

Una mirada al teatro costarricense “Ruptura, crisis y actualidad.”

Roberto Urbina
(Venezuela)

Rec. 05-12-06; Aprob. Árbitros: 27-02-07.

RESUMEN

Esta investigación explora un teatro poco conocido como es el de Costa Rica, especialmente desde finales de la década de 1960, cuando se aprecian cambios sustanciales en la actividad teatral en los que vienen a incidir varios factores. Por un lado, la experiencia recogida por grupos teatrales fundados en los decenios de 1950 y 1960, como el Teatro Universitario, el Arlequín, Las Máscaras, el GIT, y una nueva dramaturgia que nace bajo su mirada. Por otra parte, la política estatal de apoyo a las actividades culturales y especialmente al teatro, que culmina con la apertura de Escuelas de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica (1968) y en la Universidad Nacional (1974) o la fundación por parte del Ministerio de Cultura de una Compañía Nacional de Teatro (1971) y de un Taller Nacional de Teatro (1977). De esta forma aparecen nuevos dramaturgos como Daniel Gallegos y Samuel Rowinski cuya obra es estudiada en forma panorámica.

SUMMARY

This research explores a not well-known theater of Latin America, as it is the Costa Rican drama, specially from the end of the decade of 1960, when substantial changes in the theatrical activity are observed, in which there are involved several factors. On the one hand, the experience gathered by theater groups founded in the decades of 1950 and 1960, as the University Theater, the Arlequin group, the Masks group, the GIT, and new dramaturgical works gave step up to young authors. On the other hand, the state policy of support to the cultural activities and specially to the theater continued with the opening of the Schools of Dramatic Arts at the University of Costa Rica (1968) and at the National University (1974), the same occurs with the foundation by the Ministry of Culture of the National Company of Theater (1971), and the opening of The National Workshop of Theater. So, this way, it appears a new wave of dramatists: Alberto Cañas, Daniel Gallegos and Samuel Rowinski, whose works are studied in panoramic overview.

“En el arte hay que ser serio y humilde. Y hay que dar lo mejor de uno sin pensar que se es el mejor”. **Daniel Gallegos**

"El teatro en Costa Rica viene siendo un poco lo que se espera por el tipo de influencia que nos llega de otros lugares donde hay conceptos de 'entretenimiento' que han llevado a nuestras salas lo banal" **Daniel Gallegos**

“Pero el peor problema que afecta nuestra actividad teatral, paradójicamente, ha sido su éxito. Luego de muchos años durante los cuales un grupo independiente se veía forzado a montar cuatro obras al año para subsistir, ocurre que los montajes empiezan a permanecer en cartelera, gracias a la nutrida afluencia de público, durante meses, un año, y hasta dos años o más. El teatro se vuelve una actividad altamente lucrativa, no tanto para los actores como para los propietarios de los teatros, quienes fungen, también como directores artísticos. Esto incidió en el escogimiento de los textos dramáticos mas complacientes y en el de los actores cada vez mas aficionados, actualmente la cartelera está inundada por obras de corte comercial y son pocos los clásicos u obras de teatro que subsisten”

Ana Istarú

INTRODUCCIÓN.

Desde finales de la década de 1960 se aprecian cambios sustanciales en la actividad teatral costarricense; cambios en los que vienen a incidir varios factores. Por un lado, la experiencia recogida por grupos teatrales fundados en los decenios de 1950 y 1960, como el Teatro Universitario, el Arlequín, Las Máscaras, el GIT, y una nueva dramaturgia que nacía bajo su mirada. Por otra parte, la política estatal de apoyo a las actividades culturales y especialmente al teatro, que culmina con la apertura de Escuelas de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica (1968) y en la Universidad Nacional (1974) o la fundación por parte del Ministerio de Cultura de una Compañía Nacional de Teatro (1971) y de un Taller Nacional de Teatro (1977), dedicado a la preparación de actores-promotores. A esto habría que aunar la afluencia al país de actores y directores extranjeros, la mayoría exiliados, que provienen de países con mayor tradición teatral y aportan una sólida preparación profesional en el arte dramático. Hacia finales de 1960 empiezan a estrenar sus obras con regularidad los tres más importantes dramaturgos costarricenses de finales de siglo: Alberto Cañas (1920), Daniel Gallegos (1930), Samuel Rovinski (1933).

Alberto Cañas.

Tal vez, el más prolífico dramaturgo costarricense de este período, ha estrenado y publicado unas quince obras de teatro –además de cuento y novela— a partir de 1956, cuando el Teatro Arlequín estrena su primera obra *El héroe*. Con *Una bruja en el río* (escrita en la década de 1960 y estrenada en 1977), Cañas intenta romper con ciertas convenciones genéricas arraigadas en el teatro costarricense anterior, que establecían una férrea oposición entre el tratamiento de temas nacionales –sujetos siempre a estereotipos costumbristas— y el tratamiento de temas universales –que invariablemente se ubicaban en un espacio abstracto o exótico—. Esa obra constituye, según su autor, "un ensayo lingüístico, con una intención no folclórica, sino dentro de un contexto poético; la obra costarricense escrita en vos que no es un sainete" (Herzfeld y Cajiao, 1973: 26). En *La segua* (1971) o *Uvieta* (1980) Cañas explora esa misma tendencia, al tomar motivos poéticos del folclor y las leyendas populares para elaborar parábolas filosóficas sobre la vanidad o el poder de las convenciones que rigen nuestras imágenes de la realidad. El teatro de Cañas, quien reconoce en Pirandello a su maestro, ofrece una mirada irónica sobre el mundo y juega con los distintos significados que adquieren los hechos al variar las perspectivas o relaciones convencionales: "En toda mi obra – afirma— hay un afán por mostrar que las cosas no son como parecen y que las personas no son lo que parecen" (ibid.: 23) A diferencia, sin embargo, de la ironía corrosiva de Pirandello, que tiende a poner en duda el valor de la verdad y el orden del mundo, el humor de Cañas tiende más bien a la restauración del orden, la conciliación y el equilibrio. Otras obras de Cañas como *Tarantela* (1976) u *Operación T.N...T.* (1978), incursionan en el sainete farsesco de corte costumbrista. *Ni mi casa es ya mi casa* (1982) se emparenta más bien con la temática de algunas de sus obras narrativas, al intentar ofrecer un panorama del desarrollo histórico costarricense de la primera mitad del siglo, desde una perspectiva nostálgica por el paraíso perdido de las relaciones y valores tradicionales.

Daniel Gallegos

Este autor es, de los tres dramaturgos mencionados, el único que realizó estudios formales de teatro y es también uno de los directores de mayor prestigio en el país. En una entrevista de 1970 Gallegos

ubicaba su dramaturgia, en contraposición a la de Cañas, dentro de pretensiones universales, alejada de referentes locales: "Yo no tengo una sensibilidad como la que tiene Alberto Cañas de captar el lenguaje popular. Yo escribo en un lenguaje neutral (...) Es un teatro que tiene pretensiones de ser universal... La preocupación mía es el hombre y sus interrogantes o condición" (Herzfeld y Cajiao, 1973:123) No obstante, los personajes y situaciones de Gallegos plantean conflictos morales, sociales y políticos muy cercanos e inquietantes para el espectador contemporáneo.

Según el propio Gallegos, la evolución de su obra se podría dividir en dos etapas. La primera, bajo la influencia de los norteamericanos L. Hellman, T. Williams y A. Miller, reúne obras como *Los profanos*, *Ese algo de Dávalos* y *La casa* escritas a finales de los 50 y principios de los 60. Son obras que analizan los conflictos del artista o el joven sensible, en choque con las convenciones sociales y los ritos familiares del mundo burgués donde se desenvuelven. La segunda etapa se ubicaría bajo la influencia de autores como J. Genet, S. Beckett, H. Pinter, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo. Este período se inicia con *La colina* (1968), obra cuyo estreno provocó la intervención de la censura y los guardianes de la moralidad y las buenas costumbres. Esa etapa se podría extender hasta sus obras *En el séptimo círculo* y *Punto de referencia*, llevadas a escena en la década de 1980. Son obras en las cuales una situación límite, que rompe con el orden habitual en la vida de un grupo de personajes, se toma como base para explorar, de manera radical y lúcida, la validez o la legitimidad de las normas morales que rigen las relaciones entre diversos grupos sociales, parejas o generaciones. Su última obra *Una aureola para Cristóbal* (1995), basada en la novela *El arpa y la sombra* de Carpentier, incursiona en un estilo de comedia grotesca poco frecuente en el teatro anterior de este dramaturgo.

Samuel Rovinski

Ingeniero civil, cuentista, novelista y dramaturgo, ha estrenado unas diez obras de teatro a partir de 1967. En la dramaturgia de Rovinski se delinean dos vertientes temáticas, que en ocasiones se interrelacionan y fecundan la una a la otra. Una primera vertiente recoge el gusto por el lenguaje y la

vida popular que había venido desarrollando desde principios de siglo el sainete costumbrista, para adaptarlo a la crítica social y política de situaciones contemporáneas. En *Gobierno de alcoba* (1967) una mujer oscila entre un viejo coronel y un joven revolucionario para descubrir finalmente que el contacto con el poder vuelve a los dos igualmente tiránicos. *Las fisgonas de Paso Ancho* (1971), tuvo un éxito singular y jugó un papel determinante en el acercamiento del público popular a las salas, uno de los mayores logros del teatro costarricense en la década de 1970. En esa obra, Rovinski jugó hábilmente con los estereotipos de las comadres de barrio, los melodramas televisivos, el afán sensacionalista de los reporteros de la prensa y la televisión, o la torpeza de la policía y los bomberos, para crear un sainete carnavalesco en donde las situaciones y los equívocos se suceden vertiginosamente con un ritmo febril. La obra fue llevada a escena en varias ocasiones y recorrió, con un éxito sin precedentes en el teatro nacional, los barrios y suburbios capitalinos. Más tarde, el autor utilizó la historia original como base para una serie televisiva de varios capítulos.

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

En la década conflictiva y crítica de 1980 se estrenan tres obras dramáticas de este autor: *La víspera del sábado* (1983), *Gulliver dormido* (1985) y *El martirio del Pastor* (publicada en 1983 y estrenada en 1987). Son obras de estilo, factura y temática muy diversas, pero muestran como rasgo común la preocupación por las consecuencias destructoras y deshumanizantes de la intolerancia, la violencia o la represión de unos contra otros, por razones políticas, culturales o ideológicas. *Gulliver dormido*

recoge, con un mayor sentido crítico, la habilidad mostrada por el autor en sus sainetes anteriores para desarrollar una situación y extraer de ella sus últimas y más inesperadas consecuencias. Un gigante dormido que aparece repentinamente en un parque público de San José, sirve para mostrar la precariedad de un orden social que parecía inmovible, y la inconsistencia de los discursos y estereotipos convencionales frente a un acontecimiento crítico que rompe con los esquemas establecidos. *El martirio del Pastor*, una de sus obras de mayor resonancia nacional e internacional, despliega una dolorosa y profunda reflexión sobre su contorno y su tiempo, partiendo de recursos dramáticos que recuerdan el teatro épico brechtiano y el teatro documental de Peter Weiss. Con esos recursos Rovinski procura la reproducción dramática de los hechos que rodearon el asesinato del Arzobispo Romero en El Salvador, y ofrece una reflexión sobre el conflicto que enfrenta al pueblo y ciertos sectores de la iglesia católica contra la represión y la violencia desatadas por el gobierno y los sectores oligárquicos.

La joven dramaturgia.

El estreno de las obras de madurez de esos tres dramaturgos coincide con la irrupción en la escena costarricense de una joven generación de teatreros que introducen una mayor conciencia crítica y una actitud de ruptura con respecto a los mitos oficiales y las convenciones sociales, culturales e ideológicas dominantes en el país. Es a partir de esta época que se puede hablar de un teatro profesional en Costa Rica, con la aparición de la Compañía Nacional de Teatro o grupos independientes como *Tierra negra*, formados por actores y directores que viven del teatro y dedican su vida a la práctica o la enseñanza del teatro. Aparece también, a partir de 1970, una nueva dramaturgia, más osada e irreverente en la denuncia política y social, que busca romper con los moldes del realismo tradicional para incorporar nuevas formas de expresión dramática, cercanas al distanciamiento brechtiano o la creación colectiva. Se experimenta también con nuevas técnicas de representación teatral que modifican la escenografía tradicional, introducen la utilización del cine y elementos audiovisuales, música y canciones, la expresión corporal, la mascarada o la pantomima.

Esta joven dramaturgia responde a los movimientos estudiantiles y revolucionarios que se desarrollaron a escala latinoamericana y mundial por esta época. En comparación con la dramaturgia anterior, la nueva expresa una mayor preocupación por la denuncia social y política, una actitud más contestataria e irreverente y un afán de búsqueda y experimentación escénica que rompía con los presupuestos del drama psicológico y el realismo tradicional.

El punto de referencia externo, que había sido hasta entonces el teatro europeo o estadounidense, gira ahora hacia el teatro latinoamericano, que ofrece una problemática más afín a las preocupaciones propias del movimiento teatral costarricense.

Entre estos primeros rompimientos de la nueva generación se ubican los textos y los montajes de Antonio Yglesias (1944), cineasta, director y dramaturgo, autor de *Las hormigas* (1969), *Pinocho Rey* (1974) y *El gran Tividavo* (1980), sátiras paródicas y grotescas que denuncian los instrumentos del poder, la dominación política, la programación y la manipulación ideológicas. Con estos textos se emparenta *Teófilo Amadeo* (1970), única obra de William Reuben (1947), llevada a escena por Yglesias en un provocativo montaje que utilizaba efectos audiovisuales, deformaciones grotescas, música y canciones, para ofrecer la biografía de un hombre "normal", es decir normado y deformado, ya desde antes de su nacimiento y en todas las etapas posteriores de su vida, por los mitos y represiones de la educación y la moral burguesas. En esta línea de denuncia política, crítica social y experimentación técnica y formal, se ubican también las creaciones colectivas del grupo *Tierranegra* *La invasión* (1973) y *1934* (1977), obras que recurrían a la representación de hechos históricos de épocas diversas, como la instauración del imperio del banano, las huelgas bananeras o la venta del país a los inversionistas extranjeros, con un propósito subversivo, desmitificador y de denuncia. También dentro de esta línea se ubica la adaptación teatral llevada a escena por Tierranegra de la novela testimonial de Luisa González *A ras del suelo* (1974), sobre la vida de una familia de los barrios marginales urbanos, o *Puerto Limón* (1975), brillante escenificación de Alfredo Catania de la novela de Joaquín Gutiérrez.

Es de notar, sin embargo, que a pesar del vertiginoso auge del movimiento teatral en la década de 1970 no se produjo una joven dramaturgia que pudiera compararse por su factura o continuidad con el trabajo de Cañas, Gallegos o Rovinski. La mayor parte de los nuevos dramaturgos escribieron una o muy pocas obras y abandonaron rápidamente la producción dramática. Por otra parte, la función política y el carácter didáctico de muchas de estas obras —sobre todo las creaciones colectivas— hacía que en ocasiones el texto quedara reducido a un esquema documental y al esbozo de situaciones y personajes tipos, mientras el peso estético de la representación descansaba sobre la puesta en escena. Por otra parte las relaciones entre la nueva generación teatral y la anterior implicaron, al mismo tiempo que un cierto grado de conflictividad, también una fecunda interacción: los esfuerzos de los mayores hicieron posible el surgimiento de los jóvenes, así como los problemas y preocupaciones que surgieron en esta época permearon, enriquecieron y modificaron la producción dramática de los mayores en las décadas de 1970 y 1980.

En comparación con el auge de los setenta, las décadas de 1980 y 1990 aparecen como un período de crisis y decaimiento en la actividad teatral. Varios factores influyen en la configuración de este fenómeno. El más determinante es la crisis económica y política, que incide de diversas maneras en el teatro costarricense. Por una parte, se encarecen los montajes, y el teatro, que era más barato, pasa a ser más caro que el cine, mientras el empobrecimiento general de la población reduce también las posibilidades de los estratos populares para costear el precio del boleto. El público corriente prefiere pagar menos por ver en la pantalla estrellas de fama internacional, que pagar más por ver teatro local. Por otra parte, la aplicación de ajustes estructurales de corte neoliberal acaba con las políticas estatales de promoción e incentivos a la producción cultural. El teatro y la cultura en general — cuando no sea la cultura de masas o el embrutecimiento comercial— pasan a ser considerados actividades superfluas, o bien peligrosas y subversivas, sobre todo durante el gobierno sandinista en Nicaragua, cuando la intervención estadounidense en la región y su consiguiente manipulación ideológica, provocaron una histeria donde toda posición crítica ante la ideología oficial

venía a ser considerada antipatriótica y sediciosa. A partir de 1980 el Ministerio de Cultura ve reducido paulatinamente su presupuesto y poco a poco pierde su función de gestor cultural, para convertirse en un cascarón burocrático; la Compañía Nacional de Teatro pierde su elenco estable y abandona su política de giras a provincias y comunidades; los subsidios a grupos independientes se reducen paulatinamente hasta desaparecer por completo; muchos de los grupos permanentes se disuelven o se reducen a pequeños núcleos de dos personas que montan preferentemente monólogos; una gran parte de los productores, administradores o dueños de salas modifican sus repertorios con una clara tendencia hacia el teatro comercial y el sainete chabacano de risa fácil y equívocos sexuales. Finalmente, las transformaciones políticas producidas por el derrumbe del llamado "socialismo real", aunadas al empobrecimiento, la enajenación y la incertidumbre generados por el "nuevo orden mundial" triunfante, provocan también un desconcierto ideológico que obliga a reconocer las limitaciones o la ingenuidad de muchos de los antiguos planteamientos revolucionarios y a reformular los presupuestos de toda actividad cultural, o la interacción entre el arte, la realidad y las instancias del poder.

En este contexto empieza a gestarse a partir de 1980 una nueva dramaturgia que reformula, adaptándose a la nueva situación, las principales preocupaciones de la década anterior. Una de las constantes de la dramaturgia de estos años es la indagación en los hechos históricos del pasado, como un recurso para reflexionar sobre aspectos conflictivos de la identidad y la idiosincrasia costarricenses, o sobre la crisis histórica del presente. *1856* (1984) de Juan Fernando Cerdas y Rubén Pagura, sobre la gesta de ese año contra invasores estadounidenses dirigidos por William Walker, o *Juana de Arco* (1986) de Cerdas, sobre la resistencia de la heroína epónima a los invasores ingleses, son obras que recurrían a la representación de conflictos del pasado para establecer un paralelo con la crisis de identidad y soberanía nacionales, en una época dominada por la intervención económica, política y militar de los Estados Unidos y los organismos financieros internacionales. En el mismo sentido apuntaba *Los nubados del día* (1985) de Miguel Rojas (1952), que indagaba en los conflictos

ideológicos y militares que siguieron a la declaración de la independencia en 1821, en busca de una tradición que permitiera orientarse en el desconcierto belicista del momento. *Pancha Carrasco reclama* (1988), de Lupe Pérez y Leda Cavallini es una obra documental que reconstruye en escena la indagación de las autoras en la biografía de una mujer del siglo pasado, en un intento por reconstruir los conflictos de la época y las luchas de la mujer por afirmarse como sujeto social. El mismo propósito desmitificador y de denuncia aparece en otras obras que utilizan hechos o referencias históricas más recientes, como la ya mencionada *El martirio del Pastor* de Rovinski o *Ultima noticia* (1984) de Guillermo Arriaga (1960) que denuncia la manipulación de los medios informativos costarricenses durante la guerra en Nicaragua. Las últimas obras de Arriaga, como *Límite de velocidad* (1990) o *Desempleo* (1993) se orientan hacia el teatro del absurdo para explorar los conflictos provocados por la incomunicación, la alienación, la manipulación y el consumismo en la cultura moderna.

Otra vertiente es la representación de conflictos relacionados con la represión o la marginación de obreros, campesinos, mujeres y hombres del pueblo. Esta línea retoma el interés por la vida popular del costumbrismo tradicional, desde una perspectiva y con un propósito opuestos. Mientras el primero tendía a una representación de los personajes y las costumbres populares como objetos pintorescos o divertidos enfocados desde géneros satíricos o humorísticos, estas obras tienden a convertirlos en sujetos dramáticos, que buscan sus propias formas de expresión e identidad y que elaboran sus estrategias de lucha o solidaridad, en un mundo hostil que los excluye o los margina. En esta línea se ubica *Como semilla de coyol* (1982) de Víctor Valdelomar (1957), obra que plantea los conflictos provocados por la expropiación del campesino y la emigración del campo a la ciudad, tratados con crudeza y lirismo, y con gran sensibilidad para los diversos registros del habla y la vida populares. Estos mismos rasgos caracterizan también las obras de Melvin Méndez (1958) *Meteme el hombro* (1988), *San Zapatero* (1988) o *Eva sol y sombra* (1989), textos que buscan la solidaridad en la marginación, con un lenguaje popular y poético, donde lo fantástico o lo extraordinario surge

de lo cotidiano y sirve para hacer evidentes los conflictos ocultos por la dominación y la costumbre. *Ellas en la maquila* (1985), obra documental de Lupe Pérez y Leda Cavallini, ofrece un cuadro de la vida y luchas de las obreras en las fábricas de maquila textil. Más en la línea tradicional del sainete costumbrista, pintoresco y divertido, están las obras de Jorge Arroyo (1964) *L'ánima sola de Chico Muñoꝝ* (1985), *Con la honra en el alambre* (1986), *La tertulia de los espantos* (1997). Sin embargo, otros textos de este autor como *Mata Hari* (1996) o *Profundo carmesí* (1997) intentan un viraje hacia un teatro más reflexivo y existencial.

Otra línea temática que se relaciona con la vertiente del teatro de denuncia es la que trata el tema de la marginación o la represión de la mujer en una sociedad patriarcal, línea que cruza las ya mencionadas *Eva sol y sombra* de Méndez, *Ellas en la maquila* o *Pancha Carrasco reclama* de Pérez y Cavallini, así como *Reflejo de sombras* (1995) de Arnoldo Ramos (1965) y toda la obra dramática de la actriz y poeta Ana Istarú (1960): *El vuelo de la grulla* (1984), *Madre nuestra que estás en la tierra* (1988), *Baby boom en el paraíso* (1996).

Un lugar aparte ocupan algunos textos del dramaturgo y director Juan Fernando Cerdas, en colaboración con el actor y cantante Rubén Pagura, que procuran la incorporación de géneros populares o farsescos, la tradición oral, diversas técnicas de distanciamiento, elementos del “teatro pobre”, en una búsqueda donde se aúne la tradición popular con géneros y formas de los modernos medios de comunicación: *¿Que te pasa con el disco?* (1978), *1856* (1984), *La historia de Ixquic* (1990), *Memorias del ombligo del mundo* (1992), *Culopatía de estado* (1997), ofrecen distintas facetas de este esfuerzo. Los mismos elementos y búsquedas, aunque sin la preocupación política y social anterior, aparecen también en el último montaje de Cerdas, *La mujer en las dunas* (1999).

En esta misma línea de rescate, experimentación y búsqueda, podrían ubicarse diversos intentos realizados por Fernando Vinocour o Alejandro Tosatti y el grupo "Diquis-Tiquis", para investigar y recuperar formas tradicionales de festividades y representaciones populares, como el

teatro callejero, los espectáculos de plaza pública, las mascaradas, etc. Otra línea que ha despertado interés en los últimos años es la llamada "danza-teatro", que combina ciertas características del texto dramático con la danza y la coreografía. Todos estos últimos experimentos y búsquedas se salen de lo que tradicionalmente se entiende por "dramaturgia", y quizás apunten a la necesidad de transformaciones en la escritura y representación dramática que logren superar la crisis y el desconcierto.

Conclusiones.

Después de un paulatino renacimiento que se inicia en las décadas de 1950 y 1960, el teatro costarricense ha pasado por un primer período, en los años setenta, de auge y crecimiento como nunca antes experimentados, para caer en las últimas dos décadas en un período de crisis, decaimiento y mercantilización. El balance, sin embargo, no puede considerarse del todo negativo. Aún en la difícil encrucijada actual, la reflexión, la búsqueda y la experimentación, el esfuerzo por encontrar nuevas estrategias teatrales para expresar los conflictos contemporáneos a un público quizá más reducido pero tal vez más sensible y crítico, no ha sido abandonado. En ciertos casos, más bien se ha fortalecido y generado, disciplina y sacrificio profesional, que hace nacer esperanzas en su renovación del teatro costarricense.

Bibliografía.

- Barzuna Guillermo (1982). "Recuento de un teatro popular en los años setentas". *Escena*, 4, 7 p. 30.
- Chacón, Albino (1992). "Características neocostumbristas del teatro actual en Costa Rica". *Escena*, 13-14 (28-29), p. 54.
- Cortés María Lourdes (1985). Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. Tesis de Licenciatura en Artes Dramáticas, U.C.R..
- Herzfeld A. y Cajiao Salas T (1973). El teatro de hoy en Costa Rica. San José. Editorial Costa Rica,
- Morales, Carlos. (1981) "El teatro en Costa Rica (1970-1980)". Síntesis. *Escena*, 3 p. 4.
- Rojas González, Margarita. (1996). "La casa y el poder. El teatro costarricense entre 1980 y 1994". En: *Espejo de paciencia* (2): 44-48.
- Rovinski, Samuel. (1987). "En busca del público perdido". *Escena*. 9 (18): p. 49.
- (1988). "Dramatización de lo inmediato". *Escena*, 10 (19-20) p. 11.
- Sandoval de Fonseca, Virginia (1987). "Dramaturgia costarricense". *Revista Iberoamericana*, 53 (138-139): 173.
- Tosatti, Alejandro. (1989). "Las tradiciones espectaculares tradicionales y el desarrollo de una dramaturgia de investigación". *Escena*, 11 (22-23) 1989: p. 72
- Vásquez, Magdalena y Vargas, José A. (1988). "Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950". *Escena*, 10 (19-20) 1988: p. 105.