

# ESCENA

Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906

Volumen 84 – Número 1

Julio – Diciembre 2024

## Estudio descriptivo de las postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021

*Descriptive Study of the Nominations for the 2021 Ricardo Fernández Guardia Theater National Award*

*Bernardo Mena Young*

DOI 10.15517/es.v84i1.56256



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Estudio descriptivo de las postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021

## *Descriptive Study of the Nominations for the 2021 Ricardo Fernández Guardia Theater National Award*

Bernardo Mena Young<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

**Recibido:** 21 de agosto de 2023

**Aprobado:** 15 de noviembre de 2023

### Resumen

**Introducción:** Este es un estudio descriptivo de los espectáculos nominados al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021 que atestiguan parte de lo acontecido teatralmente en ese año. **Objetivo:** Se busca describir los aspectos más relevantes de los espectáculos nominados y vistos por el investigador de acuerdo con criterios tipológicos, temáticos y socioeconómicos. **Métodos:** Se observaron los espectáculos del corpus y se tomaron notas que, posteriormente, se sistematizaron en una hoja de cálculo según las categorías propuestas. **Resultados:** Para el periodo, la producción expectada presenta la mezcla de modos de enunciación y modalidades actorales, aparece como tema dominante las mujeres y, a nivel socioeconómico, poca regionalización y elencos determinados por el acceso a recursos. **Conclusiones:** Se plantea que los resultados se asocian con procesos complejos de cambio sociocultural y se señala la necesidad de estudiar lo teatral a partir de corpus cada vez más abarcadores.

**Palabras clave:** artes escénicas; teatro costarricense; producción teatral; obra de teatro; expectación teatral

---

<sup>1</sup> Docente en la Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Lingüística, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0002-8857-7255. Correo electrónico: bernardo.mena@ucr.ac.cr

### Abstract

**Introduction:** This is a descriptive study of the shows nominated for the 2021 Ricardo Fernández Guardia Theater National Award, documenting part of the theatrical events that occurred in that year. **Objective:** The aim is to describe the most relevant aspects of the nominated shows as observed by the researcher, based on typological, thematic, and socio-economic criteria. **Methods:** The shows from the corpus were observed, and notes were taken, which were later systematized in a spreadsheet according to the proposed categories. **Results:** For the period, the observed production displays a combination of enunciation modes and acting modalities, with women emerging as the dominant theme. At the socio-economic level, there is a limited regionalization and casts determined by access to resources. **Conclusions:** It is suggested that the results are associated with complex processes of sociocultural change, emphasizing the need to study theater based on increasingly comprehensive corpora.

**Keywords:** performing arts; Costa Rican theatre; theatrical production; theatrical performance; theatrical reception

## Introducción<sup>2</sup>

En el mes de noviembre del año 2020, el entonces director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, M. A. Juan Carlos Calderón, me propone participar como miembro del jurado de los Premios Nacionales Ricardo Fernández Guardia, los cuales se otorgan a personas artistas sobresalientes en el arte del teatro en Costa Rica. Según el artículo 8 de la Ley 9211, en la que se decretan los premios de cultura, en la integración del jurado para cada premio debe convocarse “al menos un representante de cada universidad pública que imparta la disciplina o actividad a galardonar” ([Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, 2014, art. 8](#)). Esta designación implica una “responsabilidad ética”, en tanto que la labor se tiene que realizar de forma prolija y con honestidad, a pesar de que, claramente, involucra no solo la experticia de la persona nombrada, sino también su subjetividad.

Sin embargo, realizar la labor como jurado puede representar, además, un aprovechamiento de los recursos personales y públicos que se invirtieron en la asistencia a los espectáculos del año en cuestión. De hecho, es una oportunidad para responder a la pregunta de cómo fue la producción nueva del teatro costarricense institucional e independiente estrenada en el segundo año de la pandemia por el COVID-19, como se plantea este artículo. Con esto, se busca también señalar la importancia de establecer un corpus de espectáculos y entes creadores en los estudios sobre el teatro costarricense, de forma que se puedan superar aquellos estudios basados en unas pocas personas o grupos, los cuales solo crean imágenes sesgadas de lo que acontece teatralmente en Costa Rica. En última instancia, se realiza el estudio con la intención de que pueda constituir un documento más para la historia del teatro costarricense en el siglo XXI.

El objetivo es, pues, describir la producción nueva del año 2021 postulada al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia según tres aspectos diferentes, pero complementarios, los cuales son: los modos mediante los que se presenta lo escénico a quienes espectan, el aspecto temático de los espectáculos y el aspecto socioeconómico, que involucra ubicación geográfica, origen de los fondos y número de personas en el elenco.

---

<sup>2</sup> Extiendiendo un profundo agradecimiento a la Dra. Vanessa Fonseca por sus observaciones y comentarios, lo que ha contribuido a mejorar sustancialmente este escrito.

Es importante destacar que el alcance es descriptivo, por lo que se busca mostrar, narrar, reseñar o identificar “hechos, situaciones, rasgos, características de un objeto de estudio, ... pero no se dan explicaciones o razones de las situaciones, los hechos, los fenómenos” (Bernal, 2016, p. 143). Además, es un estudio descriptivo seccional, es decir, “se obtiene una única vez en un momento dado” (cf. Bernal, 2016, p. 145). Para realizarlo, es necesario definir un marco conceptual que permita entender qué es un espectáculo teatral y en qué consiste el acto de asistir y verlo. Sin embargo, de forma previa se revisará a grandes rasgos de qué se han ocupado los estudios teatrales en el país.

### **¿De qué está hecha la historia del teatro en Costa Rica?**

Para las personas profesionales en Historia, constituyen un tema insoslayable los datos y la documentación del fenómeno en estudio. Representan, como dice Díaz (2007), “rastros de ese pasado que son posibles de localizar en el presente” (p. 36). Para la historia del teatro, es igualmente arduo reconstruir el acontecimiento teatral ya sucedido, precisamente por lo efímero del objeto artístico que se produce. Por esto último, es de vital importancia no solo el registro del acontecimiento teatral, sino también su documentación (Donohue, 2010).

Gran parte de los estudios comprensivos del teatro en Costa Rica se han hecho con énfasis o, exclusivamente, respecto a la literatura dramática costarricense (por ejemplo, Cappella, 1947; A. Bonilla, 1981; Quesada et al., 1993; Rojas & Ovares, 1995; Rojas et al., 1995; Fumero & Bell, 2000; Fumero, 2007; Badano Gaona, 2010; Bonilla, 2011; Lázaro-Girón, 2014; Vindas-Villarreal, 2017; Fumero, 2019; García-Barrientos, 2019). Esto también ha sido atestiguado por Calderón (2013) cuando anota que “las historias del fenómeno teatral en Costa Rica han sido enfocadas desde una perspectiva literaria” (p. 25).

Muchas son las razones de este fenómeno, pero es posible anotar, de forma preliminar, que la literatura dramática, al contar con un soporte que permite su persistencia en el tiempo frente a lo efímero del espectáculo, plantea ventajas para su estudio. A la vez, ha contado con un prestigio en la investigación teatral (Vince, 2010, p. 26), el cual hasta finales del siglo XX ha sido revisado críticamente.

Es decir, realizar la historia de la puesta en escena y las prácticas teatrales conlleva la dificultad de que, antes del registro en video (y aun así, el video no logra capturar muchos aspectos del convivio y la expectación de un acontecimiento teatral), se depende de que

quienes participaron del acontecimiento teatral hayan dejado registro de su espectación, lo cual implica tomar en cuenta la subjetividad inherente al documento (cf. los problemas y debates al respecto en [Vince, 2010](#), especialmente pp. 26-30).

La importancia que adquiere la documentación de las prácticas teatrales en el país está demostrada por el libro de [Fernando Borges](#), *Historia del teatro en Costa Rica*, del año 1942. Esta es una obra que reúne una gran cantidad de datos sobre el teatro costarricense en el siglo XIX y principios del XX, la cual ha sido citada profusamente por los estudios posteriores que han abordado ese periodo histórico. A pesar de que no plantea un estudio científico del tema, sino más bien anecdótico (como lo señala [Fumero, 1996, p. 23](#)), y que el fenómeno denominado “actividades teatrales” tiene problemas de definición, los datos que aporta han servido para orientar investigaciones históricas sobre el tema y, en muchos casos, son datos únicos al respecto.

Otros estudios se muestran más completos al tratar de capturar la complejidad del fenómeno en cuestión de forma sincrónica o diacrónica (el estudio introductorio en [Herzfeld & Cajiao-Salas, 1973](#); [Vladich, 1987](#); [Fumero, 1996](#); [Vinocour, 2007](#); la primera mitad de [Gutiérrez-Rojas, 2011](#); [Mesén-Sequeira, 2019](#)). Llamam la atención, tanto por su intención de registrar la producción teatral anual como por lo escueto de los datos, la serie de artículos aparecidos en *ESCENA. Revista de las artes*, que consisten en cuadros que sistematizan la producción teatral de un año específico a partir de las siguientes categorías: obra, autor, director, actúan, grupo y sala ([Cañas, 1987](#); [Marín, 1990, 1991, 1992](#)). Sin embargo, no se consignan descripciones, juicios críticos o análisis sobre el conjunto de los espectáculos.

Como forma de establecer un diálogo que plantee ciertas líneas de profundización, son claves los estudios más recientes que analicen la producción teatral, la puesta en escena o los espectáculos. Es el caso del estudio de [Alpízar Barquero y de Santana \(2016\)](#), que plantea una visión del teatro costarricense desde el concepto de “transculturación” de Fernando Ortiz. También se debe mencionar el artículo de [Lázaro-Girón \(2014\)](#) que, de forma contrastante, señala tres “imágenes fragmentarias” del origen del teatro costarricense como aspectos que todavía acarrea el teatro contemporáneo.

### **Marco contextual: el año 2021 y la pandemia por el COVID-19**

Desde marzo del 2020, la población de Costa Rica estuvo en confinamiento y una gran variedad de las actividades económicas que involucraban la atención al público no pudieron desarrollarse, en cuenta los espectáculos teatrales. En el 2021 fue posible realizar la apertura de establecimientos con aforos modestos, con distanciamiento social y normas de desinfección y uso de mascarilla. La actividad teatral fue parte de los sectores más afectados de forma negativa por las restricciones sanitarias. De interés histórico está el hecho de que la actividad teatral había sido suspendida como medida de control ante la propagación de una enfermedad, en los años 1856-1857, por la epidemia del cólera (Borges, 1942, p. 17) y en 1920, debido a la gripe española (Botey, 2017, p. 101; V. Fonseca, comunicación personal, 16 de julio del 2023).

Las actividades teatrales del 2020 consistieron, mayormente, en la virtualización del teatro para su consumo mediado. Muchas de estas manifestaciones se pueden considerar fronteras entre el teatro y el audiovisual o, también, más performáticas que teatrales (por ejemplo, la difusión por *streaming*). Sin embargo, una gran cantidad de proyectos fueron aplazados para su posterior estreno cuando las condiciones fueran más seguras para el público y las medidas sanitarias lo permitieran.

En el 2021, dos circunstancias permitieron que las actividades teatrales fueran retomadas: el descenso temporal de la tasa de contagios y la vacunación masiva que se realizó durante todo el año. Por lo tanto, las actividades teatrales en el año 2021 subieron en número con respecto al año 2020 y fueron significativamente más abundantes en la segunda parte del año que en la primera.

Otro aspecto de importancia que caracteriza el año 2021 es la celebración del Bicentenario de la Independencia de Costa Rica. Como se evidenciará más adelante, otros temas fueron la preocupación del sector teatral en el país, ya que muchos espectáculos se abocaron a tratar problemáticas sociales que son parte de debates con vigencia entre la población costarricense. Por ejemplo, entre las temáticas destacan la equidad de género y la violencia hacia las mujeres, además de la familia y las relaciones de pareja como contextos atravesados por estas problemáticas.

## Marco teórico

Este apartado aborda tres conceptos medulares para el presente estudio: la definición del fenómeno, la práctica asociada desde el punto de vista de la recepción y la sistematización de la experiencia. Se toman, principalmente, los insumos teóricos de la Filosofía del Teatro, acercamiento teórico de [Jorge Dubatti \(2007, 2010, 2014, 2020\)](#).

### ***Acontecimiento teatral***

Conceptualizar el teatro como un “acontecimiento” ([Dubatti, 2007, pp. 31-39](#)) permite destacar ciertos aspectos de lo que se experimenta, se observa y se puede sistematizar cuando se asiste al teatro. Esto se logra, sobre todo, si se hace desde la mirada de experto, lo cual implica cierto “territorio” que solo parcialmente se reterritorializa al empezar una función (*cf.* el cuerpo y la subjetividad como aspectos centrales en las dinámicas de territorialización y desterritorialización en [Dubatti, 2020, pp. 120-124](#)).

Dubatti plantea que el acontecimiento teatral está integrado por tres acontecimientos: el convivio, la *poiesis* y la expectación ([Dubatti, 2007, pp. 35-36](#)), los cuales [Dubatti \(2020\)](#) define de forma sucinta en el siguiente fragmento:

El teatro propone, entonces, un uso singular de la organización de la mirada, en tanto es un acontecimiento que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente –el convivio– para esperar la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, ficcional o puramente formal, con sus reglas específicas, en/desde el cuerpo de los actores. ([p. 57](#))

Este acontecimiento está situado histórica y geográficamente, pero como acontecimiento singular se ubica en una “zona de experiencia y subjetivación” ([Dubatti, 2020, p. 125](#)). Necesariamente, el estudio del teatro va ligado con el involucramiento de la persona que investiga en esa experiencia. La subjetividad, como aspecto intrínseco del ser humano vivo, va a determinar el sentido de esa experiencia:

Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos. ([Dubatti, 2020, p. 128](#))

Sin embargo, es importante plantear que la subjetividad, lejos de constituirse en algo dado, esencial, que se padece, es una condición dinámica, reconfigurable, parcialmente modificable por la voluntad, de forma que permite el uso activo de la espectación con el fin de conocer el teatro y la teatralidad.

### ***Espectación***

El teatro, como caso específico de la teatralidad, participa de esa práctica que consiste en el espectar (asociado con la mirada, pero no limitado a un solo sentido). [Dubatti \(2020\)](#) plantea esta relación entre teatralidad y expectación de la siguiente forma:

La teatralidad es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad humana de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una *política de la mirada*. (p. 52, cursivas en el original)

Esta cita deja en suspenso dos aspectos que se deben aclarar fuera del paréntesis aclaratorio más arriba. Primero, la organización de la mirada de las otras personas no sucede sin acuerdos o resistencias; segundo, cómo se mira es un ejercicio político. En este último caso y en vista de que es relevante para este estudio, el establecimiento de una matriz para la subjetividad se vuelve una decisión metodológica que centra la atención de la persona investigadora en los aspectos que son transversales a la producción teatral del año y no en su aspecto axiológico. Esto implica situarse en contra de la construcción de un canon de obras, grupos o espectáculos que sí constituirían el teatro costarricense, como sucede con muchos de los estudios consultados.

### ***Datos y documentación en el teatro***

Claramente, un acontecimiento teatral, según se ha planteado arriba, es un fenómeno de una infinita complejidad. Necesariamente, para los propósitos de este artículo, se deben establecer categorías de datos que puedan ser relevantes para todos los espectáculos del corpus y, al mismo tiempo, permitan crear una imagen consistente de la producción teatral nueva en el año 2021. Además, las categorías deben ser lo suficientemente concretas como para que puedan servir de puntos de comparación con otros años, periodos históricos o estudios sincrónicos.

Donohue (2010) define dato como “cualquier material, hecho o idea que establezca o corrobore la verdad de una afirmación o alegato” (p. 221). Cuando nos ocupamos de datos introspectivos, ya que han sido recopilados por una observación participante (como es el caso aquí), se puede correr el riesgo de que una percepción subjetiva se quiera hacer pasar por un hecho. Por ejemplo, percibir una mala o buena actuación puede depender de una gran cantidad de factores. En cambio, el uso del cuerpo en escena es un hecho que depende mucho menos de la subjetividad de quien lo observa. La ubicación y orientación del público con respecto al espacio escénico (a la italiana, circular, dos o tres frentes) es un hecho cuya subjetividad es mínima.

Por ejemplo, los cuestionarios que comenta Pavis (2001, pp. 48-53) mezclan hechos mayormente objetivos con datos tan subjetivos que son válidos solamente para la persona observadora y están sujetos a validación por otras personas que hayan visto la misma función. En general, la propuesta tiene como propósito la exhaustividad de una sola expectación. Esto no es incorrecto, pero no necesariamente apropiado para todo estudio. Es diferente, por ejemplo, el trabajo que realiza en *Contemporary Mise en Scène* (Pavis, 2013), en el cual la expectación es agrupada en tendencias que, incluso, se oponen entre sí en sus búsquedas.

Por lo tanto, a partir de algunas categorías discretas y datos, lo más objetivos posibles, el propósito del artículo es realizar una interpretación de los rasgos más sobresalientes que pude atestiguar durante mi labor como jurado en el año 2021 para el teatro nuevo en Costa Rica.

### ***Tipología en el teatro: modos de la escena y el cuerpo***

Identificar o establecer las formas que aparecen como prácticas teatrales puede ser problemático. En el estudio del drama, tradicionalmente se han estudiado los géneros y los estilos como la sistematización de los rasgos que permiten identificar una forma de otra. Aprovechando un artículo de Todorov (1976) que ya tiene sus años, es posible plantear que un género es una codificación de propiedades discursivas que se institucionaliza (p. 162), es decir, es un “horizonte de expectativas” para los receptores, así como un “modelo de producción” para quienes escriben o crean (p. 163).

La ventaja de abordar la tipología desde este punto de vista es que las formas no son trascendentales, sino que se actualizan continuamente y que adquieren validez precisamente porque son parte de un diálogo (o, si se prefiere, la construcción de un espacio intersubjetivo) entre quienes producen y quienes reciben los espectáculos teatrales.

En la complejidad del panorama teatral contemporáneo, es necesario tomar en cuenta que una tipología no se puede elaborar sobre el supuesto de un sistema coherente y lleno, sino como parte de la deriva de las poéticas teatrales por la historia y los territorios (cf. [Dubatti 2007](#), pp. 13-14, acerca de la desregulación en la actualidad y la perspectiva histórica en el estudio de la teatralidad; sobre territorialidad, [Dubatti, 2014](#), pp. 33-36). Desde este punto de vista, es más pertinente asumir la perspectiva de [Chevallier \(2011a, p. 7\)](#) y, en vez de intentar identificar de forma discreta expresiones escénicas como opuestas a otras (“esto es drama, esto es comedia”), es mejor atomizar ciertos modos de lo teatral en la actualidad que son relevantes y redundantes en el corpus.

[Chevallier \(2011a\)](#) plantea que el teatro en la actualidad puede ser estudiado tipológicamente a partir de reconocer cómo han cambiado tres elementos básicos: actor, texto y espectador (p. 6). Con respecto al primero, establece una serie de “modalidades actorales”, las cuales se tomarán en cuenta en el presente estudio y se plantearán más abajo.

Con respecto al segundo, la noción de texto se presenta de forma confusa en [Chevallier \(2011a\)](#). Se presenta ya sea como elemento lingüístico, como restitución de una articulación de elementos escénicos o como resultado de la dramaturgia de quien actúa (pp. 36-42). Ante esto, se prefiere hablar aquí de un modo de enunciación de la escena que puede comprender tres formas básicas de presentación de lo teatral frente al público: la representación de una acción dramática, la epicización y lo performativo. Las tres categorías se oponen de forma distinta en cuanto a la relación con quien espera.

La representación de una acción dramática sería un modo en el que se realiza el teatro y descansa en la imitación y la convención: “La convención teatral es una operación representativa: algo ausente (personaje) se hace presente en otro algo presente (actor) o bien algo presente representa a otro algo ausente” ([García-Barrientos, 1991, p. 71](#); [García Barrientos, 2007, p. 12](#)). Este aspecto se opone al de epicización, el cual remite al modo de lo narrativo, de la diégesis (cf. [García-Barrientos, 1991, p. 23-24](#)). De forma más amplia:

El sujeto épico pone en juego, en escena, una forma narrativa cuyas modalidades pueden encontrarse tanto en el uso del relato ... como en el del montaje o el fragmento: en todos los casos, el sujeto épico introduce una ruptura de la acción dramática tal como la definió Aristóteles en su principio de unidad, de continuidad o de causalidad. (Barbolosi & Plana, 2013, p. 85)

Por último, lo performativo remite a un modo del presentar. Las acciones se presentan como autorreferenciales y constituyentes de la realidad. La exhibición de su materialidad, así como la explotación de la copresencia física de quienes actúan y quienes espectan, son rasgos esenciales de este tipo de modo (cf. Fisher-Lichte, 2011; Parte II. Aclaración de conceptos).

Es importante agregar que la palabra “autorreferencial” se complementa con la palabra “heterorreferencial”. Este último sería un modo de significación predominante en un teatro de la representación y en la epicización en el teatro, ya que, en estos modos, los signos designan una entidad distinta no presente escénicamente y de la cual se hace una mimesis. Habría que agregar que, en la epicización, el signo al que se hace referencia puede estar presente, pero la misma narración lo distancia a través del discurso. En este sentido, estos tres rasgos se pueden presentar como predominantes o no en los espectáculos, por lo que es conveniente determinar si los espectáculos emplean uno o varios modos de lo escénico.

### ***El tema en el teatro***

Establecer el tópico de algo, esto es, aquello de lo que trata algo o lo que quiere comunicar una práctica, necesariamente pasa por establecer el supuesto de que tiene coherencia aquello que se experimenta o recibe, así como el supuesto de que es posible reducir los múltiples significados a una sola “macroestructura semántica” (siguiendo a van Dijk, 2012, p. 274). Los tópicos varían contextual y socialmente (van Dijk, 2012, pp. 74-75). Así, el tópico de un espectáculo no solamente es propuesto de acuerdo con los intereses de quienes lo crean, sino también en el supuesto de que es relevante para la comunidad a la cual va dirigido. Por otra parte, los espectáculos se presentan como sistemas complejos y son parte de redes contextuales aún más complejas, por lo que se hizo necesario proponer dos o tres temas relevantes que dieran cuenta de las articulaciones de sentido identificadas en los espectáculos.

Por ejemplo, los roles de género son un tema relevante en el espectáculo *No-driza*, el cual trata igualmente el tema de la familia o las relaciones interpersonales. Por otra parte, *Las hijas del pueblo* habla de la Independencia de Costa Rica, pero, al mismo tiempo, rescata la importancia histórica de las mujeres en la historia costarricense. Por tal motivo, el trabajo de descifrar la relevancia de cierto contenido se realiza con base en aquello que se presenta en escena, por una parte, y en el conocimiento de quien especta sobre su propio contexto, por otra.

### **Aspectos metodológicos**

Como se adelantó más arriba, este estudio es descriptivo seccional, en el que se realizan algunas cuantificaciones para encontrar regularidades en el corpus, pero que fundamentalmente pertenece a un enfoque cualitativo, ya que depende de la observación participante y de la interpretación de las categorías en un marco contextual específico. Se procederá a describir el corpus y sus características. Posteriormente, se plantearán las dimensiones estudiadas del acontecimiento teatral, así como las categorías y rasgos que fueron considerados de relevancia. Por último, se hará referencia a cómo se procesaron los datos obtenidos.

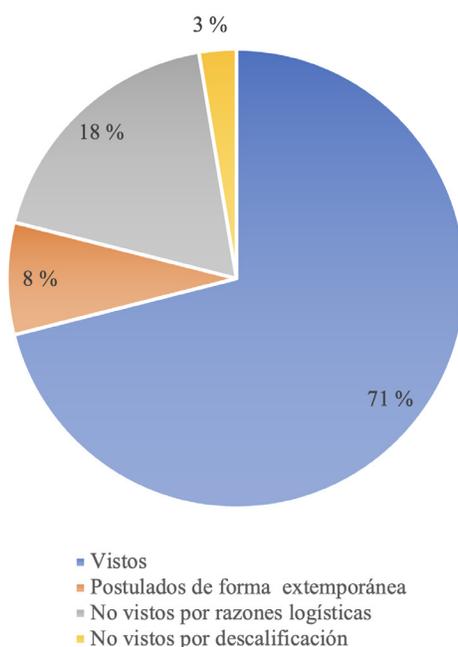
### **Descripción del corpus**

El corpus consiste en los espectáculos que fueron postulados al Premio Nacional Ricardo Fernández Guardia 2021, en alguna de sus tres categorías, y que fueron vistos por mi persona. De un total de 38 espectáculos postulados, quedan excluidos aquellos que fueron postulados de forma extemporánea (después de las fechas de la temporada del espectáculo) por razones logísticas (choque con otras postulaciones o postulaciones realizadas el mismo día de una única función, imposibilidad para contactar o desplazarse al lugar del evento, u otras), o descalificación (por formato o haber sido premiado anteriormente por el mismo espectáculo), por lo que no fueron vistos (véase la [Figura 1](#)).

Partir de estas postulaciones asegura una muestra robusta de la nueva producción en el ámbito teatral independiente e institucional costarricense, pero no exhaustiva, ya que no contempla las producciones nuevas que no fueron postuladas a los premios. Igualmente, no incluye los espectáculos enfocados en la sostenibilidad económica (tradicionalmente llamado “teatro comercial”), o las iniciativas teatrales comunitarias o no profesionales. Claramente, las exclusiones o las distinciones nunca llegan a trazar fronteras nítidas, ya que podría contraargumentarse que algunas producciones con fondos privados están

evidentemente enfocadas en la sostenibilidad económica, así como el cuestionamiento de si las producciones realizadas por las escuelas de teatro de las universidades con elencos estudiantiles son realmente profesionales o no.

**Figura 1.** Muestra de los espectáculos postulados para el Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021



Fuente: Elaboración propia.

Ante la incertidumbre, el criterio de la postulación establece un rasgo discreto para el establecimiento del corpus: un espectáculo es postulado porque se pretende que sea valorado según los criterios de la Ley 9211:

una labor creativa que haya destacado de entre sus homólogas, con pública calidad en la disciplina correspondiente durante el año inmediato anterior, en razón de que, además de su trayectoria y alto grado de excelencia, evidenció un aporte al fortalecimiento del entorno cultural costarricense. ([Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, 2014, art. 3, inciso c\)](#))

En definitiva, se trata de los espectáculos que son vistos por las personas creadoras, productoras o espectadoras como aportes innovadores en la disciplina. La cantidad de espectáculos vistos corresponde al 71 % de los postulados y se constituye en la muestra para el análisis. Esta corresponde a espectáculos financiados o subvencionados con fondos estatales, iniciativas privadas y, finalmente, producciones independientes de grupos o colectivos (véase la [Tabla 1](#)).

**Tabla 1.** Espectáculos del corpus con su sala y grupo, institución o empresa que lo produjo

Espectáculos	Sala	Grupo, institución o empresa
<b>La peste</b>	Teatro Espressivo	Teatro Espressivo
<b>Bandada de pájaros</b>	Teatro Juan Santamaría	Las Verbenas Teatro y Museo Histórico Cultural Juan Santamaría
<b>Cinco y cinco</b>	Guadalupe casa	Bonus Teatro
<b>Sorella Morte</b>	Indeterminado	Raíz Teatro
<b>Deseo 1</b>	Teatro de La Plaza	Crisol Teatro
<b>Sfumato</b>	Teatro Eugene O'Neill	Eliella Teatro
<b>El Quijote, según Sancho Panza</b>	Jardín del Cuento, Alajuela	Jardín del Cuento
<b>Los tres encantos</b>	Auditorio Nacional	Museo de los Niños y Teatro Auditorio Nacional
<b>El crimen nuestro</b>	Teatro La Aduana	Teatro Universitario y Compañía Nacional de Teatro (CNT)
<b>Baby boom en el paraíso</b>	Teatro Espressivo	Teatro Espressivo y Arketipo
<b>Nodriza</b>	Galería Génesis	Teatro ABC-O
<b>La liebre que todo lo cree</b>	Teatro TEC	Arte Insomne y Proartes
<b>Pequeña nube de Magallanes</b>	Teatro La Villa	Teatro Restaurativo y Teatro La Villa
<b>La luz en la tierra</b>	Casa de la Cultura Grecia	Teatro Solaris
<b>Henrietta el musical</b>	Teatro Nacional	Teatro Espressivo
<b>Apareamiento</b>	Teatro 1887	Fondo LABescena de la CNT
<b>Gana la más chancha</b>	Gráfica Génesis	Raíz Teatro
<b>Las hijas del pueblo</b>	Teatro Eugene O'Neill	Universidad Estatal a Distancia

Espectáculos	Sala	Grupo, institución o empresa
Dos amores y un bicho	Teatro de La Plaza	Los Infames
No me preguntes a qué he venido	Teatro Nacional	Teatro Nacional
Caín y Abel	Teatro de la Danza	Fabio Pérez y Andy Gamboa Arte Escénico
Las cuatro mujeres que todas somos	Teatro Atahualpa del Cioppo	Escuela de Arte Escénico, Universidad Nacional
La niña del volcán	Centro Cultural Omar Denzote	Crisol Teatro y Proartes
Revolucionarias	Teatro La Aduana	Compañía Nacional de Teatro
Migrare	Universidad Nacional	Universidad Nacional
Violeta ahora respira con branquias	Teatro Nacional	Teatro Nacional
Mujercitas	Teatro La Aduana	Compañía Nacional de Teatro

Fuente: Elaboración propia.

### ***Procesamiento de los datos***

Se tabularon los datos de las postulaciones en una hoja de cálculo de Microsoft Excel. Posteriormente, se elaboró una hoja solamente con los espectáculos y las categorías identificadas según el corpus. Al mismo tiempo, se agregaron otros datos que no aparecían en las postulaciones recibidas, a partir de la consulta de programas de mano y reportajes de prensa en internet. Se establecieron frecuencias relativas según las categorías y se procedió a interpretar los datos desde un enfoque cualitativo.

### ***Identificación de dimensiones***

Las categorías para el análisis corresponden a tres dimensiones consideradas salientes en los espectáculos durante el periodo en cuestión. Se excluyen aquellas dimensiones que podrían considerarse como propias de un análisis crítico como los aspectos ideológicos, valoraciones de orden estético o técnico, relevancia política o social. Los aspectos del contenido toman en cuenta los tópicos planteados por los espectáculos y que se

presentan como relevantes para el público. Por último, los aspectos de orden económico y social plantean el origen del financiamiento de los espectáculos, así como su territorialidad. A continuación, se presentan las tres dimensiones que se proponen para este análisis.

### ***Aspectos tipológicos***

Estos contemplan aspectos del espectáculo, es decir, su creación, puesta en escena y ejecución. Se propusieron dos categorías que trascienden las propuestas estéticas singulares en miras a un funcionamiento de lo escénico pensado en la relación teatral:

- Modos de lo escénico: representación, epicización y performático
- Modalidades del cuerpo:
  - Cuerpo coreografiado: exhibición rigurosa de la presencia misma.
  - Cuerpo cotidiano: forma de estar más cotidiana.
  - Cuerpo lúdico: uso exacerbado y, a la vez, distanciado de la actuación tradicional.
  - Cuerpo disonante: busca producir disonancia frente a lo propuesto como dominante por el espectáculo.
  - Cuerpo aminorado: la persona que interpreta actúa por retiro y defecto.
  - Cuerpo singular: quien está en escena tiene una presencia particular que se espera baste por sí misma.
  - Cuerpo sobrecodificado: se realizan acciones que se conocen de memoria o que son parte de alguna tradición (Chevallier, 2011a, pp. 19-34).

### ***Aspectos del contenido***

Se estableció un tema principal para cada espectáculo y un tema adicional. Los temas identificados se agruparon alrededor de tópicos más generales que permitieran identificar regularidades, asociaciones o diferencias entre estos.

### ***Aspectos de orden económico y social***

Aunque no es posible en este estudio determinar todos los aspectos relevantes a nivel económico y social que podrían dar una visión de conjunto sobre la producción teatral institucional e independiente nueva del 2021, sí se puede señalar su ubicación geográfica, si hubo financiamiento estatal, el tipo de sala y el tamaño del elenco. Estos aspectos pueden dar una idea de cómo se comportó la producción teatral para el año en cuestión.

### ***Interpretación de los resultados***

Esto se realizó estableciendo tendencias, contrastando la producción con el contexto inmediato y la literatura revisada. De particular interés es plantear que el arte teatral costarricense es dinámico y que los resultados obtenidos se relacionan con fenómenos que evolucionan en el tiempo.

### **Análisis de resultados**

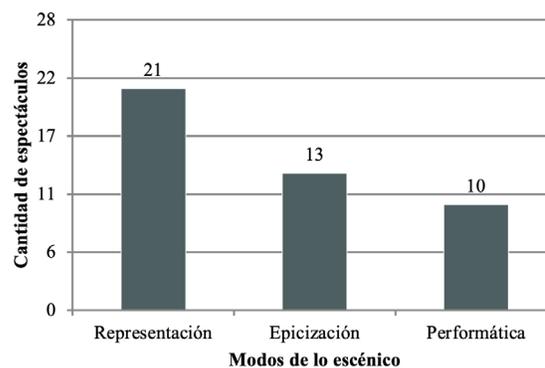
A continuación, se presentan los resultados obtenidos durante el procesamiento de los datos y la interpretación de los resultados correspondiente de acuerdo con cada una de las dimensiones propuestas.

### ***Aspectos tipológicos***

Como se planteó más arriba, el estudio de los aspectos tipológicos consiste en observar cuáles modos de lo teatral se presentan como parte del acontecimiento: representación de situaciones dramáticas, epicización o acciones performáticas. En la [Figura 2](#), se pueden ver la cantidad de espectáculos que presentan estos rasgos.

De acuerdo con esto, 21 espectáculos manifiestan un grado importante de argumentos que representan situaciones dramáticas. Por otra parte, 13 espectáculos presentan epicización de forma importante, lo cual quiere decir que utilizan la narración como una forma de

**Figura 2.** Modos de lo escénico en las postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021



Fuente: Elaboración propia.

construcción de lo escénico. Por último, lo performático aparece en 10 espectáculos. Esto último puede consistir en acciones que son autorreferenciales, apelaciones al público que son fruto del instante presente o conversaciones con el público que surgen en el mismo instante y que no remiten a algo representado o ensayado previamente (cf. [Chevallier, 2011b](#)). La aplicación de los criterios no es de forma exclusiva, ya que 14 espectáculos presentan dos o tres modos en su propuesta.

Algunos espectáculos son ejemplo de grados muy dominantes de uno u otro modo. Por ejemplo, en cuanto a la representación de situaciones dramáticas, la obra *Mujercitas* se basa en una situación dramática que pasa por distintas vicisitudes y finaliza con la resolución de algunos conflictos planteados en su exposición; lo cual consiste en hacer uso de la representación como modo casi exclusivo en el espectáculo.

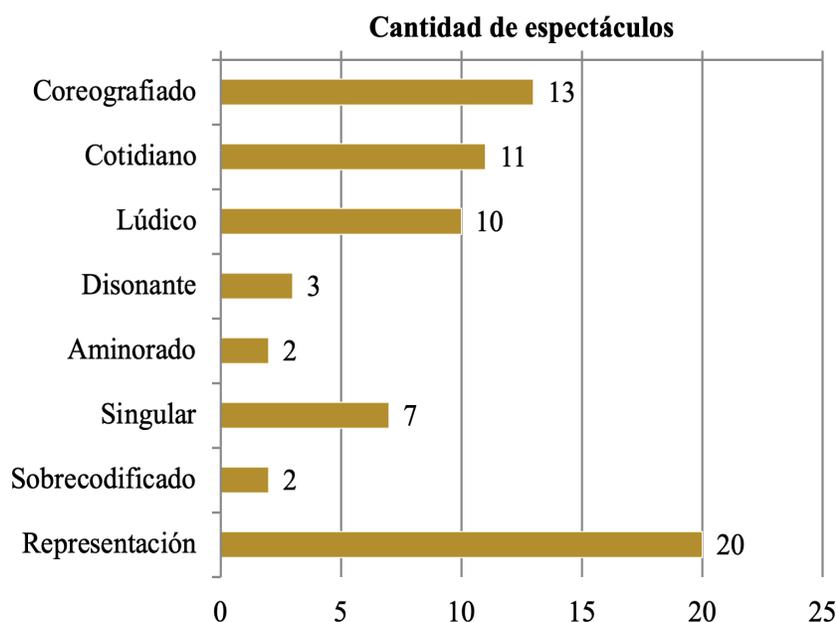
Con respecto a la epicización, el espectáculo teatral *Dos amores y un bicho* sería una obra que explota el recurso de la narración de forma dominante, mientras que en *La liebre que todo lo cree* constituye un marco para la acción dramática representativa. Para finalizar, lo performático es un rasgo sobresaliente en espectáculos como *Caín y Abel*, así como en *Gana la más chancha*.

En cuanto a las modalidades actorales, según lo planteado por [Chevallier \(2011a\)](#) y expuesto más arriba, parte de los espectáculos exhiben mezclas de distintas modalidades del cuerpo. Habría que agregar “el cuerpo en representación”, que comprendería las formas de actuación orientadas hacia representar un personaje o una situación dramática, ya sea realista o no. Esto es importante porque las modalidades que plantea [Chevallier \(2011a\)](#) están pensadas para describir el teatro contemporáneo más centrado en el presentar ([Chevallier, 2011b](#)) que en el representar, pero, como se verá, en el corpus es muy raro que una u otra sucedan de forma “pura”. Esto es obvio si pensamos que históricamente la actuación mal llamada “tradicional” sigue siendo parte del acervo cultural costarricense.

Como se puede observar en la [Figura 3](#), el cuerpo en representación todavía se encuentra en una cantidad muy importante de los espectáculos del corpus. En algunos de ellos, este tipo de modalidad se presenta como única o dominante, por ejemplo, en *Mujercitas* o *Violeta ahora respira con branquias*. En otros espectáculos se presenta parcialmente junto con otras modalidades: en *El crimen nuestro*, la modalidad del cuerpo en representación se encuentra matizado con otras como el cuerpo coreografiado o el

cuerpo lúdico. En la mayor parte de los espectáculos, las personas que actúan o interpretan acceden a distintas modalidades corporales como una forma de construir una escena que no es monolítica, sino que continuamente se actualiza en el tiempo.

**Figura 3.** Modalidades del cuerpo y su presencia en las postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021



Fuente: Elaboración propia.

### ***Aspectos del contenido***

A pesar de que las condiciones del contexto promoverían tópicos que se esperaba que fueran destacados, como es el caso de la celebración del Bicentenario de la Independencia o la situación de la pandemia por el COVID-19, son los tópicos relacionados con el género y la situación política y social de las mujeres los que fueron tratados con mayor frecuencia por las personas creadoras de los espectáculos del corpus para el año 2021 (véase la [Tabla 2](#)).

**Tabla 2.** Frecuencias relativas de los tópicos más salientes del corpus

Tópico identificado	Frecuencia relativa
Mujeres	0.44
Relaciones de pareja	0.37
Violencia	0.30
Roles de género	0.26
Familia	0.22
Memoria	0.19
Patrimonio cultural	0.11
Historia	0.11
Población LGBTQ+	0.07
Epidemia	0.04
Ambiente	0.04
Migración	0.04
Masculinidad	0.04
Adolescencia	0.04
Tecnología	0.04

Fuente: Elaboración propia.

No es una sorpresa que este sea el tópico más saliente si se tiene en cuenta la denuncia creciente de la violencia hacia las mujeres en los años recientes (con distintas consecuencias y situaciones, desde el feminicidio hasta el acoso callejero o laboral), y la creciente toma de consciencia a nivel nacional de la inequidad de género, la cual ha sido un eje de polarización en el país.

De forma articulada, este tópico se relaciona con los siguientes tópicos más frecuentes en el corpus: relaciones de pareja, violencia, roles de género y familia. Si bien algunos espectáculos no plantean una crisis de los roles de género o un cuestionamiento a la equidad de género, como es el caso de *Mujercitas*, sí evidencian un protagonismo de las mujeres y los contextos que tradicionalmente tienen como su esfera: la familia y las relaciones de pareja. De hecho, el 70 % de los espectáculos en el corpus presenta de una u otra

manera a las mujeres de forma protagónica en la escena. En contraste, los hombres como protagonistas en la escena se identificaron en el 48 % de los espectáculos (es importante aclarar que algunos espectáculos presentan tanto roles femeninos como masculinos de forma protagónica o relevante en la escena, por ejemplo, *Nodriza* o *Sfumato*).

Es especialmente relevante el tópico de la violencia. De forma más frecuente, se presenta la violencia hacia las mujeres, como es el caso de *Violeta ahora respira con branquias*, *Gana la más chancha*, *Deseo 1* o *El crimen nuestro*. Por otra parte, el espectáculo *Bandada de pájaros* plantea la violencia estatal que se ejerce sobre una población (tanto hombres como mujeres) y su articulación con el poder heteropatriarcal y la memoria de esos hechos. Además, es necesario anotar que las figuras protagónicas son mujeres, al igual que la dramaturga Jorgelina Cerritos.

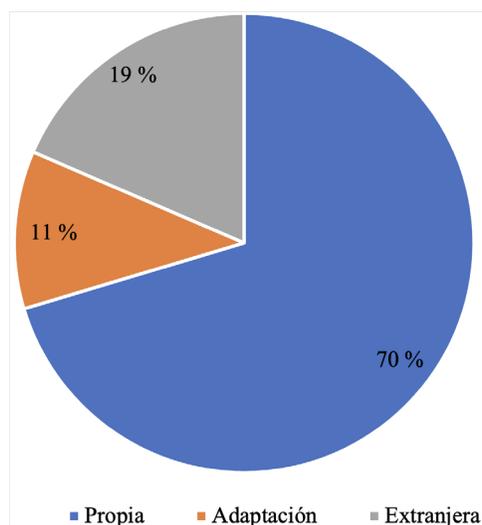
Tópicos relacionados con la memoria, el patrimonio cultural y la historia se encuentran en espectáculos que reflexionan sobre la herencia cultural y su conservación, así como la memoria histórica (*Las hijas del pueblo*) o personal (*Cinco y cinco*) como un componente esencial de la justicia. El espectáculo *La niña del volcán* retoma el tema de las leyendas costarricenses y busca articular formas y motivos de manifestaciones culturales tradicionales con una dramaturgia posdramática y técnicas del teatro físico y la danza.

Varios tópicos aparecen con frecuencias bajas, pero que pueden representar, potencialmente, contenidos que tengan más desarrollo en años venideros en el contexto costarricense. Es el caso de la representación de la población LGBTQI+ en *Caín y Abel*, que trata de forma articulada el tópico de la masculinidad, así como también lo trata, de forma tangencial, el espectáculo *Dos amores y un bicho*, aunque este último plantea, en conjunto, una serie de temas controversiales en el contexto local de la familia. Igualmente, tópicos como el ambiente (*La luz en la tierra*), la migración (*Migrare*), la adolescencia y la tecnología (*Pequeña nube de Magallanes*) son relevantes en el contexto actual y modelan la forma cómo concebimos la realidad y las identidades.

### ***Aspectos de orden económico y social***

Un aspecto sobresaliente en el corpus es la preferencia por la puesta en escena de obras y dramaturgias<sup>3</sup> nacionales por sobre la puesta en escena de textos extranjeros. En la [Figura 4](#), se pueden observar los porcentajes tanto para el trabajo dramático nacional, 70 %, así como aquellas escenificaciones que parten de textos extranjeros, los cuales representan el 19 %<sup>4</sup>. Por aparte, se categorizan las adaptaciones, de las cuales dos parten de textos narrativos (*Mujercitas* y *El Quijote, según Sancho Panza*) y una de un texto dramático (*Deseo 1*, adaptación de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams).

**Figura 4.** Territorialidad del texto o la dramaturgia de los espectáculos postulados al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021



Fuente: Elaboración propia.

<sup>3</sup> En este caso, se hace la distinción entre “obras” para indicar obras dramáticas, o de otra naturaleza (posdramáticas, por ejemplo), previamente compuestas y registradas de forma escrita, y “dramaturgias”, que implica la composición del espectáculo mediante un proceso de creación. De forma rigurosa, un término no excluye al otro, pero, dado lo volátil de los significados de ciertas palabras con mucho uso, se hace esta aclaración.

<sup>4</sup> Al revisar lo reportado por [Cañas \(1987\)](#) y [Marín \(1990, 1991, 1992\)](#), se puede observar también la intensa producción dramática costarricense en forma de obras dramáticas, dramaturgias para la escena y creaciones colectivas en esa época.

Este fenómeno es de gran importancia, ya que representa la necesidad de quienes crearon los espectáculos que conforman el corpus de abordar una serie de temas actuales a partir de sus propias imágenes, procesos creativos y dinámicas de representación, lo cual no es nuevo si se revisa lo reportado por [Marín \(1990, 1991, 1992\)](#) y [Cañas \(1987\)](#). Es de suponer que la puesta en escena reterritorializa los textos extranjeros y, por supuesto, una adaptación lo hace de forma más acentuada. Sin embargo, es difícil imaginar, en estos casos, que se pueda producir una reterritorialización completa en la cual las imágenes y sus relaciones no guarden rastros de su origen.

Frente a la tendencia en el corpus hacia la creación propia de textos y dramaturgias, se identifica, por el contrario, la tendencia hacia la centralización de los espectáculos y los públicos a nivel geográfico. Esto es atestiguado en el Ministerio de Cultura y Juventud desde el año 2013 para la cultura en general y la gestión política de la cultura:

Una de las principales limitaciones que presenta este cuerpo institucional, (*sic*) es la ubicación de la mayoría de estos órganos a nivel central del país, con importantes limitaciones de cobertura regional o local, ya que la mayoría no tienen ningún nivel de desconcentración. Por esta razón es que es importante conocer el marco jurídico de la desconcentración territorial, ya que una de las posibilidades es apostar a la desconcentración a través del apoyo de los municipios y otras organizaciones descentralizadas. ([Ministerio de Cultura y Juventud, 2013, p. 21](#))

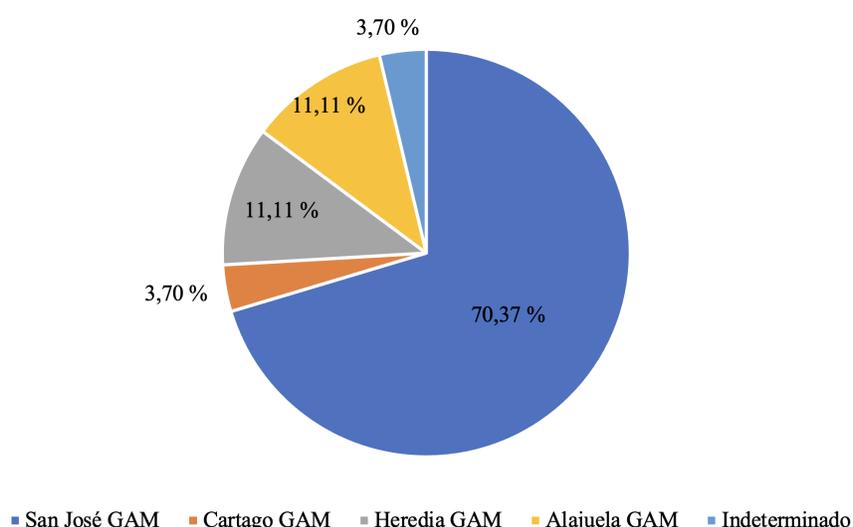
Esta tendencia en el corpus no quiere decir que no existan iniciativas escénicas en las regiones distintas a la Gran Área Metropolitana (GAM), sino que estas son poco postuladas a los premios y, a la vez, cuentan con poco acceso a recursos económicos y a nivel de infraestructura, según lo reportara el [Programa Estado de la Nación \(2012, Cuadro 6. 1.\)](#) para el año 2012. Esta es una situación que se mantiene, según el [Sistema de Información Cultural de Costa Rica \(s. f., Sector Artes Escénicas\)](#) mediante la Cuenta Satélite de Cultura para Costa Rica del año 2021<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, solamente el 16.67 % de los teatros reportados pertenece a lugares fuera de la GAM. El 71.43 % se ubica en la provincia de San José.

La totalidad de los espectáculos que conforman el corpus se ubican en teatros ubicados en la GAM, que reúne la mayor parte de la actividad teatral del país. Solamente dos espectáculos postulados (que no forman parte del corpus) se ubicaban en comunidades alejadas de la GAM. Se puede visualizar la dimensión de la territorialidad de las salas de teatro en la [Figura 5](#).

**Figura 5.** Ubicación según provincia de los espacios que exhibieron espectáculos incluidos en el corpus



Fuente: Elaboración propia.

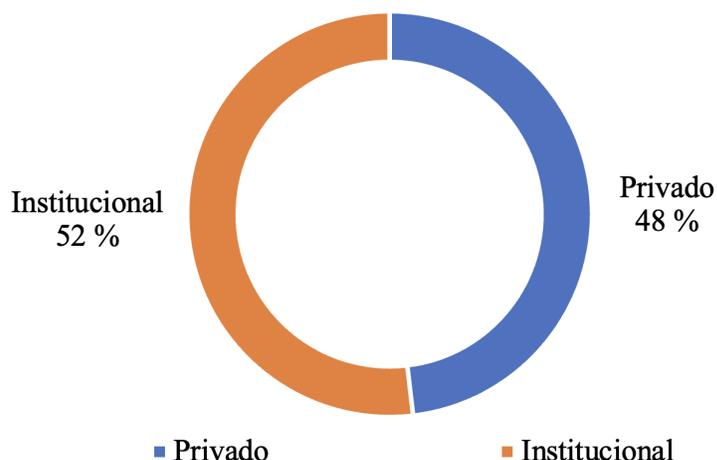
También se puede observar la enorme importancia que tienen los cantones josefinos ubicados en la GAM con respecto a la oferta de espectáculos. Puede constatarse que, en segundo término, se ubican los sectores de la GAM pertenecientes a Heredia y Alajuela y, de último, Cartago. Se estableció una categoría de “Indeterminado” con el fin de incluir el montaje “transmedia” *Sorella Morte* de Raíz Teatro, el cual se difundió mediante redes sociales. En este, cabe aplicar el concepto de “tecnovivio”, acuñado por [Dubatti \(2014\)](#), en el que “la cultura viviente” se desterritorializa “por intermediación tecnológica” (p. 125).

Por otra parte, se pueden observar dos fenómenos de una enorme importancia en los espectáculos teatrales del corpus y que pueden ser un antecedente para el estudio del sector independiente en el país. En primer lugar, la frecuencia que tiene en el corpus el rasgo

del subsidio estatal a través de distintos fondos y concursos y, al igual que la producción institucional por parte del Ministerio de Cultura y Juventud, las universidades públicas y los gobiernos municipales (estos últimos en menor medida para el periodo). En segundo lugar, las iniciativas de carácter independiente que reciben apoyo en forma de especies (préstamo de sala, pago de personal técnico y gastos básicos, algún apoyo en difusión) o no reciben apoyo del todo y producen con sus propios medios o patrocinios privados.

En la [Figura 6](#), se puede ver que la producción de estos espectáculos teatrales se reparte casi equitativamente entre la captación de recursos estatales o institucionales y la gestión independiente mediante apoyos o patrocinios privados.

**Figura 6.** Origen del financiamiento de los espectáculos del corpus

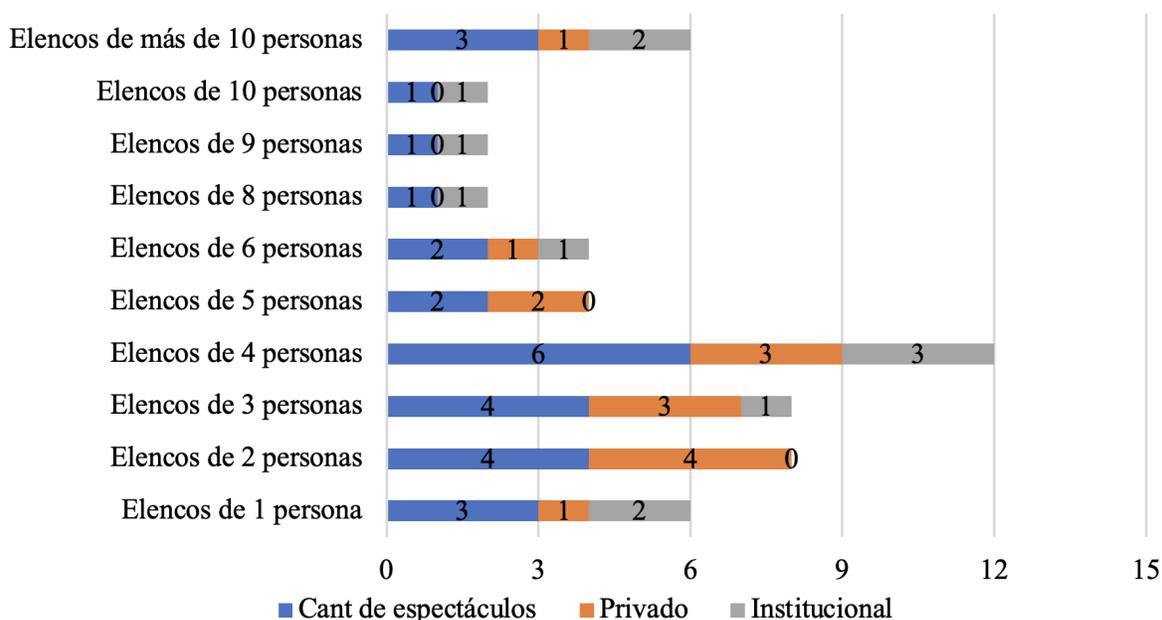


Fuente: Elaboración propia.

Para ambos fenómenos, la investigación en torno a la producción teatral en el país está lejos de estar cerrada. En principio, no está claro si los subsidios estatales realmente cubren la totalidad de las necesidades que demanda una producción teatral, por lo que es bastante probable que la inversión en teatro por parte del Estado u otras instituciones redunde más bien en un producto a bajo costo que cumple objetivos de índole política o propagandística. Además, mucho del trabajo que en las iniciativas privadas se aporta en especie o lo que las agrupaciones y personas aportan de su propio bolsillo es invisible para las estadísticas con las que trabaja el gobierno con respecto al sector.

La estrechez de recursos se refleja, por ejemplo, en la cantidad de personas que integran un elenco. El cruce entre el número de personas en un elenco y el origen del financiamiento permite observar cómo, a medida que crece el elenco, el origen del financiamiento se vuelve eminentemente institucional (Figura 7). La excepción que confirma la regla es precisamente el montaje *Henrietta el musical*, financiado por el Teatro Espressivo y que figura como único montaje financiado de forma privada con un elenco de más de 10 personas.

**Figura 7.** Frecuencias del tamaño de los elencos en los espectáculos del corpus y su relación con el tipo de financiamiento



Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, es posible observar que los montajes con elenco de 8, 9 o 10 personas tienen como parte de su financiamiento distintos apoyos institucionales. En las categorías de elencos de 1 a 5 personas se cuantifican el 86.67 % de los espectáculos de financiamiento exclusivamente privado. En cambio, para el mismo grupo de categorías, los espectáculos con subsidios institucionales son del 50 %. Se concluye de esto que las iniciativas ambiciosas en cuanto a recursos y cantidad de personas involucradas en la producción solo es posible si se tiene un enorme respaldo de patrocinio privado o un apoyo decidido del sector institucional.

## Conclusiones

A partir de los aspectos observados en el corpus de postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021, es posible aproximarse a ciertas tendencias, inquietudes, temas o imágenes que el teatro en Costa Rica puso en escena en el segundo año de la pandemia por el COVID-19. En primera instancia, se pudo identificar la relevancia de la equidad de género como tópico en la mayor parte de los montajes que conforman el corpus. La situación social de las mujeres se ha convertido en un tema de debate no solo en lo político, sino además en cuanto al tema de la violencia de género y las condiciones sociales que permitan a las mujeres decidir sobre su propia realización. Muchas de estas reflexiones se enmarcan en los esfuerzos de esta población por definirse en el contexto de las relaciones de pareja, sus carreras profesionales o las tradiciones familiares.

Al mismo tiempo, es notable la poca presencia en el corpus de montajes que aborden problemas de índole política y de identidad nacional en el año que se celebró el Bicentenario de la Independencia. En el corpus se puede señalar *Las hijas del pueblo*, que buscaba rescatar el papel de las mujeres no solo en los sucesos de la independencia, sino también en la construcción de la identidad nacional y los esfuerzos por hacer ese rescate. Además, la obra infantil *La liebre que todo lo cree* tiene como propósito la educación política de las nuevas generaciones.

A nivel de los recursos propios del lenguaje teatral, se puede afirmar que el corpus señala una tendencia en producción teatral nueva de ese año que consiste en una amalgama de técnicas y modos de lo escénico que evidencian fuertes procesos de transculturación (Alpízar & de Santana, 2016). Estos procesos se evidencian en la coexistencia de técnicas y construcción de imágenes desde un modo más representativo, frente a modos de enunciación más narrativos, que hemos llamado epicización siguiendo a Barbolosi y Plana (2013), al igual que el planteamiento de acciones performativas como parte de la concepción de los espectáculos.

Estas mezclas, las cuales aparecen, en ocasiones, como yuxtaposición y, en otras, más integradas, dan cuenta de complejos procesos de cambio cultural que implican la adopción de conceptos, técnicas e ideas foráneas y novedosas que entran en diálogo con los saberes considerados tradicionales. Es papel de la crítica valorar si estos esfuerzos reflejan de forma eficaz las subjetividades y relaciones sociales de quienes habitan Costa Rica. Lo que sí es claro es que este fenómeno se puede concebir como el resultado

del fenómeno de la globalización, las tecnologías de información y comunicaciones (TIC) y las redes sociales que ponen a disposición de los artistas recursos de distintos lugares del mundo (en especial de aquellos considerados centros hegemónicos culturales).

Las postulaciones al Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2021 y que son parte del corpus para este estudio evidencian las características del teatro institucional e independiente intelectual. No es posible extender estos resultados al teatro llamado “comercial”, al comunitario o aficionado, los cuales operan según otros principios y circunstancias. Lo que sí se puede afirmar es que es un tipo de teatro que depende de los fondos institucionales (estatales o municipales) para su supervivencia, ya que no apelan a la masificación de su contenido simbólico, sino al cultivo de nuevas subjetividades, formas de relacionarse social y políticamente en el contexto de un mundo amenazado.

El otro aspecto es que gran parte de este teatro que conforma el corpus se produce por el esfuerzo privado de agrupaciones artísticas que gestionan parte de su financiamiento con patrocinios privados y otra gran parte con su propio aporte monetario o en especie. Esto implica que los elencos no pueden ser muy numerosos porque los recursos son muy limitados, frente a los espectáculos que cuentan con un importante subsidio de alguna institución, los cuales pueden acceder a mejores condiciones en el uso de recursos, así como a elencos más numerosos.

Sin embargo, el tema de lograr un desarrollo teatral equitativo en las distintas regiones del país es una tarea pendiente para el Estado, las instituciones como las universidades, las municipalidades y el mismo sector teatral del país. Solamente así, el teatro puede ser un arte de acceso para todas las personas costarricenses y puede responder a sus distintas inquietudes y problemáticas.

Es importante señalar la enorme presencia de textos y dramaturgias nacionales en el corpus. Es posible retomar el término que propone [Fumero \(2019\)](#) para la generación de personas dramaturgas más reciente y llamarlas “emergentes”, con la salvedad de que no solamente producen textos escritos, sino mayoritariamente textos escénicos inseparables de su puesta en escena.

Para quienes investigamos el teatro en el país, queda la tarea de replicar el estudio para un periodo más extenso con la finalidad de analizar de forma diacrónica la producción nueva teatral, al igual que se pueden aumentar las dimensiones para captar una cantidad mayor de rasgos para caracterizar el corpus. Claramente, un estudio así no puede llevarse a cabo sin la asignación de recursos suficientes para su ejecución.

Para finalizar, es necesario señalar que la historia del teatro costarricense no se puede hacer a partir de los casos que rescata la crítica, a partir de las personas autoras consagradas por la industria editorial, los premios o las academias, o a partir de algunos casos canonizados por su éxito de público. Al contrario, es necesario constituir corpus representativos de artistas, grupos o sectores para identificar sus características en un periodo dado; pero también identificar aquellas opciones que se presentan como diversas, críticas o contrastantes, y que funcionan como entronques entre saberes legitimados y otros que son innovaciones no plenamente constituidas. En suma, abogo por una defensa de los casos marginales y su valor en la historia del teatro.

## Referencias

- Alpizar Barquero, L., & de Santana, M. A. (2016). El teatro costarricense contemporáneo desde una perspectiva de transculturación. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (24), 99-109. <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3146>
- Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. (2014). Ley sobre Premios Nacionales de Cultura [9211]. Sistema Costarricense de Información Jurídica. [http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_texto\\_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=76889&nValor3=96132&strTipM=TC](http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=76889&nValor3=96132&strTipM=TC)
- Badano Gaona, A. (2010). *Teatro de autor en Costa Rica. Aproximación crítica a una selección de textos contemporáneos*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Barbolosi, L., & Plana, M. (2013). Épico/epicización. En J. P. Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 84-87). Paso de Gato.
- Bernal, C. A. (2016). *Metodología de la investigación* (4ª ed.). Pearson.
- Bonilla, A. (1981). *Historia de la literatura costarricense* (3ª ed.). Studium.
- Bonilla, M. (2011). *La dramaturgia que inventó una identidad*. Gráfica Litho Offset.
- Borges, F. (1942). *Historia del teatro en Costa Rica: una monografía*. Española.
- Botey, A. M. (2017). La tardía epidemia de influenza o 'gripe española' y sus desenlaces en Costa Rica (1918-1920). *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (6), 77-109. <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/2356>
- Calderón, J. C. (2013). *Teatro costarricense y memoria digital* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Cañas, A. (1987). Resumen cartelera teatral 1986. *ESCENA. Revista de las artes*, 17(1), 11-15. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/issue/view/2561>
- Cappella, Y. (1947). *El teatro en Costa Rica* [tesis de licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Chevallier, J. (2011a). *El teatro hoy: una tipología posible*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

- Chevallier, J. (2011b). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 13(1), 49-83.
- Díaz, D. (2007). ¿Cómo trabaja Clío? Los dilemas en la construcción del pasado y el papel de la imaginación histórica. En A. P. Malavassi Aguilar (Comp.), *Historia: ¿ciencia, disciplina social o práctica literaria?* (pp. 35-42). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- van Dijk, T. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. GEDISA.
- Donohue, J. (2010). Datos y documentación. En T. Postlewait, & B. A. McConachie (Eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre la historiografía de la escenificación* (pp. 219-240). Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del teatro y Teatro Comparado*. GEDISA.
- Fisher-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Fumero, P. (1996). *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fumero, P. (2007). Los caminos de la dramaturgia costarricense. *ESCENA. Revista de las artes*, 61(2), 85-90. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8191>
- Fumero, P. (2019). Teatro costarricense de fines de siglo XX e inicios del siglo XXI. En J. L. García-Barrientos (Dir.), *Análisis de la dramaturgia costarricense actual* (pp. 15-21). Editorial Universidad Técnica Nacional.
- Fumero, P., & Bell, C. (Eds.). (2000). *Drama contemporáneo costarricense*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- García-Barrientos, J. L. (Dir.). (2019). *Análisis de la dramaturgia costarricense actual*. Editorial Universidad Técnica Nacional.

- García-Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García-Barrientos, J. L. (2007). Discurso del método. En J. L. García-Barrientos (Dir.), *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (pp. 11-40). Editorial Fundamentos.
- Gutiérrez-Rojas, M. (2011). El quehacer teatral costarricense (1970-1990). Aproximación a seis protagonistas. *ESCENA. Revista de las artes*, 68(1-2), 9-38. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/1450>
- Herzfeld, A., & Caijao-Salas, T. (1973). *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología*. Editorial Costa Rica.
- Lázaro-Girón, L. (2014). Mito, género y empresa tres imágenes originarias de la dramaturgia contemporánea costarricense. *ESCENA. Revista de las artes*, 74(1), 7-20. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/17442>
- Marín, F. (1990). Resumen de cartelera teatral 1989. *ESCENA. Revista de las artes*, 24-25(1-2), 13-25. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29306>
- Marín, F. (1991). Resumen cartelera teatral 1990. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 27(1), 48-59. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29733>
- Marín, F. (1992). Resumen cartelera teatral 1991. *ESCENA. Revista de las artes*, 30(1), 115-129. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29152>
- Mesén-Sequeira, O. M. (2019). Algunos antecedentes del movimiento teatral de la década del setenta en Costa Rica. En M. J. Monge Picado (Coord.), *Congreso sobre creación artística en la década de 1970* (pp. 141-145). Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica. <https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/03/memoria-congreso-la-creacion-artistica-en-la-decada-de-1970.pdf>
- Ministerio de Cultura y Juventud. (2013). *Política Nacional de Derechos Culturales 2014-2023*. [https://mcj.go.cr/sites/default/files/2019-12/politica\\_nacional\\_de\\_derechos\\_culturales\\_2014\\_-\\_2023.pdf](https://mcj.go.cr/sites/default/files/2019-12/politica_nacional_de_derechos_culturales_2014_-_2023.pdf)
- Pavis, P. (2001). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.
- Pavis, P. (2013). *Contemporary Mise en Scène. Staging Theatre Today*. Routledge.

- Programa Estado de la Nación. (2012). Capítulo 6: Producción cultural en Costa Rica: nuevos aportes para su conocimiento. En Programa Estado de la Nación (Ed.), *Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible* (pp. 279-296). CONARE-PEN. <https://estado-nacion.or.cr/?informes=informe-2012>
- Quesada, A., Ovares, F., Rojas, M., & Santander, C. (1993). *Antología del teatro costarricense 1890-1950*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rojas, M., & Ovares, F. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Tomo II. Teatro Costarricense 1930-1950*. Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.
- Rojas, M., Quesada, A., Ovares, F., & Santander, C. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Tomo I. Teatro Costarricense 1890-1930*. Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.
- Sistema de Información Cultural de Costa Rica. (s. f.). Sector Artes Escénicas. *Cuenta Satélite de Cultura*. <https://si.cultura.cr/cuenta-satelite-cultura>
- Todorov, T. (1976). The origin of genres. *New Literary History*, 8(1), 159-170.
- Vince, R. W. (2010). La historia del teatro como disciplina académica. En T. Postlewait, & B. A. McConachie (Eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación* (pp. 17-36). Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Vindas-Villarreal, B. (2017). Una mirada a la dramaturgia costarricense. *Paso de gato*, 16(70), 72-73.
- Vinocour, F. (Ed.). (2007). *La tradición del presente: Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Ediciones Perro Azul.
- Vladich, S. (1987). Notas para una historia del teatro en Costa Rica. *ESCENA. Revista de las artes*, 18(2), 36-41. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/32045>