



LA DRAMATURGIA COSTARRICENSE DE LAS DOS ULTIMAS DECADAS

I. ORIGENES

Para una apreciación adecuada de la dramaturgia costarricense de los últimos veinte años es necesario tomar una cierta perspectiva histórica, y partir del estudio de las transformaciones en el ámbito de la escritura y la producción teatral que se inician hacia mediados de siglo. Críticos, investigadores y hombres de teatro coinciden, de manera unánime, en la apreciación de un cambio cualitativo en la actividad teatral costarricense a partir de la década de 1950¹. Por otra parte, el auge del teatro en esos años forma, a su vez, parte de un proceso de hondas transformaciones históricas, políticas y culturales que se había iniciado desde la década anterior, modificando en forma sustancial el estado, el orden social y la producción cultural del país.

La década de 1940, marcada por los conflictos que desataron la Segunda Guerra Mundial y el posterior inicio de la llamada «guerra fría», generaron en el interior del país desgarramientos y alianzas sociales inéditas que llevaron, por un lado, a la creación de la Universidad de Costa Rica, a la promulgación del Código de Trabajo y las garantías sociales y, por otro lado, a la guerra civil de 1948. En el aspecto cultural fue una época de transformaciones, ruptura y renovación: en el ámbito artístico y literario, esa década vio ascender una joven y pujante generación que renovó y revitalizó, temática y formalmente, la producción cultural del país. Tras el fin de la guerra civil, se desarrollaron importantes transformaciones en la concepción del estado, al cual se le asignó, en contraposición al estado liberal predominante hasta entonces, un papel activo en el desarrollo económico, social y cultural del país. Sobre ese trasfondo histórico se perfila la obra de los tres más importantes dramaturgos de la segunda mitad del siglo: Alberto Cañas (n. 1920), Daniel Gallegos (n. 1930), Samuel Rovinski (n. 1933).

La producción dramática de estos tres autores, cuya influencia en el desarrollo del teatro costarricense posterior es determinante, encontró un estímulo en el ejemplo de los novelistas y artistas renovadores de la década anterior, así como un importante soporte material en la actividad entusiasta de un grupo de jóvenes aficionados quienes gestaron y mantuvieron funcio-

nando el Teatro Universitario fundado por la Universidad de Costa Rica en 1951— y más tarde el Teatro Arlequín. Ninguno de estos grupos llegó a tener un elenco profesional, pero la dedicación y el entusiasmo de sus miembros logró alcanzar un nivel de calidad y continuidad como ninguno de los efímeros y esporádicos grupos nacionales, que funcionaron en la primera mitad del siglo, había logrado anteriormente. Ellos mantuvieron un repertorio que incluía a los principales autores dramáticos norteamericanos y europeos de la época, modernizaron las formas y técnicas de representación teatral, lograron crear un público más sensible y exigente e interesar a jóvenes escritores nacionales —que antes tenían muy escasas probabilidades de ver representadas sus obras— a escribir textos dramáticos. Bajo la influencia del Teatro Universitario y el Arlequín surgieron otros grupos aficionados como La Máscara, el Grupo Israelita de Teatro, el grupo de la Caja Costarricense del Seguro Social.

Alberto Cañas, abogado, escritor, periodista, crítico teatral y cinematográfico, profesor universitario e influyente hombre público, es el más prolífico dramaturgo costarricense de la segunda mitad del siglo. Ha estrenado y publicado unas quince obras de teatro —además de cuento y novela— a partir de 1956, y ha sido un activo

Alberto Cañas



promotor cultural y teatral desde los múltiples cargos públicos que ha desempeñado. Fue Director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y fue el primer Ministro de Cultura al fundarse esta Institución en 1970. En ese cargo jugó un papel destacado en la fundación de la Compañía Nacional de Teatro en 1971; como figura pública influyente, su intervención fue decisiva en el apoyo que ofreció el estado al desarrollo del teatro y la cultura durante las décadas de 1960 y 1970. Cañas inicia su producción dramática en la década de 1950, ligado al Teatro Universitario y al Teatro Arlequín, con cuyos integrantes compartía su preocupación por renovar el gusto y el interés por el teatro en Costa Rica, en una época en que la exigua producción teatral de la primera mitad del siglo había llegado a ser casi inexistente. Su primera obra *EL HÉROE*, fue llevada a escena por el Arlequín en 1956 junto con *JUEGO LIMPIO*, obra del más fecundo dramaturgo del período anterior: H. Alfredo Castro.

En la historia del teatro costarricense, la obra de Cañas constituye, con respecto a la dramaturgia de la primera mitad del siglo, un primer esfuerzo por sacar la producción dramática costarricense de los convencionalismos discriminatorios que identificaban la vida nacional con los estereotipos costumbristas, o que establecían una férrea oposición entre lo universal y lo nacional². Con *UNA BRUJA EN EL RÍO* (escrita en la década de 1960 y estrenada en 1977), Cañas intenta romper con ciertas convenciones genéricas arraigadas en el teatro costarricense anterior. Esa obra constituye, según su autor, «un ensayo lingüístico, con una intención no pintoresquista ni folclórica, sino dentro de un contexto poético; la obra costarricense escrita en vos que no es un sainete»³. En *LA SEGUA* (1971) o *Uvieta* (1980) Cañas explora esa misma tendencia, al tomar motivos poéticos del folclor y las leyendas populares para elaborar parábolas filosóficas sobre la vanidad o el poder de las convenciones que rigen nuestras imágenes de la realidad. El teatro de Cañas, quien reconoce en Pirandello a su maestro, ofrece una mirada irónica sobre el mundo y juega con los distintos significados que adquieren los hechos al variar las perspectivas o relaciones convencionales: «En toda mi obra —afirma— hay un afán por mostrar que las cosas no son como parecen y que las personas no son lo que parecen»⁴. A diferencia, sin embargo, de la ironía corrosiva de Pirandello, que tiende a

poner en duda el valor de la verdad y el orden del mundo, el humor de Cañas tiende más bien a la restauración del orden, la conciliación y el equilibrio. Otras obras de Cañas como *TARANTELA* (1976) u *OPERACIÓN T.N...T.* (1978), escritas según el autor bajo la influencia del éxito inusitado de *LAS FIGONAS DE PASO ANCHO* de Rovinski, incursionan en el sainete farsesco de corte costumbrista y popular. Ni *MI CASA ES YA MI CASA* (1982) se sale también de la línea usual en el teatro de Cañas, y se emparenta más bien con la temática de algunas de sus obras narrativas, al intentar ofrecer un panorama del desarrollo histórico costarricense de la primera mitad del siglo, desde una perspectiva nostálgica por el paraíso perdido de las relaciones y valores tradicionales.

Daniel Gallegos es, de los tres dramaturgos mencionados, el único que realizó estudios formales de teatro. Abogado de profesión, renunció muy pronto a ese oficio y estudió teatro en Estados Unidos, Europa y México. Además de dramaturgo ha sido también actor y es uno de los directores de mayor prestigio en el país. Fue el primer Director del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica cuando éste se abrió en 1968 y siempre se mantuvo ligado a la docencia universitaria en ese campo. En una entrevista de 1970 Gallegos ubicaba su dramaturgia, en contraposición a la de Cañas, dentro de las pretensiones universales de la «dramaturgia abstracta» a que hacía referencia H. A. Castro: «Yo no tengo una sensibilidad como la que tiene Alberto Cañas de captar el lenguaje popular. Yo escribo en un lenguaje neutral (...) Es un teatro que tiene pretensiones de ser universal... La preocupación mía es el hombre y sus interrogantes o condición»⁵. No obstante, a pesar de la aparente indiferencia por la problemática nacional o la realidad inmediata, los personajes y situaciones de Gallegos plantean conflictos morales, sociales y políticos muy cercanos e inquietantes para el espectador contemporáneo.

Según el propio Gallegos la evolución de su obra se podría dividir en dos etapas. La primera, bajo la influencia de los norteamericanos L. Hellman, T. Williams y A. Miller, reúne obras como *LOS PROFANOS*, *ESE ALGO DE DÁVALOS* y *LA CASA* escritas a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Son obras que analizan los conflictos del artista o el joven sensible, en choque con las convenciones sociales y los ritos familiares del mundo burgués donde se desenvuelven. La

segunda etapa se ubicaría bajo la influencia de autores como J. Genet, S. Beckett, H. Pinter, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo. Este período se inicia con *LA COLINA* (1968), obra cuyo estreno provocó un escándalo en el que intervinieron la censura, las autoridades religiosas y los guardianes de la moralidad y las buenas costumbres. Esa etapa se podría extender hasta sus últimas obras representadas, *EN EL SÉTIMO CÍRCULO* y *PUNTO DE REFERENCIA*, llevadas a escena en la década de 1980. Son obras en las cuales una situación límite, que rompe con el orden habitual en la vida de un grupo de personajes, se toma como base para explorar la validez o la legitimidad de las normas morales que rigen las relaciones entre diversos grupos sociales, parejas o generaciones.

Samuel Rovinski, ingeniero civil, cuentista, novelista y dramaturgo, ha estrenado unas diez obras de teatro a partir de 1967. En la dramaturgia de Rovinski se delinearán dos vertientes temáticas que, en ocasiones, se interrelacionan y fecundan la una a la otra.

Una primera vertiente recoge el gusto por el lenguaje y la vida popular que había venido desarrollando desde principios de siglo el sainete costumbrista, para adaptarlo a la crítica social y política de situaciones contemporáneas. Esta vertiente se inicia con *GOBIERNO DE ALCOBA* (1967) y *LAS FIGONAS DE PASO ANCHO* (1971), obra que tuvo un éxito inusitado y jugó un papel determinante en el acercamiento del público popular a las salas, uno de los mayores logros del teatro costarricense en la década de 1970. En esa obra, Rovinski jugó hábilmente con los estereotipos de las comadres de barrio, los melodramas televisivos, el afán sensacionalista de los reporteros de la prensa y la televisión, o la torpeza de la policía y los bomberos, para crear un sainete carnavalesco en donde las situaciones y los equívocos se suceden vertiginosamente con un ritmo febril. La obra fue llevada a escena en varias ocasiones y recorrió, con un éxito sin precedentes en el teatro nacional, los barrios y suburbios capitalinos. Más tarde, el autor utilizó la historia original como base para una serie televisiva de varios capítulos.

La segunda vertiente manifiesta su preocupación por los temas políticos y sociales, y explora las relaciones conflictivas entre el individuo, las estructuras sociales y las instancias del poder. Dentro de esta vertiente se ubican algunos de sus primeros textos dramáticos como *LA ATLÁNTIDA* o *EL LABERINTO* escritos en la década de 1960. *UN MODELO PARA ROSAURA* (1975) busca unir la crítica de las convenciones sociales que rigen el mundo del matrimonio burgués, con un teatro experimental, donde el director, el autor y los actores interrumpen la acción y discuten sobre la propia representación teatral o la imposibilidad de la protagonista para romper con las convenciones que la atan a un matrimonio indeseado y variar el desenlace de la obra.

En la década conflictiva y crítica de 1980 se estrenan tres obras dramáticas de este autor: *LA VÍSPERA DEL SÁBADO* (1983), *GULLIVER DORMIDO* (1985) y *EL MARTIRIO DEL PASTOR* (publicada en 1983 y estrenada en 1987). Son obras de estilo, factura y temática muy diversas, pero muestran como rasgo común la preocupación por las consecuencias destructoras y deshumanizantes de la intolerancia, la violencia o la represión de unos contra otros, por razones políticas, culturales o ideológicas. *GULLIVER DORMIDO* recoge, con un mayor sentido crítico, la habilidad mostrada por el autor en sus sainetes anteriores para desarrollar una situación y extraer de ella sus últimas y más inesperadas consecuencias. Un gigante dormido que aparece repentinamente en un parque público de San José, sirve para mostrar la precariedad de un orden social que parecía inmovible y la inconsistencia de los discursos y estereotipos convencionales, frente a un acontecimiento crítico que rompe con los esquemas establecidos. *EL MARTIRIO DEL PASTOR*, una de sus obras de mayor resonancia nacional e internacional, se advierte como una dolorosa y profunda reflexión del escritor sobre su contorno y su tiempo, partiendo de recursos dramáticos que recuerdan el teatro épico brechtiano y el teatro documental de Peter Weiss. Con esos recursos Rovinski procura la reproducción dramática de los hechos que rodearon el asesinato del Arzobispo Romero en El Salvador, y ofrece una reflexión sobre el conflicto que enfrenta el pueblo y ciertos sectores de la iglesia católica con la represión y la violencia desatadas por el gobierno y los sectores oligárquicos.

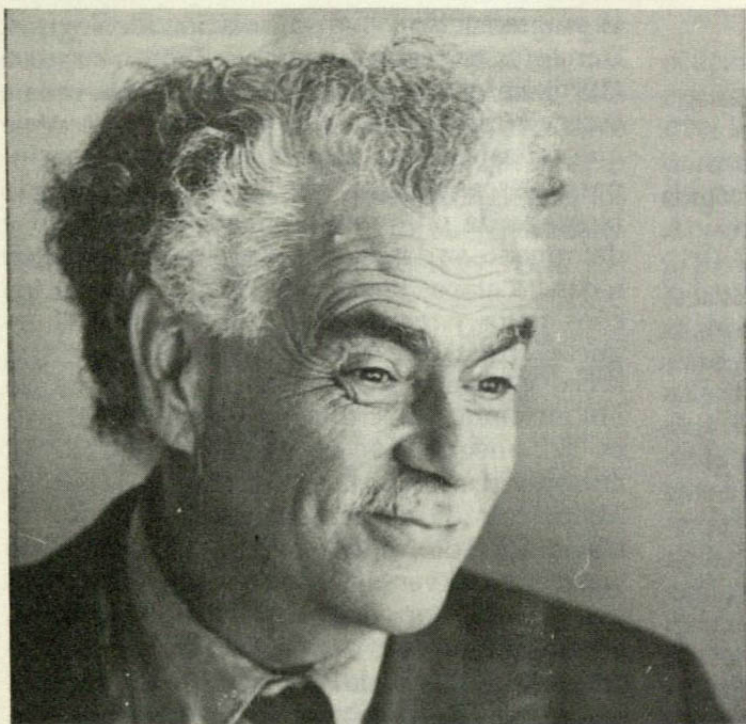
II. RUPTURAS

Un cambio sustancial empezó a generarse en la actividad teatral costarricense hacia 1970. Varios factores vienen a incidir en estas 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 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. A esto habría que añadir la afluencia al país de actores y directores extranjeros, la mayoría exiliados, quienes provienen de países con mayor tradición teatral y aportan una sólida preparación profesional en el arte dramático. 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. Es a partir de esta época que se puede hablar de un teatro profesional en Costa Rica, con la aparición de la Compañía Nacional de Teatro o grupos independientes como Tierranegra, formados por actores y directores que viven del teatro y dedican su vida a la práctica o la enseñanza del teatro. Aparece también una nueva dramaturgia, más osada e irreverente en la denuncia política y social, que busca romper con los moldes del realismo tradicional para incorporar nuevas formas de expresión dramática, cercanas al distanciamiento brechtiano, el teatro del absurdo o la creación colectiva, así como nuevas técnicas de representación teatral que modifican la escenografía tradicional, introducen la utilización del cine y elementos audiovisuales, la expresión corporal, la mascarada o la pantomima.

Entre estos primeros rompimientos de la nueva generación se ubican los textos y los montajes de Antonio Yglesias, cineasta, director y dramaturgo, autor de *LAS HORMIGAS* (1969), *PINOCHO REY* (1974) y *EL GRAN TIVIDAVO* (1980), sátiras paródicas y grotescas que denuncian los instrumentos del poder, la dominación política,

la programación y la manipulación ideológicas. Con estos textos se emparenta *TEÓFILO AMADEO* (1970), única obra de William Reuben, llevada a escena por Yglesias en un provocativo montaje que utilizaba efectos audiovisuales, deformaciones grotescas, música y canciones, para ofrecer la biografía de un hombre «normal», formado y deformado, ya desde antes de su nacimiento y en todas las etapas posteriores de su vida, por los ritos, mitos y represiones de la educación burguesa. En esta línea de denuncia política, crítica social y experimentación técnica y formal, se ubican también las creaciones colectivas del grupo Tierranegra *LA INVASIÓN* (1973) y *1934* (1977), obras que recurrían a la representación de hechos históricos de épocas diversas, como la instauración del imperio del banano, las huelgas bananeras o la venta del país a los inversionistas extranjeros, con un propósito subversivo, desmitificador y de denuncia. También dentro de esta línea se ubica la adaptación teatral llevada a escena por Tierranegra de la novela testimonial de Luisa González *A RAS DEL SUELO* (1974) sobre la vida de una familia de los barrios marginales urbanos, así como la única obra de la actriz y profesora Olga Marta Barrantes *LA FAMILIA MORA* (1974), sobre los problemas de una familia marginal urbana.

La joven dramaturgia que se inicia hacia 1970 responde a los movimientos estudiantiles y revolucionarios que se desarrollaron a escala latinoamericana y mundial por esta 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 tradicionales. También, en conformidad con esas preocupaciones se advierte, sobre todo en las últimas obras mencionadas, la búsqueda de una dramaturgia que traspusiera los temas y conflictos de las familias o los intelectuales burgueses, para explorar conflictos históricos y sociales relacionados con la lucha de clases o la vida de los grupos populares marginados. El punto de



Joaquín Gutiérrez

referencia externo, que había sido hasta entonces el teatro europeo o estadounidense, gira ahora hacia el teatro latinoamericano que ofrece un modelo mucho más afín, por su problemática social y sus búsquedas formales, a los problemas propios del teatro costarricense. Es de notar, sin embargo, que el auge vertiginoso del movimiento teatral en la década de 1970 no produjo una dramaturgia paralela de igual fuerza, que pudiera compararse por su factura o continuidad con el trabajo de los dramaturgos que habían empezado a producir en las décadas anteriores (Cañas, Gallegos o Rovinski). La mayor parte de los nuevos dramaturgos escribieron una o muy pocas obras y abandonaron rápidamente la producción dramática. No es casual que se recurriera con frecuencia a la adaptación de obras narrativas ante la ausencia de textos dramáticos originales, como la ya mencionada versión de la novela *A RAS DEL SUELO* (1974), la versión de la novela *PUERTO LIMÓN* (1975) de Joaquín Gutiérrez en una brillante adaptación escénica de Alfredo Catania, *MI MADRINA* (1981) de Carlos Luis Fallas también en adaptación de Catania o *MURÁMONOS, FEDERICO*, de J. Gutiérrez en versión dramática del autor.

Por otra parte, la función política y el carácter didáctico de muchas de estas obras —sobre todo las creaciones colectivas— hacía que, en ocasiones, el texto quedara reducido a un esquema documental y al esbozo de situaciones y personajes tipos, mientras el peso estético de la representación descansaba sobre la puesta en escena. Por otra parte, las relaciones entre la nueva generación teatral y la anterior implicaron, al mismo tiempo que un cierto grado de conflictividad, también una fecunda interacción: los esfuerzos de los mayores hicieron posible el surgimiento de los jóvenes, así como los problemas y preocupaciones que surgieron en esta época permearon, enriquecieron y modificaron la producción dramática de los mayores en las décadas de 1970 y 1980.

III. CRISIS

En comparación con el auge de los setenta, la década de 1980 apareció como un período de paulatina crisis y decaimiento en la actividad teatral. Varios factores influyeron en la configuración de este fenómeno. El más determinante fue la crisis económica y política que afectó a toda la región y que incidió de diversas maneras en el teatro costarricense. Por una parte, se encarecieron los montajes y el teatro pasó a ser más caro que el cine, mientras el empobrecimiento general de la población redujo la asistencia del público popular a las salas. Por otra parte, la aplicación de ajustes estructurales de corte neoliberal acaba con las políticas estatales de promoción e incentivos a la producción cultural. El teatro y la cultura en general —cuando no sea la cultura de masas o el embrutecimiento comercial— pasan a ser considerados actividades superfluas, o bien peligrosas y subversivas, sobre todo durante el gobierno sandinista en Nicaragua, cuando la intervención norteamericana en la región y su consiguiente manipulación ideológica, provocaron una histeria filofascista donde toda posición crítica ante la ideología oficial venía a ser considerada antipatriótica y sediciosa. Durante esta década, el Ministerio de Cultura ve reducido paulatinamente su presupuesto, y poco a poco perdió su

función de gestor cultural para convertirse en un cascarón burocrático; la Compañía Nacional de Teatro perdió su elenco estable; los subsidios a grupos independientes se redujeron paulatinamente hasta desaparecer por completo; muchos de los grupos permanentes se disolvieron o se redujeron a pequeños núcleos de dos personas; gran parte de los productores teatrales modificaron sus repertorios con una clara tendencia hacia el teatro comercial y el sainete superficial de risa fácil y equívocos sexuales. Finalmente, las transformaciones políticas producidas por el derrumbe del llamado «socialismo real», aunadas al empobrecimiento, la enajenación y la incertidumbre generados por el «nuevo orden mundial» triunfante, provocaron también un desconcierto ideológico que obligó a reconocer las limitaciones o la ingenuidad de muchos de los antiguos

planteamientos «revolucionarios» y a replantearse los presupuestos de toda actividad intelectual y cultural, o la interacción entre el arte, la realidad y los mecanismos del poder.

En este contexto empieza a gestarse, en la década de 1980, una nueva dramaturgia que reformula, adaptándose a la nueva situación, las principales preocupaciones de la década anterior. Una de las constantes de la dramaturgia de estos años es la indagación en los hechos históricos del pasado, como un recurso para reflexionar sobre aspectos conflictivos de la identidad y la idiosincracia costarricenses, o sobre la crisis histórica del presente. 1856 (1984) de Juan Fernando Cerdas y Rubén Pagura, sobre la gesta de ese año contra los invasores estadounidenses dirigidos por William Walker, o JUANA DE ARCO (1986) de

JUANA DE ARCO de Juan Fernando Cerdas. 1986



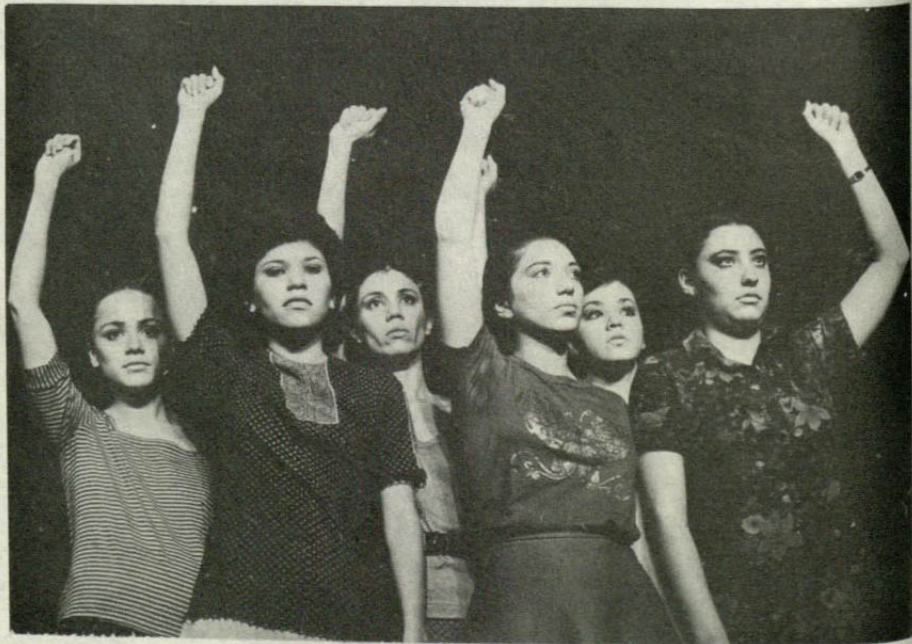
Cerdas, sobre la resistencia de la heroína epónima a los invasores ingleses, son obras que recurren a la representación de conflictos del pasado para establecer un paralelo con la crisis de identidad y soberanía nacionales en un presente dominado por la intervención económica, política y militar de los Estados Unidos y los organismos financieros internacionales. En el mismo sentido apunta *LOS NUBLADOS DEL DÍA* (1985) de Miguel Rojas, que indagaba los conflictos ideológicos y militares que siguieron a la declaración de la independencia en 1821, en la búsqueda de cierta tradición civilista y nacional que permitiera orientarse en el desconcierto belicista del momento. Una preocupación semejante se podría encontrar en la anteriormente citada *NI MI CASA ES YA MI CASA*, de Cañas. *PANCHA CARRASCO RECLAMA* (1988), de Lupe Pérez y Leda Cavallini es una obra documental que reconstruye en escena la indagación de las autoras en la biografía de una mujer del siglo pasado, en un intento por reconstruir los conflictos de la época y las luchas de la mujer por afirmarse como sujeto social. El mismo propósito desmitificador y de denuncia aparece en otras obras que utilizan hechos o referencias históricas más recientes, como la ya mencionada *EL MARTIRIO DEL PASTOR*, de Rovinski o *ÚLTIMA NOTICIA* (1984) de Guillermo Arriaga que denuncia la manipulación de los medios informativos costarricenses durante la guerra en Nicaragua. Las últimas obras de Arriaga, como *LÍMITE DE VELOCIDAD* (1990), se orientan hacia el teatro del absurdo para explorar los conflictos provocados por la incomunicación, la alienación, la manipulación y el consumismo en la cultura moderna.

Otra vertiente es

la representación de conflictos relacionados con la represión o la marginación de obreros, campesinos, mujeres y hombres del pueblo. Esta línea retoma el interés por la vida popular del costumbrismo tradicional, desde una perspectiva y con un propósito opuestos. Mientras el

primero tendía a una representación de los personajes y las costumbres populares como objetos pintorescos o ridículos enfocados desde géneros satíricos o humorísticos, estas obras tienden a convertirlos en sujetos dramáticos, que buscan sus propias formas de expresión e identidad y que elaboran sus estrategias de lucha o solidaridad, en un mundo hostil que los excluye o los margina. En esta línea se ubica *COMOSEMILL'E COYOL* (1982) de Víctor Valdelomar, obra que plantea los conflictos provocados por la expropiación del campesino y la emigración del campo a la ciudad, tratados con crudeza y lirismo, y con gran sensibilidad para los diversos registros del habla y la vida populares. Estos mismos rasgos caracterizan también las obras de Melvin Méndez *METEME EL HOMBRO* (1988), *SAN ZAPATERO* (1988) o *EVA SOL Y SOMBRA* (1989), textos que buscan la solidaridad en la marginación, con un lenguaje popular y poético, donde lo fantástico o lo extraordinario surge de lo cotidiano y sirve para hacer evidentes los conflictos ocultos por la dominación y la costumbre. *ELLAS EN LA MAQUILA* (1985), obra documental de Lupe Pérez y Leda Cavallini, ofrece

ELLAS EN LA MAQUILA. 1985



un cuadro de la vida y luchas de las obreras en las fábricas de maquila textil. Más en la línea tradicional del sainete costumbrista, pintoresco y divertido, están las obras de Jorge Arroyo *L'ÁNIMA SOLA DE CHICO MUÑOZ* (1985) y *CON LA HONRA EN EL ALAMBRE* (1986).

Otra línea temática que se desprende de la vertiente anterior es la marginación o la represión de la mujer en una sociedad patriarcal, línea que cruza las ya mencionadas EVA SOL Y SOMBRA, de Méndez, ELLAS EN LA MAQUILA O PANCHA CARRASCO RECLAMA, de Pérez y Cavallini, así como EL VUELO DE LA GRULLA (1984) y MADRE NUESTRA QUE ESTÁS EN LA TIERRA (1988) de la actriz y poetisa Ana Istarú.

Un lugar aparte ocupan algunos textos del dramaturgo y director Juan Fernando Cerdas, en colaboración con el actor y cantante Rubén Pagura, que procuran la incorporación de géneros populares, la tradición oral, diversas técnicas de distanciamiento, en la búsqueda de una identidad cultural donde se aúne la tradición popular con géneros y formas de los modernos medios de comunicación: ¿QUE TE PASA CON EL DISCO? (1978), 1856 (1984), LA HISTORIA DE IXQUIC (1990), MEMORIAS DEL OMBLIGO DEL MUNDO (1992) ofrecen distintas facetas de este esfuerzo. En esta misma línea de rescate, experimentación y búsqueda, podrían

ubicarse diversos intentos realizados por Fernando Vinocour o Alejandro Tosatti y el grupo «Diquis-Tiquis», para investigar y recuperar formas tradicionales de festividades y representaciones populares, como el teatro callejero, los espectáculos de plaza pública, las mascaradas, por ejemplo. Otra línea que ha despertado interés en los últimos años es la llamada «danza-teatro», que combina ciertas características del texto dramático con la danza y la coreografía. Todos estos últimos experimentos y búsquedas se salen de lo que tradicionalmente se entiende por «dramaturgia», y, quizás, apunten a la necesidad de transformaciones en la escritura y representación dramática que logren superar la crisis y el estancamiento en las formas tradicionales de producción, mediante nuevas estrategias de comunicación que permitan el acceso a un nuevo público.

En conclusión, durante las últimas dos décadas, el teatro costarricense ha pasado por un primer período, en los años setenta, de auge y

crecimiento como nunca antes experimentados, para descender en la última década a un período de crisis, decaimiento y mercantilización. El balance, sin embargo, no puede considerarse del todo negativo. Aún en la difícil encrucijada actual, la reflexión, la búsqueda y la experimentación, el esfuerzo por encontrar nuevas estrategias teatrales para expresar los conflictos contemporáneos a un público quizá más selectivo pero tal vez más sensible y crítico, no ha sido abandonado. En ciertos casos, más bien se ha fortalecido y generado ejemplos de trabajo, investigación, disciplina y sacrificio profesional, que hace abrigar esperanzas en la renovación y el desarrollo, con nuevas características y perspectivas, de la dramaturgia y el teatro costarricenses.



¿QUÉ TE PASA CON EL DISCO? Teatro Universitario. 1979

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

- (1) Sobre el desarrollo de la dramaturgia y el teatro costarricenses de la segunda mitad del siglo XX, consultar especialmente:

Barzuna Guillermo.

Recuento de un teatro popular en los años setentas, **Revista Escena**, 4, 7 (1982): p. 30. Centro de Documentación Teatral, Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Madrid (1988): «Costa Rica» Tomo I, p. 383.

Cortés, María Lourdes.

(1987) **Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski**. Tesis. Universidad de Costa Rica.

(1987) *La ocultación de las contradicciones de clase en la dramaturgia costarricense*. **Revista Escena**, 9, 18: p. 45

(1989) *De Magdalena a Eva: tres momentos de la mujer en la dramaturgia nacional*. **Revista Escena**, 11, 22-23: p. 49

Chacón, Albino.

(1991-1992) *Características neocostumbristas del teatro actual en Costa Rica*. **Revista Escena**, 13-14, 28-29: p. 54.

Herzfeld, A. y Cajiao Salas T.

(1973) **El teatro de hoy en Costa Rica**. Ed. Costa Rica: San José.

Montes, Manolo.

(1986) *El Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica*. **Revista Escena**, 8, 15: p. 7.

Mora, Arnoldo

(1985) *¿Existe un teatro popular en Costa Rica?* **Revista Escena** 7, 14: p. 1.

Morales, Carlos.

(1981) *El teatro en Costa Rica (1970-1980)*. Síntesis. **Revista Escena**, 3, 5: p. 4.

Rovinski, Samuel.

(1987) *En busca del público perdido*. **Revista Escena**, 9, 18: p. 49.

Rovinski, Samuel.

(1988) *Dramatización de lo inmediato*. **Revista Escena**, 10, 19-20: p. 111.

Sáenz, Andrés.

(1985) **La comedia es cosa seria**. Ministerio de Cultura: San José.

Sandoval de Fonseca, Virginia.

(1987) *Dramaturgia costarricense*. **Revista Iberoamericana**, 53, 138-139: p. 173.

Solís, Salvador.

(1991-1992) *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)*. **Revista Escena**, 13-14, 28-29: p. 70.

Tosatti, Alejandro.

(1989) *Las tradiciones espectaculares tradicionales y el desarrollo de una dramaturgia de investigación*. **Revista Escena**, 11, 22-23: p. 72

Tosatti, Alejandro y Manuel Ruiz.

(1990) *Tierranegra y el teatro en Costa Rica*. **Revista Escena**, 12, 26: p. 72.

Vásquez, Magdalena y José A. Vargas

(1988) *Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950*. **Revista Escena**, 10, 19-20: p. 105.

En este artículo se recogen algunas ideas formuladas en esos textos, y otras del autor expresadas en el artículo *Tradición y ruptura: la dramaturgia costarricense contemporánea* preparado para la **Antología del teatro centroamericano contemporáneo** que publica, en Madrid, el Centro de Documentación Teatral adscrito al Ministerio de Cultura de España.

(2) En 1956 el escritor H. Alfredo Castro, uno de los más prolíficos dramaturgos costarricenses de la primera mitad del siglo, quien escribía sus obras en francés, opinaba: «...En Costa Rica, por el idioma le somos deudores a España y por afición a Francia: esas serían las dos corrientes que podrían constituir nuestro patrimonio tradicional y le toca al escritor escoger entre la cultura española y la francesa. Ni la una ni la otra le puede satisfacer: pues escribir en nuestro país obras españolas sería un error y escribirlas francesas también lo sería, aunque en menor escala. No le queda más al dramaturgo que ir hacia una humanidad en general, de tipo clásico, es decir, hacia una dramaturgia abstracta», Castro H.A., *El teatro de José Fabio Garnier*, **Brecha**, 1, 3 (1956): p. 17.

(3) Herzfeld A. y Cajiao Salas T., **El teatro de hoy en Costa Rica**. Ed. Costa Rica: San José. (1973): p. 26.

(4) *Ibid.*, p. 23.

(5) *Ibid.*, p. 123.