

El teatro en la Costa Rica de la década de los setenta

Por Patricia FUMERO*

Un fenómeno que está ocurriendo en nuestra Universidad [de Costa Rica] es que la persona espera que la cultura llegue a él, y no él ir hasta la cultura.

Otto Apuy¹

La creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes

LA DÉCADA DE 1970 trajo nuevas formas de aproximarse a la cultura y la Universidad de Costa Rica (UCR) no estuvo ajena a tal corriente. La visión antropológica sobre la cultura propuesta por la Unesco caló en los proyectos culturales que se desarrollaron en adelante. Asimismo, la creación en 1971 del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) le imprimió una nueva dinámica al Teatro Universitario (TU),² sobre todo a partir de la apertura, también en 1971, de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y la creación del Taller Nacional de Teatro (TNT) en 1977. El nuevo impulso se reflejó también en la creación en 1973 de la carrera de Artes Escénicas en la Universidad Nacional, situada en Heredia.

La nueva visión de la cultura supuso un cambio en el paradigma teatral que repercutió sobre la organización del TU, evidente en la formulación de la propuesta del proyecto Compañía Profesional de Teatro Universidad de Costa Rica: Teatro Universitario, de 1977.³ En dicho proyecto queda de manifiesto la voluntad de la UCR de fortalecer cuatro aristas en el quehacer del TU: extensión universitaria

* Profesora en la Escuela de Estudios Generales e investigadora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas de la Universidad de Costa Rica; e-mail: <patricia.fumero@ucr.ac.cr>.

¹ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 21-v-1973, p. 10.

² Oficialmente el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes inicia funciones el 1º de enero de 1971 y la aprobación definitiva de la Ley núm. 4788 se da el 5 de julio de 1971.

³ Carta a Claudio Gutiérrez, rector de la Universidad de Costa Rica, 26 de julio de 1977, Archivo de la Vicerrectoría de Acción Social, vas-432-77, pp. 1-11.

(posteriormente llamada extensión cultural), teatro experimental, teatro y teatro profesional. Con el objetivo de resaltar la función docente del TU se argumentó además que se trataba de “un medio para que los estudiantes de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad y sus egresados incrementen sus tareas prácticas de enseñanza, aprendizaje e investigación teatral”.⁴ No obstante, a lo largo de la historia de la institución teatral este último mandato ha estado en disputa por parte de los estudiantes.

En el marco de las fortalecidas políticas de extensión cultural de la UCR y de los cambios a partir de las políticas estatales que surgieron del MCJD, el TU intentó sistemáticamente salir de las aulas y de los espacios institucionales para visitar las comunidades. Tales iniciativas contaron con el apoyo de los estudiantes en términos de producción, actuación y dirección. Ellos mostraron sus propuestas escénicas en espacios como colegios o centros comunales. Por ejemplo, en la temporada de 1971, destacaron las funciones de las obras *En el andén* y *Criaturas* que fueron presentadas por estudiantes universitarios en Palmares, Desamparados y en el Colegio Humboldt, institución privada germano-costarricense. Tal iniciativa surgió del curso taller para estudiantes impartido por los profesores Gladys y Alfredo Catania. Se calcula que en total ambos montajes fueron presenciados por unas ochocientas personas.⁵ Sin embargo, el TU no contó con el apoyo suficiente por parte de la Vicerrectoría de Acción Social. Así, en el balance que en 1976 hace la Comisión del TU se quejaba de la falta de recursos para implementar la política de extensión cultural de la UCR. Dicha Comisión estaba presidida por el profesor Juan Enrique Acuña y conformada por Daniel Gallegos, Virginia Grütter, Atahualpa del Cioppo, Eugenio Arias y Lylliam Quesada.

El cuadro 1 muestra los lugares en los cuales se presentó el TU entre 1970 y 2009. El cuadro incluye la puesta en escena de una misma obra en varios sitios, por este motivo, el total no corresponde a las obras presentadas en el periodo. Asimismo destaca la progresiva institucionalización al incrementarse las puestas en escena dentro del espacio universitario en detrimento de la extensión cultural.

⁴ *Ibid.*

⁵ De acuerdo con el *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 22-xi-1971, p. 6.

Cuadro 1
Teatro Universitario
Lugares de presentación: 1970-2009

Lugar de presentación	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	TOTAL
Auditorio Escuela de Ciencias y Letras	3				3
Bellas Artes	47	50	39	65	201
CENAC				4	4
Centro Cultural de México				1	1
Compañía Nacional de Teatro	2	2			4
Desamparados	1				1
El Salvador				1	1
Extensión (varias zonas del país)	1	13	5		19
Museo Juan Santamaría, Alajuela	1				1
Santa Cruz, Guanacaste		1			1
Taller Estación Trenes al Pacífico			1		1
Teatro Atahualpa del Cioppo			1		1
Teatro Carpa	3	1			3
Teatro de Estudios Generales	6				6
Teatro de la Aduana				2	2
Teatro del Ángel	3				3
Teatro Eugene O'Neill				1	1
Teatro Melico Salazar		3			3
Teatro Nacional	5	2		6	13
Teatro para barrios	1				1
Teatro Tiempo		2			2
s/d	15	16	34	2	67
TOTAL	88	90	80	82	340

Fuente: Teatro Universitario, "Álbum Teatro Universitario 1976-1977"; *Semanario Universidad*; *La Compañía Nacional de Teatro: su política teatral y programa de trabajo. Incluye cuadros estadísticos 1971-1981*; Patricia Fumero, *Base de datos: Teatro Universitario, 1950-2011*, inédito.

La información contenida en la base de datos sobre las presentaciones del Teatro Universitario entre 1950 y 2009 muestra que son pocos los montajes de obras fuera de la UCR y en especial fuera del casco metropolitano. La razón primordial se debe a la falta de presupuesto para realizar las giras, como quedó establecido sistemáticamente en las reuniones del Consejo del TU. Se considera que la drástica caída de las presentaciones fuera de la UCR en la década de 1990 es un reflejo de la crisis económica que inició en la década de 1980. Lo anterior porque en ninguna de las actas de Rectoría, Consejo Universitario o Teatro Universitario se consigna limitación alguna de otra índole para no realizar extensión; en tales actas tampoco se consignan las políticas personales o profesionales subyacentes de la dirección o la Junta del TU.

Durante la década de 1970 será el Estado el que determina una sólida política de extensión y de promoción cultural, la cual está manifiesta en el trabajo de la CNT, sin embargo tales políticas no se reflejan en la organización de la misma. Para 1973, la CNT había recorrido ciento sesenta localidades, “cumpliendo con su meta de llevar el teatro al pueblo”.⁶

Sobre la creación de la CNT, Esteban Polls, su director, comentó al *Semanario Universidad* en marzo de 1973:

El tiempo y los problemas presupuestarios son los que ponen coto a estas giras por el país [...] No dudamos de la capacidad del Departamento de Artes Dramáticas. El Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes crearon una escuela de teatro a pesar de que existe un Departamento de Artes Dramáticas en la Universidad. La Universidad, comenta al respecto don Esteban, no prepara sólo actores, sino también técnicos en escenografías, en dirección de escena, etc. Nuestra escuela de teatro podría admitir a los egresados del Departamento de Artes Dramáticas, porque salir de ahí, no significa entrar al escenario.⁷

Dichos comentarios evidencian varios puntos vulnerables tanto del TU como del Departamento de Artes Dramáticas, durante las últimas décadas del siglo xx. Primero, que luego de la creación de la Dirección de Artes y Letras y del MCJD, la prioridad de Artes Dramáticas en particular y de la UCR en general no fue la promoción

⁶ *La Compañía Nacional de Teatro: su política teatral y programa de trabajo. Incluye cuadros estadísticos 1971-1981*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes/Compañía Nacional de Teatro, 1982.

⁷ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 26-III-1973, p. 3.

de la cultura fuera de las aulas universitarias. Segundo, que dicho departamento no promocionó entre sus estudiantes una vocación empresarial ni de escritores dramáticos. Tercero, que la Escuela de Artes Dramáticas (EAD) apoyó la creación del campo teatral en la formación de actores y en menor escala de directores y técnicos asociados con las artes dramáticas.

Precisamente la apertura de otros espacios para la formación en artes dramáticas va a empezar a crear, hacia finales del siglo XX, el campo del teatro. La especialización en los diferentes rubros del campo se refleja en los montajes a partir de la creación, en 1968, de la Escuela de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica. En adelante se presenciara una mayor especialización de las diversas actividades consustanciales a la puesta en escena. Sin embargo, en el ámbito dramaturgico o actoral costarricense, el TU no logra consolidarse como un espacio de experimentación teatral, según refleja la selección de obras puestas en escena a lo largo de su trayectoria.

En este punto se hace necesario revisar en detalle las discusiones que llevaron a la creación de la CNT y del Taller Nacional de Teatro para poder determinar con mayor precisión el porqué de la necesidad de crear nuevos espacios, en vez de consolidar los espacios académicos, tanto en la Universidad de Costa Rica como en la Universidad Nacional. Es claro que no se compartía la visión del teatro que se tenía desde las universidades y se consideraba inadecuada la preparación de actores por falta de docentes formados en teatro. No obstante, de lo mismo adolecía el MCJD. Al mismo tiempo las políticas ministeriales debilitaron la CNT al determinar que no había necesidad de tener un elenco estable, decisión que limita la institucionalización y la profesionalización del cuerpo teatral.

2. *El Departamento de Artes Dramáticas y la Compañía Nacional de Teatro*

EN 1970 Óscar Castillo, actor costarricense y ex director del Teatro El Arlequín, criticaba en el *Semanario Universidad* la baja calidad de la enseñanza en el Departamento de Artes Dramáticas a dos años de iniciadas sus labores. Consideraba que era necesario ser más cuidadoso en la admisión de estudiantes y en especial con la calidad del profesorado. En esos momentos el periódico universitario reseñó al respecto:

Como una prueba de la mala calidad profesional de los actores que ha formado Artes Dramáticas, Óscar Castillo señala que ahora se está reorganizando la Compañía Nacional de Teatro y, para tener un elenco de la mejor calidad, se ha tenido que recurrir a la importación de actores [...] Con esto quiero señalar que en el país hay campo propicio para convertirse en actor profesional; lo que falta es talento.⁸

El comentario y el cambio de dirección en cuanto a la formulación de políticas culturales públicas por parte de la UCR responden a la creciente institucionalización del Estado costarricense y la toma de decisiones en diversos campos siendo uno de ellos la cultura. El cambio se produjo en la década de 1960, al separarse la UCR de la creación de políticas culturales públicas, de tal forma los gobiernos respectivos empezaron a crear políticas y a construir y consolidar instituciones culturales desde el Estado. Un primer indicador fue la creación de la Dirección General de Artes y Letras en 1963, la cual sería el antecedente del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, institución que inició tímidas políticas culturales y que promovió una cultura diseñada para satisfacer los gustos y la demanda cultural de la creciente clase media costarricense. Toda vez, tales políticas son perceptibles en instancias que promueven productores culturales y una determinada visión de la cultura costarricense como es la Editorial Costa Rica, creada en 1962 con el fin de difundir “la cultura”.⁹

Unas de las instituciones clave para el desarrollo cultural en la década de los setenta fue la Compañía Nacional de Teatro, y posteriormente el Taller Nacional de Teatro, mencionados antes en el presente texto. Ambas instancias iniciaron labores durante gobiernos liberacionistas. Lo anterior es importante debido a que los promotores de ambas instituciones fueron Alberto Cañas, ministro de Cultura, Juventud y Deportes entre 1970 y 1974, y Guido Sáenz, su viceministro. En su oportunidad Cañas y Sáenz estuvieron asociados al proyecto de Teatro El Arlequín e intentaron separar la Cátedra de Artes Dramáticas de la Escuela de Bellas Artes posteriormente, lo cual denota un cierto descontento con las políticas universitarias.

Una hipótesis que puede explicar la necesidad que ambos sintieron de fundar dichas instituciones es que, debido a que los inte-

⁸ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 27-xi-1972, p. 7.

⁹ Véase ley de creación de la Editorial Costa Rica en DE: <<http://www.editorialcostarica.com/quienessomos.cfm?p=leydecreacion>>.

grantes del grupo asociado al Teatro El Arlequín nunca tuvieron el favor de las asambleas universitarias ni lograron un apoyo efectivo al interior del TU, desde el gobierno promovieron instituciones que pudieran competir con la iniciativa universitaria y de esta forma desarrollar su concepto de “cultura” y de lo “culto”. En ambos casos su visión de cultura es la clásica, eurocéntrica y patriarcal. Incluso Sáenz anula y trata de ignorar el desarrollo teatral costarricense promovido por la creación del TU en 1950 y del Departamento de Artes Dramáticas en 1968 al establecer que

la reapertura de El Arlequín con el estreno del programa Tardieu, dirigido por [Jean] Moulaert, se llevó a cabo la noche del 5 de junio de 1956. Ésta es la base sobre la cual se produciría, en lo sucesivo, un movimiento teatral tan sólido que culminaría con la creación, quince años después, de la Compañía Nacional de Teatro, en 1971. Y es que todo se hizo bien.¹⁰

El comentario de Sáenz desconoce el origen universitario de la compañía de Teatro El Arlequín, asimismo su propia trayectoria como profesor de apreciación de teatro en la Escuela de Estudios Generales de la UCR y el largo recorrido del Teatro Universitario.¹¹ Obvia, además, las luchas que personalmente dio por cambiar las estructuras institucionales culturales al interior de la UCR. Pese a la alta valoración dada por Sáenz sobre el proyecto El Arlequín, Esteban Polls, director de la CNT, aduce que para la década de 1970 ya se había agotado pues

El Arlequín es un núcleo aferrado que cerró el paso a esa serie de vocaciones y creó las primeras frustraciones teatrales. Por el giro que le dieron se convirtió en el *hobby* de un círculo, que lo quería sólo para ellos. Ha hecho representaciones importantes, pero limitadas a hacer funciones en que disfrutaban los intérpretes y con un cerrado público adepto. Es un grupo importante en la historia teatral del país, pero debió tener más ambiciones.¹²

La forma en que Poll veía el desarrollo del grupo asociado a El Arlequín es muy diferente a la que describe Guido Sáenz en sus

¹⁰ Guido Sáenz, *Piedra azul: atisbos de mi vida*, San José, Editorial Costa Rica, 2003, p. 148.

¹¹ Según establece Sáenz impartió clases en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica durante veinte años, de 1957 a 1977. Alberto Cañas también impartió lecciones en la Cátedra de Apreciación de Teatro en dicha escuela, *ibid.*, pp. 164-165, 199.

¹² *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 26-III-1973, p. 3.

memorias. Sáenz considera que temporada tras temporada “El Arlequín se había convertido en un curioso y enorme éxito [y] nos sentíamos consagrados y elevados a la categoría de actores profesionales”.¹³ Tal vez la distancia entre la forma en que Sáenz se mira a sí mismo y el desconocimiento que recibiera desde la UCR a lo que él considera “sus dotes actorales”, unido a la radicalización de la mirada al teatro que desde las aulas universitarias se propiciaba, hizo que el entonces viceministro de Cultura promoviera la creación de la CNT en 1971. Lo anterior se refuerza por las palabras con que Sáenz explica su retirada de las tablas: “A partir de 1968, cuando decidí abandonar el escenario, otras corrientes, algunas de aspecto un tanto oscuro y subterráneo, parecían haber invadido el teatro costarricense para bien y para mal”.¹⁴

Sáenz se refería al hecho de que en ese momento se consideraba que existían dos corrientes, una “intelectualista” que “busca formas nuevas, pero actúa independientemente de dar una proyección al pueblo”,¹⁵ y otra que subestima la formación estética para poner el énfasis en el texto político y el compromiso social y en la que se desarrollaba el teatro al interior de la UCR. En esa línea se pronunció Virginia Grütter al ser entrevistada por la puesta en escena de la obra *Antígona* en la adaptación de Bertolt Brecht: “El teatro no debe ser un simple elemento de consumo, sino que debe con su propio lenguaje (el lenguaje del arte) intervenir en las luchas donde participan consciente o inconscientemente todos los espectadores”.¹⁶

De tal forma, la creación de la CNT hizo correr comentarios sobre la formación actoral en las universidades estatales y los repertorios que programaban. Al respecto, Esteban Poll, director de la CNT, comentó en 1973 que

una compañía estatal debe [...] llevar al pueblo el mejor teatro de todos, sinismos [*sic*] de ninguna clase. Presentar teatro de todos los tiempos, del clásico al ultramoderno, pero que haya una ligazón entre ellos, que saltándose los siglos tracen una línea recta [...] el teatro es el arma más viva para llevar cultura.¹⁷

¹³ Sáenz, *Piedra azul: atisbos de mi vida* [n. 10], p. 149.

¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 4-xi-1974, p. 5.

¹⁶ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 23-viii-1976, p. 7. En esa entrevista Grütter reclama que tanto ella como Jean Mouleart fueron los que fundaron El Arlequín.

¹⁷ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 26-iii-1973, p. 3.

El comentario de Poll muestra una visión particular de la cultura como herramienta de refinamiento. Tales apreciaciones no se limitaron a la CNT, sino que incluyeron entre sus consideraciones a la UCR, al estimar que desde el *alma mater* no sólo se preparaban actores sino también escenógrafos, directores etc., por lo cual, eventualmente, la CNT podría considerar admitir a los egresados de las aulas universitarias para que trabajaran como profesionales. Guido Sáenz profundiza sobre el asunto al narrar en sus memorias que uno de los objetivos de la creación de la CNT era abrir la posibilidad de estudiar teatro a quienes no podían ingresar a las universidades. Poll enfatiza que una de las limitaciones de la EAD era la falta de práctica de sus estudiantes pues consideraba que “el profesionalismo sólo se adquiere ‘pisando las tablas’. La Compañía [...] está integrada por profesionales, o sea, por gente que vive del teatro; antes se es sólo un estudiante, aunque no dudo de los *amateurs*”.¹⁸

Del comentario se desprende que Poll estimaba que la preparación académica no era suficiente o necesaria para adquirir el “profesionalismo” en el teatro, por lo que cualquier interesado en formarse como actor sería bienvenido en la CNT. Lo anterior supone una visión “técnica” de la práctica teatral y no incorpora la importancia que tiene la academia en la creación y consolidación de un campo teatral. Uno en el cual no sólo se forman actores, directores y técnicos asociados, sino creadores y productores culturales cuyas propuestas estén sólidamente articuladas a nivel epistemológico. Poll argumenta como otra limitación del TU el hecho de que en la institución sólo actúan profesores y semiprofesionales pero muy poco los estudiantes, de allí la necesidad que tuvieron estos últimos de crear el Teatro Estudiantil Universitario (TEU). Ése es un punto débil pues al día de hoy el problema no se ha resuelto.

Hacia mediados de la década de 1970 la visión política sobre cultura se modificó apoyada por los cambios promovidos desde la Unesco. El inicio del segundo gobierno consecutivo del Partido Liberación Nacional (PLN) en 1974, la radicalización política y la multiplicación de grupos contestatarios vinculados con el sector cultura se distanciaban de la propuesta elitista y extensionista del MCJD. Tales grupos buscaron un nuevo lenguaje que expresara su malestar frente a la decadencia burguesa.

Los cambios buscados por los jóvenes creadores costarricenses coinciden con las reuniones a nivel latinoamericano relacionadas

¹⁸ *Ibid.*

con la búsqueda de una renovada visión de la cultura. Desde el mismo Ministerio de Cultura, apoyados por el PLN, el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) y la Fundación Friedrich Ebert (Alemania), se organizaron dos reuniones en el Centro de Estudios Democráticos de América Latina (CEDAL-La Catalina). La primera fue el “Seminario latinoamericano sobre el escritor y el cambio social” (1972), en el cual se analizó la posición de treinta y ocho escritores representantes de casi todos los países de Latinoamérica sobre el proceso de cambio en el subcontinente.¹⁹ La discusión se centró en los siguientes puntos clave: la palabra es acción (demandaron cambiar la pluma por el fusil); la palabra requiere calidad —la calidad de la obra del autor(a) “no puede ser la medida para la vialidad revolucionaria de su obra”— y “la palabra necesita libertad”.²⁰ En suma, según palabras del alemán Ortrun Froehling,

no es entonces ningún milagro que en el futuro próximo también se dedicara el interés en forma más intensiva a la situación objetiva del escritor, la cual hasta el momento se había dejado por lo general en blanco, pese a que sin embargo se abordara el problema con frecuencia en La Catalina, vale decir que se fijará en los medios técnicos y en la profundización y ampliación del radio de acción con nuevos medios como: cine, radio, fotografía, teatro; con la organización militante contra las barreras editoriales, comerciales o políticas en general; con contactos con las masas populares; con la producción colectiva y otras nuevas formas de la obra y la influencia artística, adaptadas a las necesidades concretas de la situación latinoamericana.²¹

Tres años más tarde, con los mismos fondos y el mismo apoyo político se organizó el “Seminario centroamericano sobre arte y sociedad”, en el cual se concluyó que es necesario reconocer al pueblo como “creador de la cultura”, así como era necesario incorporarlo al circuito de producción cultural. No obstante dichas conclusiones, no se dejó de lado la política patriarcal pues se consideraba que los intelectuales y su producción tenían la obligación de elevar el contexto cultural al fortalecerlo con su “alianza con la clase obrera y campesina”, así como consideraron que el “arte

¹⁹ Ortrun Froehling, “Reflexiones sobre el escritor en Latinoamérica y el cambio social (usar la palabra como fusil)”, *Nueva Sociedad* (Fundación Friedrich Ebert), núm. 5 (marzo-abril de 1973), p. 3.

²⁰ *Ibid.*, pp. 3ss.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

puede ser un factor desalienante en el proceso de liberación cuando ayuda a la toma de conciencia de la realidad y adquiere la forma de lucha militante”.²² De tal forma, las políticas culturales de mecenazgo, difusión y promoción cultural del PLN, promovidas a partir de 1974, estuvieron impregnadas de tales propuestas. De igual forma, las universidades públicas se vieron permeadas por las iniciativas del Estado y por la radicalización política que sufriera Centroamérica en el periodo.

Así, algunas de las propuestas que surgieron del seminario fueron tomadas por los productores culturales costarricenses y se manifestaron en la radicalización política, en especial al interior del sistema de universidades públicas, así como en la forma en que se producirá cultura hacia finales de la década de 1970 y como resultantes de las políticas de promoción cultural de la década de 1980.²³ No obstante, una de las prácticas promovidas por la nueva política cultural, como fue la creación colectiva, encontró limitada acogida al interior del TU. El cuadro 2 muestra las producciones de creación colectiva, de acuerdo con los registros de datos de las presentaciones del TU:

²² Rafael Cuevas Molina, “Cultura y educación”, en Juan Rafael Quesada Camacho y Daniel Masís Iverson, eds., *Costa Rica contemporánea: raíces del estado de la nación*, San José, Proyecto Estado de la Nación, 1997. Véase también Rafael Cuevas Molina, “Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX”, *Portal de Historia de Costa Rica* (Escuela de Historia, Universidad de Costa Rica), junio del 2009, en DE: <http://www.hcostarica.fcs.ucr.ac.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=88:dinamculturalcr&catid=13:neoliberalismo&Itemid=2>.

²³ Sobre la discusión política motivada por los(as) productores(as) culturales de la CNT y el TNT, véase Mario Salazar Montes, “Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990”, *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, núm. 18 (enero-junio del 2009).

Cuadro 2
Teatro Universitario
Dramaturgia de creación colectiva puesta en escena: 1950-2011

Fecha	Nombre de la presentación	Nacionalidad	Director escénico	Lugar de la presentación
1976	<i>Al que le cae el guante que se lo plante</i>	costarricense	William Zúñiga	Auditorio de la Escuela de Ciencias y Letras
1981	<i>El trasiego</i>	costarricense	Juan Fernando Cerdas	Bellas Artes
1989	<i>Mimosvalidos (Los mimos)</i>	costarricense	Manolo Montes	Bellas Artes
1997	<i>Actus Amoris Consumatus</i>	costarricense	Leonardo Torres	Bellas Artes
1998	<i>Trío</i>	costarricense	Martín Mercier	Bellas Artes
2005	<i>El 5º mandamiento</i>	costarricense	María Bonilla	Bellas Artes

Fuente: *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 20-IX-1976, p. 11; *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 27-III-1981, p. 12; Teatro Universitario, “Informe correspondiente al segundo semestre lectivo de 1981”, diciembre de 1981; *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 3-III-1989, p. 8; *La Nación* (San José), 11-X-1997, en DE: <<http://www.nacion.com/viva/1997/octubre/11/cul1.html>>; *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 20-II-1998, p. 14; Teatro Universitario, *Álbum Teatro Universitario 1979-1981*; Teatro Universitario, *Álbum Teatro Universitario 1995-2001*; Mariana Murillo, “Asesinos sueltos en el teatro”, *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 3-III-2005, p. 15.

La política difusionista promovida desde el Estado se ve reflejada en la labor teatral de las diversas instituciones estatales. De tal forma, se puede concluir que la CNT realizó un programa amplio de giras a comunidades en áreas urbanas y rurales apoyadas por el TNT y su política de formación de promotores culturales. De esa iniciativa surgieron varios grupos de teatro popular, especialmente comunitario.²⁴ En este proceso fue determinante la edificación al interior del Museo Nacional de una sala con capacidad para ochocientas personas —llamada Teatro Carpa o Teatro del Museo, hoy es la entrada principal y mariposario— en la cual se desarrollaba

²⁴ *Ibid.*

la temporada de verano, además de la construcción de una sala de teatro permanente con doscientos cuarenta asientos.²⁵ El cuadro 3 detalla el total de funciones realizadas durante su primera década de trabajo y refleja la política difusionista del Estado costarricense en ese momento.

Cuadro 3
Compañía Nacional de Teatro (CNT)
Total de funciones por lugar: 1971-1981

Año	Escuela/ Colegio	Comu- nidades	Museos	Audi- torios	TN**	Sala CNT	Interna- cional	Otros	s/d
1972	s/d*	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	0	0	0
1973	12	s/d	41	s/d	33	s/d	0	0	0
1974	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	0	0	0
1975	s/d	112	134	s/d	s/d	37	15	0	0
1976	s/d	66	185	s/d	s/d	s/d	16	0	0
1977	115	s/d	79	s/d	s/d	s/d	0	0	0
1978	s/d	35	s/d	s/d	s/d	s/d	0	0	160
1979	s/d	18	s/d	s/d	s/d	s/d	4	0	220
1980	26	68	22	44	38	142	0	4	5
1981	24	11	29	16	0	31	0	11	0

Fuente: *La Compañía Nacional de Teatro: su política teatral y programa de trabajo. Incluye cuadros estadísticos 1971-1981*, San José, CNT/MCJD, 1982, anexos.

*s/d: sin datos

**TN: Teatro Nacional

Al analizar los datos proporcionados por el informe titulado *La Compañía Nacional de Teatro*, antes citado, que en 1981 rindiera la Compañía Nacional de Teatro, puede concluirse que las giras realizadas por todas las provincias costarricenses dieron los frutos esperados.²⁶ En este caso el esfuerzo por la divulgación y difusión durante esa década fue importante. No obstante se encuentra que los datos apuntan a que dicha política se ve fortalecida con la creación del Taller Nacional de Teatro.

²⁵ Irene Solera Fernández, *Política cultural y actividad teatral en Costa Rica en la década de los 80*, Heredia, Universidad Nacional, 1993, p. 21.

²⁶ *La Compañía Nacional de Teatro* [n. 6].

No obstante, al ver los resultados de la radicalización y la creación de movimientos de protesta social en diversos puntos del país promovidos por su política de promoción cultural, el Estado puso fin a tales iniciativas hacia finales de la década de 1980.²⁷ Así, se reorientó la formación de los promotores teatrales, se subió el precio a las entradas del teatro producido desde el Estado y en lo sucesivo se seleccionó un repertorio que no causara mayor controversia política. Precisamente la crisis de fines de la década de 1970 hizo que se cambiara el énfasis del mecenazgo y la difusión hacia la promoción. Lo anterior supuso un traslado de una gestión ministerial centrada en artistas e intelectuales hacia las comunidades y la promoción de la cultura popular. Durante el gobierno del presidente Rodrigo Carazo (1978-1982) el concepto *cultura* pasó de ser sinónimo de *arte* a “sinónimo de modo de vida o forma de ser de un pueblo [...] lo que implicó tener en cuenta no solamente al arte, sino también la forma de ver y concebir el mundo que tiene ese pueblo, los aspectos de su vida cotidiana e incluso, las características de sus prácticas productivas”.²⁸

Según el filósofo e historiador Rafael Cuevas son tres las razones del cambio: el creciente movimiento popular en Centroamérica, la influencia de la noción antropológica de cultura promovida por la Unesco y los cambios en la base política por lo que se hacía necesario integrar a nuevos sectores sociales.²⁹ La radicalización política también influyó el quehacer universitario.

3. *La primera década de la Escuela de Artes Dramáticas*

SEGÚN Óscar Castillo, ex director de la CNT, la UCR no estaba cumpliendo su labor pues no tenía los cuadros suficientes para capacitar a los jóvenes en el oficio del teatro. Consideraba que se debían “importar talentos teatrales, los mejores profesores del ramo que se pueda, para que mejore el Departamento de Artes Dramáticas”.³⁰ El reclamo de Castillo va en el sentido de que al abrirse la carrera de teatro no se tenía el personal capacitado académicamente para iniciar

²⁷ Véase Ana Patricia Alvarenga Venutolo, *De vecinos a ciudadanos: movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*, San José/Heredia, Universidad de Costa Rica/Universidad Nacional, 2005.

²⁸ Cuevas Molina, “Cultura y educación” [n. 22], p. 253.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 27-xi-1972, p. 7.

un proceso sostenido de formación profesional. Resaltaba además que los planes de estudio se enfocaban a la formación de actores, sin embargo, consideraba que tampoco lograban ese cometido. Puso como ejemplo la puesta en escena de *Roshomon* en octubre de 1972 y señaló que durante el montaje cualquiera pudo “darse cuenta del fracaso total de este empeño [de actuación], pues la actuación en esta obra fue muy mala”.³¹ La dirección teatral de *Roshomon* recayó en Donald Wadley, director visitante de la Universidad de Colorado en Boulder, quien llegó a la Universidad de Costa Rica apoyado por el programa de becas Fulbright. Los actores que participaron fueron los jóvenes Olga Marta Barrantes, María Bonilla, Eugenia Chaverri, Mercedes González, Ivette Guier, Agustín Acevedo, Remberto Chávez, Willy Montero y Pedro Martínez.³²

El fracaso fue comentado también por Alfredo Catania, director del TU en 1971, quien argumentó que parte del problema que se tenía en la institución en ese momento era la carencia de profesionales para preparar a los estudiantes y que se adolecía del personal de apoyo necesario para realizar las labores en otras áreas. Consideraba que

mientras tengamos actores y técnicos de “medio tiempo” o de momentos libres, seguiremos en el plano de lo aficionado y no podremos pretender aportar verdaderamente a una culturización teatral de nuestro público... Me dirá que tengo que ubicarme en Costa Rica, en un ambiente donde no existe una gran tradición teatral; y yo le contesto que es justamente aquí en Costa Rica en donde mejor se puede realizar una verdadera labor profesional. Cuando le hablo de profesionalización no hablo sólo de aquel que cobra por actuar o dirigir o que hace comercio con el teatro, sino de aquel que conoce a fondo su materia, aquel que se entrega con respeto y mística a lo que ha elegido. Creo que se ha llegado a un momento crucial: las condiciones están dadas, existe el apoyo del Estado, hay actores excelentes y gentes de verdadera apertura mental en cuanto a la necesidad de crecer.³³

Son varios los puntos que es necesario destacar sobre los comentarios de Catania. Primero que Costa Rica sí tiene una larga tradición teatral. Ya desde el siglo XIX se habían gestado varios grupos de aficionados al teatro compuestos por ambos sexos. Tales grupos apoyaban la labor que realizaron las compañías itinerantes que se

³¹ *Ibid.*

³² *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 2-x-1972, p. 3.

³³ *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 24-v-1971, p. 5.

presentaron en los diversos teatros, tanto formales como improvisados, en el territorio costarricense. De tal forma que hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) puede argumentarse que grupos de teatro aficionados se foguearon con actores internacionales en las técnicas de la actuación. De igual forma músicos y técnicos participaron en las representaciones.³⁴ Posteriormente, las compañías de actores y actrices aficionados participaron en la escena costarricense en forma permanente, al punto de presentar al aire programas de radio-teatro; y finalmente, en la década de 1940, al iniciar labores la Universidad de Costa Rica, diversos grupos de teatro aficionado han participado en las tablas. El grupo no profesional más destacado, en términos académicos, fue El Arlequín. Por tanto, Catania no contempló la tradición actoral costarricense que había iniciado hacia finales del siglo XIX y que se extiende al día de hoy. No obstante rescata el hecho de que algunos que trabajaban como actores y actrices, pese a no tener estudios formales, habían adquirido disciplina y conocimientos necesarios como para ser reconocidos en la escena teatral costarricense.

El otro punto discutido por Catania hace referencia a los cambios en la aproximación del Estado costarricense hacia la cultura. En efecto, con la creación del MCJD en 1971, empezaron a darse cambios en el ámbito del teatro que propiciaron un ascendente movimiento que duró la década. Por tanto se abrieron nuevos espacios para la representación, se promovió el acceso a las producciones culturales y se inició una política de apoyo al quehacer cultural en términos generales.

Al mismo tiempo, en el seno de la Comisión Artística del TU las discusiones giraban alrededor de la necesidad de lograr una relación efectiva entre la actividad académica y la obra teatral. En este caso, se hacía hincapié en la necesidad de planificar el trabajo conjunto entre la EAD y el TU y las giras fuera del campus con el objetivo de que no se afectaran las actividades en su conjunto. El otro punto que resalta en la mayoría de las reuniones es la falta de presupuesto para el montaje de las obras seleccionadas para el repertorio anual y las giras a las comunidades. Por tal motivo, se insiste en la necesidad de buscar financiamiento en entidades tales

³⁴ Patricia Fumero Vargas, *Teatro, público y Estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*, San José, Universidad de Costa Rica, 1996 (col. *Nueva historia*).

como el Instituto Nacional de Seguros (INS) y la Caja Costarricense de Seguridad Social (CCSS).³⁵

A lo largo de la década la discusión se concentró en el elenco del TU. Así en 1976, la Comisión del TU estableció que tenían problemas por los tiempos *ad honorem* de funcionarios, la competencia de nuevas compañías, la “falta de flexibilidad para la utilización de los fondos disponibles [...] la imposibilidad de plantear un repertorio sin actores fijos, la ausencia de director estable [y] los problemas que resultan de utilizar el único local de teatro en la Universidad [Auditorio de la Facultad de Bellas Artes]”.³⁶ En suma, se consideraba necesario contar con un elenco permanente, lo cual cerraría aún más las posibilidades de la participación de estudiantes en el TU. En segundo lugar, necesitaban sostenibilidad económica en el largo plazo para iniciar una reorganización del TU; y en tercero, un lugar adecuado para la presentación de obras teatrales.³⁷ La inauguración de un edificio adecuado y la sede del TU tuvo que esperar hasta el año 2009.

Conclusión

LA década de 1970 trajo consigo una creciente politización en Costa Rica en general y entre los jóvenes en particular, especialmente en aquellos vinculados con el quehacer académico y las diversas prácticas culturales. La creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes inicia un proceso de cambio sustantivo en la visión de lo que se considera *cultura* en Costa Rica. Pese a que en su inicio mantiene una visión conservadora de la misma, pronto cambiará para incluir la producción cultural de la ciudadanía.

En cuanto al teatro, la apertura de la carrera de teatro en las universidades públicas y la creación de la CNT y el TNT empezaron a promover la creación del campo teatral en diversos aspectos. En adelante se encuentra una creciente profesionalización del gremio —en términos académicos— y una división del trabajo al interior de las producciones teatrales. Sin embargo, la politización de las prácticas culturales minará a su vez su desarrollo hacia finales de la década de 1980, al disminuir el apoyo por parte del MCJD a su política de promoción cultural.

³⁵ Acta núm. 9 de la Comisión Artística del Teatro Universitario (29 de septiembre de 1974), pp. 68-82.

³⁶ Acta núm. 11 de la Comisión del Teatro Universitario (1976), pp. 131-136.

³⁷ Acta núm. 4 de la Comisión del Teatro Universitario (1976), pp. 99-110.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarenga Venutolo, Ana Patricia, *De vecinos a ciudadanos: movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*, San José/Heredia, Universidad de Costa Rica/Universidad Nacional, 2005.
- Cuevas Molina, Rafael, “Cultura y educación”, en Juan Rafael Quesada Camacho y Daniel Masis Iverson, eds., *Costa Rica contemporánea: raíces del estado de la nación*, San José, Proyecto Estado de la Nación, 1997.
- , “Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX”, *Portal de Historia de Costa Rica* (Escuela de Historia, Universidad de Costa Rica), junio del 2009, en DE: <http://www.hcostarica.fcs.ucr.ac.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=88:dinamiculturalcr&catid=13:neoliberalismo&Itemid=2>.
- Froehling, Ortrun, “Reflexiones sobre el escritor en Latinoamérica y el cambio social (usar la palabra como fusil)”, *Nueva Sociedad* (Fundación Friedrich Ebert), núm. 5 (marzo-abril de 1973), pp. 3-12.
- Fumero Vargas, Patricia, *Teatro, público y Estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*, San José, Universidad de Costa Rica, 1996.
- Sáenz, Guido, *Piedra azul: atisbos de mi vida*, San José, Editorial Costa Rica, 2003.
- Salazar Montes, Mario, “Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del Valle Central de Costa Rica, 1975-1990”, *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, núm. 18 (enero-junio del 2009). *Semanario Universidad* (Universidad de Costa Rica), 1971-1980.

DOCUMENTOS

- Actas de la Comisión del Teatro Universitario, Universidad de Costa Rica, 1974-1979.
- Carta al rector Claudio Gutiérrez (26 de julio de 1977), Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica, vas-432-77.
- La Compañía Nacional de Teatro: su política teatral y programa de trabajo. Incluye cuadros estadísticos 1971-1981*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y Compañía Nacional de Teatro, 1982.
- Ley de creación de la Editorial Costa Rica, disponible en DE: <<http://www.editorialcostarica.com/quienessomos.cfm?p=leydecreacion>>.

RESUMEN

Este artículo explora la política de extensión del Teatro Universitario (TU) de la Universidad de Costa Rica (UCR) en la década de 1970, los problemas presupuestarios y los cambios en la política universitaria luego de la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) en 1971. También explora la relación entre el TU, la Escuela de Artes Dramáticas (EAD) de la UCR y la Compañía Nacional de Teatro. Finalmente, se discute sobre la primera década de funcionamiento de la EAD.

Palabras clave: teatro en Costa Rica, política estatal cultural, teatro universitario, Compañía Nacional de Teatro.

ABSTRACT

This essay explores the outreach policy of University Theatre (TU) at the University of Costa Rica during the 1970s, budget issues, and changes in university politics after the creation of the Ministry of Culture, Youth and Sports in 1971. It also explores the relationship between TU, the School of Dramatic Arts at the university, and the National Theatre Company. Finally, the School of Dramatic Arts' first decade of operation is discussed.

Key words: theatre in Costa Rica, state cultural policy, University of Costa Rica, college theatre, National Theatre Company.