

CARACTERÍSTICAS NEOCOSTUMBRISTAS DEL TEATRO ACTUAL EN COSTA RICA

Albino Chacón G.

Para el desarrollo del tema que el título sugiere, van a interesarse diferentes aspectos, fundamentalmente un cierto desarrollo de la historia literaria y también una cierta línea en que se ha desarrollado la producción teatral durante los últimos años en Costa Rica. A partir de algunas observaciones que podemos hacer sobre el desarrollo y modos de permanencia del costumbrismo, podremos explicarnos -ese es nuestro interés último- una cierta sensibilidad, una estética que se ha convertido en una característi-

ca permanente dentro de la producción y consumo de algunas artes en Costa Rica. En suma, lo que en nuestro criterio constituyen algunos rasgos culturales de la sociedad costarricense.

Una hipótesis va a subyacer a lo largo de este trabajo: la producción literaria nacional estuvo marcada a principios de siglo por el costumbrismo, y luego se fue alejando de éste con el desarrollo del realismo y, más recientemente, mediante nuevas formas, temas y técni-

cas. Pero en lo que se refiere a la producción teatral actual (especial a partir de los años 60) ha habido un fuerte resurgir de los planteamientos y técnicas costumbristas, lo cual permite plantear la existencia de neocostumbrismo en Costa Rica, esta vez a cargo de la producción teatral nacional.

Como veremos, esas mismas características neocostumbristas también se encuentran en otra serie de producciones afines (programas radiales y televisivos). Trataremos, ent-

ces, de ir estableciendo las semejanzas que hay entre el costumbrismo literario, tal como se dio a finales y principios de siglo y este neocostumbrismo teatral, así como algunas de las especificidades de éste último en relación con el primero, marcadas -y esto también forma parte de nuestro planteamiento- por el desarrollo urbano y el surgimiento de nuevos tipos sociales en la sociedad costarricense.

Es obvio que estas observaciones no abarcan toda la producción teatral de los últimos años en Costa Rica, pero sí una producción que ha marcado la pauta durante gran parte de la década de los años 80.

Al hablar de producción teatral, no hacemos referencia sólo a la escritura de los textos, sino también al tipo de montajes que se realizan, así como también a la recepción por parte del público costarricense que, luego de 90 años, sigue fiel al código estético costumbrista.

A este respecto, un director y empresario teatral afirmaba en una entrevista que *"estamos viviendo una etapa en que el espectador no es tan exigente. Más*

bien en el momento en que se le quiere llevar por otra parte, ponerlo a reflexionar demasiado, entonces se aleja". Y continuaba diciendo: *"el público que asiste hoy tiene una educación, un desarrollo intelectual muy por debajo del promedio deseable. La gran mayoría que asiste a los espectáculos no asiste al teatro como espectáculo teatral sino como simple entretenimiento"* (1)

Esa estética ha estado presente desde hace muchos años en la radio; un ejemplo claro son los programas de Carmen Granados, prácticamente toda una institución dentro del humor costarricense llamado popular, precisamente por la reconstrucción que hace de cierto lenguaje que entra en el estereotipo de lenguaje popular que se maneja en el imaginario costarricense, así como de tipos sociales campesinos; también en la televisión, con distintos programas o anuncios comerciales que se han venido produciendo en los últimos años. Un caso en este sentido es el de *Las Cuatruñas* (Marcia Saborío y Nerina Carmona), quienes del teatro pasaron a la radio y la televisión; este grupo, además de los tipos campesinos introdujo tipos urbanos.

Esa es, precisamente, una de las características del neocostumbrismo actual: junto con el "concho" (herencia del costumbrismo de principios de siglo) conviven nuevos tipos como "el piecito", "la plástica", "la doñita vina del barrio" o el "lumpen", ubicados casi siempre como originarios de los barrios del sur de San José. En el teatro, el ejemplo más claro lo constituye *Las fisgonas de Paso Ancho*, de Samuel Rovinski (2). Muchos otros ejemplos podrían mencionarse.

RASGOS Y ACTITUDES DE UNA SENSIBILIDAD

El costumbrismo se caracterizó por un tratamiento anecdótico del "concho" y su lenguaje y costumbres, aderezado con una gran dosis de humorismo y choteo a partir de la oposición campo-ciudad. En el neocostumbrismo actual, además de esa oposición, se produce otra: la oposición cultural nacional-cultura extranjera.

En relación con esta última es necesario hacer algunas consideraciones. Interesa destacar que al hablar de una característica cultural como es, desde nuestro punto de vista, el costumbrismo, no se está hablando sólo de un cierto tipo de producción literaria o teatral (visto así, el asunto sería absolutamente inocente y estas notas no serían más que un simple ejercicio de escritura y lectura absolutamente prescindible). Pero en nuestro concepto, de lo



LOS POCOS SABIOS

Alberto Cañas

Estrenada en el Teatro Arlequín el 27 de octubre de 1980, con el siguiente

REPARTO

Tomás Roberto Fernández
Gloria Virginia Gruter
El licenciado Marius Ferrat
El profesor Gabriel Cuello José Trejos
Matías Paco Portillo

Dirigida por Jean Moulart

que se trata es de identificar los rasgos de una estética dominante, de una sensibilidad en el sentido de que ésta expresa el cómo nos percibimos y el cómo percibimos los rasgos de los demás grupos conformantes de lo que llamamos sociedad costarricense. Es decir, se convierte en un problema de identidad personal y cultural, en un doble movimiento de identificación (asimilación) y discriminación (sentimiento de exterioridad) entre grupos y estratos sociales en el seno mismo de la sociedad costarricense.

En suma, el problema se define en términos de cómo unos sujetos se perciben a sí mismos (en este caso nos referimos al sujeto ideológico que escribe literatura y a la expresión que hay en ésta de la percepción que un grupo tiene de sí mismo) y, en segundo lugar, de cómo estos sujetos ideológicos expresan su percepción de otros sujetos y grupos que se tornan objetos literarios a partir de una matriz de exterioridad, es decir, de una desidentificación personal y social de la cual la literatura y otras prácticas artísticas son portadoras.

Dentro de la oposición nacional-extranjero, los elementos considerados como conformantes de la cultura nacional son visualizados de dos modos tendencialmente muy distintos. En un primer momento, como signos de incultura, ridículos, "polada" y, por lo tanto, motivo de choteo y burla frente a los elementos que actúan como signos de la cultura extranjera prestigiosa, especialmente como

bien sabemos, la norteamericana (a principios de siglo, el punto de referencia era la francesa). Son los signos extranjeros y extranjerizantes los que son dadores de reconocimiento, de 'status'. Por ejemplo, las adolescentes que hablan el español con características fonéticas propias más bien del inglés.

A los elementos nacionales se les ubica dentro de un uso despectivo del término folclor; la expresión que ya comienza a ser antigua "no seas fresa", ha venido siendo desplazada dentro de los sectores jóvenes por "no seas criollo", o "no seas folclórico". Dentro de esta concepción -y haciendo un paralelismo con la primera oposición- el campo es Costa Rica y la ciudad Estados Unidos de Norteamérica, lo cual quiere decir que el punto de referencia cultural, e incluso geográfico, no se encuentra ya dentro de las fronteras nacionales.

Una segunda actitud es la idilización de los elementos nacionales en el terreno de los valores, en una postura frente a lo extranjero que considera a éste como negativo y causa de todos los males que aquejan a la sociedad costarricense, actitud muy presente en un discurso moral bastante fuerte y sistemático de los últimos años. Como se recuerda, a principios de siglo se consideraba, tanto en el costumbrismo como en el realismo, que los males degradantes de la sociedad costarricense tenían su origen en la ciudad, en San José, centro de pervisión, de malas costumbres,

de engaños, una Sodoma o Gomorra nacional. En el fuerte discurso moralista de hoy se considera que las causas de la degradación moral costarricense vienen del extranjero y han venido a romper la paz, la tranquilidad, la honradez y una cierta inocencia que, siempre, según este discurso, habrían caracterizado históricamente a la sociedad costarricense.

Si en ese discurso moral de principios de siglo que caracterizó a nuestra literatura, la ingenua muchacha campesina era presa de los apetitos sexuales y malos sentimientos del capitalino, y de un ambiente urbano que la prostituye, en el discurso moral actual que venimos describiendo, la inocente y patriarcal Costa Rica ha caído en manos de la mafia y la corrupción internacional. Es, de nuevo, el mito de la Edad de Oro ⁽³⁾.

Se mencionó atrás una actitud tendencial (que ahora podemos calificar como fuertemente tendenciosa) porque si en el primer caso los modelos por imitar son los norteamericanos, en el segundo caso, los que han sido causa de nuestros males son los nicaragüenses o los colombianos: detrás de todo crimen siempre alguien ha oído un acento extranjero, nica o colombiano, por lo general.

La oposición nacional-extranjero viene a ser, en realidad, una extensión de la primera, una -llamémosla así- internacionalización de la oposición campo-ciudad. Como se ve, y si la relación que estamos haciendo resulta válida, es

curioso entonces cómo las dos oposiciones, campo-ciudad y nacional-extranjero, aparentemente contradictorias, en realidad se complementan, porque en el fondo están movidas por los mismos mecanismos de exclusión social.

PERSISTENCIA DE UNA ESTETICA

La línea neocostumbrista pasó del teatro a la televisión con programas como *El fogón de doña Chinda*, *La lucha de Lucho*, *Cómo es qu'es*, y también al cine; en éste último con la película *Eulalia* (1987), con un tema que no nos es desconocido: la campesinita que llega a la ciudad, en donde es víctima de los asedios sexuales del patrón y termina embarazada por un chulo; *Eulalia* es la primera película con verdadero éxito de público y económico en Costa Rica, las demás han sido fracasos. Recuérdese que también el grupo Chaplin realizó una versión fílmica de *Cómo es qu'es*, que estuvo en cartelera hace unos meses, aunque sin ninguna trascendencia.

Si algo realmente asombra en la historia literario-artística en Costa Rica, es la persistencia de los temas. Ya sabemos que a Costa Rica llegó un movimiento costumbrista tardío, cuando ya en otros países del continente se estaba dejando de cultivar; pero los temas y oposiciones temáticas en que se inspiró han seguido presentes durante las décadas. El realismo posterior

absorbió en la novela -aunque desde una perspectiva mucho más crítica, en cuanto superación de lo meramente anecdótico- las líneas temáticas costumbristas (la oposición campo-ciudad, el poder corruptor del dinero, los engaños debidos a la ingenuidad campesina, la corrupción y el abuso políticos, entre otros), que luego persistirán fuertemente en la novelística de la década de los años 40 y de los 50.

Sin embargo, en la novela comenzaron a darse cambios importantes, relativamente, los cuales han dado una literatura que, en la actualidad, se ha alejado bastante de la estética costumbrista, aunque bien hay que decirlo, no de un cierto realismo que desde sus orígenes ha arrastrado la novelística costarricense. Por eso, resulta más curioso que, cuando ya la literatura se plantea nuevas formas de escritura y órdenes de preocupación distintos, sean otras manifestaciones artísticas las que vuelvan a las fuentes costumbristas, como un modo de asegurarse un público consumidor.

Hay que anotar que esta actitud no es nueva ni mucho menos en el público costarricense. Hagamos un poquito de historia, solo para tener presentes algunos elementos. En los años 30, una obra costumbrista cómica como *San José en camisa*, de Raúl Salazar Alvarez, que trata la vida nocturna en los barrios bajos josefinos, se presentó más de 100 veces consecutivas. Quizás, no sea nada casual que haya sido en esa

época, marcada fuertemente por la recesión económica, cuando se dio en el teatro ese resurgir del costumbrismo en su línea más inofensiva: la de la risa, la del choteo, la del chiste, la de la ridiculización sin mayores aspiraciones críticas, la de la diversión. Por esta misma época también José Marín Cañas escribió 3 obras costumbristas: *En busca de candidato*, *El tesoro de la Isla del Coco* y *Tragedia de ocho cilindros*⁽⁴⁾.

Luego hay un gran vacío en el teatro costarricense. Es extraño que los hechos del 48, con todo lo que marcaron la historia costarricense, no repercutieran en la dramaturgia, excepción hecha de *El héroe* (1956) de Alberto Cañas⁽⁵⁾. Más recientemente, Bernal García produjo *Un amor del 48*, pero que sólo toma la época como telón de fondo y ambientación para una historia amorosa; las referencias histórico-políticas son mínimas y no juegan ningún papel de importancia en el desarrollo de la trama. En los años 50 se da un cierto resurgimiento de grupos organizados, se funda el Teatro Universitario pero la dramaturgia camina entre obras menores.

En los años 70 se da un movimiento teatral realmente activo. Esta década es, sin duda, la más rica e importante en toda la historia del teatro en Costa Rica, con la presencia protagónica del grupo Tierra Negra y del director uruguayo Atahualpa del Cioppo y obras realmente destacables en relación con todo lo que se había venido

TENDENCIAS EN EL NEOCOSTUMBRISMO

Es necesario, no obstante, establecer algunas de las características presentes en los trabajos mencionados anteriormente en relación con el costumbrismo de finales y principios de siglo. Este último, en su carácter anecdótico, nunca logró salirse del nivel de lo trivial, de lo banal en la presentación de los personajes; en él predomina una visión que pone el énfasis en lo pintoresco que el habitante de la ciudad encuentra en el campesino: su modo de hablar, sus costumbres y creencias, su ingenuidad y a la vez una cierta astucia natural que se le reconoce, todo ello tratado con humor. Todas esas características del tipo social campesino, en su inocencia, despiertan en el ciudadano la curiosidad, la simpatía y la risa.

El costumbrismo, empero, no debe ser visto sólo como un conjunto de rasgos que caracterizan un tipo de producción literaria (en cuanto a temática, lenguaje popular, estereotipos de personajes, etc.), sino también una actitud ideológica; con esto se quiere decir, por un lado, que el modo de vida, problemas y rasgos culturales de este grupo social sufren un proceso de reducción y de ahistorización (en el sentido de ausencia de causalidad y de no problematización, pues todo se resuelve en el terreno de lo anecdótico) y, por otro, hay una visión profundamente exteriorista de las situaciones. El campesino y sus rasgos de vida son vistos, dentro de su pinto-

resquismo y exotismo, con los ojos de un turista que se pasea y encuentra todo muy simpático, pero que jamás es capaz de ver y menos comprender la problemática humana de unos seres que, convertidos en maquetas, han perdido su dimensión de sujetos.

Todas esas características que, en mayor o menor grado, caracterizaron el costumbrismo de principios de siglo, son las que de nuevo están presentes en una línea de producción dramática que en los últimos años ha sido predominante en Costa Rica. Con el peligro que siempre conlleva todo principio de clasificación y división, distinguimos aquí tres tendencias en el neocostumbrismo teatral de los últimos años en Costa Rica.

1. Una línea que desarrolla los temas básicos del costumbrismo finisecular, anecdótico, con los tipos campesinos como protagonistas, recreación del lenguaje campesino, humorístico, en obras tales como la ya mencionada: *L'ánima sola de Chico Muñoz*, de Jorge Arroyo, con el tema de la vela del campesino muerto y las anécdotas que ahí suceden. Un motivo semejante está desarrollado en el *El resucitado*, de Melvin Méndez, quien retomó una anécdota real que ocurrió en San Isidro de Heredia, con la equivocación que surgió con un entierro; una familia enterró a un hombre que encontraron muerto creyendo que se trataba de uno de sus familiares; el muerto se parecía mucho a un familiar que se había perdido

haciendo, tales como las de Rovinski (*El laberinto*), de Daniel Gallegos (*La colina*), de Antonio Iglesias (*Las hormigas, Pinocho rey*) y otras más. La llegada de actores y grupos sudamericanos, en especial chilenos, contribuyó a dar un fuerte impulso al teatro nacional, en lo que se refiere a los aspectos técnico y actoral.

Poreso, resulta asombroso que, luego de que el teatro había llegado a su mejor momento en los años 70, con un alejamiento prácticamente total de la línea costumbrista, nos encontremos en los años 80 con un teatro -y un público- que se olvida del trabajo hecho durante diez años y retorna a las líneas temáticas más "clásicamente" costumbristas. Los títulos mismos nos remiten claramente a esta estética: *L'ánima sola de Chico Muñoz*, *Con la honra en el alambre*, de Jorge Arroyo; *Parada, por favor*; *Amor, enredo y chorizo*; *Pienso... luego empujo*; *Vida y milagros de la Cuatruña*; *Cómo es que'es*; *Amor con hambre no dura*, producciones del Teatro Chaplin, con textos trabajados por Eduardo Zúñiga, Marcia Saborrío, Walter Fernández o Ronald Villar; *Meteme el hombro*; *San Zapatero*; *El resucitado*, de Melvin Méndez; *Como semilla 'e coyol*, de Víctor Valdelomar.

Hay excepciones, pero es indudable que el grueso, y las que tienen más éxito de público, son las de línea más fuertemente costumbrista. En el teatro aficionado la presencia e influencia costumbrista es aún más unánime⁽⁶⁾.

durante algún tiempo porque andaba "de tanda", hasta que un día apareció vivo.

Dentro de esta misma línea anecdótica se ubican también algunos de los trabajos de Marcia Saborío con el personaje de la Cuatruflia, la sirvienta campesina, inocentona pero a la vez mañosa que trabaja en la ciudad. En el programa de televisión ya aparece como administradora de una soda y deseosa de educarse, pero siempre nostálgica de su pueblito natal.

Una variante importante la constituye *Como semilla'e coyol*, de Víctor Valdelomar, con una trama más compleja y un tratamiento menos anecdótico y mucho más crítico; presenta las circunstancias de degradación que sufre una joven campesina que emigra a la ciudad y las penurias que sufre su familia.

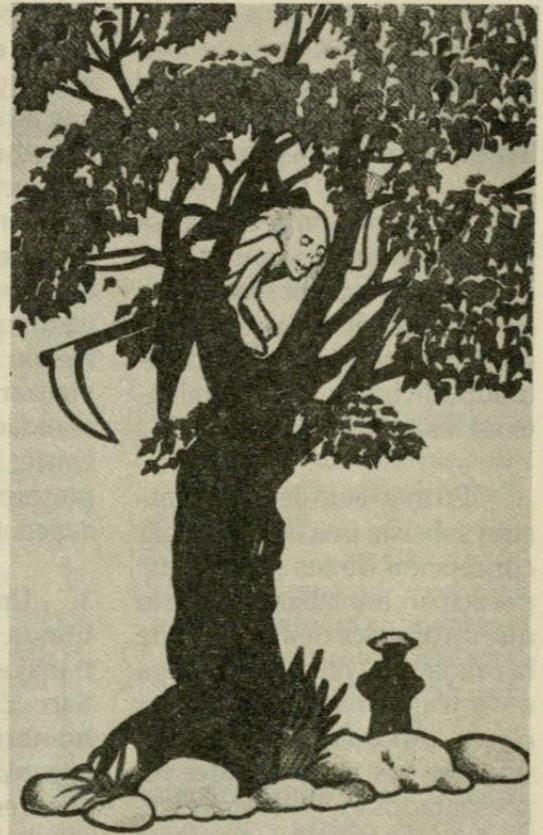
2. Una segunda línea está constituida por trabajos que podemos definir como neocostumbrismo urbano, como una subdivisión de un teatro urbano cuyos inicios pueden ser ubicados a partir de los años 30 y 40 en América Latina, debido a un cierto desarrollo industrial, al nacimiento de grandes urbes y a la conformación de un proletariado cada vez mayor. Así como el proletariado y la clase media emergente comenzaron a desplazar al campesino a causa del nuevo modelo económico industrial, así mismo lo han desplazado como sujeto literario.

Lo anterior se debe a que el proceso de industrialización y

urbanización ha sido mucho más lento en Costa Rica. Podemos pensar que la vigencia de una estética costumbrista en Costa Rica a lo largo de este siglo se debe a esa razón. Nuestra problemática ha seguido estando ligada al agro, es decir, seguimos teniendo una mentalidad rural, nuestro proletariado está constituido por campesinos metidos a trabajar en fábricas y nuestras ciudades siguen siendo pueblos grandes.

Lo que llamamos neocostumbrismo urbano vendría a ser una mezcla de algunas características del teatro de lo urbano propiamente (en cuanto a ubicación espacial, tipos humanos y temática) con procedimientos de trabajo textual propios del costumbrismo.

Aquí se ubica *Las fisgonas de Paso Ancho*, de Samuel Rovinski; también los trabajos de Eduardo Zúñiga, Walter Fernández y Ronald Villar, quienes trabajan sus propios textos o adaptaciones que hacen de textos extranjeros. Los textos de estos últimos han sido siempre montados, primero por el Teatro La Colina y luego por el Teatro Chaplin. *Parada, por favor, Amor, enredo y chorizo, Pienso... luego empujo*, son algunos claros ejemplos: el bus, la fábrica, la calle josefina, el



tu Teatro Universitario
UVIETA
 de Alberto Cañas
 Dirección Lenin Garrido

colegio, el cabaret, el barrio del sur de la capital son los ambientes en que se localiza casi siempre la acción. Toman como tema aspectos de la cotidianidad ciudadana, con situaciones que se supone viven sujetos del estrato "lumpesco" y en general los grupos marginados de la capital. El tipo social que se presenta no es ya el campesino, sino el "lumpen", "el piecito", la prostituta, la joven estudiante, y el lenguaje campesino cede lugar al lenguaje "pachuco" citadino.

Son trabajos anecdóticos, sin ninguna pretensión artística, pero que por su lenguaje procaz,

sus alusiones sexuales y la utilización de estereotipos sociales reconocibles en el mundo urbano capitalino de calle, es uno de los que atraen más público.

La afirmación de que constituyen trabajos anecdóticos debe tomarse en el sentido de que constituyen propuestas escénicas y textuales sumamente superficiales en el tratamiento de los temas.

En todo acto de comunicación subsiste una determinada concepción de los sujetos que participan; anotábamos antes lo que un director opina acerca de la calidad del público que llega a ver teatro, nada positiva por cierto. Ahora bien, ¿cómo son tratados los tipos sociales representados en los textos escénicos? Se señaló también al inicio el problema de la ahistorización: si todo se resuelve en la inmediatez, en lo casual, en la salida de efecto cómico instantáneo, ocurre inevitablemente una trivialización de la vida de estos sujetos, en la que no sucede nada substancial, y se les convierte en seres sin destino, sin historia.

Llama profundamente la atención, y no parece casual, que este tipo de teatro resurja precisamente en dos momentos de profunda crisis económica y social en la historia de nuestro país: finales de los años 20 y principios de los 30, y luego ahora en los años 80 y 90. No deja de haber en esto una cierta perversión: así como se convierte en chiste el choque del ciego con el poste de la esquina,

o el resbalón del cojo, del mismo modo el teatro actual -por lo menos una buena parte de él, la que ha dado pie a estas notas- ha reducido la trágica vida de los sectores más golpeados, empobrecidos, embrutecidos al nivel de anecdótico. En suma, aquí estamos hablando de un teatro que no ha asumido otra misión histórica que la de trivializar la vida y pervertir la realidad: el dolor se vuelve chiste; lo miserable se vuelve pintoresco; la vida se vuelve anécdota.

3. Una tercera línea está constituida por la mayoría de los trabajos de Melvin Méndez. *San Zapatero*, *Meteme el hombro*, *Eva, sol y sombra*, son ejemplos. La temática de estas obras es también urbana y gira alrededor de problemas que viven los grupos marginales capitalinos, pero aunque también con elementos neocostumbristas, los trabajos de Melvin Méndez constituyen una línea distinta de las dos anteriormente mencionadas.

Si bien los temas giran alrededor de los problemas cotidianos de los grupos subalternos urbanos, el lenguaje popular utilizado está lleno de lirismo, con lo que Méndez crea situaciones y juegos dramáticos de gran intensidad y sensibilidad que recuerdan, para mencionar un caso, el teatro tragicómico del cubano Héctor Quintero. Los textos de Méndez no se quedan en la simple anécdota y los personajes no son trivializados; éstos aman, sufren, se entristecen, son gol-

peados por la vida, tienen sueños, gozan en sus pequeñas alegrías, es decir, tienen una complejidad que los enriquece y los humaniza, en contraposición con la unidimensionalidad de los personajes de Zúñiga o Arroyo.

En los trabajos de Méndez se da, en síntesis, una mezcla de elementos costumbristas dentro de la temática del teatro urbano, pero en los que hay una superación de la actitud anecdótica o simplemente farsesca.

El recorrido hecho no pretende dar cuenta de toda la producción dramática que hay actualmente en Costa Rica. Hay dramaturgos, cuyos textos habría que enfocar de un modo distinto, como son los casos de Alberto Cañas, Daniel Gallegos, Antonio Yglesias, o los demás trabajos (dejando por fuera el mencionado anteriormente) de Samuel Rovinski; o los de Ana Istarú, Guido Sáenz, Miguel Rojas, Leda Cavallini o Lupe Pérez.

Dada la receptividad que el actual teatro neocostumbrista está teniendo en Costa Rica nos parece que es un fenómeno textual -entendido éste en términos semióticos amplios que no debe dejarse de lado y que debe ser estudiado con bastante atención. Al final puede ayudarnos a entender un poco más la interacción entre algunos de los fenómenos culturales con otros correspondientes a otras esferas y que conforman el actual espacio social costarricense.

NOTAS

(1) *El público costarricense rechaza el teatro serio*. Entrevista realizada por Albino Chacón a Eduardo Zúñiga. San José: Revista Aportes No. 65, abril, 1990.

(2) Tanto el trabajo de montaje como la versión televisiva se realizaron llevando al extremo, precisamente, los elementos neocostumbristas ya presentes en el texto mismo.

(3) Este aspecto ya ha sido señalado por Alvaro Quesada en relación con la narrativa costarricense durante el siglo XIX. Vid. A. Quesada, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. Editorial Universidad de Costa Rica: 1986.

(4) Vid. Abelardo Bonilla. *Historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica: San José, 1967. Pág. 211

(5) Vid. William Venegas. *Teatro costarricense: una de cal y otra de arena*. En Revista Aportes, N. 39, Noviembre, 1987, pág. 18.

(6) Esto se observa muy claramente en las obritas que se presentan normalmente en las instituciones educativas, o lo que es aún más representativo para efectos de este trabajo, el grueso de los montajes que se presentan en el concurso El Grano de Oro, que organiza anualmente la Municipalidad de San José.

BIBLIOGRAFIA

Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. Edit. Costa Rica: San José, 1967.

Castro, Margarita. *El costumbrismo en Costa Rica*. Imprenta Lehmann: San José, 1971 (1ra edición de 1966)

Chacón, Albino. *El público rechaza el teatro serio*. En Aportes, No.65, San José, abril 1990.

Quesada, Alvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. Edit. Universidad de Costa Rica: San José, 1986.

Venegas, William. *Teatro costarricense: una de cal y otra de arena*. En Aportes, No. 39, San José, noviembre, 1987.

