

# Mito, género y empresa tres imágenes originarias de la dramaturgia contemporánea costarricense

Luis Lázaro Girón  
Investigador independiente  
llazarog@racsa.co.cr

## Resumen

Se presenta en este artículo tres imágenes fragmentarias sobre el origen de la dramaturgia costarricense desde lo contemporáneo mediante las cuales se muestra que el teatro costarricense carece de una mitología originaria, que la producción femenina es tardía y que el teatro costarricense surge como una necesidad política y de espectáculo más que en relación con el desarrollo de la literatura dramática nacional.

**Palabras claves:** mitología, dramaturgia femenina, teatro costarricense, empresarios, políticas del teatro

## Abstract

This article describes three fragmentary images on the origin of the Costa Rican drama from a contemporary point of view. Through these images it is shown that the Costa Rican theater lacks a native mythology, that female production comes late in its history, and that the Costa Rican theater emerges more as a political and a entertainment necessity, than in relation to the development of the national dramatic literature.

**Keywords:** mythology, female drama, Costa Rican theater, businessmen, theater policies

Al momento de iniciar este ensayo sobre la dramaturgia contemporánea de Costa Rica, me resultó necesario hacer una breve incursión en lo que consideré en ese momento, como los antecedentes históricos de nuestra dramaturgia, sobre los cuales pudiéramos tener una referencia compartida de los orígenes. Pero, en la medida en que entraba en materia, comencé a tener la sospechosa sensación de que no existía tal cosa. No, al menos a como yo lo suponía: como para hacer referencia a un contexto fundacional que todos reconociéramos como propio. Discusión, que me imagino para los historiadores ha de ser un lugar común.

De manera que el tema sobre los antecedentes históricos de la dramaturgia contemporánea nacional, al final, se convirtió en un tema de investigación en sí mismo. En consecuencia lo que voy a presentar ahora, es, afirmando una necesidad contemporánea: organizar un viaje hacia el origen. Es decir, la búsqueda de los aspectos más sobresalientes de la dramaturgia contemporánea me ha conducido a la necesidad de la recuperación de su historia. Ver de frente el horizonte contemporáneo, finalmente me ha obligado a otear lo que está a mi espalda, que por estar ahí ubicado se ha ocultado a la observación. Por lo general, mientras caminamos hacia adelante vamos generando, sin percatarnos de ello, una estela de ocultamiento de

aquello que dejamos atrás, en la penumbra de eso que ya pasó y que guardaremos en los frágiles compartimentos de la memoria.

Solo cuando nos obligamos a dar un giro sobre nosotros mismos –los 180 grados del giro histórico-, nos damos cuenta de la senda que nunca volveremos a cruzar, pero que ya quedó sembrada, de alguna forma, en nuestra conciencia. La pregunta general que orienta la indagación es: ¿cuál es la naturaleza de los antecedentes históricos de la producción dramática contemporánea costarricense? ¿Hacia qué dirección nos orientan? ¿Cuáles son sus principales características originarias?

La idea fundamental es presentar, tres imágenes fragmentarias sobre el origen, que ahora quisiera se vistieran con el traje de luces. Por el cual se produce la magia de retrotraerlas hacia el presente contemporáneo. Por demás está decir que estos pronunciamientos preliminares los presento como hipótesis sobre las cuales será necesario volver y confrontarlas, para saber si tienen alguna base de realidad y puedan ser útiles para sostener argumentos sobre el desarrollo histórico de la dramaturgia contemporánea nacional.

Pienso aquí lo contemporáneo como lo hace Giorgio Agamben, como esta forma de apropiarnos de nuestro tiempo, desde la no coincidencia completa con él, desde el margen, desde lo que oculta, desde la diferencia:

[...]contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente (Agamben, 2008, par. 12).

Pero la relación más sustantiva de lo contemporáneo, éste que inquiere, que pregunta sobre el origen, es con el tejido genético que se desplaza históricamente hasta dejar planteadas las connotaciones, las condiciones de posibilidad, con la naturaleza de su lenguaje, con el desplazamiento de sus actores sociales, de sus autores y personajes, de sus políticos y empresarios, de sus instituciones y contenedores urbanos, con ésta textura amarga del origen que nos anuncia la cualidad singular de su presente:

La contemporaneidad se inscribe en el presente y lo marca, ante todo, como arcaico, y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. Arcaico significa: cercano al arké, es decir al origen. Pero el origen no está situado sólo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en éste, de la misma manera que

el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto (Agamben, 2008, par. 18).

Esta definición es útil para los efectos que busca esta presentación, nuestro tiempo oculta, o por lo menos no expresa con claridad, tres aspectos destacados que caracterizaron al teatro costarricense desde las mitades del siglo XIX hasta las mitades del siglo XX y de alguna manera hasta nuestros días.

Primero, carecemos de una mitología originaria y fundacional, en lo que al teatro corresponde.

Segundo, la producción dramática femenina es tardía.

Y, tercero, el teatro y en particular la dramaturgia surge más como una necesidad de los políticos y de los empresarios relacionados con la espectacularidad teatral del siglo XIX que del desarrollo endógeno de la literatura dramática nacional.

### **¿Sin mitos, con mitos... cuáles?**

En Costa Rica, desde el punto de vista de la cultura, una consecuencia del proceso de la colonia y de la posterior fundación de la república fue el vaciamiento de nuestra historia. Esto lo que revela es que no tenemos una idea colectivamente asumida y compartida,

de un origen que nos resuelva, de una cierta manera, un fundamento de nuestra identidad histórica. No nos reconocemos a sí mismos en un recorrido y en una referencia al origen. Esto, que ahora es una inquietud desde el teatro y desde la dramaturgia específicamente, debiera ser una discusión para propósitos más amplios, en referencia a nuestro origen como cultura, como historia propia, como construcción de fundamento y de origen.

La baldosa histórica que colocó el proceso de la colonia y la construcción de la república durante todo el siglo XIX, surtió su efecto. Nos dejó desnudos y sin referentes, es una historia conocida que los pueblos originarios de nuestra América, fueron asociados, por los grupos hegemónicos, a la barbarie y al atraso. A partir de aquí se les ubicó en el lugar social de la servidumbre. Como el material humano dispuesto a ser dominado, explotado, mestizado y evangelizado, es decir rescatado de su propia ignominia.

La tarea política que tuvo el grupo hegemónico posterior al proceso de la independencia, de fundar una república, se consolidó más tarde cuando el cultivo y la exportación del café le dotó de los recursos necesarios para ello, cerca de la década del 1850. Por su parte el imaginario y las relaciones que se generaron con Europa les proveyeron de los modelos para fundarla. Desde aquí

inventaron una tradición y todos los referentes con los cuales, según ellos, se puede definir y construir una república que se precie de tal. En conformidad con Hobsbawm (2010):

En lo que se refiere a la invención de las tradiciones, tres grandes innovaciones vienen especialmente a propósito. La primera fue la creación de un equivalente laico de la Iglesia: la educación primaria, imbuida de principios y contenido revolucionarios y republicanos y dirigida por el equivalente laico de los sacerdotes [...] los instituteurs [...] La segunda fue la invención de ceremonias públicas[...] La tercera consistía en la producción en serie de monumentos públicos [...] (pp. 81-82).

Esto es congruente con el enorme esfuerzo que hizo el Estado de Costa Rica, a partir de 1880 y hasta despuntar el nuevo siglo, que tuvo este propósito: crear la llamada *identidad nacional*, el sentido de pertenencia de los habitantes respecto de la novel república por medio de universalizar la educación primaria y crear la infraestructura y la parafernalia institucional que le son propias. Esto lo afirma extensamente, Álvaro Quesada, al respecto:

En las dos últimas décadas del s. XIX, se consolida la producción de héroes y gestas, himnos patrióticos, monumentos e instituciones; de una historia,

de una mitología, una cultura y una literatura nacionales. Se inauguran los monumentos –importados de Francia– que enaltecen la memoria del héroe y la gesta nacionales; la estatua de Juan Santamaría, erigida en Alajuela en 1891; el Monumento Nacional en conmemoración de la guerra de 1856, erigido en el Parque Nacional –hasta entonces Plaza de la Estación– en 1895. Se fundan también las instituciones encargadas de fomentar o conservar la cultura y el patrimonio nacionales: el Archivo Nacional (1881), el Museo Nacional (1887), la Biblioteca Nacional (1888), el Teatro Nacional (1897) (Quesada, 2012, p. 18).

Las bases de la mitología estaban dispuestas y fortalecían la idea de que Costa Rica es lo más parecido a lo que es y hace el Valle Central: blancos, cristianos católicos, productores de café, educados, insulares y singulares, etc. En general, pensamos la función del mito como aquella que nos agrupa, que nos identifica y nos refiere a una idea de origen. A un núcleo poderoso de historia cultural que nos asocia a imágenes, valores y representaciones que asumimos como los nuestros, que nos hace ser de alguna manera particular y que nos diferencia de aquellos otros, cercanos o lejanos. Reconocemos a partir de aquí, cuál es nuestra familia, nuestra lengua, nuestra religión y la ritualidad modeladora de nuestros

comportamientos, que los asociamos a un modo de ser y a un carácter, propios.

Mito es por lo tanto, esa historia, ese relato, que probablemente se haya originado en una narración sagrada que se seculariza y que por esta vía se objetiva en un contenido ficcional vinculada a las creencias de una época o de una sociedad, consideradas como el origen. Origen a partir del cual todo surge y todo se comprende: la vida y el conocimiento. Garibay (1968) lo explica de forma sencilla, al decir, que los mitos son algo así como un breviario de la historia y de la cultura de los diversos pueblos. Pero es Roland Barthes el que mejor explica la función del mito:

El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la explicación, sino la comprobación: si compruebo la imperialidad francesa sin explicarla, estoy a un paso de encontrarla natural, que cae por su peso; me quedo tranquilo. Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica[...] (Barthes, 2002, pp. 238-239).

Pero es György Lukács el que teñirá todo del color del poder al lanzar su frase

lapidaria, si pensamos que todo el tinglado estaba en las necesidades narrativas del grupo hegemónico que instalaba las bases discursivas de su poder económico y político: “El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es el drama burgués” (Lukács, 1966, pp. 576-604).

Pues bien, la literatura que hasta ahora he podido revisar, en ningún caso hace referencia a la ritualidad, o a lo que pudiéramos llamar la teatralidad o la espectacularidad de los pueblos originario del territorio de lo que hoy conocemos como Costa Rica, algo semejante ocurre con todo el período de la colonia. No existe. Hay un vacío histórico y literario aquí.

En la colección de Tinta en Serie, solo existe la obra de Dorelia Barahona *Doña América*, que hace alusión al problema de nuestra identidad originaria, en términos generales. Solo para poner de manifiesto la venta de nuestro país por parte de aquellos grupos nacionales que tienen el poder para hacerlo:

Doña América, [dice en el texto de Dorelia Barahona], como que tengo visita de extraños para variar, de esos que se hospedan en el hotel Pura Vida y no salen del cuarto porque se pasan contratando a las muchachas de Flory. ¡Pucha! Ni siquiera ahora puedo disfrutar de[...] pero por el modo en que señalan los

barcos deben haber venido más bien en el crucero. No lo parece, por como señalan con el dedo, es que son los dueños del crucero, los dueños de todo: del pueblo, de la playa, de los casinos y de mí. Del mar. No, del mar no (Barahona, 2009, p. 20).

El otro texto que asume la investigación histórica, es el de Miguel Rojas, bajo el título, *Sonar de Campanas* (Rojas, 2011), que también publicáramos en Tinta en Serie en el 2012. Ésta pieza indaga y problematiza sobre el lugar común de la fecha en la cual, en términos precisos, nos hicimos un país independiente. Por tanto, no remite, porque no es su tema, al problema del origen mítico y fundacional de la nacionalidad costarricense, del modo en lo hemos planteado.

### **Dramaturgia femenina tardía**

La controversia sobre el origen cultural del teatro y de la dramaturgia nacional se resuelve posteriormente, ya cuando la colonia ha hecho la fundación institucional de la provincia de Costa Rica y que tiene su ruptura política pero su continuidad institucional en el proceso de la independencia. No es sino ya muy entrado el siglo XIX que la producción dramática nacional da sus primeros resultados. Sin embargo, esta es

una tarea de hombres. Y con ello digo exactamente eso: de hombres, en forma casi exclusiva de ellos y por lo tanto de forma excluyente. Lo cual, por supuesto, quiere decir que la figura de la autora teatral es una *rara avis* para la época.

En el libro de Margarita Rojas, Álvaro Quesada, Flora Ovares y Carlos Santander, *En el tinglado de la eterna comedia* (Quesada et. ál, 1995), hay un anexo muy sencillo que consiste en una lista de los dramaturgos sobre los que se tiene la información del año de nacimiento y de su muerte (de aquellos sobre los que se tiene una información parcial al respecto, están solo mencionados al pie de esta lista). De los 35 autores teatrales, de los cuales se tiene registro de su fecha de nacimiento, entre 1840 hasta 1932, en esta secuencia temporal, aparece en el puesto No. 13, la primera dramaturga del país, que es Carmen Lyra, que nace en 1888 y muere de cáncer en el exilio en el año 1949. Cuarenta y tres años más tarde nace la segunda dramaturga del país, que es Carmen Naranjo. Ambas Carmen son principalmente narradoras o poetas, pero también incurrieron en la dramaturgia.

<sup>1</sup> Sin fecha de nacimiento: Fernández Ferraz, Juan (España-CR); Leal de Noguera, María; Lleras, José Manuel; Martínez, Modesto; Solera, Temístocles (CR?); Tornero, Luis (León) (España-CR).

### Cuadro 1<sup>1</sup>

#### Dramaturgos costarricense nacidos entre 1840 y 1932

1840-1930	Carranza, Rafael
1865-1925	Gagini, Carlos
1865-1905	Pacheco Cooper, Emilio
1867-1950	Fernández Guardia, Ricardo
1867-1943	Escalante, Manuel G.
1876-1932	Ureña, Daniel
1879-1950	Martén, Ernesto
1880-1918	Calsamiglia, Eduardo
1883-1920	Valladares, Roberto
1884-1956	Garnier, José Fabio
1884-1965	Sánchez Bonilla, Gonzalo
1887-1967	Orozco Castro, Carlos
1888-1949	Lyra, Carmen (María Isabel Carvajal)
1889-1966	Castro Fernández, H. Alfredo
1889-1941	Barrionuevo, Joaquín
1890-1960	Cruz Santos, Camilo
1891- ¿?	Orozco Castro, Jorge
1892-1936	Salazar Álvarez, Raúl
1893-1920	Soler, Francisco
1894-1968	Jinesta, Ricardo
1895- ¿?	Saborío, Alfredo
1897	Acuña, José Basileo
1899	Jiménez Alpízar, Ricardo
1899-1983	Sáenz, Carlos Luis
1904-1981	Marín Cañas, José
1905	Escalante Durán, M. G.
1905	Macaya Lahman, Enrique
1908-1993	Centeno Güell, Fernando
1910	Murillo, José Neri
1917	Cardona Peña, Alfredo
1920	Cañas, Alberto
1924	Sancho, Alfredo
1930	Gallegos, Daniel
1931	Naranjo, Carmen
1932	Rovinski, Samuel

Fuente: Elaboración propia

Este es el abismo: la escritura femenina fue tardía y, en cierto sentido, censurada, si pensamos que Carmen Lyra fue obligada al exilio en 1949. Por tanto, se puede decir, que la primera dramaturga del país sufrió la discriminación de género como también la exclusión política y el exilio. No obstante Carmen, la una y Carmen, la otra, persistieron, hasta que hoy es posible sostener que Costa Rica tiene dos dramaturgas originarias.

En Tinta en Serie publicamos *Había una vez*, esta primera obra teatral que escribió Carmen Lyra. Y que como se sabe fue un hallazgo de Eugenio García nieto de Joaquín García Monge quien dirigiera por muchos años *Repertorio Americano* y que ahora también el Ministerio de Educación ha colocado como una obra de referencia obligada en sus programas escolares.

Es significativo un fragmento del texto de la contraportada del libro, ahí se puede leer lo siguiente:

Tras viajar a Europa, donde conoció las teorías educativas de María Montessori, fundó la Escuela Maternal junto con su amiga, colega y compañera de luchas Luisa González. En la Escuela Normal de Costa Rica fue la primera profesora de la cátedra de Literatura Infantil. Fue también fundadora y destacada líder del

Partido Comunista de Costa Rica. Tras la Guerra Civil de 1948 debió exilarse en México, donde murió en el año 1949, tras solicitar y no obtener la autorización del nuevo gobierno para regresar al país (Lyra, 2009, contraportada).

### **Los empresarios y políticos del teatro**

Desde mediados del siglo XIX, se puede decir, que comenzó la larga andadura de escribir teatro en Costa Rica. No obstante, se crearon los escenarios, improvisados primero y luego edificios teatrales multiuso antes que los escritores teatrales escribieran las primeras obras. Por lo tanto fue la iniciativa del Estado y también la privada, vale decir los empresarios del espectáculo, los que organizaron la base comercial y urbanística como condición de posibilidad de la escritura y el montaje teatrales. Fueron los comerciantes que no los artistas, los que produjeron los primeros contenedores de las funciones del arte y del teatro en particular.

En el libro: *Antología del teatro costarricense, 1890-1950*, Álvaro Quesada, Flora Ovaros, Margarita Rojas y Carlos Santander, exponen una de las características fundamentales del teatro de los fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que:

En el caso del teatro costarricense, el dominio de modelos ajenos sobre los



usos se veía fortalecido por el hecho de que no existían actores y grupos teatrales permanentes. Las obras nacionales eran representadas casi en su totalidad por compañías extranjeras que tocaban en sus giras el país, ajenas por completo a la vida y cultura nacionales (Quesada et. ál, 1993, p. 11).

Esta es una afirmación, que es congruente con lo que expresa Fernández Guardia en el prólogo de su obra *Magdalena* (1993):

La mayor dificultad con que tropezarán los jóvenes dramaturgos que pretendan echar las bases de un arte dramático nacional [...] es el convencionalismo arraigado en el ánimo del público [...] que [...] nace de la ausencia de un teatro netamente nacional: y esto se explica, porque hemos tenido que contentarnos siempre con un arte extranjero, llámese francés o español [...] (Citado en Quesada et. ál, 1995, p. 11).

Expresado de otra manera, se puede decir, como lo hace Álvaro Quesada en su libro *Uno y los otros*, que el teatro se convierte en uno de los recursos de la oligarquía:

La oligarquía, por otra parte, se adueña del teatro mediante una serie de restricciones que excluyen o controlan la mezcla de los “señores” con la “plebe” desde la vestimenta y los espectáculos “cultos”, hasta las puertas de ingreso discriminatorias:

la puerta principal para el lunetario y los palcos; pequeñas puertas en las paredes laterales para las galerías (el gallinero) (Quesada, 1988, p. 31).

### Una palabra para el cierre

Analizar el mito, el género y la empresa teatral como imágenes originarias del teatro y la dramaturgia contemporánea costarricense, nos ha permitido arribar a tres pronunciamientos argumentativos que luego se abren a una síntesis interpretativa sobre el conjunto del material sometido al análisis.

En efecto, revisar los antecedentes históricos -con un poco más de rapidez que de detenimiento-, como una necesidad de lo contemporáneo de remitirse al origen para saber cómo marca al presente, por lo menos nos ha sido útil, para poder afirmar que el teatro y la dramaturgia costarricense en particular, se construyen, desde la historia de la cultura, con base en una doble exclusión: por una parte la exclusión histórica de todo el mundo cultural de los pueblos originarios del territorio costarricense. En la literatura revisada, también parece haber un consenso por el cual se afirma que no se conoce nada del desarrollo cultural durante la colonia. Por lo tanto se ignora su aporte, pero por otro lado, se expone aun más la exclusión

específica de la ritualidad, de la teatralidad y de la espectacularidad de los pueblos indios de Costa Rica. Los indios no existen, no se mencionan, o cuando se lo hace, es para referirse a su relación con el trabajo directo en las labores de la producción campesina.

Pero en la ciudad, en el San José de entonces, con su desarrollo urbanístico, la mujer era excluida de toda labor política o de la propiedad económica. El acicate de la Iglesia Católica, al respecto era una característica predominante de la época. Y éste indicaba y exaltaba la labor doméstica de la mujer. A tal punto que era mal visto, era motivo de crítica y de censura que la mujer apareciera en el escenario. Por tanto, que en una extensa lista de dramaturgos, solo aparezcan dos dramaturgas, solo refleja la condición general de la mujer en el contexto social, político y cultural de la época.

Por su parte, lo que obligó al denominado grupo del Olimpo, a prodigar sus mejores letras en la producción dramaturgica, tenía un afán educativo, moral y también político. Lo cual develaba la necesidad de fomentar un discurso y un debate que los justificara como grupo social.

No obstante, la idea fundamental de darle una salida a las necesidades del ocio y la recreación de los habitantes de San José como una

ciudad de rápida expansión urbanística, fue la que predominó para pensar en la construcción de los primeros teatros en Costa Rica. No existían grupos o compañías teatrales nacionales, por lo tanto eran los grupos extranjeros que tocaban en su periplo a Costa Rica los que demandaban este tipo de infraestructura. Por lo tanto, fueron predominantemente, los empresarios del espectáculo los que primero avanzaron en satisfacer esta necesidad, lo que identificó más sustantivamente el desarrollo artístico y teatral de la época.

Finalmente, si quisiéramos responder las preguntas sobre las características particulares del origen del teatro en Costa Rica, en un nivel de interpretación mayor, se puede decir, que la fundación del Teatro Nacional en Costa Rica es una consecuencia del complejo proceso de la consolidación del Estado Nacional durante el último período del siglo XIX, con la finalidad de generar una cultura y una identidad nacional. El teatro como también la literatura se adecuaron de alguna manera a las necesidades educativas que se planteó el novel Estado Nacional.

La clase política de entonces, realizó una particular división social del trabajo político y cultural, en razón de la cual un conjunto de intelectuales se dieron a la tarea, inspirados en los modelos europeos, de generar una literatura y en consecuencia

una dramaturgia y un teatro funcionales a las necesidades ideológicas, morales, artísticas y educativas que demandaba fundar una identidad que reconociera al nuevo Estado como “su” Estado y por lo tanto colocar ahí su sentido de pertenencia. La producción y la exportación del café fue la base económica que permitió, a un tiempo, atar al país al monocultivo y a incorporarse al mercado internacional y liberar la fuerza intelectual para crear y organizar un pensamiento, un modo de ser y un carácter específicos en la población.

A partir de aquí fue posible que San José se convirtiera en el centro nervioso del poder político y administrativo del Estado. En efecto, superar los regionalismos le dio una columna vertebral a la nueva nación, al nuevo Estado y ello se expresó en la configuración de una clase política hegemónica con sus intereses particulares, que fue exitosa en convertirlos en los intereses nacionales. Pero ello no era suficiente para establecer una base y unas prácticas culturales funcionales y propicias para consolidar estos intereses hegemónicos. De aquí que después de la economía era fundamental organizar la educación y a esta tarea se abocó la intelectualidad aglutinada en el grupo del Olimpo.

Estado, café y educación fue el *dictum* y los ejes organizadores de la vida política y social

de la nueva república. Sí, negocios e ideología eran las grandes tareas y funciones divididas entre los grupos de poder influidos por el liberalismo y el positivismo. Manuel de Jesús Jiménez, Ricardo Fernández Guardia, González Zeledón, Aquileo Echeverría y Carlos Gagini, constituyeron el grupo tenaz que preparó las condiciones para colocar el ancla en la cultura. Cargados de los modelos europeos se ocuparon con fe y determinación en inventar una identidad nacional capaz de contener y soportar la idea de un pasado idílico muy cercano a la igualdad, la concordia y la respetabilidad de las buenas maneras. Aun cuando ello fuera a costa de la exclusión de aquellos que no compartían su catálogo ideológico o sencillamente ocupaban la posición subalterna de todo su proyecto político. Los pueblos originarios, como hemos dicho, y los contingentes de trabajadores importados de Europa, Asia y el Caribe Insular, fueron excluidos por diversas razones y debían someterse a las condiciones infrahumanas del trabajo de construir la infraestructura del transporte nacional. La sumisión de todos debería corresponder al ímpetu de ser y comportarse con sencilla previsión, justicia y honradez. La exigencia suprema siempre fue –antes y ahora–, exigir docilidad para el trabajo.

Este grupo, mirando al pasado construía el futuro. Nostalgia y progreso fue su credo y sus

recursos fueron la educación y la literatura. El conservadurismo cultural fue la cara correspondiente a su progresismo económico. Ello por supuesto, no les libró de que se ocuparan de la idea de secularizar el Estado y desprenderse del control de la iglesia, reducto del pasado colonial sembrado en la conciencia nacional que se reproducía y se reinventaba cada domingo en el púlpito de las iglesias del país.

En el debate que se planteó en torno a la literatura, los afanes modernos no se separaron mucho del criollismo y del costumbrismo abigarrado en el temperamento rural de la producción agroexportadora. A partir de aquí el brillo del progresismo no abandonó la luz opaca de la nostalgia del costumbrismo ejemplar de la tradición moral del mundo rural. Esta especie de progresismo conservador fue el signo cultural con el cual nació la literatura costarricense y por tanto una de sus características fundantes. Este es el resultado de la polémica que tuvo como escenario: *El Heraldo de Costa Rica*, *La República* y *El Figaro*, los periódicos de la época y la *Revista Cuartillas*, principalmente durante los años en los que despuntaba el siglo XX.

Terminemos entonces, -para responder con una palabra de síntesis, las preguntas iniciales de este ensayo-, con base en lo anterior es posible afirmar que la naturaleza de los antecedentes históricos de la producción de la dramaturgia contemporánea costarricense señala claramente su sentido excluyente. Que por lo tanto, la dirección a la que nos deben orientar estos antecedentes, es a la necesaria crítica de los orígenes. Y, que se ha mantenido desde los albores, el mecanismo instalado de la división social del trabajo político y cultural, por el cual el teatro es todavía subsidiario del poder político, aun cuando, por supuesto la institucionalidad instalada dentro y fuera del Estado se ha hecho bastante más compleja y diversa. Como se sabe, en la actualidad, el presupuesto del Estado para el arte y la cultura ha sido, para decirlo suave: extraordinariamente mínimo en comparación con otras carteras consideradas como prioritarias y la sociedad civil desarrolla todavía negocios de pequeña y mediana envergadura con el arte y con el teatro en particular, sin juzgar los problemas de la calidad de las expresiones colocadas para el consumo cultural en el país.

**Bibliografía**

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? [http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que\\_es\\_lo\\_contemporaneo\\_giorgi.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php)
- Amador, E. (2010). *Dramaturgia joven costarricense*. Centro Cultural de España, Costa Rica: Litho Offset.
- Barahona Riera (2009). D. *Doña América*. Si Productores, Colección Tinta en Serie Cinco, Costa Rica: Gráfica Litho Offset.
- Barthes, R. (2002). *Mitologías*. Mexico: Siglo XXI. Editores
- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bonilla Picado, M. (2011). *La dramaturgia que inventó una identidad*. Costa Rica: Litho Offset.
- Borges, F. (1980). *Teatros de Costa Rica*. Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Fromm, E. (1993). *El miedo a la libertad*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. La arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Fumero, P. (1996). *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Garibay, A, M. (1968). *Mitología griega: Dioses y héroes*. Buenos Aires: Porrúa.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Lash, S. (1997). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lukás, G. (1996). Sociología de la literatura. En: J.J. Sánchez de Horcajo y Octavio Uña. *La sociología, textos fundamentales*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Lyotard, J. (1993). *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Lyra, C. (2009). *Había una vez*. Costa Rica, Litho Offset.
- Marcuse, H. (1995). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Picado, M. Amador, E. y Cervantes, A. (2007). *Emergencias: dramaturgia costarricense contemporánea emergente*. Costa Rica: Perro Azul.
- Quesada, Á. Ovares, F, Rojas, Margarita y Santander, C. (1993). *Antología del teatro costarricense, 1890-1950*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada, Á. (1998). *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica, 1890-1940*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Quesada, Á. y Lobo, L. (2006). Compiladores. *Eduardo Calsamiglia, obra literaria*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

## ■ Artículos

- Quesada, Á. (2012). *Breve historia de la literatura costarricense*. Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Rojas, M.; Quesada, Á.; Ovares, F. y Santander, C. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia*, Tomo I, Teatro Costarricense 1890-1930. Heredia Costa Rica, EUNA.
- Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia*, Tomo II, Teatro Costarricense 1930-1950, Heredia Costa Rica, EUNA
- Rojas, M. (1989). *Puntos de vista en el teatro*. Costa Rica: Ediciones Guayacán.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Aventura de un teatro nacional*. Ensayo, recopilación de artículos 1980-1995. Costa Rica.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Sonar de Campanas*. Si Productores, Colección Tinta en Serie Veintidos, Costa Rica: Litho Offset.
- Toulmin, S. (2001). *Cosmópolis, el trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Vinocour, F. (Ed). (2007). *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Costa Rica: Ediciones Perro Azul.