Se hace uso de obras de teatro creadas por diversos autores, que contienen ideologías, que buscan transmitir un mensaje y provocar diferentes reacciones en los espectadores, al finalizar la representación de la obra. El teatro tiene la característica de que puede ser un vehículo para el cambio social, porque provoca reflexiones, cuestionamientos, acerca de conflictos o problemáticas sociales de la realidad nacional o internacional. En América Latina entre los años 1960 y 1970 se viven períodos de grandes transformaciones ideológicas que se evidencian desde las luchas emprendidas por grandes manifestaciones, como el caso de Tlatelco en México en el año 1968. Estas protestas contestatarias en América Latina buscan una ruptura, un cambio social, alzan sus voces, se hacen sentir por defender su soberanía contra la injerencia de lo extranjero, de las dictaduras y opresión en su cultura. Son grupos de jóvenes que buscan nuevas maneras de hacer las cosas, romper con lo establecido, cambiar su realidad, estimulados por ejemplo por la victoria de Cuba y de Vietnam contra el imperialismo, que ve eso como un nuevo paradigma, al romperse la aureola de invencibilidad del imperio norteamericano. Esa necesidad de búsqueda hacia nuevas expresiones o maneras de representar la realidad o denunciarla es lo que hace que el pueblo y los jóvenes se identifiquen con el teatro.

En Costa Rica esa lucha se manifiesta a través de las protestas contra la empresa transnacional Alcoa, esta causa logra aglutinar a un gran grupo de jóvenes defendiendo la soberanía nacional y los recursos naturales; la misma lucha se realiza desde la cultura, como lo destaca Juan Fernando Cerdas:

Toda la teoría de la actividad teatral en América Latina estaba fundamentada en una concepción de transformación, Augusto Boal en Brasil sustentaba las teorías de Pablo Freire, en América Latina todos los grandes teatristas, eran Enrique Buenaventura, Santiago García de Colombia, en Uruguay Atahualpa del Cioppo y la gente de El Galpón. (Entrevista efectuada 8 de agosto, 2013)

Con la llegada de los argentinos en el año 1967 al país, traen nuevas formas de ver y hacer teatro, que luego socializan por medio de sus clases en la Universidad de Costa Rica (UCR) y más adelante en la Compañía Nacional. María Bonilla, alumna de ellos en la UCR, comenta: “Yo conozco a Alfredo y a Gladys como maestros de actuación, gente que creía en la improvisación, que creía en el juego, que trabajaba mucho la parte lúdica, la parte espontánea, la parte fresca de lo que significaba construir un personaje” (entrevista efectuada el 31 de julio, 2009); aquí se evidencia el cambio y el tipo de elementos para construir un personaje, que rompe con lo tradicional de aprenderlo en las tablas a través del oficio, al estilo español. Los Catania presentan *Historias para ser contadas*, obra del argentino Osvaldo Dragún. Se evidencia de entrada una obra de un dramaturgo latinoamericano, que trata la crítica social en su texto dramático, que permite trabajar un poco el texto hacia la experimentación, todas estas características evidencian el nuevo teatro latinoamericano del que habla Galich, el cual hemos tomado como apoyo.

Es una nueva forma de ver la realidad y de representarla, una nueva manera de trabajar con el cuerpo, son nuevos conocimientos que los Catania introducen en esa época, donde estaba en ciernes la creación de la carrera universitaria. Por otra parte, debe destacarse que ellos vivían del teatro en esa época. O sea, ya se empieza a conocer el concepto de vivir del teatro, que no era muy común en esas épocas en nuestro país.

Otro punto importante de resaltar es la creación de la agrupación Tierranegra, que con su forma de trabajo renueva las bases del teatro costarricense. ¿Y por qué decimos eso? En esta agrupación destacamos la presencia de las características que menciona Galich en su escrito, porque en Tierranegra se cumple a cabalidad el surgimiento de un teatro nuevo, en este caso en forma y en contenido, se evidencia en el trabajo de entrenamiento, que es un poco más físico y corporal. Es un grupo compuesto por entusiastas jóvenes que presentan

múltiples habilidades que saben combinar y trabajar en equipo, que articulan luego en sus montajes escénicos. Como en la obra *La invasión*, que, según Luis Carlos Vásquez, trataba sobre los diferentes tipos de invasiones que había recibido Costa Rica hasta ese momento. Luego seguirían muchas otras obras como *A ras de los suelos de Luisa González con fuertes temáticos, siempre novedosos y transgresores*.

Aquí es necesario destacar otra característica que menciona Galich, el teatro que está pensado, estructurado y escrito para llevar a escena, para satisfacer los gustos del público. En esta agrupación lo que importa no es tanto lo que el público quiere ver, sino la realización de un teatro político, de denuncia, que impacte, pero por su temática, por su compromiso de tratar temas de gran contenido social. En ese aspecto, son ellos los que van en busca de un nuevo público. Tarea que complementaron con un fuerte trabajo de extensión por todo el país. En esta agrupación lo constante era visualizar temáticas actuales, sobre los problemas que ocurrían en la vida nacional. En Tierranegra el vestuario, la escenografía y los espacios convencionales de presentación rompen con lo tradicional, se transforman o adaptan a nuevas propuestas alternativas. Esta agrupación trabaja la creación colectiva, una forma completamente novedosa de trabajo para nuestro medio, y la agrupación Tierranegra la introdujo al país, aunque en América Latina ya tenía algunas experiencias. Estas características hacen de esa agrupación un referente muy importante de la época.

En la Compañía Nacional de Teatro también se evidencian poco a poco esos cambios, se lleva el teatro a las comunidades, con todos los problemas y limitaciones que eso presenta, además con temáticas de la problemática actual del país. En ese sentido, Luis Fernando Gómez (entrevista efectuada el 19 de julio, 2013) menciona cómo la Compañía Nacional de Teatro (CNT) lo hace con la obra *La familia Mora*, que trata sobre la Reforma Agraria, un tema muy popular en ese momento. Es decir, desde la CNT se estaban trabajando obras con temáticas con una resonancia social importante. Explica como *Puerto Limón* era la exaltación de la Huelga Bananera de 1934 y de alguna manera la reivindicación de la participación de Carlos Luis Fallas y Manuel Mora en todas las luchas sociales de este país. Eso era algo muy atrevido que había sido un gran logro del elenco, como la Compañía Nacional en un Gobierno socialdemócrata, y destaca los logros del Partido Comunista. Los diputados de Gobierno estaban muy inconformes con que se trabajara ese tipo de temática.

Gerardo Arce habla de la preocupación del tipo de teatro que debía efectuarse en la época, en su respuesta se evidencia su pasión: “Era una época de puño alzado, en que el teatro tenía que tener un mensaje claro, era de la época de la consigna” (entrevista efectuada el 12 de julio, 2013). Nuevamente evidenciamos la ruptura con el teatro tradicional y una preocupación por hablar y representar los temas actuales del país.

Sobre otro aspecto, aunque se sigan trabajando los clásicos del teatro, se rompe con el soplón, aquel tradicional personaje que estaba dictándole, en el foso, al actor cuando se le olvidaba el texto.

Las características encontradas en “Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano” (Márceles, 1984) expresan la importancia de la identidad de un teatro latinoamericano y su versatilidad, esto tiene que ver con la creación de un teatro que exprese las realidades, las problemáticas, los sentimientos y las emociones, así como las rebeliones de este continente. En ese sentido, esa era la característica de la época, buscar nuevas maneras de expresión de las teorías teatrales, es allí que Galich recoge esa idea de la construcción del discurso conceptual de la identidad de un nuevo teatro latinoamericano, con características comunes, pero lo propio radica en las características particulares de cada país. Así en Costa Rica el movimiento teatral y sus circunstancias estarán constituidos por esa mezcla de artistas nacionales e internacionales provenientes especialmente del Cono Sur. Y se trabajará en la identidad del teatro con base en las circunstancias propias, el contenido estará impregnado por las problemáticas comunes, como las protestas contra la empresa transnacional Alcoa, o los problemas de la Reforma Agraria, las huelgas particulares del ICE o la zona bananera y otros. Es decir, nuestras preocupaciones como pueblo o nación recobran importancia en el teatro, se ven reflejadas allí y la manera de cómo hacerlo es lo que cambia. Allí la importancia del surgimiento de Tierranegra que rompe con los patrones y realiza un teatro más político con un sentido de compromiso social, que esa fue la característica de la época de los años setenta por parte del medio teatral en todas las agrupaciones, hacer un teatro más comprometido con un fuerte compromiso social.

Profesionalización de las artes escénicas en Costa Rica

Otra de las categorizaciones establecidas tiene que ver con la profesionalización del teatro en el país. El teatro en Costa Rica, antes de los años setenta, estaba reservado para la gente culta de clase alta. El mejor ejemplo de ello fue el Teatro Arlequín, fundado en el año 1956, constituido por personas que realizaban el ejercicio del teatro por *hobby*, además podían salir del país a las grandes capitales, a observar buen teatro y al regreso efectuar puestas en escena de las obras que deseaban, ensayar mucho tiempo y presentarse uno o dos fines de semana solamente, no vivían de eso. O sea, el teatro estaba reservado para una élite. Juan Fernando Cerdas habla de una actividad bastante reducida para un público josefino, para una clase media culta que iba a ver las obras que se montaban en el viejo Arlequín. Gerardo Arce, por su parte, expresa: “El teatro se hacía por *hobby*, la burguesía hacía un teatro muy bueno, de muy buen nivel con el Arlequín, era gente muy buena, pero tenían solucionado un problema económico y contaron con un espacio” (entrevista efectuada el 12 de julio, 2013).

Luis Carlos Vásquez hace referencia a una participación destacada de Jean Moulart en la profesionalización del teatro en el país, porque desde el Teatro Arlequín, cuando lo dirigió, tenía toda una programación anual, con directores invitados y les pagaba, era la primera vez que se recibía un sueldo por hacer una función. Incluso resalta que ni las compañías de teatro de hoy en día tienen resuelta toda la programación anual.

Al crearse una Escuela de Teatro en la Universidad de Costa Rica en el año 1968, se está apostando por crear artistas de esa especialidad en el país. Con esta decisión identificamos dos situaciones importantes, no hay que salir del país para estudiar Artes Dramáticas, porque la Universidad de Costa Rica, en este caso la educación superior financiada por el Estado, permite que cualquier persona con o sin recursos económicos opte por ir a la universidad y estudiar esa carrera.

La otra situación es que en la universidad se adquieren las herramientas o bases que les permitan realizar representaciones artísticas de cualquier ideología o pensamiento y de acuerdo a su avance, estudio y experiencia de trabajo; además de las destrezas y habilidades propias, se tendrá para desarrollar más dominio de la disciplina y así se podrá en lo sucesivo empezar a vivir de esta profesión. Se debe destacar que los planes de estudio de la carrera vienen a llenar un aspecto importante, contribuyen a desarrollar la preparación del actor, algo

fundamental en ese tiempo. En la Compañía Nacional, por ejemplo, con el español Esteban Polls como director, a inicios de los setenta, lo que imperaba primordialmente era el actor de oficio, es decir, aquel que se hace en las tablas con la experiencia. Con la carrera universitaria de Teatro ya creada, se amplían esas opciones al estudiar otras maneras de ejercitarse y aprender, que luego se combinan con el oficio para obtener con el tiempo un actor.

Estas son algunas pautas muy importantes para nuestro país en la consolidación y profesionalización del medio y la universidad ha representado un paso significativo en este aspecto que a lo largo del tiempo ha quedado demostrado con los profesionales que han pasado por sus aulas, entre ellos dramaturgos de la calidad de Ana Istarú o Víctor Valdelomar, entre muchos otros.

Un aspecto fundamental que ha desempeñado la universidad ha sido la posibilidad de traer al país maestros de diversas nacionalidades que han realizado montajes, dado a conocer dramaturgos y obras e impartido clases magistrales y talleres. María Bonilla comenta: “En los años cincuenta hay una visión absolutamente preclara de las instituciones de educación superior, de entender que el teatro es una profesión y de que el mismo debe tener un lugar en la cuna del pensamiento y las artes que es la universidad” (entrevista efectuada el 31 de julio, 2009). En ese sentido, es digno de destacar, por parte de Rodrigo Facio, rector de la época, y de Carlos Monge secretario de la universidad, el apoyo a la cultura teatral en la Costa Rica de aquellos años.

Otro punto importante es que la Universidad de Costa Rica en 1967 y la Nacional en el año 1975 empezarán a reclutar maestros nacionales e internaciones que poseen diversas formaciones y por tanto diferentes formas de enseñar. Esta diversidad de artistas va a venir a enriquecer el pensamiento y la práctica de los aprendizajes de los estudiantes. Esto lo evidenciamos con la llegada de los argentinos oriundos de Santa Fe, los hermanos Catania en la UCR, que a su vez se habían formado con el maestro francés-uruguayo Óscar Fessler en Argentina. En el país, con Daniel Gallegos con una sólida formación y conocimiento del teatro en Estados Unidos e Inglaterra.

Y en la UNA con la llegada de Jean Moulaert de origen belga radicado en el país, con una vasta experiencia, Marcia Maiocco o Leonardo Perucci, provenientes de Chile, Amanecer Dota de Uruguay, Luis Carlos Vásquez proveniente de Colombia, Ricardo Blanco y Remberto Chaves, nacionales con una formación en países como Alemania y Rusia.

Todo esto sucede en un período de grandes transformaciones ideológicas donde la cultura se usaba con un instrumento de cambio. Aquí lo evidenciamos, usamos a la cultura del teatro para enseñar y capacitar a nuestros estudiantes para popularizar y desarrollar las artes dramáticas en el país. Eso permitirá:

- ❖ Que el arte del teatro lo pueda ver todo el que desee en el país, y no solo cuando compañías internacionales quieran venir a mostrarlo.
- ❖ Que el pueblo tenga voz y se vea reflejado por medio de su gente, sus problemáticas, su forma de hablar en el escenario a través del arte dramático que lo represente.
- ❖ Que el teatro llegue a diversos públicos de acuerdo con sus preocupaciones, estudiantiles, obreros, etc.

Al ganar las elecciones el partido socialdemócrata Liberación Nacional, de 1970 al 1978, durante dos Administraciones, se desarrolla el Estado benefactor, mismo que apoya la educación, la creación de instituciones de bien social y la cultura a través del arte. Se crea el Ministerio de Cultura, que desarrolla la política de subvencionar la cultura. Aquí evidenciamos cómo el Gobierno apuesta a la cultura del teatro (en nuestro caso de estudio) para popularizar y desarrollar este arte, poco desarrollado hasta ese momento. Va más allá, se contrata por varios años a un director español para crear la Compañía Nacional de Teatro y con su gran experiencia va estableciendo un elenco, en un medio donde son pocos los artistas que cuentan con una amplia trayectoria o formación.

Óscar Castillo, refiriéndose a Polls, dice que él y su mujer eran los verdaderos profesionales del teatro en este país por muchos años, hasta que después se fue profesionalizando todo mundo, porque ellos eran los únicos que vivían de hacer teatro. Se tiene la política de traer gente con experiencia que tenga el oficio, para hacer crecer y se traen actores y actrices de España para la Compañía. Nuevamente, vemos el esfuerzo de traer e interactuar, compartir experiencias y aprendizajes, convivir con otros artistas con mayor experiencia, como agentes de cambio.

También se incorporan en la Compañía los argentinos, los hermanos Catania, gente de gran oficio, es decir que había gente de varias nacionalidades, esa es una coyuntura muy importante en ese proceso de maduración y consolidación del teatro en esa época. Podemos inferir que desde el año 1971 con la creación de la Compañía Nacional, por parte del Estado,

se estaba apostando por presentar obras a un público que no tenía la costumbre de verlas. Un hecho muy significativo es que se intenta educar, crear una costumbre y un público que observe y sea espectador del teatro. Estos hechos sin duda van construyendo un campo propicio para que poco a poco pueda surgir con gran fuerza la profesionalización del teatro.

Para el período 1974-1976 se fortalece la Compañía con nuevos directores, que traen la idea de implementar un “Plan nacional de desarrollo del teatro” dirigido por Óscar Castillo con una gran perspectiva de difusión, con una gran claridad de lo que debía ser el teatro en ese momento, junto a Alfredo Catania y Alejandra Gutiérrez. Se crean promotores culturales que van a extender el teatro a las comunidades, a las fábricas y colegios. O sea, al actor se le brinda el rol de promotor también, de trabajar con el pueblo, de popularizar el teatro para crear grupos aficionados. Se crean además festivales donde estas mismas agrupaciones aficionadas trabajan temáticas sociales que las aquejan, incluso contra el Gobierno. Esto empieza a preocupar al Estado.

La Compañía tiene dos elencos, uno de planta y otro hace extensión por todo el país. Se realiza la temporada del Teatro al Aire Libre en el foso del Museo Nacional, acompañado de acciones como poner buses directamente en las comunidades, en los cantones del área central, llevando y trayendo público antes y después de la función, con entradas baratas, es un éxito de público, empieza la afluencia de personas, que llegaban de todos los cantones. Esta efervescencia desarrollada para popularizar y masificar el teatro no se puede entender sin la ayuda del Estado benefactor, que subvenciona la cultura y también gracias a la visión y experiencia de los artistas que desde los años cincuenta están presentes desde diversas facetas en el teatro.

Todo el trabajo emprendido busca masificar el teatro y se va por buen camino con todas las acciones efectuadas, en solo dos años hay una gran efervescencia y una gran difusión, pero los diputados no están contentos, tampoco el Gobierno. Gracias al apoyo estatal se traen directores uruguayos de la talla de Óscar Fessler y Atahualpa del Cioppo o al español José Tamayo. Esto es muy positivo para nuestros actores porque obtienen experiencias profundas en diversas formas, uso de la voz, creación del personaje, uso del texto, etc., que los transforman. Pero tanto los artistas nacionales como los extranjeros trabajaban por desarrollar un compromiso artístico, efectuar un teatro con una resonancia social. Esto se puede evidenciar en la puesta de obras como *La familia Mora*, que se hizo

para llevarla a las comunidades o *Puerto Limón*, que mostraban conflictos muy serios, como la Huelga Bananera de 1934. O sea, el teatro en este caso como herramienta política ideológica, para recordar al público y al mismo tiempo mantener fresco ese recuerdo y así no volver a repetirlo. Pero eso toca a las clases privilegiadas, a la burguesía que lo permitió. Aquí se presenta a mi juicio una gran disyuntiva, podemos observar cómo el Estado (que financia y monta la obra) reclama al mismo Estado (al que permitió semejante explotación). En este caso el teatro habla por aquellos explotados que no tienen voz, o que no son escuchados. Con obras así es como se evidencia la reivindicación de corte artístico, el compromiso, es decir, montajes bien hechos, actuales, con resonancia social. Porque no todas las obras de la compañía tenían ese corte. Pero en la Asamblea Legislativa se corría el rumor de que la Compañía estaba llena de rojitos y que había que ponerle un alto de alguna manera. Que era una institución oficial y que consumían un enorme capital.

Además, el elenco de la Compañía tiene un sindicato perteneciente a la *rerum novarum*, es decir, los sindicatos más duros de izquierda en el país, también se le agregaba una constante preocupación porque gran parte del elenco venía de países con muchas restricciones, los artistas del Cono Sur, de grandes problemáticas sociales, de injusticias, opresiones, de ser perseguidos y hasta encarcelados, no todos. Por esta razón tenían una ideología política, y eso de alguna manera también lo compartieron.

Debe destacarse que países como Chile o Uruguay, de gran trayectoria en el desarrollo del teatro, ayudaron a consolidarlo y profesionalizarlo con las características particulares que veremos en el apartado siguiente.

No obstante, el medio nacional está agitado, en Nicaragua, los sandinistas en guerra, haciendo la revolución y las luchas propias de nuestro medio nacional. Culmina cuando el Estado deja de subvencionar el teatro, cierra la Compañía Nacional y la actividad cultural se ve alterada y transformada, cada actor debe velar por su subsistencia, entra a regir otra manera de hacer teatro, comercial, se hacen obras pensando más en llenar el teatro que en el mensaje y la estética de la obra. Las puestas de grandes obras clásicas de muchos actores son muy caras, ya no se realizan. El Teatro al Aire Libre se cierra, y el entusiasmo de esos años va decayendo poco a poco.

Todo esto obedece a la crisis económica, que afecta de manera contundente al teatro. Una a una van sucediendo las políticas neoliberales, la devaluación de la moneda, los

Programas de Ajuste Estructural (PAE), que le son impuestos al país desde afuera, transforman la economía, la cultura, obligando a los recortes y a subsistir como se pueda en todo en general.

Por otra parte, como ya se comentó, en el teatro independiente la agrupación Tierranegra sí realizaba con gran conciencia un teatro de vanguardia, de corte político, donde se trabajaba más el cuerpo, la improvisación, montajes basados en temáticas actuales, con textos sacados de periódicos, novelas, o creados para la ocasión. No existía escenografía y si la había no era tan sofisticada, se presentaban en nuevos espacios rompiendo con el teatro tradicional, sentando así las bases de un nuevo teatro. Eso al público le gustó.

Aquí hay que destacar un fenómeno muy interesante porque toda esa juventud que participó en Tierranegra, junto a Luis Carlos Vásquez, con el tiempo pasó a formar parte de instituciones o agrupaciones, o a ser maestros en diversas disciplinas del medio artístico, dejando su influencia y entusiasmo con otras gentes a su cargo. Luis Carlos trabajó en la UNA, fue director dos períodos y participó en montajes en la Compañía Nacional, el Teatro Universitario y el Teatro Arlequín.

El grupo Tierranegra estaba compuesto por Anacristina Rossi, una famosa escritora, premiada; Eugenia Chaverri, profesora de la UNA y del Taller Nacional de Teatro; Diana Ávila, destacada escritora. Más adelante, Alessandro Tossati, experimentado artista, bailarín, productor del medio; Manuel Ruiz, experimentado actor del medio, director de la Escuela de Teatro de la UCR; Roxana Campos, destacada actriz y dramaturga del medio nacional; y Álvaro Marengo, actor del medio con participación en una gran cantidad de obras y director de la Escuela de Danza de la UNA, solo por mencionar algunos integrantes. Este grupo representó un gran semillero para las artes en el país, evidencia de esa profesionalización. Es aquí donde concuerda la idea de Galich con la de nuestro desarrollo del teatro, la idea de transformar la realidad. Situación que pudo llevarse a cabo gracias a la llegada de grandes artistas al país, con diferentes pensamientos y escuelas que se mezclaron dentro del medio en universidades, compañías y agrupaciones, llevando el desarrollo del teatro a grandes niveles.

Sin embargo, no debemos olvidar que antes de los años setenta existían algunos esfuerzos, que sumados todos se encaminaban a ese ejercicio de profesionalización. La creación del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica en el año 1951, la creación del colegio Castilla en el año 1954, la del grupo Arlequín en el año 1956, la de la Dirección

de Artes y Letras en el año 1963 y la de la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR en el año 1968 en su conjunto ayudaron a crear, desarrollar y consolidar una cultura teatral, así como acercar esta práctica a todas las clases sociales del país.

Integración y aporte de los artistas provenientes de Chile, Argentina y Uruguay

Por lo expresado en las entrevistas y revisado en la investigación, los aportes efectuados a la cultura por los artistas del Cono Sur son de índole académica y artística.

Para inicios de los años setenta ya los hermanos Catania, de origen argentino, se encontraban en el país, como se ha comentado ingresaron en el año 1967 y en esa época estaba en ciernes la apertura de una escuela de teatro en la UCR. Son los argentinos Alfredo, Gladys y Carlos más adelante, traídos por la embajada, los que empiezan a impartir talleres en ese año, los cuales tuvieron una gran recepción por los artistas de ese entonces.

Gladys Catania nos relata la gran acogida que recibieron los talleres lo siguiente: “La embajada argentina abrió talleres de teatro. Los primeros inscritos fueron los arlequines, esto tuvo tal repercusión, en esa primera escuela se inscribieron entre otras gentes, Anabel Ulloa, Eugenia Chaverri, Remberto Chávez, que siguieron siendo los amigos entrañables, familia para toda la vida amén. Martita Matamoros”. (entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014). Este es quizás uno de los esfuerzos que, continuados, aunque con transformaciones, dieron gran resultado en el empuje de nuestro medio. Porque empezaron en la embajada de argentina y luego por invitación se pasan a trabajar al Departamento de Teatro de la UCR, recién fundado en el año 1968 por Daniel Gallegos. El aporte en ese momento radica en los conocimientos ofrecidos de expresión corporal y actuación para una población de artistas sedientos de ellos, además trabajaron el concepto de la puntualidad y la disciplina, porque como dice Gladys, aquí el horario era tan elástico.

Sin embargo, Gladys habla de un aporte: “Mire, el aporte fue en dos vías, nosotros trajimos la experiencia, la frescura de la juventud, el entrenamiento que teníamos, pero nada de eso hubiera podido ser si los costarricenses no hubieran sido las personas más acogedoras, más deseosas de compartir, más apoyadoras, entonces, se dio en ese momento, tampoco había muchísima gente de afuera” (entrevista efectuada el 18 de agosto, 2014). Ese aporte fue valioso en el sentido de que vinieran a radicar aquí por elección propia y se insertaran en el

medio no solo como maestros, sino como actores, porque se puede verlos en escena, y aprender de su oficio, otra forma de transmitir sus enseñanzas.

Pero a mi criterio la importancia radica en que vinieron a renovar un montón de conceptos y formas de hacer teatro, son gente muy profesional, introducen una metodología de trabajo, distinta, un poco más dinámica, con un poco más de libertad, que trabajaba la construcción del personaje más a base de uno mismo, de la improvisación y juego, y eso viene a introducir nuevos conceptos, nuevas maneras de ver y concebir el teatro, utilizando temáticas sociales y más en el apoyo del uso corporal.

De acuerdo a lo manifestado en las entrevistas, los artistas del Cono Sur ayudaron a consolidar el auge del movimiento teatral y la profesionalización del mismo, porque eran artistas que provenían de teatros importantes con una sólida formación, con una gran tradición, con una carrera profesional consolidada y una dramaturgia desarrollada. Toda esa experiencia la trasplantaron, ayudando a solventar las carencias que tenía el medio nuestro con esa calidad y conocimiento en diversos aspectos, tales como la rigurosidad, en la disciplina en la formación de actores, de directores, dramaturgos y otros.

Ellos tenían una formación y carrera teatral como profesionales, situación que no había en Costa Rica en ese momento, apenas estaba incipiente, Aportaron en esa visión de que el teatro era una profesión seria con años de estudio, no solo un *hobby*.

Con su presencia llega mucho talento, se presenta la posibilidad de tener grandes elencos compuestos por gente de gran trayectoria que permite la puesta en escena de obras, con muchos personajes importantes. La venida de estos artistas permitió poner atención a la dramaturgia latinoamericana, un movimiento teatral latinoamericano del cual nutrirse.

Sobre el grupo de teatro chileno del Ángel, que se instaló en el país, las entrevistas muestran que es posible vivir del teatro, verlo como una forma de vida, que es gente muy profesional, porque traían una formación y hacían puestas de teatro clásico y moderno de una manera muy seria, su presencia en la calidad de las obras desencadenó el nacimiento de un público masivo, dejó de ser una actividad de un ente para ser un producto artístico consumido. Tenían una enorme calidad artística, una capacidad de producción extraordinaria, una fuente de trabajo para muchísima gente y un repertorio impecable. Ellos eran muy cuidadosos, no hacían ningún texto panfletario jamás, todos los títulos eran de extraordinarios dramaturgos, mucha dramaturgia, también de latinoamericanos. Alejandro Sieveking era un dramaturgo

de una generación muy importante en la historia del teatro chileno, él era un dramaturgo ya formado. Por toda esa efervescencia que ellos provocaron en el medio se gesta una generación robusta de dramaturgos costarricenses, entre ellos: Víctor Valdelomar, Guillermo Arriaga, Arnoldo Ramos, Melvin Méndez, Ana Istarú, Claudia Barrionuevo, Leda Cabalini, Lupe Pérez, Roxana Campos y Jorge Arroyo. Los del Ángel enseñaron el estudio y composición de las obras, análisis de textos, objetivos, trabajo de mesa, estudiar la formación del personaje, cómo debía conformarse un personaje, cómo debía analizarse un texto, el teatro universal. Además, fue un impulsor de la creación de teatros independientes en aquella época, porque ellos trabajaron mucho en eso y lo lograron.

A nivel actoral, hay mucha diferencia entre los dos tipos, los argentinos se van hacia una onda más desde uno, más una caracterización; el chileno suele hacer más una composición de sus personajes, más clásica, con una composición corporal más elaborada.

Lo más importante es que todos venían con una formación muy sólida y entonces esa formación daba por resultado una presentación pública muy importante, pero además esa formación involucraba una forma de pensamiento muy social, no muy político, y entonces todos en esa época, chilenos, uruguayos, argentinos, lucharon por las giras, por la extensión del teatro, por la no centralización, por los dramaturgos y por la formación de nuevas generaciones.

Como se ha explicado en estas tres categorías de análisis: la consolidación de un teatro latinoamericano en Costa Rica, la profesionalización de las artes escénicas y la integración y aporte de los artistas provenientes de Chile, Argentina y Uruguay, dan cuenta del período de efervescencia vivido, del desarrollo y las grandes transformaciones que alcanzó el medio teatral costarricense en los años setenta, mediante la consolidación de un teatro fuerte, con novedosas expresiones técnicas, con un deseo de crear y experimentar, de masificarlo y llevarlo a grandes públicos.



Fotografía 14. *El fin del comienzo-el cobro de una libra* de O'Casey, dirección Virginia Grutter, 1978. Foto propiedad de la Compañía Nacional de Teatro

Conclusiones generales

Este documento de investigación recoge el testimonio de los protagonistas de una época de grandes transformaciones en el movimiento teatral costarricense. Muchos de ellos se desempeñaron en el medio como actores, directores o dramaturgos, y a lo largo del tiempo tuvieron la posibilidad de ocupar diferentes puestos dentro de la misma disciplina, por lo que su testimonio refleja una amplia visión y gran conocimiento referente a este período, destacando cómo sucedieron los cambios y algunos de los entretelones de cómo se construyó la época. En ese sentido este trabajo es un valioso testimonio de referencia para futuras investigaciones.

En los testimonios recopilados en las entrevistas se puede evidenciar que los actores protagonistas de la época lo hicieron con una profunda convicción de desarrollar el movimiento teatral con un sentido social, en una época de grandes tribulaciones, a pesar de las diversas problemáticas y limitaciones que pudieran encontrar. Toda esta información es de gran relevancia para comprender la realidad en que se desarrollaron las diversas áreas del medio teatral del país. Conocer estos puntos de vista, perspectivas, problemáticas y preocupaciones facilitan el papel desempeñado por el Estado, para hacer conciencia de la necesidad de este trabajo artístico y reconocer el aporte y las transformaciones impulsadas en el desarrollo sociocultural de nuestro país.

Cabe destacar la importancia que ha tenido el arte como ente transformador, promotor y creador de una cultura no excluyente y el papel trascendental del Estado benefactor, que apoyaba la cultura del teatro. Fomentando la creación de instituciones que tendrían como objetivo primordial la difusión y la expansión del teatro. En ese sentido, el Estado fue profundamente visionario y entregado a la misión cultural.

Este tipo de trabajo representa un esfuerzo por hacer visible las grandes transformaciones producidas en el medio teatral costarricense en la época de estudio. El proceso de la revisión bibliográfica y la aplicación luego de veinticinco entrevistas a destacados protagonistas de la época y su respectivo análisis representa un acervo histórico muy importante, recopilado directamente de la boca de los artistas, en aspectos que reflejan la profesionalización, la integración de artistas provenientes del Cono Sur y la construcción

de nuevas maneras de realizar el teatro en el país. Hay estudios que abarcan otros niveles de investigación, pero este en particular se centra en el aspecto histórico.

El movimiento teatral costarricense a lo largo de los años setenta se vio influenciado por las transformaciones y cambios de las corrientes del teatro en toda América Latina. Estas nuevas formas de expresión teatral hicieron eco en una serie de jóvenes que formaron el grupo Tierranegra, dirigido por Luis Carlos Vázquez, lograron con su empeño, su dedicación y trabajo crear espectáculos con carácter político, como una nueva forma de expresión. Esto es muy significativo, ya que la mayoría de estos entusiastas jóvenes se convirtieron en grandes profesionales del medio del teatro, de la danza y la literatura, ocupando incluso puestos de liderazgo. Tierranegra fue una inspiración y una fuerte influencia de una serie de jóvenes con ganas de transformar el medio.

En estos años setenta se presenta un fenómeno muy interesante con la Compañía Nacional de Teatro que es financiada por el Estado; de acuerdo con los testimonios de los entrevistados, esta Compañía desarrolló una tarea de compromiso social a través de algunas de las obras representadas. Ese hecho es muy significativo, porque representa una autocrítica del Estado, permitiendo a través de su mismo financiamiento hacer una crítica sobre temas polémicos de la vida cotidiana. Y las autoridades respetaron esas decisiones artísticas expresadas mediante las puestas en escena.

En la época de estudio los aportes del Estado benefactor ayudaron a estimular y desarrollar la cultura del medio teatral en el país. La transición político-económica que luego sufre el país y el debilitamiento de ese Estado benefactor vinieron en detrimento de nutrir al medio teatral, y esa es una de las razones de por qué el teatro no tiene la fuerza actual que tuvo en aquellos tiempos.

De acuerdo a los testimonios relatados en las entrevistas, los artistas del teatro chileno que llegaron al país con una gran trayectoria y una escuela recorrida a sus espaldas provenían de teatros importantes con una sólida formación, con una gran tradición, con una carrera profesional consolidada y una dramaturgia desarrollada. Toda esa experiencia la trasplantaron, ayudando a solventar las carencias que tenía el medio nuestro con esa calidad y conocimiento en diversos aspectos, tales como la rigurosidad, la disciplina en la formación de actores, de directores, dramaturgos y otros.

En los testimonios brindados en las entrevistas se menciona que los artistas argentinos son gente muy profesional, que involucraban la disciplina, el compromiso y la responsabilidad; que son directores un poco más dinámicos en el uso del cuerpo en la libertad, en la improvisación y el juego, en la construcción del personaje, y eso viene a introducir nuevos conceptos, nuevas maneras de ver y concebir el teatro; además preocupados por las temáticas sociales.

Sobre los artistas del teatro uruguayo, los testimonios convergen en que efectúan grandes aportes desde la dirección, desde su visión ideológica de mundo, manejaban una ética y un concepto ideológico-político del teatro muy fuerte, porque el teatro tenía que ver con alguna posición política ante el mundo. Ellos realizaron grandes aportes en cuanto a la puesta en escena, a la ética del actor y a la ética de la gente del teatro, en cuanto a la posición estética e ideológica que debe ser una unidad. Era un teatro que buscaba ser espejo de la sociedad para enfrentar temas políticos y sociales.

Otros aportes muy importantes brindados por el gremio artístico del Cono Sur que se reflejan en los testimonios de los entrevistados tienen que ver con que ellos traían conceptos muy claros en la cuestión gremial y una ética profesional que no existía aún en nuestro medio. Y eso tenía que ver con un sentimiento de responsabilidad cultural, histórica e ideológica con el pueblo para el cual trabajan y un sentimiento de solidaridad entre los trabajadores del teatro.

Es importante destacar cómo en el medio teatral costarricense a lo largo de su historia siempre se han encontrado espacios para que se inserten artistas internacionales de gran trayectoria que lo han enriquecido con su experiencia, oficio y conocimiento. Esto es evidente en algunos casos con el apoyo del Estado o desde la academia universitaria y el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, el Ministerio de Cultura, la Compañía Nacional de Teatro, el Taller Nacional de Teatro, el colegio Castella, la Universidad Nacional, la radio y la televisión con los artistas españoles, uruguayos, argentinos, chilenos y los de otras nacionalidades.

Este fenómeno de profesionalización del teatro fue posible gracias al esfuerzo de maestros, directores, actores, en fin, trabajadores del teatro entusiastas, que lograron transmitir su conocimiento y ayudaron a organizar el trabajo para subsistir en el medio. Entre esas personas se encontraban artistas de la talla de Daniel Gallegos, Samuel Rovinski,

Alberto Cañas, Lucio Ranucci, José Tasies, Arnoldo Herrera, Guido Sáenz, Lenin Garrido, Óscar Castillo, Rafael Felo García, Roberto Desplá, Alfredo Sancho, Sergio Román, Hernán de Sandozequi, Carlos, Alfredo y Gladys Catania, Jean Moulart, Luis Carlos Vásquez, entre muchos otros. Ellos fueron pioneros en el desarrollo del teatro en sus diversas manifestaciones en Costa Rica.

Recomendaciones

En la creación de este trabajo de investigación se recopiló una gran cantidad de información que superó nuestras expectativas iniciales, es una temática que es demasiado vasta, intrincada y compleja. Las entrevistas efectuadas son numerosas y representan un amplio abanico de testimonios y percepciones que además nos permiten inferir la magnitud y trascendencia de lo logrado. Así mismo se reúnen materiales primarios que los historiadores futuros de la evolución del arte y la cultura en Costa Rica podrán emplear como punto de partida y referencia para futuras investigaciones. En ese aspecto se inspiran algunas líneas de investigación de diversas temáticas.

Una línea de investigación que inspira este trabajo es conocer con mayor profundidad sobre los aportes y formas de apoyo a los artistas por parte de la Dirección de Artes y Letras, bajo la dirección de Rafael Felo García. Sería interesante conocer con qué presupuesto contaba. ¿Cómo era su estrategia de trabajo? ¿Cuáles fueron los artistas que apoyaron en esa época? ¿Qué tipo de extensión realizaba? Sin duda daría una visión muy importante sobre la situación cultural en esa época.

Conocemos la importancia de los directores uruguayos que visitaron el país periódicamente en diferentes momentos. Un tema importante de profundizar sería: ¿Cuál fue el aporte que realizó el grupo uruguayo El Galpón a los artistas costarricenses?

Otra línea de investigación que se puede derivar de este trabajo es: ¿Cuál fue el impacto que tuvo la creación del Taller Nacional de Teatro en el medio teatral del país? El Taller vino a llenar un vacío, en el sentido de que personas que tenían que trabajar no podían entrar a las universidades a estudiar por asuntos de horario. Con la creación del Taller Nacional de Teatro se abrió la oportunidad de estudiar en la noche y desarrollar una forma de aprendizaje muy particular, de crear promotores culturales que trabajaran en las comunidades, un campo muy fértil que vino a llenar el Taller.

Para entender con mayor claridad los aportes del Teatro del Ángel en aspectos de la formación de actores, sería muy interesante abrir una línea de investigación sobre la forma de trabajo, estudio y desarrollo de los jóvenes artistas con esta compañía. Por ejemplo, actores como Gustavo Rojas se consolidaron con gran fuerza y nunca pasaron por una academia universitaria, su formación fue con esta compañía.

Referencias bibliográficas

- Alvarenga, P. (2010). *Los ciudadanos y el Estado de bienestar: Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Alzate, G. (2007). El surgimiento de la profesión teatral en Costa Rica. En F., Vinocour, *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Araya, C. (2005). *Historia de América en perspectiva latinoamericana* (2^{da} ed). San José Costa Rica: EUNED
- Arce, G. (12 de julio, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa) Artes Escénicas Blog (s. f.). *El laboratorio de Grotowski*. Recuperado de <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski/>
- Azofeifa, I. (1982). Arte y teatro en las Fiestas Populares de San José. *Informativo Teatral* año 4 número 7. P 39-40.
- Barahona, L. (17 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa).
- Barrantes, O. M. (1978). *Antología comentada de la literatura dramática costarricense del período comprendido entre 1809 hasta 1920*. Tomo I. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes Dramáticas. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica.
- Barzuna, G. (1982). Recuento de un teatro popular en los años setenta. *Escena*, 4(7), 30.
- Barzuna, G. (1989). Noticia de una investigación sobre sociedad y teatro en Costa Rica entre 1968 y 1977. *Escena* 11/22-23, 18-24.
- Bell, C. y Fumero, P. (2000). *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Biografías y Vidas (s. f.). *Konstantin Stanislavski*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>
- Blanco, R. (julio-diciembre 1983). Lucha de clases y teatro operativo en América Latina. *Praxis* 27-28, 151-164.
- Boal, A. (1973). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Editorial Alba.
- Boal, A. (2006). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Editorial Alba.

- Bonilla, M. (1992). Presente, futuro y teatro costarricense. *Latin American Theatre Review*, 25(2), 59-66.
- Bonilla, M. (2000). Costa Rica y el derecho a soñar: audacia teatral del siglo XX. *Latin American Theatre Review*, 34(1), 79-85.
- Bonilla, M. (31 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Bonilla, M. y Vladich, S. (1988). *El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural*. San José, Costa Rica: Cultur Art.
- Borges, F. (1980). *Historia del teatro en Costa Rica 1942*. San José: Editorial Costa Rica.
- Calderón, J. (2006). Aportes para una historiografía del teatro costarricense. *Informativo Teatral* año 29 número 58. Pp. 83-95.
- Campos, R. (15 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Cañas, A. (1980). Teatro costarricense en el teatro costarricense. *Informativo Teatral* año 2 (4), 13-14
- Cañas, A. (1981). Dos notas al vuelo. *Informativo Teatral* año 3 (5), 22-23.
- Cañas, A. (1993). Apreciación de la dramaturgia costarricense los últimos veinte años. *Escena*. año 15 (31). Pp. 76-84
- Cañas, A. (11 de mayo, 2012). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Castillo, O. (10 de julio, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Castellón, M. P. (2007). *Trayectoria teatral de un exilio chileno*. Grupo Surco. Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado de Magister Artium. Sistemas de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.
- Castillo, O. (1980). *Necesidad de Programas para la Producción, la Formación y la Difusión Culturales*. Coloquio de las Artes, celebrado por el Centro de Investigación, Docencia y Expresión Artística (CIDEA). Universidad Nacional.
- Catania, G. (18 de agosto, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Catania, G. (18 de agosto, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Centro de Documentación Teatral (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo I. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Cerda, H. (1991). *Los elementos de la investigación*. Bogotá: El Búho.

- Cerdas, J. y Pagura, R. (2002). *Obras del quetzal y otras piezas teatrales*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Cerdas, J. F. (8 de agosto, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Chaverri, E. (20 de febrero, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Cortés, M. L. (7 junio del 2009). Treinta años en *Escena*. Suplemento Áncora, *La Nación*.
Recuperado de: <http://www.nacion.com/ancora/2009/junio/07/ancora1987227.html>
- Cuevas, R. (1996). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica*. Ministerio de Cultura, San José, Costa Rica.
- Cuevas, R. (2006). *Cultura y política en Costa Rica*. San José: Costa Rica: EUNED.
- Cuevas, R. (2013). Identidad y cultura en Costa Rica a principios del siglo XXI. En A., Santana (coord.), *Costa Rica en los inicios del siglo XXI*. Heredia Costa Rica. EUNA
- Díaz, M. (1981a). Hacia un teatro popular costarricense. *Informativo Teatral* año 3 número 6. Pp. 19-20.
- Díaz, M. (1981b). El Departamento de Promociones de la Compañía Nacional de Teatro en busca de la cultura popular. *Informativo Teatral* año 3 número 5. Pp. 12-13.
- Durán, A. (1981) Teatro costarricense: ¿Quo Vadis? *Informativo Teatral* año 3 numero 6 II semestre. P.18
- Durán, R. (21 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Fernández, G. (1977). *Por los caminos del teatro en Costa Rica*. San José: EDUCA.
- Freire, P. (1999). *Pedagogía del oprimido*. Editorial Siglo XXI: México
- Fumero, P. (1996). *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fumero, P. (2017). *El teatro de la Universidad de Costa Rica. 1950-2012* San José: Costa Rica: EUNED.
- Gaínza, G. (2 de febrero, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Gallegos, D. (2 de febrero, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Gómez, A. (2010). *La actividad teatral costarricense de los años setenta: factores que han sustentado la creencia en una "Época de Oro"*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica.
- Gómez, L. F. (19 de julio, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)

- González, M. (14 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Herzfeld, A. y Cajiao, T. (1973). *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva, crítica y antología*. San José Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Istarú, A. (20 de agosto, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Katevas, J. (31 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Mansilla, C. (s. f.). *Breve historia del teatro del pueblo*. Recuperado de <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>
- Márceles, E. (1984). Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano. *Latin American Theatre Review*, 55-63.
- Mesén, O. (2018). *El Teatro Arlequín de Costa Rica. Memoria de un grupo teatral. 1955-1979*. San José: Editorial UCR.
- Molina, I. (2012). *Revolucionar el pasado. La historiografía costarricense del siglo XIX al XXI*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Mora, A. (1985). ¿Existe un teatro popular en Costa Rica? *Informativo Teatral*, año 6, número 13. Pp. 1-3.
- Morales, C. (1988). Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica, Madrid, Ministerio de Cultura, "Costa Rica", Tomo I.
- Morales, C. (1981). El teatro en Costa Rica (1970-1980), síntesis. *Informativo Teatral*, año 3, número 5.
- Morales, C. (1982). Tras una temporada gris algunos hechos de relevancia. *Escena*, 4(7).
- Morales, C. (2017). *Noches de estreno con Hugo Díaz*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Moulaert, J. (14 de mayo, 1978). Un análisis de la actividad teatral en Costa Rica. Suplemento Áncora, *La Nación*.
- Muñoz, F. (8 de marzo, 2010). Hacia un teatro pobre Jerzy Grotowski (mensaje de un blog) Recuperado de <https://arteescenicas.wordpress.com/tag/grotowski/>
- Muñoz, F. (16 de diciembre, 2008). Biografías de actores, Constantin Stanislavsky (mensaje de un blog). Recuperado de <https://arteescenicas.wordpress.com/tag/constantin-stanislavsky/>
- Muñoz, F. (23 de marzo, 2010). Teatro épico y teatro dramático (mensaje de un blog). Recuperado de <https://arteescenicas.wordpress.com/tag/brecht/>

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Prado, A. (1993). *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970*. Tesis de grado de Licenciatura en Artes Dramáticas. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica, San José.
- Primus, P. (3 de febrero, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Protti, G. (2007). ¿Gestión cultural en Costa Rica? Nuestro entorno y las dinámicas de transformación. En F., Vinocour, *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Quesada, A., Ovares, F., Rojas, M., Santander, Carlos. (1993). *Antología del teatro costarricense 1890-1950*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica
- Quesada, A. (1988). Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica, Madrid, Ministerio de Cultura, "Costa Rica", Tomo I, p. 385.
- Quesada, A. (agosto, 2002). La dramaturgia costarricense de fin de siglo. *Revista de Comunicación del ITCR*, volumen 11, año 22, no. Especial. Memoria del VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura.
- Quesada, A. (2008). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Risk, B. (1987). *El teatro nuevo latinoamericano*. Minneapolis: Ed Prisma Institute.
- Risk, B. y Echávez, N. (2013). *25 años celebrando la cultura hispana en Estados Unidos: el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*. Miami, Florida: Ediciones Universal.
- Rodríguez, E. (2010). *Biografía de Costa Rica* (4ª ed.). San José: Editorial Costa Rica.
- Rojas, G. (9 de julio, 2013). Entrevista (realizada por Carlos Morúa).
- Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Ediciones Farben.
- Román, S. (2012) Página oficial (s. f.). Recuperado de http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=251
- Rovinski, S. (1987). ¿En busca del público perdido? *Escena*, 9(18), 49-54.
- Rovinski, S. (1995). Historia del teatro en Costa Rica. *Revista de Artes y Letras* 1(2/3).

- Ruiz, M. (18 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Salaverri, A. (14 de marzo, 2014). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Salazar, M. (Enero-junio del 2009). Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990. Recuperado de “Diálogos” número especial. Revista electrónica de Historia. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/31327>
- Solera, Irene. (1993) *Política cultural y actividad teatral en Costa Rica en la década de los 80*. Tesis de grado en Licenciatura. Centro de Investigación Docencia y Expresión Artística; Escuela de Arte Escénico. Universidad Nacional. Costa Rica
- Solís, S. (1991). *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)*. Tesis de grado en Licenciatura en Artes Dramáticas. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica.
- Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Perú: Editora el Comercio.
- Trejos, I. (1982). Los teatros independientes. *Informativo Teatral*, año 4, número 7.
- Valdeperas, J. (1979). *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Valembois, V. (1980). ¿Hacia otro teatro en Costa Rica? *Informativo Teatral*, año 2, número 3.
- Vásquez, L. C. (14 de julio, 2009). Entrevista (realizada por Carlos Morúa)
- Vinocour, F. (2007). *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Vladich, S. (1984). Aspectos del teatro popular en América Latina. *Informativo Teatral*, año 5, número 12. Pp. 32-36.

ANEXOS

Guía de Entrevista

Introducción

- ¿Cuál es su nombre?
- ¿Cuántos años tiene?
- ¿Cuál es su nacionalidad?
- ¿Cuántos años tiene de estar activo (a) en el teatro?

Inicios

- ¿Cómo se inició en el teatro?
- ¿Cómo era el teatro cuando usted empezó, como se entrenaban, cual eran las temáticas de las obras, los presupuestos, cuánto les pagaban?

Situación

- ¿Cuál eran los problemas más serios que sufrían los actores del teatro?
- ¿Qué facilidades existían para realizar teatro, eran accesibles, existía crédito, quien lo daba?
- ¿Quiénes estaban trabajando en las tablas cuando usted empezó?
- ¿Los teatros, las agrupaciones y actores más importantes?
- ¿Cuál ha sido su trayectoria?

Solo Extranjeros

- ¿Por qué eligió Costa Rica para vivir?
- ¿Cómo encontró el medio teatrero cuando llegó?
- ¿Cuáles han sido los directores más importantes para usted?

Aportes al Teatro Costarricense

- ¿Cuál considera usted son los aportes que los artistas del teatro chilenos que vinieron al país le dieron al teatro Costarricense en la época del 70-80?

¿Cuál considera usted son los aportes que los artistas del teatro Argentino que vinieron al país, le dieron al teatro Costarricense en la época del 60-80?

¿Cuál considera usted son los aportes que los artistas del teatro Uruguayo que vinieron al país le dieron al teatro Costarricense en la época del 70-80?

¿Actuó usted bajo la dirección de ellos, como era su forma de entrenarse?

¿Cuáles eran las estéticas de su montaje?

Cuadro de testimonios recogidos por medio de entrevistas

Costarricenses	Ocupación	Día	Mes	Año
María Bonilla	Actriz / directora	31	Julio	2009
Luis Carlos Vásquez	Director	14	Julio	2009/2014
Mariano González	Actor / director	14	Julio	2009
Roxana Campos	Actriz / dramaturga	15	Julio	2009
Álvaro Marengo	Actor	7 y 13	Julio	2009
Manuel Ruiz	Actor / director	18	Julio	2009
Juan Fernando Cerdas	Director / dramaturgo	8	agosto	2013
Gustavo Rojas	Actor	9	Julio	2013
Gerardo Arce	Actor	12	Julio	2013
Óscar Castillo	Actor / director	10	Julio	2013
Luis Fernando Gómez	Actor	19	Julio	2013
Alberto Cañas	Dramaturgo / director / ministro	11	mayo	2012
Guido Sáenz	Actor / viceministro	10	Julio	2013
Arabella Salaverry	Actriz / escritora	14	marzo	2014
Daniel Gallegos	Director / dramaturgo	2	febrero	2014
Ana Istarú	Actriz / dramaturga	20	agosto	2013
Eugenia Chaverri	Actriz	20	febrero	2014
Chilenos				
Leonardo Perucchi	Actor / director	27	Julio	2009
Juan Katevas	Actor	31	Julio	2009
Lucho Barahona	Actor / director	17	Julio	2009
Gastón Gaínza	Filólogo / editor revista <i>Escena</i>	12	agosto	2010
Rodrigo Durán	Actor	21	Julio	2009
Rosita Zúñiga	Actriz	20	Julio	2009
Patricio Primus	Actor / productor	3	febrero	2014
Argentinos				
Rubén Pagura	Actor / director	3	agosto	2009
Gladis Catania	Actriz	18	agosto	2009/2014

Principales agrupaciones de la década de los años 70-80

“Compañía Nacional de Teatro”

1971

Juego de Pícaros, damas y cornudos de Miguel de Cervantes. Dirección:

Esteban Polls

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

Terra Baixa (Tierra Baja) de Ángel Guimerá. Dirección: Esteban Polls

Elenco: Alfredo Catania, Monserrat Salvador, Mariano González, Carlos Catania, Yvette de Vives, Roxana Campos, Marta de Reuben.

Escenografía: Pilar Quirós

Dirección y adaptación: Esteban Polls

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

El Zoológico de Cristal de Tennessee Williams. Dirección: Carlos Catania Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

Capitán Pólvora de Manuel González Angulo Dirección: Esteban Polls

Elenco: Remberto Chávez, Yvette de Vives, Álvaro Marengo, Rodolfo Araya, Mario Sastre, Isabel Wolff, Gerardo Arce, Alberto Reyna, Mariano González, Juan Carlos Ruiz, Esperanza Aldana, Monserrat Salvador, Stoyan Bladich

Asistente de Dirección: Juan Belmonte Ortegón

Coreografías: Julián Calderón

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

Divertimento (tres comedias cortas)

El Pedido de mano de Anton Chejov Dirección: Lenin Garrido

Mañanita de sol de J. S. Álvarez Quintero Dirección: Esteban Polls

En el Andén Dirección: Alfredo Catania

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

1972

La Dama boba de Lope de Vega. Dirección: Lenin Garrido

Elenco: Mariano González, Arturo Robles, Álvaro Marengo, Monserrat Salvador, Aurelia Trejos, Annabelle de Garrido, José Trejos, Roxana Campos, Alberto Reyna, Gerardo Arce, Carlos Catania, Rodolf Wedel, Mario Sastre, Remberto Chávez, Yvette de Vives

Diseño escenografía y vestuario: Lenin Garrido

Asistente de Dirección: Juan Belmonte Ortegón

Asistente de escenografía: Raúl Montero y José Ureña

Vestuario: María Eugenia Cañas de Herrera

Música del “poema de amor” Aurelia Trejos

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

El Pedido de mano de Antón Chejov. Dirección: Alejandra Gutiérrez

Germinal de Jorge Orozco. Dirección: Esteban Polls

Farsa del cornudo apaleado de Alejandro Casona Dirección: Esteban Polls

No es cordero es cordera Dirección: Esteban Polls

Cuento milesio de León Felipe, basado en la obra de W. Shakespeare “Noche de Epifanía”

Colabora como invitada especial en esta obra la primera actriz española Ana María

Barbany

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

1973

Las Troyanas de Eurípides (versión Jean Paul Sastre). Dirección: Esteban Polls

Elenco: Juan Carlos Ruiz, Adriana (Mimi) Prado, Monserrat Salvador, Yvette de Vives,

Mariano González, Aurelia Trejos, Ángela María Torres, Roxana Campos, Enrique

Campos

Diseño de escenografía y vestuario: David Vargas

Realización de vestuario: Viky Golobio

Realización de Decorados: Raúl Montero y José Ureña

Luminotecnia: Juan Enrique Acuña

Coordinador General: Juan Belmonte

Asistente General: Osvaldo Santacruz

Versión: Jean Paúl Sartre

Traducción: María Martínez Sierra

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

Los intereses creados de Jacinto Benavente Dirección: Esteban Polls

Elenco: Luis Fernando Gómez, Esteban Polls, Arturo Robles, Raúl Ríos, Oscar Alvarado, Mariano González, Juan Carlos Ruiz, Ángela María Torres, Roxana Campos, Monserrat Salvador, Mimi Prado, Diriagen Rodríguez, Yvette de Vives, Aurelia Trejos, Álvaro Marengo, Osvaldo Santacruz, Alberto Rojas.

Dirección técnica de escenografía y vestuario: David Vargas

Realización de vestuario: Viky Golobio

Fondos musicales con obras de: Haydín, Albinoni y Gluck

Asistente General: Osvaldo Santacruz

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

La hora de morir de José León Sánchez. Dirección: Antonio Yglesias

Elenco: Luis Fernando Gómez, Mariano González, Juan Carlos Ruiz, Ángela María Torres, Roxana Campos, Monserrat Salvador, Mimi Prado, Diriagen Rodríguez, Yvette de Vives, Aurelia Trejos, Enrique Navarro, Gerardo Carmiol.

Y alumnos del curso prácticas teatrales de la Compañía Nacional de Teatro.

Escenografía y vestuario: David Vargas

Fotos: Javier Guerrero

Realización de vestuario: Viky Golobio

Realización de escenografía: Rafael Figueroa, Edgar Solano, Oldemar Sarraulte

Luminotécnico: Antonio Cardenal

Sonido: Diriagen Rodríguez

Teatro al aire libre, jardines del Museo Nacional

1974

Juan Gabriel Borkman de Henrik Ibsen. Dirección: Esteban Polls

Arlequín servidor de dos amos de Carlo Goldoni. Dirección: Esteban Polls

Andorra de Marx Frish. Dirección: Lenin Garrido

Elenco: Ángela María Torres, Carlos Catania, Alfredo Catania, Gladys Catania, Luis Fernando Gómez, Mariano González, Adriana Prado, Lenin Garrido, Osvaldo Santa Cruz, Héctor Soto, Alberto Reina, Stoyan Vladich, Aurelia Trejos, Roxana Campos, Álvaro Marengo, Rodolfo Araya, Gerardo Bejarano, Marta Jiménez, Bernal García, Bernardo Lin-Chin, Alberto Rojas, Oscar Alvarado, Gilbert Fernández, Jorge Vázquez

Escenografía: David Vargas

Realización de vestuario: Viky Golobio

Luminotécnico: Antonio Cardenal

Sonido: Eduardo Quirós de la radio del M. C. J. D.

La comedia de las equivocaciones de William Shakespeare. Dirección:

Alejandra Gutiérrez

La familia Mora de Olga Marta Barrantes. Dirección: Alfredo Catania

La ópera de los tres centavos de Bertolt Brecht. Dirección: Alejandra

Gutiérrez

El baile de los ladrones de Jean Anovith. Dirección: Alejandra

Gutiérrez

1975

Puerto Limón de Joaquín Gutiérrez. Dirección: Alfredo Catania

Pinocho Rey de Antonio Yglesias. Dirección: Antonio Yglesias

Actores: Ana Poltronieri, Carlos Catania, Eugenia Fuscaldo, Miguel Callaci, Antonio Yglesias, Anna Laye

Músicas Originales: Javier Jiménez, Joaquín Gil

Asistencia musical: Edgardo Font

Jefe de Escena: Juan Roca

El Farsante más grande del mundo de J. M. Synge. Dirección: Alfredo Catania

La boda del hojalatero de J. M. Synge. Dirección: Nico Baker

El oso, un trágico a la fuerza de Antón Chejov. Dirección: Alejandra Gutiérrez

La colina de Daniel Gallegos. Dirección: Daniel Gallegos

El burgués gentil hombre de Moliere. Dirección: Alejandra Gutiérrez

Volpone de Ben Jonson. Dirección: Lenin Garrido

1976

El inspector de Nicolai Mogol. Dirección: Oscar Fessler

1977

La evitable ascensión de Arturo Ui de Bertolt Brecht. Dirección: Atahualpa del Cioppo

Ana canta y cuenta de Ana Poltronieri. Dirección: Pepe Vásquez

Un modelo para Rosaura de Samuel Rovinsky. Dirección: Antonio Yglesias

Rinconete y Cortadillo de Jorge Díaz. Dirección: Alonso Venegas

1978

Las brujas de Salem de Arthur Miller. Dirección: Daniel Gallegos

Elenco: Gerardo Arce, Elieth Arias, Rodrigo Durán, Claudia Barrionuevo, Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Bernal García, Haydee de Lev, Mariano González, Mimí Prado, Víctor Rojas, Mercedes Ramírez, Osvaldo Santa Cruz, Ángela María Torres, Pepe Vásquez, Mercedes Torres, Alonso Venegas, Aurelia Trejos, Imilse Viñas.

Escenografía: Cesar Cuello

Iluminación: Jody Steiger

Utilería: Javier Guerrero

Vestuario: Pilar Quirós

Operación TNT de Alberto Cañas. Dirección: Lenin Garrido

Invitación al castillo de Jean Anouilh. Dirección: Jean Moulart

Elenco: Gerardo Arce, Sara Astica, Rodrigo Duran, Carmen Bunster, Mariano González, Lilliam Quesada, Osvaldo Santa Cruz, Lisbeth Quesada, Pepe Vásquez, Ángela María Torres, y Aurelia Trejos.

Coreografía: Cristina Gigirey y Patricio Primus

Escenografía: Jean Moulart y Pilar Quirós

Iluminación: Jesús Cuadrado

Música: Adrián Goizueta

Vestuario: Pilar Quirós

El fin del comienzo-El cobro de una libra de O Casey Dirección: Virginia Grutter

1979

El enemigo del pueblo de Henrik Ibsen. Dirección: Oscar Feesler

La titiritera del arco iris de Mabel Morbillo. Dirección: Mariano González

Fuenteovejuna de Lope de Vega. Dirección: Atahualpa del Cioppo

Elenco: Gerardo Arce, Eugenia Fuscaldo, Juan Fernando Cerdas, Marcia Maiocco, Rodrigo Durán, Mimí Prado, Marcelo Gaete, Aurelia Trejos, Bernal García, Arabela Salaberry, Luis Fernando Gómez, Marta Jiménez, Mariano González, Mercedes Ramírez, Rubén Pagura, Yolanda Briceño, Leonardo Perucci, Heidi Abarca, Víctor Rojas, Hannia Campos, Pepe Vásquez, Olga Lucía Ortégón, Agustín Acevedo, Patricio Primus, Gerardo Vega, Álvaro Marengo, José Jesús Ortiz, Conrado José Aguirre, Melisandro Torres, Jorge Zúñiga, Edgar Solano, Elmo Garita, Oscar Bochini, Raúl Ríos, Carlos Véliz, Minor Zúñiga, Guillermo Ramírez, Ricardo Ovando, Juan A. Ramírez, Cupertino Guadamúz.

Asistentes de dirección: Juan Fernando Cerdas, Mariano González y Luis Fernando Gómez

Escenografía: Mario Galup

Iluminación: Jody Steiger

Música: Adrián Goizueta

Escenografía: Fernando Castro

Vestuario: Mario Galup

Murámonos Federico de Joaquín Gutiérrez. Dirección: Alejandro Sieveking

Elenco: Gerardo Arce, Xiomara Esquivel, Oscar Castillo, Kitico Moreno, Rodrigo Durán, Mercedes Torres, Marcelo Gaete, Aurelia Trejos, Bernal García, Guillermo Ramírez, Juan A. Ramírez, Víctor Rojas, Miguel Salas, Edgar Solano, Pepe Vásquez, Karl Bernard Watson

Escenografía: Lucho Barahona

Música: Adrián Goizueta

Vestuario: Fernando Castro

Asistente de dirección: Marcela Musso

Lilliom de Ferenc Molnár. (en la Versión Literaria de Fabián Dobles) Dirección: Oscar Feesler

Elenco: Gerardo Arce, Sara Astica, Miguel Díaz, Carmen Bunster, Rodrigo Durán, Emperatriz Chaverri, Marcelo Gaete, Alexandra De Simone, Orlando Gamboa, Kitico

Moreno, David González, Mercedes Torres, Mariano González, Imilce Viñas, Rolando Marten, Hansell Morúa, Víctor Rojas, Luis Roversi, Carlos Ureña, Pepe Vásquez.

Escenografía: Saulo Benavente

Música: Diego Díaz

Vestuario: Maritza González

1980

La loca de Chailot de Jean Girardoux. Dirección: Daniel Gallegos

Elenco: Sara Astica, Ana Poltronieri, Gladys Catania, Imilce Viñas, Pepe Vásquez, Mariano González, Rodrigo Duran, Luis Fernando Gómez, Álvaro Marengo, Mercedes Torres, Aurelia Dobles, Ernesto Raabe, José Luis Rojas, Emperatriz Chaverri, Marcelo Gaete, Carlos Galvís, Gerardo Arce, María Cecilia Montero, Alex Gerardo Cubero, Joaquín Rodríguez, Raul Ríos, Orlando Gamboa, Alberto Zúñiga, David González,.

Traducción: Daniel Gallegos y Hebe Grandoso

Asistente de dirección y producción: Marcela Musso

Escenografía: Cesar Cuello

Luces: Jody Steiger

Vestuario: Maritza González

Regente de Escena: Raúl Ríos

Música: Adrián Goizueta

Como semilla e coyol de Víctor Valdelomar.- Dirección: Eugenia Chaverri

Los bajos fondos de Máximo Gorki. Dirección: Remberto Chávez

Elenco: Pepe Vásquez, Imilce Viñas, Gerado Arce, Victor Rojas, Sara Astica, Aurelia Trejos, Luis Fernando Gómez, Rodrigo Duran, Miguel Rojas, Mariano González Mercedes Torres, Marcelo Gaete, Melvin Méndez, Gladys Catania, Manuel Ruiz, David González, Orlando Gamboa Eduardo Reyes, Rolando Marten, Laura Molina, Álvaro Marengo, Jorge Solano, Raúl Ríos.

Regente de escena: Raúl Ríos

Música: Ernesto Raabe

Vestuario: Maritza González

Escenografía y luces: Mario Álvarez

El oído privado de Peter Shaffer. Dirección: Luis Fernando Gómez

Escomposte perinola de Carmen Lyra. Dirección: Eugenia Chaverri

Información tomada del folleto “30 Aniversario 1971-2001” de la Compañía Nacional de Teatro. año 2001 Bajo la dirección de Jaime Hernández.

“Teatro Universitario” de la Universidad de Costa Rica

La Profesionalización (1970-1976) El teatro Universitario y su colaboración con la recientemente creada Escuela de Artes Dramáticas

1970

Danza macabra de August Strindberg Dirección: Daniel Gallegos

S.O.S. de Alfredo Adellach Dirección: Alfredo Catania.

La historia del zoológico de Edward Albee. Dirección: Carlos Catania.

Cinco cientos mil grados de Juan Enrique Acuña. Dirección: Juan Enrique Acuña

1971

Las sillas de Eugene Ionesco. Dirección: Carlos Catania

Terror y miserias del Tercer Reich de Bertold Brecht. Dirección: Carlos Catania

Las Fisgonas de Paso Ancho de Samuel Rovinsky. Dirección: Alfredo Catania

El músico y el león de Juan Enrique Acuña. Dirección: Juan Enrique Acuña

(coproducción con el Moderno Teatro de Muñecos)

La Segua de Alberto Cañas. Dirección: Lenin Garrido

1972

La casa de Daniel Gallegos. Dirección: Daniel Gallegos

Rashomon de Fay y Michael Kanin. Dirección: Donald Wadley (director visitante. Universidad de Boulder, Colorado. Programa Fullbright)

1973

Historias de mi barrio de Osvaldo Dragún. Dirección Hebe Lemoine.

Aventura submarina de Juan Enrique Acuña. Dirección: Juan Enrique Acuña

Flores de papel de Egon Wolf. Dirección: Júver Salcedo (Director visitante Teatro el Galpón de Uruguay)

1974

Sebastián sale de compras de José Manuel Arce. Dirección: Rudolf Wedel

La caja de sorpresas de Juan Enrique Acuña. Dirección. Juan Enrique Acuña.

Libertad Libertad de Milhor Fernández y Flavio Rangel. Dirección Júver Salcedo

La muerte de un viajante de Arthur Miller Dirección: Júver Salcedo (coproducción con el Teatro Nacional)

1975

María Estuardo de Friedrich von Schiller. Dirección: Júver Salcedo

El gorro de casacabeles de Luigi Pirandello. Dirección: Bélgica Castro.

Muerte y vida Severina de Joa Cabral de Melo-Neto. Dirección: Stoyan Vladich

El carro eternidad de Andrés Lizárraga. Dirección: Júver Salcedo

A ras del suelo de Luisa González. Dirección: Luis Carlos Vásquez

Ana de los Milagros de W. Gibson. Dirección: Júver Salcedo.

1976

Entre pícaros anda el juego. Versión libre adaptada de “Maitre Pierre Pathelin” y “Uvieta”. Dirección: Juan Enrique Acuña.

Milagro en el mercado viejo de Osvaldo Dragún. Dirección: Luis Carlos Vásquez

Sabor a miel de Shelagh Delaney. Dirección: Daniel Gallegos

Elenco: Marcelo Gaete, Olguita Zúñiga, Oscar Di Lucca, Sara Astica, Raúl Siccalona

Adaptación y traducción: Hebe Lemoine y Daniel Gallegos

Escenografía e iluminación: David Vargas

Música: Pibe Hine

Vestuario: Teatro Universitario

Asistente de dirección: Jorge Valdeperas

El éxodo (1977-1987)

El Teatro Universitario como programa de la Vicerrectoría de Acción Social y su transformación en empresa de producción.

Santa Juana de América de Andrés Lizárraga. Dirección: Luis Carlos Vásquez

Gente del sol. Coreografía de Rogelio López. (Coproducción con Danzacor)

El hermano luminoso de José Pedroni. Dirección: Héctor Tealdi

Lisa de Augusto Boal. Dirección: Atahualpa del Cioppo (Director visitante del Teatro El Galpón de Uruguay)

Las reinas de Francia de Thornton Wilder Dirección: Hebe Lemoine

Elenco: Oscar Di Lucca, Marcelo Gaete, Sara Astica, Haydee de Lev y Ana Poltronieri.

Escenografía, música y vestuario: Hebe Lemoine

Iluminación: Arturo Lagos

La más fuerte de August Strindberg Dirección: Hebe Lemoine

La Marquesa de Larkspur Lotion de Tennessee Williams Dirección de Luis Carlos Vásquez

Saludos de Berta de Tennessee Williams Dirección de Luis Carlos Vásquez

Háblame como la lluvia de Tennessee Williams Dirección de Luis Carlos Vásquez

1978

Una carta perdida de Ion Luca Caragiale. Dirección: Juan Fernando Cerdas

La maleta del Burumbúm de Juan Fernando Cerdas y Rubén Pagura. Dirección: Juan Fernando Cerdas

Con el amor no se juega de Alfred de Musset. Dirección de Bélgica Castro.

Elenco: Agustina Acevedo, Sara Astica, Juan Fernando Cerdas, Arabella Salaberry, Luis Fernando Gómez, Dorita Vargas, Horacio Peralta, Ramón Sabat y Rudolf Wedel

Topografía de un desnudo de Jorge Díaz. Dirección: Alonso Venegas

Elenco: Agustín Acevedo, Ana Istarú, Armando Mallorquín, Ana María Barrionuevo, David Contreras, Arabella Salaberry, David Suvanaud, Patricia Ríos, Emilio Arias, Sara Astica, Juan Arriaga, Patricio Primus, Marcelo Gaete, Mario Quesada, Ramón Sabat, Rodolfo Bonilla, Rodrigo Hernández, Rubén Pagura, Rudolf Wedel

Escenografía y vestuario: Pilar Quirós

Música: Adrián Goizueta

Asistente de dirección: Juan Fernando Cerdas

El mono ciclista de Nicolás Loureiro Speranza. Dirección: Nicolás Loureiro (Director visitante de Teatro El galpón de Uruguay)

Inocencio y los incendiarios de Max Frisch. Dirección: Lenin Garrido

¿Qué te pasa con el disco? De Juan Fernando Cerdas y Rubén Pagura. Dirección: Juan Fernando Cerdas

1979

Fuenteovejuna de Lope de Vega. Dirección: Atahualpa del Cioppo (Coproducción con la compañía Nacional de Teatro)

El proceso por la sombra del burro de Friedrich Durrenmatt. Dirección: María Bonilla

Los fusiles de la madre Carrar de Bertolt Brecht. Dirección: Virginia Grutter
(Coproducción con la Compañía Nacional de Teatro)

De cómo la gallina y sus amigos le dieron una lección a Don Etcétera. Paráfrasis de Serapio y Yerbabuena, de Jorge Díaz. Dirección: Diana Ávila

El hombre de la flor en la boca de Luigi Pirandello. Dirección: Lucho Barahona y Alonso Venegas.

Antes del desayuno de Eugene O'Neill. Dirección: Manuel Ruiz

Augusto mete el hombro de George Bernard Shaw. Dirección: Diana Ávila.

La Locandiera de Carlo Goldoni. Dirección: Juan Fernando Cerdas.

Pepito de Manolo Montes. Dirección Manolo Montes.

1980

O.K. de Isaac Chocrón. Dirección: Luis Carlos Vásquez

Elenco: Mariano González, Sara Astica, Ana María Barrionuevo

Escenografía: Fernando Castro

Iluminación: Luis Alvarado

Vestuario: Luis Carlos Vásquez

Asistente de dirección: Luis Carlos Vásquez

La mandrágora de Nicolás Maquiavelo. Dirección: Luis Carlos Vásquez

El cruce sobre el Niágara de Alonso Alegría. Dirección: Bélgica Castro

Uvieta de Alberto Cañas. Dirección: Lenin Garrido

Información tomada del folleto "TEATRO UNIVERSITARIO" de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Año 2008 Bajo la dirección de Dr. María Bonilla

Grupo independiente “Tierranegra”

1973

“**Invasión**” (16-17-18 y 19 noviembre de 1973). Dirección: Luis Carlos Vázquez
 Actores: Eugenio Arias, Eugenia Chaverri, Vicky Montero, Mario Urpí, Patricio Zurita, Alberto Rossi, Alesandro Tossatti, Diana Ávila, Víctor Hugo Rueda, Ivette Guier, Olga Coronado, Ana Cristina Rossi, Manolo Montes, William Esquivel, Arnoldo Rodas, Joaquín Rodríguez, Marco Valle, Fernando (chispa) Fernández, Luis Carlos Vázquez.
 Asistencia: Eugenia Chaverri
 Luces: Guillermo Barzuna
 Producción Acción Cultural Universitaria
 Música: Víctor Hugo Rueda
 Autor: Sergio Román.
 Presentada en el Teatro Arlequín

1974

“**La Fábrica de muñecos**” de Eugenia Chaverri. Dirección: Eugenia Chaverri.
 Obra Infantil
 Actores: Eugenio Arias, Maritza González, Vicky Montero, Fernando Fernández Diana Ávila, Álvaro Marengo, Ana Isabel Guimaraes y Luis Carlos Vázquez
 Escenografía: David Vargas
 Técnica: Valeria Vogel
 Asistente dirección: Luis Carlos Vázquez

“**A ras del suelo**” de Luisa González. Dirección: Luis Carlos Vázquez
 Adaptación del cuento biográfico de igual nombre.
 Teatro: Teatro Bellas Artes, Universidad de Costa Rica (octubre 1974)
 Actores: Vicky Montero, Diana Ávila, Eugenia Chaverri, Maritza González, Eréndida Guimarães, Valeria Vogel, Eugenio Arias, Giovanni Brenes, Álvaro Marengo y Alesandro Tossatti.

“**Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín**” de Federico García Lorca
 (Aleluya Erótica en cuatro cuadros)

Dirección: Luis Carlos Vázquez

Presentada en el café del Teatro Nacional.

Actores: Maritza González, Eugenia Chaverri,, Eugenio Arias, Diana Ávila y Marta Eugenia Matamoros.

Estenografía: Colectiva

Vestuario: Maritza González, Luis Carlos Vázquez, Federico García Lorca.

Realización de vestuario: Familia Sánchez

Canciones: Mario Alfaro Guel

Máscaras: Beatrice

Técnica: Guillermo Guimaraes

Ayudantía: Álvaro Marengo, Valeria Vogel

1975

“**La huelga**” de Jorge Barbín. Dirección por Luis Carlos Vázquez

Elenco: Álvaro Marengo, Eugenia Chaverri, Maritza González

Teatro: Cátedra en San Pedro

1976

“**Poemas de Antonio Miranda**” de Antonio Miranda. Dirección por Luis Carlos Vázquez

“**Historia de un pino joven**” de Luisa González. Dirección: Luis Carlos Vázquez (obra infantil)

Elenco: Ana Poltronieri, Ramón Sabat, Vicky Montero, Maritza González, Roxana

Campos, Xinia Villalobos, Álvaro Marengo, Vinicio Rojas, Luca Bentivoglio y Saskia Rodríguez.

Música: Julio Fonseca

Coreografía: Flor del Carmen Montalbán

Escenografía: Pilar Quirós

Máscaras: Juan Enrique Acuña

Producción: Graciela Moreno

1977

“**Eva Perón**” de Copi. Dirección: Luis Carlos Vázquez

“**1934**” obra de creación colectiva. Dirección: Luis Carlos Vázquez

Movimiento en dos actos

Teatro: Colegio de Señoritas.

Texto: Luis Carlos Vázquez

Música: compuesta por Luis Diego Solórzano y Luca Bentinoglio

Vestuario: Diseño de Maritza González

Actores: Luca Bentinoglio, Álvaro Marengo, Vinicio Rojas, Manuel Ruiz, Alberto Zúñiga, Adrián Díaz, Miguel Ángel Jiménez, Adrián Díaz, Marbella Martén, Álvaro Marengo, Vicky Montero, Ivette Guier y Maritza González.

“La fiesta de los muñecos” de Carlos José Reyes. Dirección: Luis Carlos Vázquez

“Santa Juana de América” de Andrés Lizárraga. Dirección: Luis Carlos Vázquez

1978

“El testamento del perro” de Ariano Suassuna Dirección Luis Carlos Vázquez

(Auto Da Compadecida), tres actos.

Traducción: José María Pemán

Teatro: Arlequín.

Actores: Gaby Dubón, Vicky Montero, Lenin Vargas, Francisco Carballo, Danny Ela, Roxana Campos, Álvaro Marengo, Alessandro Tossatti, Bernal Quesada, Manuel Ruiz, José Solano, Melvin Méndez, Fernando Fernández, Norah Flores y Maritza González

1979

“Trazos de comunicación” obra de creación colectiva. Dirección por Luis Carlos Vázquez.

Teatro: Eugene O'Neill

Actores: Roxana Campos, Mercedes Ramírez, Alejandra Martín, José Solano, Álvaro Marengo, Manuel Ruiz y Miguel Rojas.

Bailarina invitada: Alejandra Martín (Danza Una)

Vestuario: Maritza González

Luces: Rafael Calderón

Música: Joaquín Gil y Manuel Ruiz

“Cuando la luna se durmió”. Basada en “El hombrecito que escondió el sol y la luna” de Carlos José Reyes. Adaptación de: Eugenia Chaverri, Manuel Ruiz y Miguel Rojas (obra infantil)

Dirección Colectiva

Presentación: Parque Juan Rafael Mora

Teatro: Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (domingos)

Actores: Roxana Campos, Alessandro Tossatti, Alejandra Martín, Manuel Ruiz, José Solano y Miguel Rojas.

“Las pistolas de Pedro Navaja” Dirección: Luis Carlos Vázquez

(Café-concert)

Alessandro Tossatti, Alejandra Martin, Roxana Campos, Miguel Rojas, José Solano, Álvaro Marengo.

Música: Willie Colón y Ruben Blades y una elección de textos de autores latinoamericanos y europeos

1980

“Nino ojos de estrella” del autor Miguel Rojas (obra infantil) Dirección y vestuario: Luis Carlos Vázquez

Montaje como parte de temporada del Teatro Infantil del festival cultural de verano”

Alberto Cañas”

Teatro: Carpa (al aire libre)

Máscaras de: Juan Enrique Acuña

“Historias con Cárcel” de Osvaldo Dragún Dirección: Luis Carlos Vázquez

Cinco escenas sin intermedio

Teatro: Arlequín

Actores: Gustavo Rojas, Miguel Rojas, Rosita Zúñiga, Álvaro Marengo, Roxana Campos, Miguel Callaci, Alberto Zúñiga.

1981

“El Día que La Luna se Durmió” de Carlos José Reyes, Eugenia Chaverri, Manuel Ruiz y Miguel Rojas. Dirección: Manuel Ruiz

1982

“El Cementerio de Automóviles” de Fernando Arrabal. Dirección: Nicholas Baker
1983

“El Barrilete” de Fabián Dobles. Dirección Mariano González

Alessandro Tossatti y Manuel Ruiz “Tierra Negra y el Teatro en Costa Rica”
“Revista Escena” año: 12 Número: 26 San José Costa Rica 1990 pag 72

Grupo Independiente “Teatro del Ángel”

1975

Corronquisimo de varios autores (café Teatro)

1976

La virgen del puño cerrado de Alejandro Sieveking. Dirección: Alejandro Sieveking
Elenco: Lucho Barahona, Sara Astica, Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Gustavo Rojas,
Marcia Maiocco, Vicky Montero

Apareció la Margarita de Roberto Athaide

Gato por liebre de Georges Feydeau

Hablemos a calzón quitado de Guillermo Gentile

1977

Los chinos de Murray Schisgal Dirección: Alejandro Sieveking

Elenco: Lucho Barahona, Bélgica Castro, Olguita Zúñiga, Marcelo Gaete

Escenografía: Lucho Barahona

Iluminación: Patricio Arenas

Vestuario: Alejandro Sieveking

Programa: Dionisio Echeverría

Los cuernos de don Frijolera de Ramón Valle Inclán

La profesión de la señora Warren de Georges B Shaw

Pura Vida de varios autores (Café- Teatro)

1978

El chispero de Alejandro Sieveking

El lindo don Diego de Agustín Moreto

Toruvio el ceniciento de Cintoleci-Barahona (para niños)

Pequeños animales abatidos de Alejandro Sieveking

1979

La nona de Roberto Cossa

Las hermanas de Bufalo Bill de Alejandro Sieveking

Un, dos, tres, Brecht- Mc Nally- Sieveking

1980

Tatuajes amorosos en el Cuerpo del Difunto de Joe Orton

Cien veces no debo de Ricardo Talesnik

La Celestina de Fernando Rojas

Café Teatro recién chorreado

1981

La mula del Diablo de Alejandro Sieveking (La Mantis Religiosa)

Bodas de sangre de Federico García Lorca

El hombre elefante de Bernard Pomerance

El médico a palos de Moliere

1982

Ánimas de Día Claro de Alejandro Sieveking

Orquesta de señoritas de Jean Anouilh

Arroz con mango (café Teatro)

1983

El corazón en la mano de Lleh Bellon

Edipo Rey de Sophocles

La dama boba de Lope de Vega

Rosaura a las Diez de Marco Denevi

1984

Orquesta de señoritas de Jean Anouilh

Zoológico de cristal de Tennessee Williams

Cuentos del Decamerón adaptación por Alejandro Sieveking y Alejandro Casona

Gato por liebre de Georges Feydeau

Tomado de la Revista Latin American Review 19/2 (spring 1986)

Teatro Arlequín**1972**

La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Esteban Polls

(Según arreglo de Esteban Polls)

Elenco: Haydeé de Lev, Oscar Castillo, Rodolfo Araya, Juan Carlos Ruiz, Diriangen

Rodríguez, Blanca Oxenham, Mariano González, Stoyan Bladich, Álvaro Marengo

Producción: Oscar Castillo

Escenografía y vestuario: David Vargas

Realización del decorado: Raúl Montero y José Ureña

Realización de vestuario: Viky Golobio

Tramoya: Raúl Montero

Luces: Pantoja

El arlequín presentándose en el Teatro Nacional

1973

Un Delicado equilibrio de Edward Albee. Dirección: Lenin Garrido

La noche de los asesinos de José de Triana. Dirección: Jean Moulaert

El cornudo imaginario de Jean Moliere. Dirección: Lenin Garrido

El médico a la fuerza de Jean Moliere. Dirección: Lenin Garrido

La fiaca de Ricardo Talesnik. Dirección: Alfredo Catania

Esperando a Godot de Samuel Becket. Dirección: Nicolás Baker

1974

Las mudanzas de Juancito el Zorro (infantil)(adaptación de A.M. Boudaguer). Dirección:

Patricio Primus

Elenco: Marcia Maiocco, Patricio Primus, Patricio Arenas, Miguel Callaci

Luces: Ronald Casas

Vestuario, Escenografía: El elenco y Vicky Montero

Dirección: Patricio Primus

La ratonera de Ágatha Christie. Dirección: Nicholas Baker

Elenco: Aída Fishman, Gerardo Arce, Ricardo Greggo, Eugenia Chaverri, William Esquivel, Carmen Delgado, Álvaro Marengo, Luis Carlos Vázquez.

Escenografía: Pilar Quirós

Luces y sonido: Oscar Vargas

Grabación: Martín Wolff

Utilería: Oscar Vargas

Programa: Carmen Delgado

Afiche: Rafa Fernández

Asistente de dirección: Isabel Wolff

Rockefeller en el lejano oeste de René de Obaldía. Dirección: Jean Moolaert

Elenco: José Trejos, Xinia Villalobos, Carmen Delgado, Eugenio Arias, Miguel Callaci, Luis Carlos Vázquez, Isabel Wolff, Jorge Ureña.

Escenografía, vestuario y afiche: Pilar Quirós

Luces y Sonido: Álvaro Marengo

Grabación: Fernando Polini, Isabel Wolff

Utilería: Ligia Quesada, Álvaro Marengo

Programa: Isabel Wolff

Ginecomaquía. La guerra de las mujeres de Hugo Hiriart. Dirección: Luis Carlos Vázquez

Actores: María Bonilla, Eugenia Chaverri, Viky Montero, Maritza González

Luces y sonido: Ronald Casas

Programa: Alessandro Tossatti, Isabel Wolff

Vestuario: Alessandro Tossatti

Asistente de Dirección: Alessandro Tossatti

Tango de Slawomir Mrozek. Dirección:

1975

Crimen en la isla de las cabras de Ugo Betti. Dirección: Jean Moolaert

Elenco: Xinia Villalobos, Patricio Arenas, Carmen Bunster, Olga Zúñiga.

Fotos: Rafael Luna

Construcción de decorado: William Diaz

Grabación y sonido: Fernando Polini

Jefe de Escena: Oscar Vargas

Escenografía y Vestuario: Pilar Quirós

El efecto de los rayos gamma sobre las flores de Paul Zindel. Dirección: Jean Moulart

Elenco: Haydeé de Lev, Lizbeth Quesada, Elieth Ariasa (alumna del Conservatorio

Castella), Xinia Villalobos, Diana Ávila

Utilería: Gabriel Quesada

Sonido: Audiocentro y Departamento de Radio del Ministerio de Cultura

Jefe de Escena: Fernando Arias

Decorado: Pilar Quirós

Flor de cactus de Barillet y Gredy. Dirección: Luis Carlos Vázquez

Elenco: Miguel Callaci, Rodolfo Araya, Lisbeth Quesada, Diana Ávila, Juan Katevas, Xinia Villalobos, Fernando Fernández, Eugenia Chaverri.

Jefe de escena: Oscar Vargas

Fotos: Rudolph Wedel

Musicalización: Marco Antonio Solís

Escenografía: Pilar Quirós

Asistente de Dirección: Álvaro Marengo

El tuerto es rey de Carlos Fuentes. Dirección: Luis Carlos Vázquez

(Drama en dos actos)

Elenco: Vicky Montero y Juan Katevas

Decorado: Pilar Quirós

Como lo hace la otra mitad de Alan Ackbourn. Dirección: Jean Moulart

Elenco: Miguel Callaci, Xinia Chávez, Ben Philips, María Deitweiler, Marcelo Gaete, Aída Fischman, Frank Foster, Fiona Foster, Andrés Sáenz, Lisbeth Quesada y Teresa Philips.

Traducción de Andrés Sáenz

Escenografía: Pilar Quirós

Presentada en el Teatro Arlequín

1976

Anillos para una dama de Antonio Gala. Dirección: Luis Carlos Vásquez

Elenco: Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Juan Katevas, Maritza González, Álvaro Marengo, Ana Poltronieri y Ramón Sabat.

Vestuario: Pilar Quirós

Escenografía: William Díaz

Sonido: Patricio Arenas

Presentada en el Teatro Arlequín

Equus de Peter Shaffer. Dirección: Lenin Garrido

Elenco: Carlos Catania, Nora Catania, Lupe PÉREZ, Lenin Vargas, Miguel Callaci, Annabelle de Garrido, Marco Antonio Mora, Lisbeth Quesada, Rogelio López, Luis Piedra, Gerald Ash Marco Antonio Mora

Traducción: Lenin Garrido

Coreografía: Mireya Barboza

Luces y sonido: Fernando Arias

Grabaciones: Audiocentro

Fotos: Rafael Luna

Pequeños asesinatos de Jules Feiffer. Dirección Jean Moulaert

Elenco: Carmen Bunster, Ramón Sabat, Sergio Quesada, Vicky Montero, Jorge Ureña, Marcelo Gaete,.

Traducción: Andrés Sáenz.

Luz y Sonido: Fernando Arias.

Decorado y Vestuario: Pilar Quirós.

Espectros de Henrik Ibsen. Dirección: Alejandro Sieveking

Elenco: Rodolfo Araya, Bélgica Castro, Lucho Barahona, Marcia Maiocco, Marcelo Gaete.

Escenografía: Lucho Barahona

Iluminación: Patricio Arenas

Producción: Dionisio Echeverría

Vestuario: Alejandro Sieveking

Presentada en el Teatro del Ángel

1977

El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Oscar Fessler

Elenco: Miguel Callaci, Sara Astica, Jorege de Nevares, Ligia Callaci, Jaime Hernández, Haydee de Lev, Ramón Sabat, Anabelle de Garrido, Héctor Tealdi y Marcia Maiocco.

Vestuario: Marcela Martín

Escenografía: Saulo Benavente

Sonido: Gerardo Navarro

Presentada en el Teatro Nacional y Centro Cultural Costarricense Norteamericano

Una bruja en el río de Alberto Cañas. Dirección: Jean Moulaert

Elenco: Andrés Sáenz, Lisbeth Quesada, William Zúñiga, Olga Marta Barrantes, Luis Fernando Gómez y Jorge Ureña

Técnico: Fernando Arias

Realización escenográfica: William Díaz

Escenografía y Vestuario: Pilar Quirós

Fotos programa: Miguel Salguero

Foto Portada: Javier Guerrero

Caricaturas: Hugo Diaz

La gaviota de Antón Chejov. Dirección General: Mohsen Yasseen

Actores: Róger Jiménez, Lenin Vargas, Marcia Maiocco, Oscar Di Luca, Andrés Sáenz, Ana Lara, Flor Eugenia Vargas, Jorge Ureña, Sara Astica, William Zúñiga, Juan Patricio Arenas, Catalina Abrahams.

Utilería: Catalina Abrahams

Ayudante director: Róger Jiménez

Música: Diego Díaz

Escenografía y Vestuario: Pilar Quirós

Georges Dandin o el marido humillado de Moliere. Dirección: Jean Moulaert y Mohsen Yasseen

Elenco: Marcelo Gaete, Elieth Arias, Jaime Hernández, Sara Astica, Bernal Quesada, Arabela Salaberry, Lenin Vargas y Pepe Vásquez

Escenografía y Vestuario: Pilar Quirós

Música: Luis Diego Díaz

Presentada en el Teatro Arlequín

1978

Antropofagia de salón de Jorge Diaz. Dirección: Marcelo Gaete

Elenco: Marcelo Gaete, Sara Astica y Osvaldo Santa Cruz

Vestuario: Pilar Quirós y César Cuello

Escenografía: Pilar Quirós y César Cuello

Sonido: Patricio Arenas

Presentada en el Teatro Arlequín

La visita del inspector de John B. Priestley. Dirección: Lenin Garrido

Elenco: Marcelo Gaete, Ana María Barrionuevo, Luis Fernando Gómez, Anabelle de Garrido, Arturo Meoño, José Trejos.

Escenografía: Lenin Garrido

Presentada en el Teatro Arlequín

1979

¡Eh! Manuel, número cero de Marcelo Gaete. Dirección: Marcelo Gaete

Café-Concert

Elenco: Miguel Callaci, Rosita Zúñiga, Marcelo Gaete y Álvaro Marengo

Presentada en la Araucaria

1980

Pedro y el capitán de Mario Benedetti. Dirección: Víctor Rojas

Elenco: Leonardo Peruchi y Alonso Venegas

Querido mentiroso de Jerome Kitty. Dirección: Lenin Garrido

Elenco: Marcelo Gaete, Sara Astica

Traducción: Lenin Garrido

Escenografía: Raúl Montero

Teatro Carpa

1979

Esperando a Godot de Samuel Beckett. Dirección Alfredo Catania

Elenco: Sara Astica, Roxana Campos, Eugenia Chaverri, Alejandra Guevara y Chantal Voullieme.

Escenografía: Alfredo Catania

Vestuario: Alfredo Catania

Presentada en el Teatro Carpa

1980

El oído privado de Peter Shaffer. Dirección: Luis Fernando Gómez

Elenco Alumnos Egresados del Taller Nacional de Teatro

Auditorio: Juan Santamaría Alajuela

Juana y Pedro

Elenco: Alfredo Catania y Eugenia Chaverri

Las fisgonas de Paso Ancho de Samuel Rovinski. Dirección: Alfredo Catania

Teatro Carpa: El Llano, Alajuela

Festival Cultural de Verano en Barrios y Provincias

Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún. Dirección: Alfredo Catania

Teatro Carpa (costado oeste parque Morazán)

1981

La fiaca de Ricardo Talesnik.

Elenco: Roxana Campos y otros

Dirección: Alfredo Catania

Teatro Carpa (costado oeste parque Morazán)

Las señoritas de Tacna de Mario Vargas Llosa Dirección: Carlos Catania

Elenco: Gladys Catania, Luis Fernando Gómez y otros

Presentada en la sala de la Compañía Nacional de Teatro

1982

Mi madrina de Carlos Luis Fallas. Adaptación y Dirección: Alfredo Catania

Elenco: Lilliana Blandino y otros

Teatro Carpa (costado oeste parque Morazán)

¡No se paga! ¡No se paga! de Darío Fo. Dirección: Juan Fernando Cerdas

Elenco: Juan Katevas, Marcia Maiocco, Annabelle Ulloa, Rubén Pagura y Patricio Arenas

Festivales Culturales de Verano al Aire Libre (enero- febrero-marzo)

1980

En la diestra de Dios Padre. Dirección William Zúñiga

Presenta Teatro Gruteacas

Teatro Carpa El Llano, Alajuela

1981

Pedro Pérez candidato de Víctor Manuel Arroyo. Dirección William Zúñiga

Presenta Teatro Gruteacas

Teatro del Castella

El señor presidente basada en La novela de Miguel Ángel Asturias. Dirección: William Zúñiga

Presenta el Teatro Gruteacas

Teatro Castella

Teatro Independiente Tiempo

1980

La última jugada de Frank D. Gilroy. Dirección: Jaime Hernández

Contigo a pan y cebolla de Héctor Quintero. Dirección: Jaime Hernández

Nuestro pueblo de Thornton Wilder. Dirección: Jaime Hernández

Elenco: Teatro Tec

Con el auspicio del Tecnológico y Teatro Tiempo

Presentada en el Teatro Arlequín

1981

Comedia negra de Peter Shaffer.

Elenco: José Trejos, Gerardo Bejarano, Lilliam Quesada, Alejandro Rueda, Flor de María

Umaña, Álvaro Marengo, Gerardo Arce.

Escenografía: Lenin Garrido

Vestuario: Luis Carlos Vázquez

Presentada en el Teatro Arlequín

Teatro del Conservatorio Castella

1973

Jorge Dandin o El marido confundido de Moliere (1973)

Elenco: Alejandro Herrera, Olga Marta Barrantes, Álvaro Marengo, Xinia Villalobos, William Zúñiga, Leticia Castro, Stoyan Vladich, Germán Silesky

Luces y tramoya: Equipo técnico del Castella

Decorado y Vestuario: Pilar Quirós

Realización de vestuario: Flory Bravo y Sastrería Herrera

Realización de decorado: Jorge Víquez

Dirección: Jean Moulart

Obra presentada con el apoyo de la Universidad Nacional

1974

El Señor ELMO de Alejandro Herrera Dirección General: William Esquivel

(Falsa Trágica en un acto)

Elenco: Francisco Morales, Jorge Víquez, Mariano González, German Silesky, William Zúñiga, Álvaro Marengo, Alejandro Herrera, Olga Luján, Rodrigo Salas, Mercedes

Vaughan, Ronald Bonilla, Elliot Arias, Carlos Arias

Orquesta de cámara de vientos del Conservatorio Castella

Música compuesta y dirigida: Francisco Castillo

Vestuario: Alma Cortes

Escenografía: Jorge Víquez

Luces y sonido: Luis Castro

El ministerio de Educación Pública a través del ministro Señor Fernando Volio Jiménez y La Compañía Nacional de Teatro dirigida por Oscar Castillo presentaron la Inauguración del primer festival de teatro Estudiantil en el mes de Octubre de 1974 en los colegios Colegio La Salle y Conservatorio Castella.

Participaron 20 colegios:

Napoleón Quesada

La Salle

Vargas Calvo

De Sión

Conservatorio Castella

Liceo de Costa Rica

Liceo de Señoritas

Rodrigo Facio

Roberto Brenes Mesen

Justo A. Facio

De Escazú

Liceo de Moravia

San Luis Gonzaga

Liceo de San José

Liceo del Sur

José Joaquín Jiménez Núñez

Instituto de Alajuela

1980

Galileo Galilei de Bertolt Brecht Dirigida por Lenin Garrido

Profesores: Alejandro Herrera y William Zúñiga

Otras producciones de la época

1977

La valija de Julio Mauricio. Dirección: Héctor Tealdi

Elenco: Patricio Arenas, Sara Astica y Marcelo Gaete

Asistente de dirección: Gustavo Rojas

Escenografía: Melvin Quesada

Vestuario: Lidieth Artavia

Presentada en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano

Tú sabes que no puedo oír cuando el agua está corriendo de Robert Anderson (trilogía)

Dirección: Raoul Siccalona

Elenco: Marcelo Gaete, Sara Astica, Oscar Di Lucca, Ramón Sabat

Escenografía y vestuario: Arturo Lagos

Iluminación: Juan Gutiérrez

Música: Álvaro Fernández

Asistente de dirección: Lucho Quesada

Presentada en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano

1980

“**La orgía**” de Enrique Buenaventura Dirección por Luis Carlos Vázquez.

Co-producción con la Compañía Nacional de Teatro

Teatro: Sala de la Compañía Nacional de Teatro

Actores: Roxana Campos, Alessandro Tossatti, Alejandra Martín, Álvaro Marengo, Manuel Ruiz, José Solano y Miguel Rojas. (Lenin Vargas, Olga Marta Barrantes, Laura Molina y Gerardo Bejarano.

Sara Astica “Una nueva sala: La Comedia”

“Revista Escena” año: 13 Número: 27 San José Costa Rica 1991, p. 39

Galardonados con los Premios Nacionales de Teatro hasta 1981

Mejor Obra

1961 Desierto

1962 El Luto Robado de Alberto Cañas

1963 Desierto

1964 Ese Algo de Dávalos de Daniel Gallegos

1965 Desierto

1966 Desierto

1967 Desierto
 1968 La Colina de Daniel Gallegos
 1969 Desierto
 1970 Intiada de José Basileo Acuña
 1971 Desierto
 1972 Desierto
 1973 Desierto
 1974 A Ras del Suelo de Luisa González
 1975 Un Modelo para Rosaura de Samuel Rovinski
 1976 Desierto
 1977 Una Bruja en el Río de Alberto Cañas
 1978 Desierto
 1979 Murámonos Federico de Joaquín Gutiérrez
 1980 Uvieta de Alberto Cañas
 1981 Desierto

Mejor Actriz

1968: Ana Poltronieri en la Visita
 1969 Haydeé de Lev en Dos en un Subibaja
 1970 Ana Poltronieri en Danza Macabra
 1971 Ana Poltronieri en las Sillas
 1972 Annabelle de Garrido en la Dama Boba
 1973 Monserrat Salvador en las Troyanas
 1974 Lilliam Olhagaray en la Muerte de un Viajante
 1975 Haydeé de Lev en los Efectos de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas
 1976 Annabelle de Garrido en Equus
 1977 Vicky Montero en Santa Juana de América
 1978 Ángela María Torres en las Brujas de Salem
 1979 Sara Astica en Querido Mentiroso y Eugenia Chaverri en Esperando a Godot
 1980 Annabelle de Garrido en Quien le Teme a Virginia Woolf
 1981 Gladys Catania en la Señorita de Tacna

1982 Haydeé de Lev en Cartas de Amor de una Monja Portuguesa

Mejor Actor

1968 José Trejos en la Cantante Calva

1969 Oscar Castillo en el Emperador Jones

1970 Carlos Catania en Danza Macabra

1971 Alfredo Catania en las Sillas

1972 Carlos Catania en el Zoológico de Cristal

1973 Carlos Catania en la Fiaca

1974 Júver Salcedo en la Muerte de un Viajante

1975 Rubén Pagura en el Gorro de Cascabeles

1976 Lucho Barahona en Gato por Liebre

1977 Eugenio Arias en la Profesión de la Señora Warren

1978 Pepe Vázquez en las Brujas de Salem

1979 Pepe Vázquez en Enemigo del Pueblo

1980 Leonardo Perucci en Quien le Teme a Virginia Woolf y Luis Fernando Gómez en Uvieta

1981 Gustavo Rojas en el Hombre Elefante

1982 Luis Fernando Gómez en Buenavida y Orquesta de Señoritas

Mejor Director

1968 Daniel Gallegos por la Visita

1969 Carlos Catania Por Panorama desde el punte

1970 Daniel Gallegos por Danza Macabra

1971 Juan Enrique Acuña por el Músico y el León

1972 Nicolás Belucci por el Cepillo de Dientes

1973 Lenin Garrido por Delicado Equilibrio

1974 Alejandra Gutiérrez por el baile de los Ladrones

1975 Daniel Gallegos por María Estuardo

1976 Alejandro Sieveking por La Virgen de Puño Cerrado, Gato por Liebre, Espectros y Hablemos a Calzón Quitado

- 1977 Atahualpa del Cioppo por la Evitable Ascensión de Arturo UI
- 1978 Daniel Gallegos por las Brujas de Salem
- 1979 Alfredo Catania por Esperando a Godot
- 1980 Jaime Hernández por Quien le Teme a Virginia Woolf
- 1981 Alejandro Sieveking por el Hombre Elefante
- 1982 Juan Fernando Cerdas por ¡No se paga! ¡No se paga!

Mejor Actriz de Reparto

- 1972 Olga Zúñiga en La Casa
- 1973 Isabel de Wolff en Delicado Equilibrio
- 1974 Vicky Montero en A ras del Suelo
- 1975 Sara Astica en María Estuardo
- 1976 Ángela María Torres en el Inspector General
- 1977 Ángela María Torres en los Cuernos de Don Friolera
- 1978 Sara Astica y Carmen Bunster en Invitación al Castillo
- 1979 Marcia Maiocco en la Locandiera
- 1980 Lilliam Quesada en Quien le Teme a Virginia Woolf
- 1981 Desierto
- 1982 Annabelle Ulloa en el Abanico y ¡No se paga! ¡No se paga!

Mejor Actor de Reparto

- 1972 Mariano González en el Zoológico de Cristal
- 1973 Miguel Callacci en la Fiaca
- 1974 Alonso Venegas en el Baile de los Ladrones
- 1975 Lucho Barahona en el Gorro de cascabeles
- 1976 Rodrigo Durán en Volpone
- 1977 Osvaldo Santa Cruz en la Evitable Ascensión de Arturo UI
- 1978 Rodrigo Duran en Invitación al Castillo
- 1979 Marcelo Gaete en Murámonos Federico
- 1980 Gerardo Bejarano en Antón el Hombre
- 1981 Víctor Rojas en Divinas Palabras y Una Carta Perdida

1982 Alejandro Herrera en Ni mi casa es ya mi casa

Mejor Actriz Debutante

1972 Maritza González en la Casa

1973 Isabel Torralba en L Azote

1974 Aída Fishman en la Ratonera

1975 Elietteh Arias en el Efecto de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas

1976 Desierto

1977 Desierto

1978 Desierto

1979 Matilde Crespo en Sueño de una Noche de Verano

1980 Ana Istarú en la Celestina y Café Teatro Recién Chorreado

1981 Flor de María Umaña en Contigo Pan Y Cebolla

1982 Xinia Sánchez en No Hay que Llorar y Este San José

Mejor Actor Debutante

1972 Desierto

1973 Rubén Pagura en Historia de mi Barco

1974 Eugenio Arias en Rockefeller en el Lejano Oeste

1975 Desierto

1976 Lenin Vargas en Equus

1977 William Zúñiga en la Gaviota, una bruja en el Río y Santa Juana de América

1978 Gustavo Rojas en Lindo Don Diego

1979 Manuel Ruiz en los Fusiles de la Madre Carranza

1980 Melvin Méndez en el Cruce sobre el Niágara y Los Bajos Fondos

1981 Desierto

1982 Jorge Arroyo en Orquesta de Señoritas

Mejor Escenografía

1972 David Vargas por la Vida es Sueño

- 1973 David Vargas por Juan Gabriel Borkman
- 1974 Lenin Garrido por el Baile de los Ladrones
- 1975 Pilar Quirós por el Efecto de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas
- 1976 Lenin Garrido por Equus
- 1977 Desierto
- 1978 Alfredo Catania por Juana y Pedro
- 1979 Saulo Benavente por Un Enemigo del Pueblo
- 1980 Mario Álvarez por los Bajos Fondos
- 1981 Pilar Quirós por Contigo Pan y Cebolla
- 1982 Pilar Quirós por El Cementerio de Automóviles

Mejor Grupo

- 1972 Compañía Nacional de Teatro
- 1973 Grupo Tierra Negra
- 1974 Teatro Arlequín
- 1975 Teatro Universitario
- 1976 Compañía Nacional de Teatro
- 1977 Teatro del Ángel
- 1978 Desierto
- 1979 Desierto
- 1980 Teatro Tiempo
- 1981 teatro del Ángel
- 1982 El grupo Joven de la Compañía Nacional de Teatro

Tomado del Periódico *Forja*, sobre un comentario de Alberto Cañas, enero de 1982

