

**Política cultural y mercados del arte. El Festival de las Artes
como proyecto del Estado costarricense (1989-2017)**

*Cultural Policy and Art Markets. The Festival de las Artes as a Project
of the Costa Rican State (1989-2017)*

Mario Fernández Picado

DOI 10.15517/es.v84i2.59316



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

Política cultural y mercados del arte. El Festival de las Artes como proyecto del estado costarricense (1989-2017)

Cultural Policy and Art Markets. The Festival de las Artes as a Project of the Costa Rican State (1989-2017)

Mario Fernández Picado¹
Investigador independiente
Cartago, Costa Rica

Recibido: 25 de marzo de 2024

Aprobado: 8 de diciembre de 2024

Resumen

Introducción: El Festival de las Artes tiene unos principios fundamentales claramente establecidos, pero ha sido sumamente inestable en su organización. **Objetivo:** Se analiza el proceso de institucionalización de este festival desde cuatro ámbitos: funcionamiento, programación, tendencias artísticas y presupuestos. **Métodos:** Se emplean normativas, reglamentos, memorias institucionales, artículos de periódico y revistas, con los cuales se construyen discusiones, actores y gráficas con las tendencias del festival. **Resultados:** Se busca identificar los actores involucrados en la definición del proyecto y los cambios impuestos, así como construir las tendencias de programación y artísticas, y los presupuestos. **Conclusiones:** El Festival de las Artes, como proyecto cultural del Estado, representa una institución sujeta al cambio producto de intereses y decisiones de sujetos históricos específicos; además, ese proyecto propició un mercado del arte porque el Estado costarricense creó una política cultural que lo fomentó.

Palabras clave: arte; festivales; institucionalización; tendencias artísticas; presupuestos

¹ Investigador independiente. Bachiller en Historia por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica (UCR). Tesiario de la Maestría Académica en Historia del Programa de Posgrado en Historia, Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-1677-0021. Correo electrónico: mariofdezpicado@gmail.com

Abstract

Introduction: The Festival de las Artes has clearly established fundamental principles but has experienced significant instability in its organization. **Objective:** It analyzes the process of institutionalization of the Festival de las Artes from four perspectives: operations, programming, artistic trends, and budgets. **Methods:** It utilizes regulations, bylaws, institutional reports, newspaper articles, and journals to construct discussions, identify key actors, and illustrate trends within the festival. **Results:** The aim is to identify the actors involved in shaping the project and the changes imposed, as well as to delineate the trends in programming and artistic expression, alongside budgetary considerations. **Conclusions:** The Festival de las Artes, as a cultural initiative of the State, represents an institution subject to transformation influenced by the interests and decisions of specific historical figures; furthermore, this initiative has fostered an art market, as the Costa Rican State established a cultural policy that supported its development.

Keywords: art; festivals; institutionalization; art tendencies; budgeting

Introducción

El 3 de abril de 1993, Alberto Cañas Escalante escribió, en su columna habitual “Chisporroteos”, una reseña sobre el Festival de las Artes que recién terminaba. Una de las principales molestias del político y escritor era que el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) no había hecho “un esfuerzo por ofrecerle [al pueblo] grandes espectáculos de gran categoría” (p. 15A) y más bien se enfocó en traer una “cantidad de experimentos juveniles y de vanguardia a medio cocinar, de los cuales una gran cantidad de espectadores (tontos o reaccionarios) se salen en el intermedio” (p. 15A), un gran error “para efectos de la cultura popular” (p. 15A). Aun así, para [Cañas Escalante \(1993\)](#) hubo un aspecto positivo:

el empeño de la Ministra y de su séquito, la terquedad con que han insistido en que el festival se realice con regularidad y, sobre todo, que hayan logrado extenderlo por la geografía, sacarlo de San José, y que el público de provincias disfrute también de lo que se ofrece al de la capital. El acceso del pueblo a los espectáculos es lo más importante que ha conseguido la señora Fishman, y ojalá sus sucesores –a diferencia de muchos otros sucesores previos– no quiten el dedo de ese importante renglón. (p. 15A)

Con esta crítica, el político liberacionista abrió una veta que sería utilizada constantemente por personas políticas, funcionarias y expertas: la de cuestionar al Festival de las Artes por la calidad de sus espectáculos artísticos. Pero, de otro modo, Cañas Escalante terminó enunciando un mal presagio: el festival no solo terminaría reproduciendo las desigualdades en el acceso al arte entre el centro y la periferia del país, sino que también su funcionamiento tendría una cambiante y, en varias ocasiones, errática historia. Se convertiría, por consiguiente, en un modelo de festival con unos principios fundamentales claramente establecidos, pero sumamente inestable en su organización.

Este artículo² tiene como objetivo principal analizar el proceso de institucionalización del Festival de las Artes organizado por el Estado costarricense, tanto en su edición nacional como internacional. Específicamente, la investigación busca explicar el funcionamiento del

² Algunas partes del texto –principalmente en la segunda sección– surgieron de una investigación empírica realizada en el 2018 gracias al financiamiento del Centro de Producción Artística y Cultural (CPAC) del Ministerio de Cultura y Juventud. Ese proyecto previo fue realizado en conjunto con la Dra. Patricia Fumero Vargas y el M.Sc. Leonardo Astorga Sánchez, y contó con la valiosa colaboración de la Lic. Nasly Madrigal Serrano y de los Lic. Jeifer Ureña Fernández y Alonso Picado Durán.

festival durante el período comprendido entre 1989 y 2017, tomando como criterios de análisis el contexto político y los discursos emitidos en torno a su fundación, la normativa que ha regido su organización y las instituciones y las personas involucradas en esos procesos. En segundo lugar, busca analizar la programación y las tendencias artísticas de los festivales durante dicho período; las tendencias analizadas toman en consideración la cantidad y los tipos de actividades programadas, los lugares utilizados y la participación por grupo artístico y país. Sumado a ello, aborda los presupuestos destinados a los distintos festivales, esto con el propósito de identificar su comportamiento en la trayectoria histórica y de trazar algunas hipótesis sobre la relación entre los presupuestos, la organización institucional y la programación artística de los festivales. Con base en esta relación, el texto presenta y discute los modelos de programación prevalecientes en la historia del festival.

En términos teóricos, el presente artículo realiza, principalmente en la primera parte –la que aborda su funcionamiento–, una historia política del Festival de las Artes como proyecto cultural del Estado. Visto de otra manera, representa una historia de las decisiones políticas e institucionales sobre el ámbito cultural³. En esta historia política, se buscan analizar los actores, los lazos establecidos entre sí mismos y las reglas que dirigen sus relaciones, así como las razones y los resultados de sus acciones (Cardoso, 2001; Curi Azar, 2008).

Aunado a lo anterior, el artículo se posiciona en el paradigma del cambio institucional como producto de las dinámicas de poder y la búsqueda de legitimación entre actores con recursos diferenciados, es decir, como un proceso conflictivo que está conectado con creencias y orientaciones subjetivas (Mahoney, 2000). Esta forma de explicación –en tono con el institucionalismo histórico en una perspectiva sociológica– señala que las instituciones son ambiguas y que no están sujetas a reglas, sino a normas que se interpretan y reinterpretan constantemente (Hall, 2010). De esta manera, se parte de la premisa de que el Festival de las Artes, como proyecto cultural del Estado, representa una institución sujeta al cambio que se da como producto de los intereses y las decisiones políticas de sujetos históricos específicos.

³ En este sentido, Miller y Yúdice (2002) definen la política cultural como el apoyo institucional que canaliza la creatividad estética y las formas colectivas de la vida, trazando un puente entre ambas. Además, la política cultural reúne una serie de regulaciones que son adoptadas por las organizaciones para alcanzar sus objetivos, por lo cual tiene un estricto sentido burocrático; se canaliza a través de instituciones que solicitan, capacitan, distribuyen, financian y rechazan las actividades detrás de las personas artistas y sus obras.

El segundo aspecto teórico que discute esta investigación es el de los mercados del arte. Como señala [Zavaleta Ochoa \(2019\)](#), para el caso de Costa Rica, dicho tema ha sido escasamente explorado. En ese sentido, como una forma de contribuir a ese campo del conocimiento, esta investigación parte del enfoque teórico esbozado en ese pionero estudio, a saber, que un mercado del arte está determinado no solo por la creciente oferta de productos artísticos y espacios donde estos compiten, sino también por las respuestas dadas por artistas, personas políticas, organismos privados y el Estado al modelo de desarrollo y a la política cultural imperantes, es decir, que un mercado del arte está determinado históricamente.

Siguiendo la propuesta de mercado del arte perfilada por la autora, esta investigación busca determinar el marco legal que permitió definir una política de cultura y analizar la creación de espacios expositivos propiciada por el Festival de las Artes como proyecto cultural. La segunda premisa del artículo es que ese proyecto propició un mercado del arte porque el Estado costarricense no solo creó una política y una institucionalidad que lo fomentaron, sino también porque, al asignar partidas presupuestarias específicas, fomentó la competencia entre artistas por un lugar en la programación. Así, el Estado se convirtió en el principal comprador de arte, incentivando ese mercado durante un período histórico significativo.

Uno de los principales obstáculos encontrados durante el proceso de investigación fue la escasez y la dispersión de la información referente a los festivales. Respecto a la primera parte, se recurrió a normativas, reglamentos, memorias institucionales, artículos de periódico y revistas, con el propósito de identificar los actores involucrados en la definición del proyecto, los cambios impuestos y las reacciones al proceso. En la segunda parte, se recurrió a prensa escrita, en específico al periódico *La Nación*. La utilización de esa fuente responde a dos criterios básicos: la cobertura nacional del diario, que implica una visualización más amplia y sistemática de las categorías de análisis empleadas en la investigación, y su progresiva especialización en torno al Festival de las Artes; ejemplos de ello fueron la utilización de recursos novedosos –infogramas, noticias, reportajes, críticas– y el despliegue, cada vez más amplio, de personas periodistas destinadas a cubrir los pormenores de los festivales. A partir de esta fuente, se crearon tres extensas bases de datos que permitieron la construcción y el análisis de las tendencias señaladas anteriormente.

Primera parte. Funcionamiento histórico-institucional del Festival de las Artes

El festival de 1989. Cultura y paz en el discurso hegemónico

A partir de la década de los años 1970, en el marco de lo que varias personas autoras han definido como la Segunda Guerra Fría, las revoluciones en el tercer mundo desplazaron a los Estados Unidos (EE. UU.) de varios puntos geopolíticos estratégicos alrededor del mundo. Hacia finales de ese decenio e inicios del siguiente, la tensión política y social se trasladó a la región centroamericana. Con el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua (1979), y tras la llegada de Ronald Reagan (1981-1989) a la presidencia de los EE. UU, los territorios del istmo presenciaron la avanzada de los movimientos guerrilleros y se convirtieron en campos de batalla donde la violencia armada alcanzó niveles extremos ([Hobsbawm, 1998](#)).

En ese contexto, distintos actores promovieron, mediante varios mecanismos, una salida negociada al conflicto armado. Así, los esfuerzos por la paz fueron ganando terreno, primero con la iniciativa del Grupo Contadora entre 1982 y 1983, y posteriormente con las negociaciones desarrolladas en Esquipulas, Guatemala, entre 1986 y 1987. En el acercamiento de 1986, los presidentes de los cinco países centroamericanos acordaron mantener activo ese espacio como medio para solventar los problemas de la región. En enero de 1987, el entonces presidente de Costa Rica, Óscar Arias Sánchez (1986-1990), presentó su plan de paz y convocó a los líderes de El Salvador, Guatemala y Honduras para su evaluación y discusión; posteriormente, en una nueva cumbre, el gobierno nicaragüense fue incluido en el proceso de deliberación. Durante esta etapa, y tras la aprobación del plan de paz en agosto de 1987 –el cual establecía una fórmula de “paz, democracia y desarrollo”–, Arias Sánchez gozó del apoyo total de la opinión pública, lo cual se vio reforzado por la obtención del Premio Nobel de la Paz ([Díaz Arias, 2016](#); [Cortés Sequeira, 2018](#)).

En este contexto de progresiva pacificación de Centroamérica y de amplio reconocimiento nacional e internacional a Arias Sánchez y a Costa Rica, el Gobierno, a través del MCJD, organizó el Festival Internacional de Teatro de San José por La Paz (1989). Sumado a este fervor pacifista, el festival de 1989 fue planeado por el Gobierno para conmemorar el llamado “centenario de la democracia costarricense”, celebrado en noviembre de ese año⁴.

⁴ [Molina Jiménez \(1989\)](#) presenta una interpretación del levantamiento popular del 7 de noviembre de 1889 y analiza cómo ese suceso ha sido utilizado en distintos contextos históricos. Este texto

Fue así como el festival se presentó como un espacio para la convivencia y la lucha por la paz, a la vez que buscó reforzar, a nivel internacional, la idea de Costa Rica como pueblo pacífico y democrático, y como un país históricamente apegado al arte y la cultura.

En ese sentido, los discursos pronunciados en la inauguración del evento hicieron énfasis en la paz y la cultura como elementos primordiales de la nacionalidad costarricense, y señalaban que la relación conjunta de ambos aspectos había permitido un desarrollo pleno del país (Arias Sánchez, 1989; Prado Castro, 1989; Montenegro, 1989). Es así como la realización del Festival Internacional de Teatro posicionó dos conceptos clave de la identidad costarricense: paz y cultura; el uso operativo de ambos respondía a un contexto específico – la década de los años 1980– que requería de tal narrativa, no solo para promover un proyecto político a nivel regional e internacional, sino también para reforzar un ideal nacional propio.

Este festival contó con una programación amplia, con cuarenta y tres agrupaciones de veinticuatro países, e integró el teatro en sala con el teatro callejero. Además, durante los días del evento, se realizaron talleres, conferencias, foros y encuentros que permitieron compartir experiencias sobre el sector teatral de los distintos países y tomar acuerdos importantes respecto al futuro de estos espacios artísticos (Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro, 1989). Por ejemplo, los representantes de los Festivales de Caracas, Iberoamericano de Cádiz, Iberoamericano de Bogotá, Latino de Nueva York, de las Américas de Montreal, de la Ciudad de México e Internacional de San José por la Paz, tomaron los acuerdos –conocidos como “Acuerdos de San José”– de crear un circuito de festivales internacionales, producir textos especializados y difundir conjuntamente el teatro de América y España (Pérez Coterillo, 1989; Mikey, 1989). De este modo, un festival que, discursivamente, estaba estrictamente relacionado con el proyecto político e identitario costarricense, también funcionó como medio para incluir al país en el tránsito cultural internacional.

El festival de 1989 fue el punto de partida del Festival de las Artes, ya que estableció las bases del programa en relación con dos aspectos. En primer lugar, le permitió a las autoridades del MCJD conocer las oportunidades que brindaba este tipo de eventos para la difusión de programas artísticos, el desarrollo de conferencias, talleres y foros, y

fue publicado, precisamente, en el contexto de la celebración del llamado centenario de la democracia costarricense, en noviembre de 1989.

la organización de encuentros entre personas directoras y productoras nacionales e internacionales, aspectos sumamente importantes para el crecimiento del sector artístico y el desarrollo de un mercado del arte en el país. En segundo lugar, esta primera experiencia le permitió a los gobernantes de turno comprender la importancia de construir espacios para el arte, ya que estos, al incluir a otras regiones del país en el circuito del arte ideado e impulsado desde el Gran Área Metropolitana (GAM), posibilitan la difusión del discurso hegemónico de la identidad nacional; es decir, mostró la conjunción entre arte proyecto ideológico del Estado.

Encuentros y desencuentros. El funcionamiento del festival

La normativa que rige el Festival de las Artes ha cambiado constantemente desde su creación, lo cual muestra una clara dependencia institucional respecto al contexto político inmediato de su realización. En septiembre de 1991, el gobierno del Partido Unidad Social Cristiana (PUSC) y su ministra de Cultura, Aida Faingezicht Waisleder, emitieron un decreto ejecutivo que creó el Festival Internacional de las Artes (FIA) y que tendría como sede el Teatro Popular Melico Salazar. Según la propuesta, el FIA buscaba “desarrollar encuentros de grupos nacionales y extranjeros de las artes del más alto nivel, que permitan el intercambio de experiencias enriquecedoras ... dinamizar el ambiente artístico y la retroalimentación con el público, a fin de que este se vuelva más sensible y proclive a las manifestaciones artísticas” y favorecer “la proyección de nuestro país no solo como sede de eventos teatrales, sino como sede de actividades artísticas en general, en las que se destaquen sus valores turísticos y culturales” ([Poder Ejecutivo, 1991, párr. 1-3](#)).

En cuanto a su organización, el festival dependería de una comisión integrada por la persona directora del teatro y cuatro miembros escogidos por el MCJD. A su vez, contaría con un Consejo Asesor integrado por los jefes de Cultura, Hacienda y Relaciones Exteriores, la persona que ejercía la presidencia ejecutiva del Instituto Costarricense de Turismo (ICT), la presidencia de la Asamblea Legislativa, la presidencia del Consejo Municipal de San José, la presidencia de la Cámara de Hoteles y Afines, una persona representante del Sistema Bancario Nacional y tres representantes de la empresa privada ([Poder Ejecutivo, 1991](#))⁵.

⁵ Todos los decretos ejecutivos fueron consultados en el Sistema Costarricense de Información Jurídica (www.pgrweb.go.cr/scij/).

En una entrevista realizada en 1993, la ministra Faingezicht Waisleder señaló que, si bien los dos festivales realizados hasta ese momento habían tenido grandes limitaciones debido al “papeleo engorroso” de la burocracia estatal, lo cual, según ella, sería solventado por “la reforma del Estado” –dejando así claro que la cartera de Cultura se encontraba a tono con los deseos del gobierno socialcristiano de impulsar la reforma neoliberal⁶–, lo más importante de su gestión fue establecer una normativa permanente que permitiera la realización de posteriores ediciones y que, además, había demostrado que este tipo de eventos tenían la capacidad de convocar a un público masivo y contribuir a “la formación de los trabajadores del arte” (Bermúdez, 1993, p. 8). Ambos señalamientos terminaron siendo ciertos, ya que, aunque el funcionamiento y la organización del festival cambiaron en varias ocasiones durante las siguientes décadas, su naturaleza y sus principios fundamentales fueron preservados.

Pese a esto, las primeras críticas llegaron con el cambio de gobierno. En dos entrevistas publicadas en abril de 1994, Arnoldo Mora Rodríguez, futuro Ministro de Cultura en el gobierno de José María Figueres Olsen (1994-1998), expuso su preocupación por la política cultural de la anterior administración. Primeramente, afirmó que recibiría “un ministerio rico en infraestructura, pero capitalino” (Ugalde, 1994, p. 2), haciendo referencia al programa del Ministerio para la restauración de los parques de San José y a la fundación del Museo de los Niños y del Centro Nacional de la Cultura (CENAC) en 1994⁷. Seguidamente, señaló que uno de los propósitos fundamentales de su gestión sería promover un tipo de cultura que rescatara los valores nacionales, no que se enfocara únicamente en “las actividades artísticas”, para lo cual enfatizaría en “la promoción de las culturas regionales” (Bravo, 1994b, pp. 1B-2B), buscando cuidar la cultura propia frente a los agentes externos. Para ello, establecería un festival nacional dedicado a la cultura popular y que permitiera “crear

⁶ Como señala Díaz Arias (2021), la administración de Rafael Ángel Calderón Fournier (1990-1994) profundizó la reforma estructural neoliberal a partir de una “terapia de choque” –aumento de tarifas de servicios públicos, aumento de impuestos, movilidad laboral y un recorte drástico del gasto– que tuvo réditos en términos del déficit, pero que rápidamente propició el descontento social.

⁷ Zavaleta Ochoa (2019) indica que la política cultural de la década de los años 1990 estuvo dirigida, principalmente, a la creación de museos, muchos de los cuales fueron justificados por una supuesta necesidad de resguardar el patrimonio cultural y la nacionalidad costarricense.

las condiciones para que el pueblo exprese sus sentimientos, mediante un ministerio que será cause y no río” (Ugalde, 1994, p. 2)⁸. Todas estas propuestas derivaron en dos importantes reformas al programa del Festival de las Artes.

En efecto, en junio de 1994, el gobierno del Partido Liberación Nacional (PLN) y el ministro Mora Rodríguez emitieron un nuevo decreto que introdujo reformas sustanciales al funcionamiento establecido en el proyecto anterior. En primer lugar, creó un Festival de las Artes –en general– que funcionaría de la siguiente manera: un año dedicado a las artes nacionales, y al año siguiente, a las artes internacionales, manteniendo la alternabilidad; así nació el Festival Nacional de las Artes (FNA). Asimismo, si bien el festival siguió dependiendo del Teatro Popular Melico Salazar, dicha directriz estableció la figura de la dirección ejecutiva del festival –nombrada en ese puesto por dos años–, integró a la comisión una persona representante de cada una de las áreas artísticas –Danza, Teatro, Música y Cultura Popular– y eliminó la presencia del sector privado en el Consejo Asesor del festival (Poder Ejecutivo, 1994).

Además, el gobierno de Figueres Olsen introdujo una reforma más. En abril de 1997, emitió un nuevo decreto que dio al Festival de las Artes el carácter de programa permanente adscrito al Teatro Popular Melico Salazar, lo cual buscaba “favorecer el desarrollo cultural de nuestro país y fortalecer nuestra identidad nacional propiciando actividades artísticas que celebren preserven y fomenten el conocimiento y la valorización de las efemérides patrias” y “lograr una especialización para la producción de eventos culturales y artísticos” (Poder Ejecutivo, 1997, párr. 4-6). Concretamente, este nuevo programa tenía como prioridad la ejecución del Festival de las Artes, los eventos escénicos cívicos provinciales –los cuales rescatarían “acontecimientos históricos y las hazañas de nuestros

⁸ Una crítica similar, pero más extensa, fue desarrollada por la periodista Inés Trejos Araya en dos artículos de opinión publicados en mayo de 1994. En ellos, expuso que el Gobierno hizo un esfuerzo desmedido por crear infraestructura cultural –Museo de los Niños, CENAC– que se concentró en San José, a la vez que fomentó festivales de las artes con poca calidad y carentes de rigor organizativo, todo lo anterior en detrimento del acceso de las regiones periféricas a una agenda cultural y del desarrollo de otras áreas artísticas (Trejos Araya, 1994a, 1994b). Cabe señalar que, durante la administración 1990-1994, el MCJD desarrolló un programa de Festivales Nacionales de la Cultura Popular. El festival de 1993 estuvo dedicado a los pueblos indígenas y a la conservación del bosque tropical húmedo (Starcevic, 1993).

héroes más importantes” ([Poder Ejecutivo, 1997, párr. 3](#))– y otros festivales y eventos artísticos. Finalmente, este decreto integró al cine como uno de los sectores representados en el Comité Asesor del festival ([Poder Ejecutivo, 1997](#)).

Durante estos años, el Festival de las Artes se realizó periódicamente según lo normado en los decretos, lo cual permitió establecer las bases definitivas del modelo de festival. Desde 1994, la crítica hizo notar que una de las principales fortalezas del festival residía en su capacidad de convocar a un público masivo gracias a espectáculos gratuitos o a muy bajo costo, al mismo tiempo que ayudaba a que Costa Rica se colocara dentro del medio cultural internacional ([Bravo, 1994a](#)). Algo similar sucedió en el FNA de 1995, el cual, pese a ser la primera experiencia del evento fuera de San José, tuvo una participación masiva en los espectáculos, especialmente en el teatro y en el cine, y transformó espacios habituales, como los parques públicos, en escenarios artísticos ([Cortés Cantillo, 1995](#)).

El FIA de 1996 también atrajo a una gran cantidad de personas espectadoras en espacios públicos de la capital. El festival contó con la participación de una gran cantidad de agrupaciones españolas (ver último apartado), lo cual propició, según informó la organización, que los asistentes accedieran a una oferta artística diferente y que las personas artistas nacionales ampliaran “su visión frente al quehacer artístico universal” ([Zúñiga, 1995-1996, p. 71](#)). En ese sentido, Dionisio Echeverría Jaurena, director del festival, hizo una defensa similar de ese proceso, al señalar que la edición de ese año permitió “confrontar otras tendencias, otras formas de hacer teatro, otras formas de hacer música o danza o expresión popular. Si nosotros nos ceñimos únicamente en lo que hacen nuestros creadores sin mirar al exterior, viviríamos en un estancamiento” ([Moya, 1996, p. 43](#)).

En un artículo publicado en la revista *Actualidad Económica*, el ministro Mora Rodríguez señaló que el objetivo de su administración era la “generalización de los festivales, diversificándolos tanto en su naturaleza como en su extensión geográfica y periodización en el tiempo” y que el FIA de 1996 fue el “de mayor envergadura en la historia de los festivales de arte” ([Mora Rodríguez, 1996, pp. 77-78](#)). En un nuevo artículo publicado en marzo de 1997, el ministro señaló que el FNA de ese año –realizado en la provincia de Cartago– permitió “un reencuentro con las raíces históricas y culturales de nuestra conciencia nacional” e “insuflar en nuestro espíritu ese ser de la nacionalidad costarricense que tanto se requiere cultivar en épocas de globalización” ([Mora Rodríguez, 1997, p. 14A](#)).

De esta manera, a la vez que las autoridades señalaban las virtudes del festival en la construcción de lazos artísticos globales, promocionaban una política cultural tendiente a proteger y preservar una supuesta identidad nacional en peligro.

Así, durante la década de los años 1990, el Festival de las Artes encontró sus principios fundamentales –un festival dirigido a la transformación de espacios públicos a través de eventos artísticos masivos, esto enmarcado en una política cultural del Estado dirigida a promover la producción y el consumo de arte entre ciertos sectores de la sociedad–, pero que se debatía entre proteger la cultura nacional o abrir el espectro artístico a las tendencias de la globalización. Como señala [Cuevas Molina \(1995\)](#), un aspecto fundamental del Festival de las Artes fue que puso en evidencia el “crecimiento de la capacidad de organización y de administración gerencial del Estado costarricense en el área de la cultura” (p. 234). Además, como propone el mismo autor, desde la década de los años 1980, resultaba notorio que, si bien esa capacidad organizativa era cada vez más importante, también el Estado –a tono con la política neoliberal– fomentó la iniciativa y la empresa privada en la gestión cultural. Este es también un aspecto característico del Festival de las Artes (ver segunda parte) en cuanto a su organización.

Otra característica del funcionamiento del festival es que, como se ha descrito anteriormente, su organización era sumamente cambiante y dependía de las decisiones de pocas personas, especialmente de aquellas que lideraban los ministerios. En medio de esos vaivenes, se presentó la primera crisis del festival. En enero del 2003, altos jefes del MCJD anunciaron que el festival entraría en un “*impasse*” para readecuar sus objetivos “a fin de optimizar recursos económicos, artísticos y humanos”, sin embargo, la razón de esa pausa era mucho más específica. Para Amalia Chaverri Fonseca, Viceministra de Cultura, el principal problema era que “la calidad de los espectáculos ha decaído mucho y, en general, no ha dado los resultados esperados. Yo, en lo personal, hace mucho que no he vuelto”. Aun así, la viceministra indicó que este tipo de “decisiones duras y fuertes” siempre tenían un sacrificio y que ellos estaban conscientes de que, en este caso, sería el público ([Schumacher, 2003, p. 9B](#)). Apenas cinco días después, el ministro Guido Sáenz González informó que, si bien él quería cerrar el festival puesto que “se debilitó, lo cual redundó en baja calidad de su oferta artística y pérdida de interés del público”, tras una reunión con sus asesores –dentro de los cuales se encontraba Sylvie Durán Salvatierra, futura jefa del ministerio– decidió darle un año de gracia, pero amenazó con que “si veo que la cosa no funciona, lo cierro” ([Díaz, 2003, p. 8B](#)).

Las críticas a esta noticia llegaron desde la propia organización. Ana Victoria Carboni Méndez y Marianella Protti –directora y productora del festival, respectivamente– indican que su trabajo simplemente fue suspendido por el Ministerio y que no habían recibido ninguna notificación por escrito. Incluso, Protti manifestó que “hay quienes critican que se haya traído a titiriteros o a ciertos grupos folclóricos que, sin embargo, tuvieron muchísimo éxito de público, y también dentro del programa educativo” (Schumacher, 2003, p. 9B). Y en efecto, los informes de los últimos cuatro festivales mostraban que alrededor de medio millón de personas habían asistido a los espectáculos. Para el director y dramaturgo Álvaro Mata Guillé, la posición de las autoridades de Cultura simplemente mostraba una “intención desdeñosa” que “manifiesta desde la falta de argumentos serios que sustenten un posible cierre hasta el desconocer las necesidades, funcionamiento y características del acontecer cultural nacional” y que, sumado a esto, demostraba el abandono del Ministerio de sus funciones básicas: “la promoción, realización y gestión de la actividad cultural nacional” (Mata Guillé, 2003, p. 16A).

Toda esta confusión derivó, primeramente, en el despido de Carboni Méndez de la dirección del festival y en el nombramiento, en sustitución suya, del músico y empresario Iván Rodríguez, quien se mantuvo en ese puesto hasta el 2009. Seguidamente, las autoridades anunciaron una amplia reforma del Ministerio y sus programas. En sus primeras declaraciones como director, Rodríguez aseguró que el festival requería de una actualización de sus políticas, por lo cual, a partir de ese momento, “probablemente tendremos menos artistas y grupos que en ediciones anteriores, pero todos ellos serán de una calidad incuestionable”; junto a esto, señaló que el FIA debía ser “una escuela y una vitrina para los artistas nacionales, al permitir el intercambio con grupos extranjeros de primera categoría”, para que se incorporen “al circuito latinoamericano de festivales culturales” (Martínez, 2003, p. 8B).

No obstante, estas intenciones no derivaron en ningún cambio normativo formal en el Festival de las Artes. De hecho, Rodríguez afirmó que los lineamientos con los que se planearía el siguiente festival –el FNA de 2003 realizado en Limón– “solo son asunto del ministerio. Pero para los que no están allí, la renovación será tangible en septiembre” (Montoya, 2003, p. 14). Todo indica que, si bien para este momento había una tendencia a la disminución en las programaciones artísticas (ver más adelante), no había motivos suficientes para cerrar el programa del festival.

A fin de cuentas, esta crisis surgió, únicamente, de la posición personal del Ministro y su Viceministra, ambos descontentos con una supuesta falta de calidad en los espectáculos artísticos. Prueba de ello es que no emitieron una nueva normativa respecto al funcionamiento del festival. ¿Por qué? En primer lugar, porque, para ese momento, el festival ya tenía un modelo claramente definido y, pese a las desigualdades programáticas evidentes, se había consolidado en el medio artístico nacional, por lo cual hacer borrón y cuenta nueva no era una posibilidad. En segundo lugar, porque las autoridades y los nuevos encargados sabían –porque como autoridades lo habían leído, era el marco legal que los regía– que el decreto de 1997 ya poseía los objetivos que tanto anunciaban como nuevos y que, además, les daba un amplio margen de acción para dirigir los cambios deseados según su propio criterio. Y, en efecto, así fue: el trabajo de los siguientes años estuvo enfocado en aumentar significativamente las programaciones de los festivales, lo cual, finalmente, terminó contradiciendo las primeras declaraciones de Iván Rodríguez como director. Tras esta experiencia, la reforma profunda llegó cinco años después.

En el 2008, otro gobierno liberacionista reformó sustancialmente la estructura organizacional del Festival de las Artes. En octubre de ese año, el gobierno y su ministra de Cultura, María Elena Carballo Castegnaró, emitieron un decreto que introdujo tres cambios fundamentales: trasladó el Festival de las Artes como programa al Teatro Nacional, considerando que era una institución que contaba con un marco legal y técnico más adecuado a los objetivos y las necesidades del evento, eliminó la comisión y el Consejo Asesor como entes asociados al programa y creó formalmente la figura de la dirección artística del festival. Si bien contaba con el apoyo y la fiscalización de la Dirección General y del Consejo Directivo del teatro, la persona designada en la dirección artística del festival pasó a concentrar la mayor parte de las funciones relacionadas con la organización, a saber, la emisión de políticas en materia de festivales, la creación del programa artístico, la definición de cronogramas, la selección de los grupos artísticos y la coordinación del presupuesto ([Poder Ejecutivo, 2008](#)). Este cambio representa un punto central para entender la dinámica fluctuante, en términos de programación y presupuestos, que tomaría el festival durante los próximos años.

Dicha transformación, sin embargo, no pasó desapercibida. Entre el 2008 y 2010, las autoridades encargadas de la organización del Festival de las Artes entraron en una fuerte disputa por su desarrollo pasado y futuro. La directora del Teatro Nacional, Jody Steiger, ahora al frente de la organización tras la última reforma, reclamó que Iván Rodríguez no había entregado un informe detallado de sus labores luego de renunciar a su puesto en julio del

2009, el cual sería de vital importancia para organizar el FIA del 2010; según señaló Steiger, Rodríguez únicamente entregó una especie de bitácora de lo que hizo en los primeros meses de ese año. Para la ministra Carballo Castegnaro, lo difícil de esta situación era que la nueva organización quería “partir de la curva de aprendizaje de ellos y no a partir de cero” (Molina & Miranda, 2010a, p. 10B). En medio de esta crisis, el Teatro Nacional contrató a Jeito Producciones –empresa española de la dramaturga Amaranta Osorio– para realizar el próximo FIA.

En su defensa, Iván Rodríguez expresó que él realizó la rendición de cuentas solicitada, “pero que si no cumplió con las expectativas eso es otra cosa” (Molina & Miranda, 2010a, p. 10B). Además, señaló que los problemas del festival eran “tanto operativos como conceptuales” (Molina & Miranda, 2010a, p. 10B) y no residían en un simple informe de labores, además de que encontraba injusto que esos problemas se le achacaran a él y a su grupo de trabajo cuando la organización estaba dispuesta a pagar una suma exorbitante para que una compañía extranjera se hiciera cargo del festival (Rodríguez, 2010). Aunque tuvo razón al precisar en el gasto desproporcionado que representaría del FIA del 2010 (ver quinto apartado), Rodríguez no profundizó en los problemas “operativos” y “conceptuales”. La prensa escrita sí lo hizo, al señalar que el único instrumento que regulaba formalmente el funcionamiento del festival era el decreto del 2008, el cual no poseía lineamientos claros de organización y dejaba que las decisiones recayeran en un grupo reducido de personas. En este sentido, Ana Victoria Carboni, exdirectora del programa, señaló: “el FIA es algo muy personal del director, de acuerdo a las necesidades y demandas que existen. No hay lineamientos” (Molina & Miranda, 2010b, p. 9B). Unos años después, el Ministerio hizo un intento más por cambiar la regulación del festival.

En septiembre de 2013, un nuevo gobierno del PLN y su ministro de Cultura, Manuel Obregón López, realizaron un cambio sustancial en la normativa cultural del país: la creación del Centro de Producción Artística y Cultural (CPAC). A partir de este momento, el Festival de las Artes como programa permanente pasó a formar parte del nuevo centro, el cual, además de organizar este evento anual, se encargaría de producir actividades artísticas y culturales en el Centro Nacional de la Cultura (CENAC), en el Centro Cultural Antigua Aduana y en otros inmuebles; producir actividades artísticas y culturales en espacios públicos; realizar una articulación sistémica de las actividades programadas; gestionar patrocinios y alianzas estratégicas para la promoción del sector y ejecutar los presupuestos

requeridos para tales efectos. Así, la persona directora del CPAC, quien sería nombrada libremente por el jerarca de turno, tendría bajo su potestad la consecución de todas estas funciones ([Poder Ejecutivo, 2013](#)).

Es importante mencionar que el nuevo decreto introdujo un artículo transitorio relevante en términos coyunturales: las operaciones relacionadas con el FIA 2014 estarían a cargo del Teatro, tal como lo establecía el decreto del 2008, por lo cual el CPAC se encargaría de producir un festival, por primera vez, hasta el 2015. De esta forma, la administración 2010-2014 se encargó de emitir una normativa completamente nueva que afectaría significativamente el futuro del Festival, pero tuvo la perspicacia de aprovechar el antiguo modelo del festival –dependiente, en buena parte, de decisiones exclusivamente personales amparadas en el apoyo de pequeños grupos asesores– durante cuatro años. Esto explicaría la profunda crisis por la cual atravesó el Festival en el 2015, la cual estuvo relacionada con el desconocimiento del funcionamiento del nuevo programa y con la descoordinación del trabajo en el recién fundado CPAC ([Chaves Espinach, 2015a](#); [Chaves Espinach, 2015b](#)).

Todo lo anterior muestra que, si bien los principios fundamentales del Festival de las Artes quedaron establecidos desde 1991, su organización y su realización han estado atadas a la política cultural fluctuante definida por grupos reducidos –en muchas ocasiones cerrados– de instituciones y personas vinculadas con algunos sectores artísticos del país. Como se demostró anteriormente, el cambio institucional ha sido la norma en ese proyecto, el cual ha estado determinado por el contexto histórico y por las disputas de actores particulares.

La [Tabla 1](#) (que se presenta a continuación) muestra a estos actores, con el propósito de visualizar la conformación organizativa del Festival de las Artes en su trayectoria histórica. Los siguientes apartados profundizarán en el impacto de esta normativa y estos sectores en la definición de los modelos de programación que han marcado la historia del festival.

Lo anterior también evidencia que la organización se debatió, principalmente durante la década de los años 1990, entre dos modelos de festival: uno con un evidente espíritu neoliberal, que buscaba utilizar el arte como medio de promoción del país ante los mercados turísticos internacionales, y otro con un claro proyecto nacionalista, preocupado por rescatar una supuesta identidad en riesgo por la llegada de agentes externos. A esto se sumó una preocupación constante por la “democratización de la cultura” en las distintas regiones del país. Los festivales organizados en las próximas décadas demostrarían que ambos modelos podían convivir y que las autoridades tratarían de sacar su máximo provecho.

Tabla 1. Actores individuales e institucionales involucrados en la organización del Festival de las Artes (1989-2017)

| Año | Lugar del festival | Tipo de festival | Instituciones involucradas | Ministra o Ministro | Profesión | Relación de partidaria | Director o directora del festival | Profesión |
|------|--------------------|---|---|----------------------------|------------------------|------------------------|-----------------------------------|---------------------------|
| 1989 | San José | Festival Internacional de Teatro | MCJD (Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes), Compañía Nacional de Teatro y Comité Asesor | Carlos Echeverría Salgado | ND | PLN | Dionisio Echeverría Jaurena | Actor y productor |
| 1992 | San José | Festival Internacional de las Artes (FIA) | MCJD, Teatro Popular Melico Salazar y Consejo Asesor* | Aida Faingezicht Waisleder | Periodista y psicóloga | PUSC | Flor Carreras | ND |
| 1993 | San José | FIA | | | | | | |
| 1994 | San José | FIA | | | | | | |
| 1995 | Alajuela | Festival Nacional de las Artes (FNA) | MCJD, Teatro Popular Melico Salazar, Consejo Asesor** y áreas artísticas (Danza, Teatro, Música y Cultura Popular) | Arnoldo Mora Rodríguez | Filósofo | PLN | Dionisio Echeverría Jaurena | Actor y productor |
| 1996 | San José | FIA | | | | | | |
| 1997 | Cartago | FNA | MCJD, Teatro Popular Melico Salazar, Consejo Asesor y áreas artísticas (Danza, Teatro, Música, Cultura Popular y Cine) | | | | Lylliam Quesada Carvajal | Actriz y gestora cultural |
| 1998 | San José | FIA | | | | | | |

Tabla 1. Actores individuales e institucionales involucrados en la organización del Festival de las Artes (1989-2017) (continuación)

| Año | Lugar del festival | Tipo de festival | Instituciones involucradas | Ministra o Ministro | Profesión | Relación de partidaria | Director o directora del festival | Profesión |
|------|--------------------|------------------|--|---|----------------------------------|---|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1999 | Puntarenas | FNA | MCJD, Teatro Popular Melico Salazar, Consejo Asesor y áreas artísticas (Danza, Teatro, Música, Cultura Popular y Cine) | Astrid Fischel Volio | Historiadora | PUSC | Ana Victoria Carboni Méndez | Bióloga, música y gestora artística |
| 2000 | San José | FIA | | Enrique Granados Moreno | ND | PUSC | | |
| 2001 | Guanacaste | FNA | | Enrique Granados MoGuido Sáenz González | Pintor, escritor, actor y músico | PUSC (también ocupó puestos en gobiernos del PLN) | | |
| 2002 | San José | FIA | | | | | | |
| 2003 | Limón | FNA | | | | | | |
| 2004 | San José | FIA | | | | | | |
| 2005 | Heredia | FNA | | | | | | |
| 2006 | San José | FIA | | | | | | |
| 2007 | San Carlos | FNA | | | | | | |
| 2008 | San José | FIA | | María Elena Carballo Castegnaro | Filóloga | PLN | Iván Rodríguez | Músico |
| 2009 | Región Brunca | FNA | | | | | | |
| 2010 | San José | FIA | MCJD, Teatro Nacional | | | | Amaranta Osorio | Dramaturga, actriz y gestora cultural |

Tabla 1. Actores individuales e institucionales involucrados en la organización del Festival de las Artes (1989-2017) (continuación)

| Año | Lugar del festival | Tipo de festival | Instituciones involucradas | Ministra o Ministro | Profesión | Relación de partidaria | Director o directora del festival | Profesión |
|------|---|------------------|----------------------------|----------------------------|---|------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 2011 | Turrialba y Siquirres | FNA | MCJD, Teatro Nacional | Manuel Obregón López | Músico | PLN | Anselmo Navarro | Dramaturgo, actor y productor |
| 2012 | San José | FIA | | | | | | |
| 2013 | Mora y Santa Ana | FNA | | | | | | |
| 2014 | San José | FIA | | | | | | |
| 2015 | Acosta, Alajuelita, Aserrí y Desamparados | FNA | MCJD, CPAC | Elizabeth Fonseca Corrales | Historiadora | PAC | Inti Picado | Músico |
| 2016 | Ciudad Neilly y Golfito | FNA | | Sylvie Durán Salvatierra | Actriz y Gestora en Políticas Culturales y Desarrollo | PAC | Ada Acuña Castro | Actriz y administradora de proyectos |
| 2017 | San José | FIA | | | | | | |

* Hasta 1994, el Consejo Asesor estuvo conformado por representantes del Ministerio de Hacienda, Ministerio de Relaciones Exteriores, Asamblea Legislativa, Consejo Municipal de San José, Cámara de Hoteles y Afines, Sistema Bancario Nacional y empresa privada.

** A partir de este año, el sector privado fue excluido del Consejo Asesor.
ND: No determinado.

Fuente: [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

Segunda parte. El mercado del arte detrás del Festival de las Artes

La creación de espacios para el arte

En el período comprendido entre 1989 y 2017⁹, el Festival de las Artes se realizó en las siete provincias del país, con un total de quince festivales internacionales y doce nacionales, con lo cual se ha creado un mercado del arte en Costa Rica. Como se observa en la [Tabla 2](#), la capital, San José, es el lugar que más espacios ha utilizado en la historia del Festival de las Artes, con un 43.3 % del total. En los ciento veinte espacios utilizados en este lugar, se han realizado tres mil espectáculos, una cantidad sumamente elevada si se compara con el resto de las provincias. Tal disparidad se debe a que, hasta la fecha, en la capital se han realizado todos los Festivales Internacionales de las Artes, los cuales han contado con presupuestos más elevados que permitieron ampliar considerablemente la programación artística.

Tabla 2. Cantidad de espacios utilizados en el Festival de las Artes, según provincia (1989-2017)

| Provincia | Cantidad | Porcentaje |
|--------------|------------|------------|
| Alajuela | 27 | 9.74 |
| Cartago | 42 | 15.16 |
| Guanacaste | 12 | 4.33 |
| Heredia | 19 | 6.85 |
| Limón | 23 | 8.30 |
| Puntarenas | 34 | 12.74 |
| San José | 120 | 43.32 |
| Total | 277 | 100 |

Fuente: [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

⁹ Todos los datos utilizados en este apartado fueron tomados de [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

En San José, el Parque Metropolitano La Sabana representa el principal espacio para el arte creado por el festival, siendo la sede principal de los eventos del 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012 y 2014. En total, ha agrupado cuatrocientos sesenta y cuatro espectáculos, siendo el referente principal del FIA. Los parques y las plazas de la capital también representaron puntos centrales durante la celebración de los festivales, ya que han sido utilizados para los conciertos, el *clown*, el teatro callejero y algunas demostraciones deportivas, actividades que convocan a un público masivo. Dentro de ellos, destacan la Plaza de la Democracia, que ha albergado 123 espectáculos (4.1 %) y la Plaza de la Cultura, con 114 (3.8 %). Asimismo, en el Parque La Libertad, se han realizado 79 espectáculos (2.6 %); en el Parque Central, 52 (1.7 %); y en el Parque Nacional y el Parque Morazán, 25 y 11 espectáculos, respectivamente (1.2 % en conjunto). Si bien estos últimos dos representan un porcentaje menor si se comparan con otros parques, ambos escenarios se han consolidado fuertemente como espacios culturales de la ciudad de San José, lo cual muestra la ritualidad que ha construido el Festival de las Artes en torno a ciertos lugares.

Otro lugar destacado en la programación de los FIA de San José es la Antigua Aduana que, en total, contabiliza 180 espectáculos (6 % del total). Este lugar representa un punto central porque formó, junto con el CENAC –que agrupó más de 100 espectáculos–, el eje cultural del este de la capital, fomentado desde mediados de la década de los años 1990 y consolidado durante los últimos decenios.

Como parte de los espacios históricamente asociados a la organización del festival, el Teatro Nacional y el Teatro Popular Melico Salazar tuvieron un papel destacado en la programación: el Nacional albergó 120 espectáculos (4.2 %) y el Melico Salazar 146 (4.8 %). Además, resulta interesante que, durante la primera mitad de la década de los años 1990, algunos teatros privados recibieron espectáculos del festival, lo cual muestra la apertura que tuvo la organización, amparada en el decreto de 1991, a establecer alianzas con actores externos; tales fueron los casos del Teatro El Arlequín (10 espectáculos), Teatro Chaplin (10 espectáculos), Teatro La Comedia (20 espectáculos), La Máscara, (12 espectáculos) y Laurence Olivier (30 espectáculos). No obstante, luego de la fundación del CENAC en 1994, los teatros que se encuentran en ese lugar tomaron un papel preponderante en la programación, demostrando la capacidad estatal para crear espacios artísticos.

En las demás provincias del país, en las cuales se han realizado los Festivales Nacionales de las Artes, la dinámica de creación de espacios para el arte siguió el mismo modelo con la problemática de que, en muchas de estas localidades, existe una falta de

infraestructura estatal destinada exclusivamente a la realización de espectáculos. En ese sentido, las Casas de la Cultura representaron los principales sitios creados institucionalmente que, posteriormente, funcionaron como espacios para el Festival. Fueron los casos de la Casa de la Ciudad de Cartago (FNA 1997), con 14 actividades (4.1 %); la Casa de la Cultura Popular José Figueres Ferrer de Puntarenas (FNA 1999), con 22 actividades (6.9 %); la Casa de la Cultura de Limón (FNA 2003), con 17 actividades (8.6 % del total) y la Casa de la Cultura de Turrialba (FNA 2011), con quince actividades (4.4 %).

Debido a esta escasez de infraestructura en las periferias, los parques, las plazas deportivas, los templos y otro tipo de espacios acondicionados para la ocasión tomaron un papel preponderante en los festivales, alojando la mayor parte de los espectáculos programados por la organización. Efectivamente, en Alajuela (FNA 1995), la Iglesia de La Agonía albergó 25 actividades, que corresponden a un 5.8 % del total, y el Parque Juan Santamaría fue la sede de 49 actividades (11.4 %); la Basílica de los Ángeles y su plazoleta en Cartago (FNA 1997) fueron utilizadas con el mismo propósito, alojando 36 espectáculos (10.7 %); en Guanacaste (FNA 2001), el Parque de los Mangos de Nicoya contabilizó cuatro actividades (21 %); en Heredia (FNA 2005), el Parque Central tomó un papel fundamental con 66 actividades (19.5 %); y en Siquirres (FNA 2011), la plaza de fútbol de la localidad albergó 32 espectáculos (16.3%).

Lo señalado es muestra de que la organización ha apostado por la creación de espacios públicos para el arte a partir de la utilización de la infraestructura estatal existente y de la toma y la apropiación de lugares públicos en las distintas localidades, un modelo mixto que representa una de las principales fortalezas del festival. Sumado a esto, la creación de espacios para el arte ha permitido la formación de una ritualidad en torno al festival. Como señala [Habermas \(1986\)](#), la “publicidad” de los eventos permite un dinamismo que ayuda a los procesos de socialización e intercambio entre quienes se hacen presentes y participan activamente con su presencia y, con ello, las personas participantes, o ciudadanía/espectadora, pueden comportarse como parte de un cuerpo público que, a su vez, también es político, social y cultural. Además, los espacios construidos por el festival han contado, siguiendo la propuesta de [Burke \(2007\)](#), con una esencia performativa, es decir, son lugares que crean nuevas relaciones y una ritualidad que permite la participación activa en los espectáculos.

Esta ritualidad del espacio, como es evidente en los FNA organizados fuera de la capital, ha ido de la mano con una transformación temporal de lugares utilizados habitualmente para otros fines. Tal es el caso de los templos, lo cuales pasaron de producir rituales

religiosos a albergar espectáculos artísticos, rompiendo con la cotidianidad o la normalidad de una comunidad. De tal manera, esa esencia performativa es una invitación a prestar atención a cómo las personas artistas y el público han transformado los espacios físicos de estas localidades, pero también a cómo estos actores han creado una nueva corporalidad en los espacios habituales.

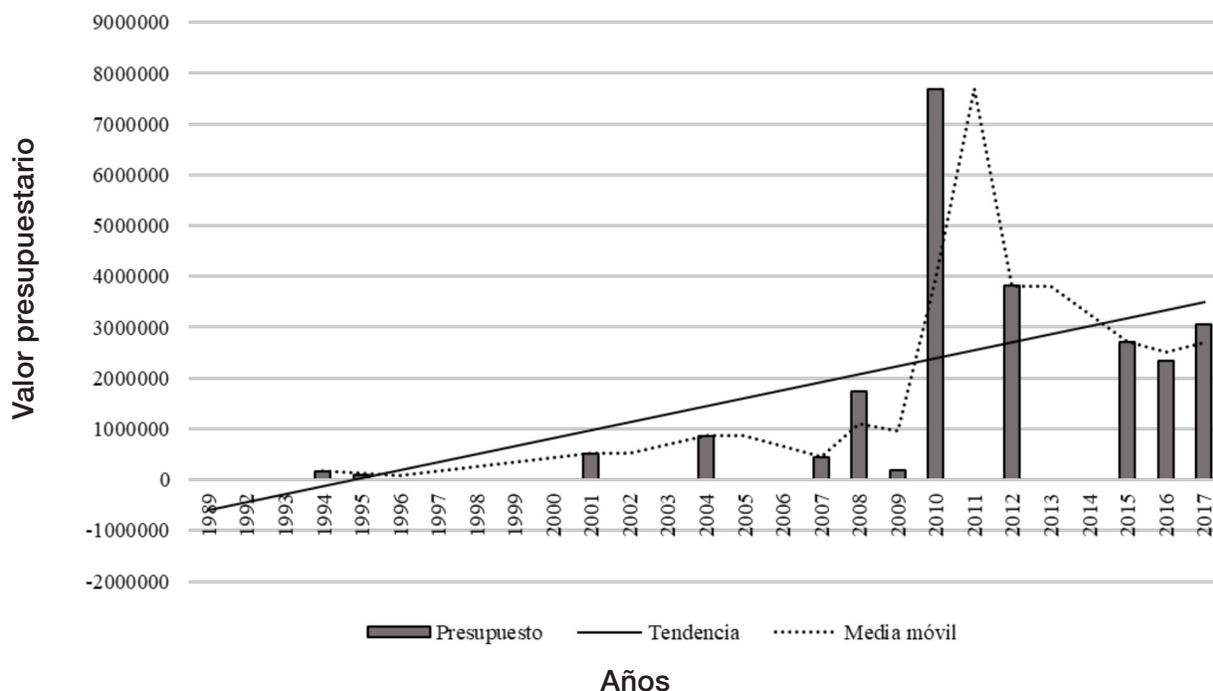
No obstante, es importante señalar que la creación de espacios para el arte fue, especialmente en los festivales organizados fuera de la capital, temporal o efímera, ya que se ha limitado a los días que tarda el evento. De tal manera, una de las principales críticas al Festival de las Artes es que no ha buscado solventar las diferencias geográficas en el acceso a infraestructura y a agendas culturales permanentes. Así, los circuitos del arte creados por el festival han reproducido las desigualdades entre el centro y las periferias del país. Los presupuestos y la programación de los festivales también dan cuenta de estas disparidades.

Los presupuestos del festival

Pese a que los datos disponibles sobre los presupuestos de los festivales en todo el período son fragmentarios, principalmente si se pretende profundizar en el aporte de sectores y actores públicos y privados específicos, la revisión de la prensa escrita permite identificar datos generales que trazan una tendencia clara. Como se observa en la [Figura 1](#), el presupuesto de 1994 fue de \$173 346, uno de los más altos si se compara, por ejemplo, con el de 2009, correspondiente a \$197 614. Ahora bien, ¿por qué festivales tan distantes en el tiempo tienen presupuestos tan similares? Porque el primero tuvo carácter internacional y el segundo nacional. De tal manera, se puede señalar que los presupuestos de los FNA, es decir, los festivales realizados fuera de San José, se mantuvieron estancados a lo largo del período –con la excepción del FNA del 2016 en la Zona Sur–, alcanzando niveles inferiores a los presupuestos de los primeros FIA organizados en la década de los años 1990. Sin lugar a duda, esa tendencia al estancamiento tuvo repercusiones en la programación artística de estos festivales.

Por otro lado, el segundo hallazgo dentro de esta serie fragmentada es el “*shock presupuestario*” provocado por el FIA del 2010, el cual, como se aprecia en la [Figura 1](#), rompió drásticamente con la tendencia de crecimiento observada desde inicios de siglo y alcanzó los \$7 689 640. ¿Por qué sucedió este drástico aumento? Porque, como se señaló en la primera parte de esta sección, el presupuesto fue establecido con base en factores propiamente coyunturales y, más específicamente, a partir de la decisión que tomaron las personas encargadas de la organización –en medio de una supuesta crisis del festival– de

Figura 1. Presupuestos de los Festivales de las Artes por año (1989-2017)



Nota: Los presupuestos se convirtieron a dólares de 1990 con el fin de dar mayor estabilidad a la moneda en el tiempo; el dólar de 1990 equivale a 288.44 colones (esto de acuerdo con el Banco Mundial).

Fuente: [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

contratar a una productora extranjera para que se encargara de este. Esto demuestra que la economía del festival ha estado supeditada directamente a los cambios abruptos de la organización y a las decisiones de las personas ahí involucradas.

Un tercer resultado es que, desde el 2012, el Festival de las Artes entró en un proceso de relativa estabilidad, en el cual se observa un crecimiento regular del presupuesto destinado a la organización y la programación. Asimismo, pese a que el Festival del 2016 se llevó a una localidad fuera de San José, mantuvo un presupuesto similar al invertido en los FIA. Esto lleva a suponer que, al observar el comportamiento en todo el período, los festivales no son organizados homogéneamente ni siquiera en una misma administración presidencial –donde generalmente se encuentran los mismos jefes al mando–, sino que son organizados individualmente, año tras año, como borrón y cuenta nueva. Esas fluctuaciones se han trasladado a la programación y a las tendencias artísticas de los festivales.

Finalmente, es importante señalar que, si bien en 1994 el Gobierno eliminó la presencia privada en la comisión de apoyo a la organización del festival, ese sector ha tenido un papel preponderante en su historia. En efecto, el Instituto Costarricense de Turismo (ICT) –estrictamente ligado al sector turístico privado del país– y empresas como Teletica, La Nación, Publicidad H. Garnier, Jotabequ Publicidad, Coca-Cola Company, Dos Pinos, Florida Bebidas, Kölbi, entre muchas otras, han sido patrocinadores asiduos de los festivales, lo que demuestra una exitosa conjunción pública y privada en torno al programa (Astorga Sánchez et al., 2018). Lo anterior también demuestra que las transacciones económicas propiciadas por el Festival de las Artes no han estado relacionadas únicamente con la contratación de agrupaciones artísticas y el consumo de arte, sino también con la promoción de empresas y mercancías ante públicos masivos, y con la promoción del país ante el mercado internacional.

Los modelos de programación del festival

En el mercado del arte descrito anteriormente, los espectáculos, las agrupaciones artísticas, los países y los espacios creados entraron en una disputa anual –aparentemente competitiva– por conformar la programación de los festivales. ¿Cuál ha sido la cantidad de actividades programadas en los distintos festivales? ¿Qué tipo de actividades han conformado los festivales de las artes? ¿Cuál ha sido el peso en la programación de las agrupaciones costarricenses frente a las agrupaciones extranjeras? ¿Cuáles países se han presentado en dichos festivales? ¿Las agrupaciones costarricenses no tienen espacio en el festival de las artes? ¿Siempre se contrata a las mismas agrupaciones?

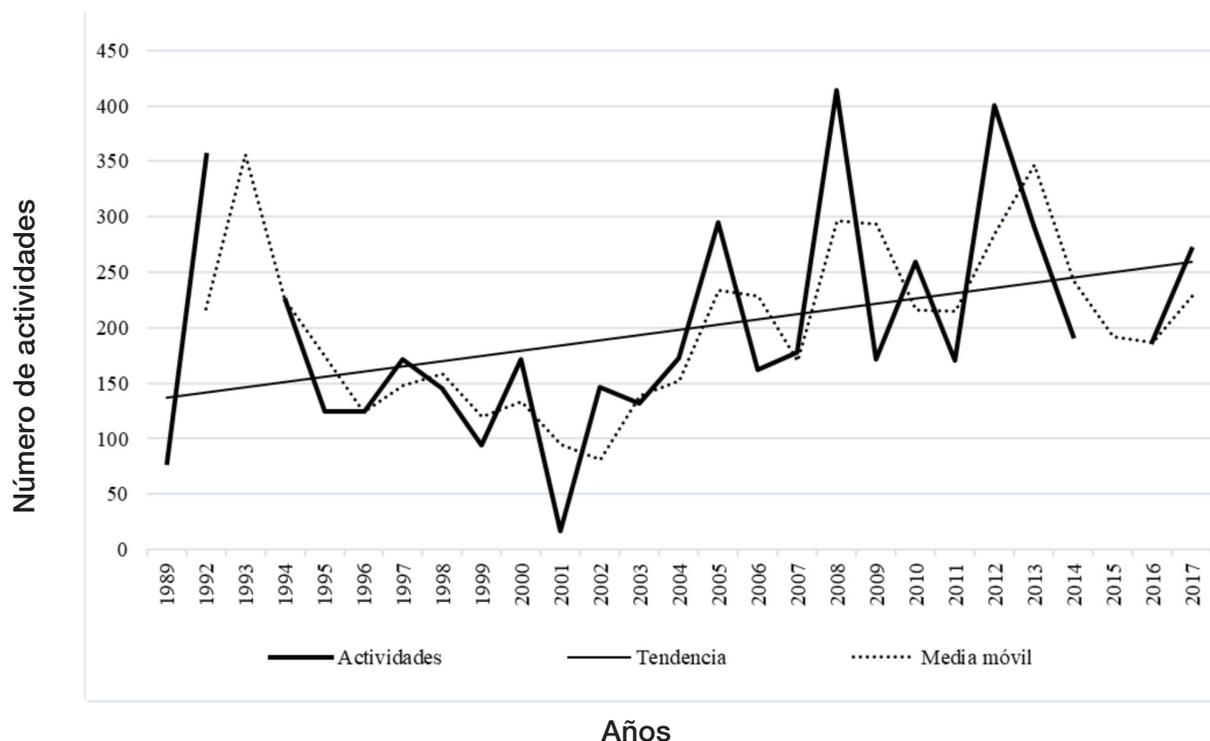
En el total de festivales analizados¹⁰, se ha logrado contabilizar un total de 5 246 espectáculos artísticos. No obstante, como se observa en la Figura 2, la cantidad de actividades programadas en el período de estudio ha sido sumamente fluctuante, lo cual muestra dos tendencias claras: en primer lugar, la década de los años 1990 como un escenario de prueba y error, donde, desde 1992 hasta el 2001, la cantidad de actividades programadas fue decreciendo, y fue hasta el 2005 que la programación recuperó el nivel que tuvo en las dos primeras ediciones del FIA. Todo indica que esta tendencia fue generada por la cambiante normativa del Festival y la inestabilidad en su organización descritas en la primera parte del artículo. A esto se sumó el empeño ministerial puesto en la creación de un robusto proyecto museístico (Zavaleta Ochoa, 2019), lo cual pudo descuidar el naciente programa del Festival de las Artes.

¹⁰ Todos los datos utilizados en este apartado fueron tomados de Astorga Sánchez y otros (2018).

En segundo lugar, como se mencionó, a partir del 2005, se recuperaron los niveles y comenzaron a crecer significativamente, pero ese crecimiento fue dispar, ya que, si se comparan los FIA con los FNA, la programación de los segundos fue radicalmente menor.

Lo anterior plantea dos escenarios posibles que responden a dos modelos de programación distintos: por un lado, festivales con programaciones más reducidas, pero con equidad entre los FIA y los FNA, y, por el otro lado, otros con programaciones exuberantes, pero que no salen de San José. ¿Cuál de los dos ha preferido la organización? Sin duda, los segundos, aunque, como se observa en la [Figura 2](#), todo apunta a que, desde el 2015, está optando por los primeros. No obstante, se mantiene la problemática de la dependencia del festival de factores estrictamente políticos y económicos coyunturales, lo cual se evidencia en la crisis de ese último año.

Figura 2. Actividades programadas en los Festivales de las Artes, según año y cantidad (1989-2017)



Fuente: [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

Las actividades artísticas programadas

De los 5 256 espectáculos registrados en la base de datos de la investigación, el teatro representa un 27.2 %, por lo cual se puede afirmar que el Festival, tanto internacional como nacional, se ha convertido en una importante ventana para las Artes Escénicas. En segundo lugar, con un total de 1 196 espectáculos (22.8 %), se puede ubicar a los conciertos musicales, siendo estos, a diferencia del teatro, espectáculos masivos que convocan a una gran cantidad de personas en plazas y parques. En tercer lugar, sin tomar en cuenta el porcentaje de actividades cuya tipología no se pudo consignar, se encuentra la danza con 481 espectáculos (9.1 %), seguida de las proyecciones de cine y audiovisuales, con un 6.5 % entre ambas. Finalmente, y con ello se resalta la tendencia innovadora del proyecto, se encuentra la categoría del espectáculo variado –pasacalles, presentaciones de mimo, puestas en escena experimentales, *clown*, entre otros–, con un total de 338 actividades (6.4 %).

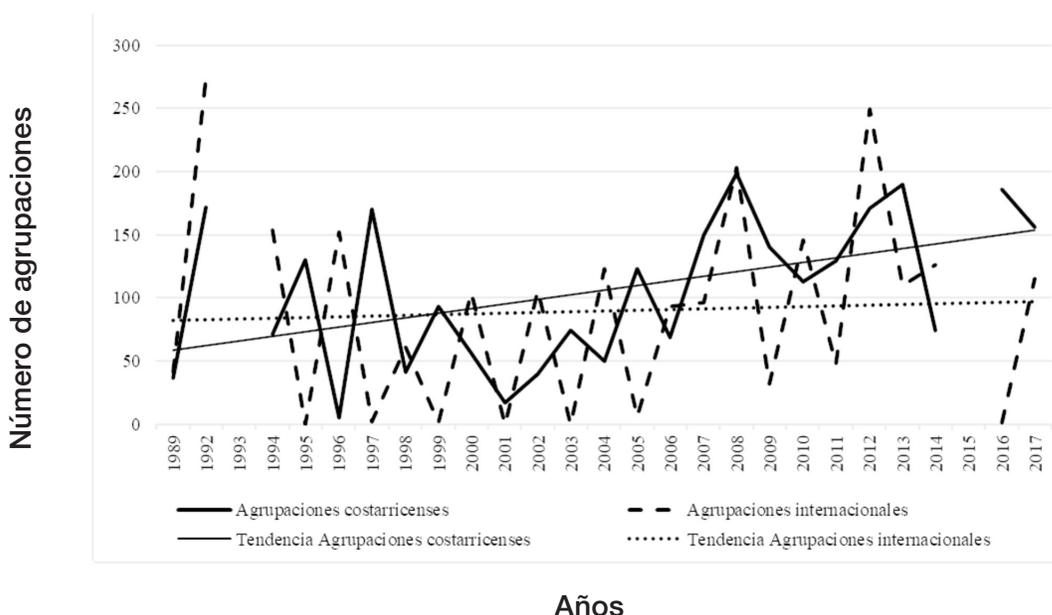
De esta manera, se puede señalar que el teatro es la principal actividad artística del Festival de las Artes, lo que guarda una relación estrecha con su origen. Ahora bien, en 1997 y entre 2011 y 2014, la música, por medio de las tarimas de conciertos, se convirtió en la principal actividad de los festivales. Asimismo, la danza, ubicada en tercer lugar dentro de la programación, tuvo una mayor importancia en 1992, 2008 y 2014. Por último, las proyecciones de cine y audiovisuales alcanzaron un lugar de privilegio en 1996, 2008 y 2016-2017.

Estas fluctuaciones indican varios aspectos importantes: primeramente, que la organización solo ha mantenido al teatro y a la música como las principales áreas de programación, y que, a la par de ellas, han fluctuado –incluso desaparecido– otros sectores, como la ópera, el *ballet*, los musicales y los talleres, algo que indicaría el claro enfoque popular del festival. También muestran que las programaciones de los festivales dependen significativamente del sector artístico al cual sean cercanas las personas involucradas en la organización, especialmente el sector al cual, por formación y vocación, pertenecen la persona jefera del MCJ y la persona directora del festival. Como se indicó anteriormente, durante todo el período, el teatro fue la principal actividad programada y precisamente ese sector ha estado ampliamente representado con actores, actrices y personas gestoras en la dirección o producción del festival. Además, el punto cúspide de representación de la música fue entre el 2011 y 2014, precisamente cuando el músico Manuel Obregón López estaba a cargo del Ministerio (ver [Tabla 1](#)).

La participación de agrupaciones nacionales y extranjeras

Como muestra la [Figura 3](#), la participación de agrupaciones nacionales e internacionales en el Festival de las Artes ha sido sumamente fluctuante; aun así, se pueden señalar algunas particularidades. En primer lugar, que las agrupaciones internacionales únicamente han tenido un peso significativo en los FIA, especialmente en las ediciones del 2000 al 2004 y del 2008 al 2012. Esto supone que la programación artística a la cual acceden las comunidades fuera de San José, que han albergado festivales, ha sido mucho más limitada, no en términos de calidad –porque en ese caso deberían ser evaluados desde una crítica experta, directamente relacionada con los distintos campos artísticos–, sino en cuanto a contenidos, temáticas, perspectivas e idiomas, es decir, aspectos relacionados con el intercambio cultural que forma parte de los objetivos principales del festival. En segundo lugar, es claro que la participación de las agrupaciones costarricenses ha sido significativamente mayor, lo que ha permitido desarrollar un mercado del arte para las agrupaciones artísticas nacionales, en el cual el Estado, directamente, paga por esos eventos artísticos.

Figura 3. Participación de agrupaciones costarricenses y agrupaciones internacionales en los Festivales de las Artes, según cantidad de actividades (1989-2017)



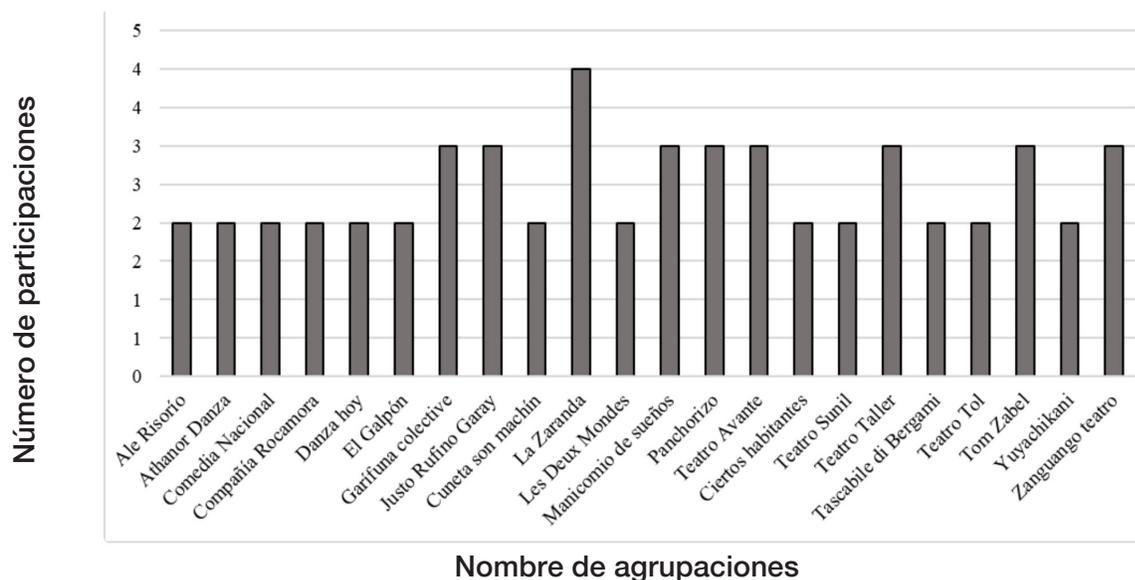
Fuente: [Astorga Sánchez y otros \(2018\)](#).

particularidad de la programación de los festivales: los constantes esfuerzos por coproducir espectáculos entre agrupaciones nacionales y extranjeras; muestra de ello son los festivales de 1992, 2002, 2006 –siendo este en el cual se realizaron la mayor cantidad de coproducciones–, 2007, 2008, 2010, 2012 y 2017. Esto es importante porque ha permitido una dinámica de transmisión de ideas y saberes en un circuito del arte global, la cual ha tenido al país como nodo central. El recuadro rojo de la figura contiene los países a los cuales pertenecen las agrupaciones artísticas que han realizado coproducciones. Como se observa, Costa Rica (señalado con la flecha roja) se encuentra en el nodo central y ha intercambiado con una enorme cantidad de países. Lo anterior también representa una característica del mercado del arte propiciado por el festival.

Las redes de países permiten señalar como hipótesis que la figura del país invitado ha impactado en la programación únicamente cuando no ha existido la barrera del idioma de por medio, como fueron los casos de España (FIA 2010), Argentina (FIA 2017) y Colombia (FIA 2018), ya que, en los casos de China (FIA 2008), Corea del Sur (FIA 2012) y Rusia (FIA 2014), la realización de espectáculos fue bastante limitada. A su vez, esto permite trazar una segunda hipótesis de trabajo: la figura del país invitado se ha establecido siguiendo criterios políticos, económico-comerciales y organizacionales o presupuestarios, antes que artísticos. No hay que olvidar que el Festival de las Artes –con el ICT como patrocinador central– se ha convertido en una parte integral de la imagen turística del país y la búsqueda de aliados clave en ciertos momentos es de vital importancia. Cabe resaltar que, durante los últimos dos festivales, se saldó una cuenta con países que históricamente habían aportado muchas agrupaciones a esto, como Argentina y Colombia.

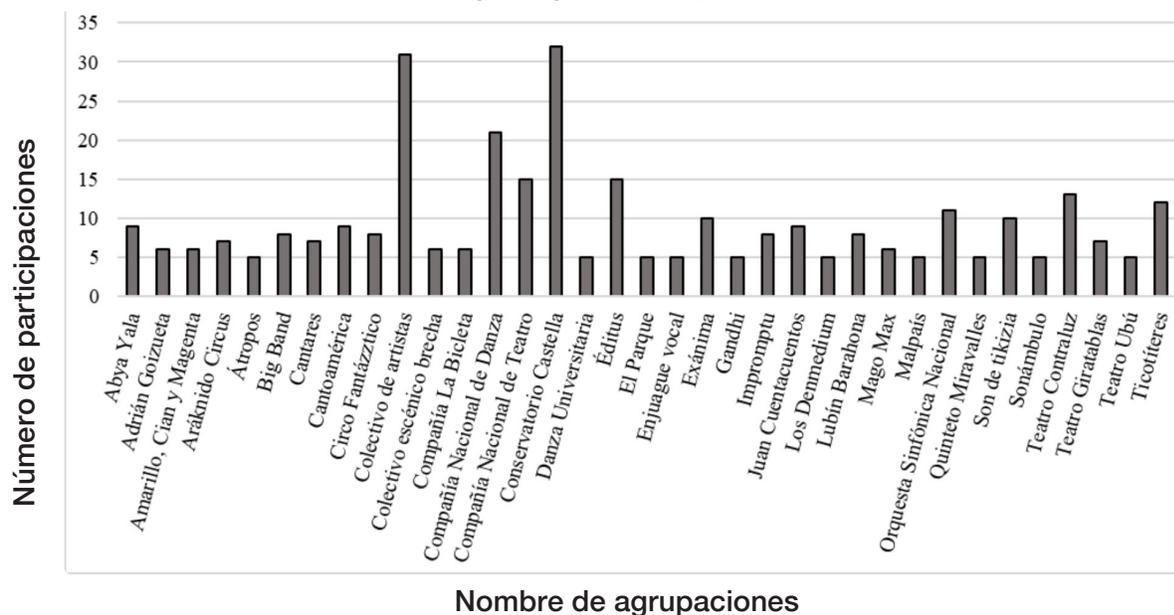
Lo señalado permite concluir que las agrupaciones costarricenses sí han tenido un espacio abierto y significativo en los distintos festivales, lo que se ha convertido en un verdadero mercado para las agrupaciones artísticas del país, el cual ha conllevado la creación de espacios para el arte y, como consecuencia, la competencia por ellos, todo esto propiciado por una política cultural concreta. Teniendo esto en cuenta, ¿cuántas de esas agrupaciones se presentan constantemente en los festivales? Como se muestra en la [Figura 5](#), algunas agrupaciones internacionales se han presentado en más de una ocasión: resalta el caso de La Zaranda (España), que se presentó en cuatro ocasiones y otras, como Garífuna Collective (Honduras), Tom Zabel (Austria) y Manicomio de sueños (Colombia), en tres ocasiones. No obstante, esto no quiere decir que el mercado internacional del Festival de las Artes está acaparado por algunas agrupaciones, ya que, en un período de 28 años, cuatro presentaciones representan muy poco.

Figura 5. Participación de agrupaciones internacionales en los Festivales de las Artes (más de una participación), según agrupación y cantidad (1989-2017)



Fuente: Astorga Sánchez y otros (2018).

Figura 6. Participación de agrupaciones costarricenses en los Festivales de las Artes (más de cinco participaciones), según agrupación y cantidad (1989-2017)



Fuente: Astorga Sánchez y otros (2018).

Lo contrario sucede con el mercado costarricense, en el cual se encuentran agrupaciones que se han presentado en más de 30 ocasiones. La [Figura 6](#) muestra que las agrupaciones que dependen del Estado, como el Conservatorio Castella, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Nacional de Teatro y la Orquesta Sinfónica Nacional, han encontrado en el Festival de las Artes un espacio constante para la exposición de sus artistas. Además, muestra que ha sido un espacio idóneo para que los artistas se unan bajo la figura del “colectivo” y asuman presentaciones conjuntas. Junto a ello, el gráfico muestra que agrupaciones particulares, como Éditus, Teatro Abya Yala, Cantoamérica, Exánima, Lubín Barahona, Ticotíteres, Juan Cuentacuentos, Son de Tikizia y Malpaís, han hecho del festival su principal vitrina de exposición y han obtenido el beneficioso respaldo –y la legitimación oficial– del Estado costarricense.

Si se realiza un análisis por tipo de actividad, nuevamente destaca la tendencia señalada anteriormente: el teatro y la música son los sectores más representados en el festival y a los cuales pertenecen estas agrupaciones con la mayor cantidad de participaciones. Además, tomando en cuenta que agrupaciones como Éditus, Malpaís, Ticotíteres, Juan Cuentacuentos, entre otros son las que se presentan en mayor cantidad de ocasiones, se refuerza la idea de que el Festival de las Artes aspira a tener un público mayormente de la clase popular o de personas que no asisten a los círculos artísticos tradicionales.

De lo anterior se desprenden dos hallazgos más. En primer lugar, no se puede afirmar que siempre se contrata a las mismas agrupaciones porque la oferta misma del Festival es muy amplia. No obstante, hay que prestar atención a los casos citados anteriormente, en especial porque son las agrupaciones que se presentan en los escenarios más grandes y en los horarios más concurridos, es decir, son los espectáculos a los que la mayoría de personas asiste. En segundo lugar –como un aspecto positivo para la escena artística costarricense–, como los casos citados anteriormente lo demuestran, el Festival de las Artes se ha convertido en un verdadero espacio para hacer y consolidar una carrera artística.

Conclusión

El arte no escapa a la estructura económica que define gran parte de lo que se produce y se vende, ni a las decisiones y conflictos políticos entre actores e instituciones. Como demuestra este texto, el Festival de las Artes tampoco ha escapado de esa dinámica histórica, ya que ha dependido de los conflictos propios del escenario artístico y político costarricense. Así, el Festival de las Artes ha estado determinado por decisiones políticas del y para el medio artístico y, aunque sus principios fundamentales quedaron definidos prácticamente desde

inicios de la década de los años 1990, la ejecución del programa en cuanto a su organización demuestra que las instituciones cambian cuando los intereses de los actores que las manejan también cambian o se ven afectados. El Festival de las Artes, como proyecto del Estado costarricense, constituye una política cultural en tanto parte de normativas y actores que fomentan el quehacer artístico, y esa política ha estado sujeta a cambios y conflictos.

Como señala [Núñez-Moya \(2023\)](#), desde inicios de siglo, el MCJ ha mantenido dos tendencias en su labor: una institucional, con marcos de acción definidos, y otra económica, que son las respuestas generadas cuando el arte se considera recurso. En ese sentido, este artículo demuestra que en el medio de ellas suceden acercamientos y disputas –políticas e ideológicas– que cambian la política cultural y sus instituciones. El Festival de las Artes es una prueba de ello.

Una de las principales fortalezas de este proyecto cultural del Estado reside en que, prácticamente desde su inicio, definió el modelo de festival que se mantendría en las próximas décadas. Se trata de uno que convoca, en espacios públicos transformados para tales propósitos, a un público masivo, a la vez que utiliza la institucionalidad cultural –infraestructura, programas artísticos, agrupaciones y presupuestos– construida durante décadas.

El segundo aspecto de importancia es que el Festival de las Artes ha generado un mercado del arte porque el Estado, al crear una política cultural con una importante partida presupuestaria, ha fomentado la competencia por un espacio en la programación. Sin duda, los sectores más beneficiados por esta dinámica han sido el teatro y la música, los cuales se han mantenido como los ejes permanentes de las programaciones. Esto se debe a que representantes de dichos sectores han dirigido la organización del festival. Otra razón de esta tendencia se podría encontrar en que otros sectores, como las Artes Plásticas, ya tenían un mercado del arte mucho más definido, esto gracias al coleccionismo estatal promovido desde décadas atrás ([Zavaleta Ochoa, 2019](#)).

Tanto en las ediciones nacionales como internacionales, las agrupaciones artísticas costarricenses han representado el porcentaje mayoritario de la programación, lo cual también ha fomentado la formación de un mercado del arte en torno al festival. Además, se puede afirmar que no existe una relación positiva entre la cantidad de países participantes y la cantidad de actividades presentadas. Es decir, cuando la cantidad de países se reduce –como usualmente sucede en las ediciones nacionales del Festival de las Artes– esos espacios son tomados por agrupaciones costarricenses, lo que ha dado una cierta estabilidad al mercado.

En general, el MCJ ha mostrado una amplia capacidad organizativa en torno al Festival de las Artes, desarrollando una política cultural dirigida a promover la producción y el consumo de arte entre ciertos sectores de la sociedad y el crecimiento de un mercado del arte nacional con algunos vínculos internacionales. No obstante, se encuentran deficiencias persistentes que han desvirtuado algunos de objetivos fundamentales. En primer lugar, las programaciones de los festivales han sido sumamente cambiantes en sus tres décadas de historia. Pese a que existe una diversificación en los tipos de actividades programadas, la organización de los festivales no ha hecho un esfuerzo significativo por equiparar la oferta artística entre las distintas zonas geográficas, lo que ha llevado a un sentido y a una economía del arte anclados, esencialmente, en la capital, San José. A esto se suma que el Ministerio tampoco ha hecho un esfuerzo por equiparar los presupuestos de los FIA y los FNA, y por crear una institucionalidad cultural permanente para las zonas periféricas.

En segundo lugar, el programa del Festival de las Artes no posee una normativa rigurosa que defina los límites propios de la organización (y esto está ligado a la naturaleza política del proceso). De este modo, las fluctuaciones de los presupuestos y las programaciones han tenido su raíz en aspectos propiamente coyunturales del contexto político y económico, así como en las decisiones tomadas por los encargados de la organización, especialmente por el ministro de turno y el director del festival.

Finalmente, cabe señalar que hay algunos espacios abiertos de investigación que permitirían profundizar en la historia del Festival de las Artes. Por un lado, analizar la creación y el desarrollo de una diplomacia cultural permitiría comprender el sector artístico nacional en su relación con otros espacios globales, así como los vínculos entre el quehacer artístico y las decisiones políticas y comerciales. Por el otro lado, sería productivo analizar la crítica experta y popular a los espectáculos para comprender las tendencias –artísticas, narrativas, teóricas, de producción, entre otras– en torno al festival, pero también conocer las expectativas y las demandas del público masivo. Adicionalmente, podría analizarse los encadenamientos productivos propiciados por el festival y su impacto en la economía local. Estos tres aspectos son clave para comprender cabalmente el mercado del arte propiciado por este proyecto estatal.

Referencias

- Arias Sánchez, Ó. (1989). Mensaje del presidente de la República Dr. Óscar Arias Sánchez. En Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro (Ed.), *Memoria del Festival Internacional de Teatro San José por la Paz* (p. 9). Surco Taller Gráfico S.A.
- Astorga Sánchez, L., Fernández Picado, M., & Fumero Vargas, P. (2018). *Base de datos Organización Festival de las Artes, Costa Rica (1989-2017)*. Universidad de Costa Rica.
- Bermúdez, M. (1993, 2 de abril). El festival seguirá aunque yo no esté. *Semanario Universidad*, p. 8.
- Bravo, V. (1994a, 3 de abril). Festival al estrado. *La Nación*, pp. 1B-2B.
- Bravo, V. (1994b, 15 de abril). Nuevos rostros a escena. *La Nación*, p. 12B.
- Burke, P. (2007). Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History*, 9(1), 35-52. <https://doi.org/10.1080/1364252042000329241>
- Cañas Escalante, A. (1993, 3 de abril). Chisporroteos. *La República*, p. 15A.
- Cardoso, C. (2001). *Ensayos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Chaves Espinach, F. (2015a, 20 de abril). A dos días del FIA, artistas señalan atrasos en organización. *La Nación*. <https://www.nacion.com/viva/cultura/a-dos-dias-del-fia-artistas-senalan-atrasos-en-organizacion/4IYK3227N5CV7GGIOFABTOKPJY/story/>
- Chaves Espinach, F. (2015b, 22 de abril). Con poco tiempo e inconformidad de artistas, FIA corre para estar listo. *La Nación*. <https://www.nacion.com/archivo/con-poco-tiempo-e-inconformidad-de-artistas-fia-corre-para-estar-listo/QELOZHJL-2FEXZEHQPHESEIJCOQ/story/>
- Cortés Cantillo, L. (1995, 20 de abril). Descifrando al festival. *La República*, p. 2B.
- Cortés Sequeira, S. (2018). *Entre la esperanza y la desilusión: la izquierda costarricense y la nicaragua sandinista, 1979-1992* [tesis de Maestría Académica en Historia no publicada]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

- Cuevas Molina, R. (1995). *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones.
- Curi Azar, C. (2008). François Guerra y la revalorización de la historia política. *Tiempo y Espacio*, (20), 79-80. <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1734>
- Díaz Arias, D. (2016). Enfrentar a Reagan y a la Contra: los intelectuales, la opinión pública costarricense y la discusión por la paz en Centroamérica (1986-1987). *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, (30), 204-213. <https://doi.org/10.14482/memor.30.9092>
- Díaz Arias, D. (2021). *Chicago Boys del Trópico: Historia del Neoliberalismo en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Díaz, D. (2003, 29 de enero). Sí habrá FIA. *La Nación*, p. 8B.
- Hall, P. (2010). Historical Institutionalism in Rationalist and Sociological Perspective. En J. Mahoney, & K. Thelen (Eds.), *Explaining Institutional Change. Ambiguity, Agency, and Power* (pp. 204-223). Cambridge University Press.
- Habermas, J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública*. Ediciones G. Gili, MassMedia.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*. Crítica-Grijalbo.
- Mahoney, J. (2000). Path Dependence in Historical Sociology. *Theory and Society*, 29(4), 507-548. <https://doi.org/10.1023/A:1007113830879>
- Martínez, F. (2003, 12 de marzo). Compromiso con el FIA. *La Nación*, p. 8B.
- Mata Guillé, Á. (2003, 21 de febrero). Dudosa rectificación. *La Nación*, p. 16A.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2002). *Cultural Policy*. SAGE Publications.
- Mikey, F. (1989). Acuerdos de San José. En Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro (Ed.), *Memoria del Festival Internacional de Teatro San José por la Paz* (pp. 111-112). Surco Taller Gráfico S.A.
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro (Ed.). (1989). *Memoria del Festival Internacional de Teatro San José por la Paz*. Surco Taller Gráfico S.A.

Molina, M., & Miranda, Y. (2010a, 24 de febrero). Persisten diferencias entre Teatro Nacional y exdirector del FIA. *La Nación*, p. 10B.

Molina, M., & Miranda, Y. (2010b, 25 de febrero). FIA carece de reglas para producir. *La Nación*, p. 9B.

Molina Jiménez, I. (1989). El 89 de Costa Rica: otra interpretación del siete de noviembre. *Revista de Historia*, 175-192.

Montenegro, E. (1989, 16 de noviembre). Servido el manjar del arte teatral. *La República*, p. 2A.

Montoya, Y. (2003, 14 de marzo). Renace Festival de las Artes. *Semanario Universidad*, p. 14.

Mora Rodríguez, A. (1996). El Festival Internacional de las Artes. *Actualidad Económica*, X(21), 77-78.

Mora Rodríguez, A. (1997, 10 de marzo). II Festival Nacional de las Artes. *La Nación*, p. 14A.

Moya, N. (1996). Festival Internacional de las Artes: “un espejo de la cultura”. Entrevista con Dionisio Echeverría, Director del FIA. *Fanal*, 2(13), 43.

Núñez-Moya, J. (2023). Tendencias de la gestión cultural estatal en Costa Rica: estructura ministerial y acciones en cultura en el siglo XXI. *Revista Herencia*, 36(1), 44-72.

Pérez Coterillo, M. (1989). Documento de San José. En Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro (Ed.), *Memoria del Festival Internacional de Teatro San José por la Paz* (p. 110). Surco Taller Gráfico S.A.

Poder Ejecutivo. (1991, 2 de septiembre). Decreto Ejecutivo No. 20745-C.

Poder Ejecutivo. (1994, 8 de junio). Decreto Ejecutivo No. 23409-C.

Poder Ejecutivo. (1997, 12 de marzo). Decreto Ejecutivo No. 25990-C.

Poder Ejecutivo. (2008, 17 de octubre). Decreto Ejecutivo No. 34833-C.

Poder Ejecutivo. (2013, 26 de septiembre). Decreto Ejecutivo No. 38002-CH.

- Prado Castro, A. (1989). Presentación de la viceministra de Cultura Sra. Adriana Prado Castro. En Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Compañía Nacional de Teatro (Ed.), *Memoria del Festival Internacional de Teatro San José por la Paz* (pp. 10-11). Surco Taller Gráfico S.A.
- Rodríguez, I. (2010, 20 de febrero). Verdaderas razones de las dificultades del FIA. *La Nación*, p. 30A.
- Schumacher, C. (2003, 24 de enero). Hoy no se FIA, mañana sí. *La Nación*, p. 9B.
- Starcevic, D. (1993, 11 de octubre). El turno de los turnos. *La República*, p. 2A.
- Trejos Araya, I. (1994a, 19 de mayo). La labor en cultura I parte. *La República*, p. 17A.
- Trejos Araya, I. (1994b, 20 de mayo). La labor en cultura II parte. *La República*, p. 17A.
- Ugalde, R. (1994, 15 de abril). Cultura popular tendrá su propio festival. *Semanario Universidad*, p. 2.
- Zavaleta Ochoa, E. (2019). *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zúñiga, R. (1995-1996). Festival Internacional de las Artes. *Escena. Revista de las artes*, 36-37(1), 70-72. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/28814>