

LOS CAMINOS DE LA dramaturgia costarricense

Patricia Fumero

Docente e investigadora. Escuela de Estudios Generales. CIICLA. UCR.

RESUMEN

El sociólogo francés Pierre Bourdieu establece que la forma de analizar la creación de un determinado campo es, sin duda, el análisis de la historia de tal campo. Al partir de esta premisa este artículo busca recorrer el quehacer de la dramaturgia costarricense y enfocarlo en los últimos veinticinco años. Primero se recorre las prácticas de fin del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en pos de la profesionalización. Segundo, se discute acerca del cambio en el paradigma en la producción dramática costarricense. Tercero, se examina una dramaturgia que re-visita la historia costarricense en busca de referentes. Cuarto, se establece algunas de las características de la dramaturgia de fines del siglo XX e inicios del XXI, para finalizar con unas reflexiones finales.

Palabras clave: dramaturgia contemporánea • Teatro • Costa Rica • Campo cultural • Historia.

ABSTRACT

French sociologist Pierre Bourdieu establishes that the way to analyze the creation of a specific field is the study of the history of such field. Based upon the premise this article studies 25-years of Costa Rican drama. First, I discuss theatrical practices in search of professionalizing the field, starting at late 19th Century and the first decades in the 20th Century. Secondly, I discuss changes in the paradigm of drama production in Costa Rica. Third, I examine a tendency that revisits history for inspiration. Finally, characteristics of the field are established for late 20th and early 21st Century.

Key Words: Contemporary drama • Theater • Costa Rica • Cultural field • History.

Prácticas teatrales en pos de la profesionalización

Desde el siglo XIX, Costa Rica contaba con una infraestructura teatral y puestas en escena promovidas por las políticas culturales del Estado, apoyadas con la llegada de compañías internacionales, el público y de la temprana participación de

grupos de teatro aficionados². En la alborada del siglo XX, además, se contaba con una producción dramática encabezada por autores como los finiseculares Ricardo Fernández, Carlos Gagini, y la siguiente generación: Eduardo Calsamiglia, Daniel Ureña, Raúl Salazar Álvarez y José Marín Cañas; José Fabio Garnier y Alfredo Castro, entre otros³. Posteriormente, con el advenimiento de la cultura

de masas, esta dinámica cambió al favorecerse las presentaciones cinematográficas sobre las presentaciones teatrales⁴. Sin embargo, la cultura de masas no supuso el fin de las presentaciones teatrales sino que al llegar la radio, en la década de 1930, dio inicio una labor de difusión de obras teatrales interpretadas por actores y dramaturgos locales⁵. Durante todo este tiempo, se contó con actores aficionados locales, muchas veces con la dirección de extranjeros y acompañados por actores profesionales de otras latitudes, quienes llegaron con las compañías itinerantes o producto de exilios forzados o autoexilio. Las dinámicas anteriormente descritas no posibilitaron la profesionalización de los actores.

Esta tendencia empezó a cambiar cuando, al abrigo e impulso dinamizador del desarrollo cultural de la Universidad de Costa Rica (UCR), fundada en 1941, estudiantes de las facultades de Derecho, Farmacia y Agronomía se unieron para representar pequeñas obras de teatro al amparo de la Escuela de Bellas Artes⁶. A partir de este esfuerzo se creó, en 1950, la "Compañía Teatro Universitario" e inició la formación profesional de actores en la Escuela de Artes Dramáticas desde 1969 y en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional (UNA), fundada en 1973.

Cabe destacar que el proceso de profesionalización de la actividad teatral se complementó con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) en 1971 y con las políticas culturales del estado costarricense, las cuales posibilitaron la creación de sus nuevas agrupaciones en espacios públicos y privados⁷. Este período coincidió con la llegada de intelectuales y artistas, especialmente suramericanos, expulsados de sus países de origen por cambios políticos en la década de 1970, en Latinoamérica.

La producción dramática costarricense

Al retroceder en el tiempo, debemos agregar que los cambios, producto de la Guerra Civil de

1948 y las subsiguientes políticas estatales, originaron una ruptura con la forma en que se abordaba la realidad costarricense. Los dramaturgos del período también hicieron un esfuerzo por sacar del teatro los estereotipos costumbristas y buscar "un teatro que tiene pretensiones de ser universal"⁸. Estos autores son Daniel Gallegos, Alberto Cañas y Samuel Rovinski quienes, básicamente, influenciaron la producción dramática durante toda la década de 1970⁹. A este grupo se le suman otros dramaturgos quienes han sido dejados de lado, como son: Antonio Iglesias, Willy Reuben, Carmen Naranjo, Victoria Urbano, Lupe Pérez y Olga Marta Barrantes y otros no alineados ideológicamente al proyecto político-cultural vigente en ese momento¹⁰.

Es sabido que la mayoría de los productores culturales reproducen en su obra el sistema ideológico imperante. En la obra de Gallegos, Cañas y Rovinski se encuentra la representación de dos de los mitos fundacionales de la patria: la homogeneidad racial y la democracia rural. Pocas de sus obras hacen mención a los sectores populares, los cuales son definidos como una masa sin conciencia de lucha y sin una percepción clara de la realidad en la que están sumergidos¹¹.

La anterior forma de presentar a los sujetos cambió en la década siguiente cuando la dramaturgia le brindó a los sectores populares agencia, inspirados por una re-visión de la realidad sociopolítica costarricense y centroamericana. En la década de 1980 hay una preocupación por las consecuencias destructoras y deshumanizantes de la intolerancia, la violencia o la represión, por razones políticas, culturales e ideológicas¹².

La crisis política y económica en Centroamérica de la década de 1980 hizo que las políticas culturales del estado costarricense, hacia el teatro, cambiaran. Lo anterior supuso que las puestas en escena producidas desde el MCJD y las universidades públicas, tanto de la UCR como de la UNA, disminuyeran a lo necesario. Así, diversos grupos teatrales iniciaron un movimiento asociado a producciones dramáticas, cuya propuesta busca,

básicamente, altos rendimientos económicos y no calidad dramática, y el cual es llamado despectivamente “de Cuesta de Moras”, por estar concentrado en o cerca de esa avenida en la ciudad de San José. Tal programación ofrece a los espectadores un divertimento ligero, cuya connotación es claramente sexista y en los cuales, algunas veces, se escriben y presentan “sketchs” o escenas breves, sin sentido ni argumento. Dichas propuestas están claramente alejadas de la creación colectiva, el teatro comprometido y los *happenings* de las décadas de 1960, 1970 y 1980.

La crisis en el panorama teatral costarricense presente en tal década fue rápidamente contestada por el llamado “Teatro de la Nueva Ola”¹³. Grupo generacionalmente similar que considera que es responsabilidad del teatro inducir a la reflexión sobre el ser humano, la sociedad y el ambiente; en otras palabras, intentaban desarrollar una conciencia colectiva acerca de los problemas que enfrenta la sociedad en la cual se vive¹⁴. Esta generación de dramaturgos(as) ha marcado una renovación escénica al incorporar nuevas problemáticas como son: la dignidad humana, las reivindicaciones y las relaciones de género, la violencia familiar, la libertad y la justicia social, entre otras. La renovación se encuentra, a su vez, en la introducción de nuevas técnicas y lenguajes los cuales ofrecen una conversación con asuntos al mismo tiempo pertinentes y universales¹⁵.

De esta forma, en la década de 1990, la puesta en escena de la Nueva Ola entra en amplia competencia con el teatro que busca únicamente el beneficio económico al proponer la discusión de tales problemáticas mediante un acercamiento fresco, propositivo y atrayente para el público. Entre los escritores pertenecientes a esta nueva tendencia destacan: Leda Cavallini, Lupe Pérez, Jorge Arroyo, Miguel Rojas, Ana Istarú, Melvin Méndez, Guillermo Arriaga, Víctor Valdelomar, Roxana Campos, Juan Fernando Cerdas, Alejandro Tosatti, Rubén Pagura, Wálter Fernández, y Arnoldo Ramos. Casi todos ellos formados profesionalmente en teatro en las

universidades estatales costarricenses y quienes, además de actores o directores, son dramaturgos¹⁶.

Dos son los problemas que esta generación de dramaturgos-as enfrentan: primero, pese a la calidad de sus propuestas, las editoriales de renombre no publican sus obras al aducir la falta de público lector. Segundo, muchas de las obras publicadas aun esperan ser puestas en escena y las que se presentan deben buscarse en teatros alternativos como el Teatro Universitario (TU) o en teatro aficionado.

En el contexto costarricense el o la dramaturgo(a) muchas veces, al tener poco acceso a los principales teatros, debe producir y, o financiar las puestas en escena por iniciativa propia. Ante este panorama, miembros de la generación de la Nueva Ola tienen claro que sus propuestas dramáticas deben ser económicamente rentables y de convocatoria comprobada, lo que limita y compromete la creación¹⁷ y los lleva a asumir estrategias culturales prudentes. Istarú comenta que, en su caso, un éxito comercial se crea al adoptar el género de las comedias reflexivas y considera que la escritura de propuestas prudentes o “teatro posible” no excluye la reflexión. Su estrategia ha sido de “invadirlo [el teatro] con textos en los que la gente pueda identificarse y reflexionar sin dejar de llenar las salas”¹⁸. Actitud que comparten los demás miembros de la generación de la Nueva Ola, quienes escriben sin dejar de lado temas sociales relevantes en sus veinticinco años en el medio teatral costarricense. Tal derrotero ha llevado a que varios miembros del grupo hayan recibido reconocimiento mediante premios y puestas en escena en el exterior, lo que apunta a su consolidación como una generación madura.

Re-visión de la historia costarricense

Los cambios en los sistemas sociales y económicos presenciados en las últimas casi tres décadas han producido una sensación de desplazamiento en algunos(as) intelectuales. Por ese motivo, se busca anclaje en episodios del pasado o se cuestiona en

pos de nuevos sentidos. Consecuentemente, algunos dramaturgos de la “Nueva Ola” han incursionado en la producción textual basada en la búsqueda de la identidad y de la recuperación de la memoria colectiva costarricense. Han revisitado la historia patria y algunos de los hitos fundacionales para crear una narrativa dramática que les confiere nuevos significados al describirlos y representarlos ante las jóvenes y no tan jóvenes generaciones quienes encuentran en ellos referentes identitarios, restos de la memoria colectiva o formas alternas de representación de una “realidad histórica” al describir estos mundos “ficionales/reales” en términos que resulten significativos para los espectadores en el nivel consciente e inconsciente¹⁹.

Al escribir propuestas de teatro histórico los o las dramaturgo(as) han retomado problemáticas relacionadas con el poder, la marginación de los obreros, la mujer, los campesinos, los indígenas y sectores populares. Así, dan un tratamiento fresco a las manifestaciones del poder. En específico, quienes han intentado desarrollar el teatro histórico son: Lupe Pérez, Leda Cavallini, Miguel Rojas, Arnoldo Ramos, Juan Fernando Cerdas, Rubén Pagura y, sobre todo, Jorge Arroyo.

El panorama teatral de fin de siglo XX e inicios del XXI

La posmodernidad y el capitalismo tardío propusieron nuevas aproximaciones y sentido a la vida y, al suponer preguntas relacionadas con la pertinencia de ciertas prácticas culturales, plantea problemas en el ámbito de lo discursivo, la necesidad de la coexistencia de lo diverso y su implicación social. Estos elementos, además de una ácida crítica de la sociedad y la política²⁰ y la denuncia, son tomados en consideración en la temática ofrecida por los nuevos dramaturgos costarricenses quienes

siguen las huellas de la Nueva Ola, entre ellos destacan: Sergio Masís, Ailyn Morera, César Meléndez, Claudia Barrionuevo y Luis Greivin Valverde.

Los cambios en el panorama teatral desde la década de 1990 también se reflejan en los 32 grupos de teatro aficionado que realizaron una o más funciones anualmente²¹. Durante los últimos quince años, al igual que a fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el teatro costarricense está poblado de aficionados y actores profesionales de medio tiempo que apoyan las propuestas de los o las dramaturgos(as) costarricenses.

Actualmente, con el objetivo de estudiar las posibles relaciones entre el teatro y las representaciones es necesario tomar en cuenta en qué medida los lenguajes teatrales de las décadas recientes –en América Latina y en el mundo– aportan técnicas y posturas filosóficas que permiten conocer de otra manera el mundo, no solo imaginarlo mejor. Al asumir, muchas veces de manera intuitiva, estas nuevas coordenadas epistemológicas, los lenguajes teatrales de fin de siglo encuentran nuevos canales que les permiten comunicarse con las tradiciones del utopismo y con la noción misma de utopía e imprimir formas y contenidos nuevos a esta relación²². De esta forma, se busca un balance entre los elementos constitutivos del teatro: el público, la empresa teatral, la crítica, el dramaturgo y el Estado, esto es entre la producción, la difusión y el consumo²³. Es así como ciertos productores culturales consideran que la libertad de los pueblos está asociada con descubrir la “identidad,” sea cual sea, de género, etaria, social, étnica, entre otras.

Ahora se debe esperar por ver las propuestas en el mediano y largo plazo de la dramaturgia de inicios del siglo XXI y si la generación de la Nueva Ola no se deja encerrar en la institucionalidad al permanecer “... en esquemas de percepción o de valoración que... impiden aceptar o percibir la novedad”²⁴.

Notas

1. Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Argumentos*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), p. 210.
2. Para analizar el tipo de puestas en escena que se presentaron en el período 1850-1915, véase: Patricia Fumero. "Base de datos: las compañías y las representaciones teatrales en San José (1850-1915)", *Bibliografías y Documentación*. Centro de Investigaciones Históricas de América Central, N.º 18, 1994.
3. Véase, Álvaro Quesada, et. al. *Antología del teatro costarricense, 1890-1950. Serie antológica* (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1989).
4. Gilbert Acuña, et. al. *Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica: 1897-1950*. Memoria del Seminario de Graduación para optar por el grado de licenciatura en Historia. Universidad de Costa Rica, 1996. Daniel Marranghello. *El Cine en Costa Rica, 1903-1920*. (San José, Jiménez y Tanzi, 1988). Marranghello, Daniel. *Cine y Censura en Costa Rica*. (San José, GRAFITEC S.A., 1989).
5. Inés Trejos. "Los teatros independientes". En: **Escena**. N.º 7, año 4, I semestre, 1982, p. 23.
6. Fundada en 1895 como Escuela Nacional de Bellas Artes.
7. Inés Trejos. "Los teatros independientes". p. 23. María Pérez Yglesias. "Lupe Pérez Rey: una vida para construir". En: **Escena**. N.º 22-23, 1989, p. 89.
8. Anita Herzfeld y Teresa Cajiao Salas. *El teatro de hoy en Costa Rica*. (San José, ECR, 1973), p. 26.
9. Para un análisis de la obra de estos autores véase, María Lourdes Cortés, *Lectura de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski*. Tesis para optar la Licenciatura en Filología Española, Universidad de Costa Rica, 1987; Álvaro Quesada. "La dramaturgia costarricense en las dos últimas décadas". En: **Escena**, N.º 31, 1993, pp. 76-84.
10. Para ahondar en la escritura dramática producida por mujeres véase: Ailyn Morera. "La escritura femenina. Deconstruyendo imágenes". En: *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*. Casa de las Américas. N.º 139, enero-marzo de 2006, pp. 68-71.
11. Para ampliar, véase: Cortés. *Lectura de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski*.
12. Álvaro Quesada. "La dramaturgia costarricense en las dos últimas décadas", p. 78.
13. Término acuñado por la teatrológica Carolyn Bell de la Universidad de Kutztown, Pennsylvania en su ensayo introductorio al libro: Carolyn Bell y Patricia Fumero. *Drama contemporáneo costarricense, 1980-2000*. (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000), pp. 13-21.
14. Para analizar algunas corrientes teatrales en el siglo XX véase: Magaly Mugurcia. "Teatro y utopía en el siglo XX". En: **Escena**. N.º 36-37, 1995-1996, pp. 53-59. Además, Miguel Rojas. "Un acercamiento a la perspectiva de tres dramaturgos en Costa Rica, 1990". En: **Escena**. N.º 30, 1992, pp. 35-40.
15. Una selección de obras de esta generación se pueden encontrar en Carolyn Bell y Patricia Fumero. *Drama contemporáneo costarricense*.
16. Elaine Miller. "Códigos estéticos y culturales en el teatro de la Nueva Ola en Costa Rica" En: *ISTMO. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N.º Julio-diciembre 2006 (2006). <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/proyectos/codigos.html>
17. Ana Istarú "Ser dramaturgo en Costa Rica". En: **Escena**. 23-46: 39-42, San José, pp. 41-42.

18. Camila Schumacher. 2000: "Hambre de hombres". En: *La Nación Digital*. 14 abril <http://www.nacion.co.cr/viva/2000/abril/14/cul1.html>>
19. Para una explicación amplia sobre el tema de las representaciones teatrales y el consciente e inconsciente véase: Eli Rozik. *The Roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*. (Iowa City: University of Iowa Press, 2002).
20. María Montero. 2005. "Comedia musical". En: *La Nación Digital*. 25 de agosto. <http://nacion.com/viva/2005/agosto/25/espectaculos7.html>
21. Bell y Fumero. *Drama contemporáneo costarricense, 1980-2000*. p. 18.
22. Magaly Muguercia. "Teatro y utopía en el siglo XX".
23. Para un análisis de estos elementos, véase: Patricia Fumero. *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996).
24. Bourdieu. *Las reglas del arte*. p. 235.