

# LA INVENCION DEL CONCEPTO DE "CRISIS TEATRAL".

## ¿Discurso justificativo o profecía autocumplida en el teatro costarricense?¹

**Carlos Cortés**

*Periodista y escritor.*

RECIBIDO: 22-08-08 • APROBADO 25-08-08

### RESUMEN

El discurso de "crisis teatral" surgió en Costa Rica en 1978, antes de que su término antinómico, la llamada "edad de oro", ni siquiera culminara. Surgió como calificativo del descenso de públicos y la dificultad de la Compañía Nacional de Teatro de consolidar un repertorio popular de calidad. El concepto corre el riesgo de vaciarse de sentido si no se comprende como contraparte del modelo de servicio comunitario y mensaje social que surgió en la década de 1970. La larga vigencia del concepto, que renace cíclicamente, hasta hoy, cuestiona la validez del término contrario, la "edad de oro", su existencia real y simbólica y su carácter sostenible, en el tiempo, en un país sin tradición teatral.

**Palabras claves:** Teatro • Costa Rica • Historia.

### ABSTRACT

The speech "crisis drama" emerged in Costa Rica in 1978, before his term antinómico, the so-called "golden age", even leading. Emerged as a qualifier for the decline of public and the difficulty of the National Theater Company of consolidating a popular portfolio of quality. The concept runs the risk of emptied of meaning if not understood as a counterpart to the model of community service and social message that emerged in the 1970s. The long life of the concept, which emerges cyclically, until today, questions the validity of the term, the "golden age", its actual existence and symbolic nature and sustainable over time, in a country with no theatrical tradition.

**Key words:** Theatre • Costa Rica • History.

El periodo 1972-1978 corresponde al surgimiento del teatro popular en Costa Rica, como parte de una política de Estado, con visibilidad pública y efectos multiplicadores sobre la creación de instituciones teatrales, escuelas de formación, espectadores, apropiación de espacios escénicos y expectativas sociales. En 1978 terminó el ciclo del esfuerzo difusionista socialdemócrata y, en 1980, la crisis económica modificó las prioridades del Estado costarricense en materia de inversión sociocultural y artística.

El teatro fue el eje central de la política de extensión, difusión y promoción cultural del Estado benefactor liberacionista (1970-1978), por lo que los efectos que este sector sufrió, como resultado de la recesión de la década de 1980 y la adopción paulatina de otro estilo de desarrollo, recibieron mayor atención. Hasta cierto punto, el teatro ha sufrido las consecuencias tanto de la reorientación de la política cultural pública como de las transformaciones de la sociedad costarricense en cuanto a hábitos de consumo y patrones de uso del tiempo libre:

“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. (...) 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 de Nicaragua... 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”<sup>2</sup>.

La refundación de la Orquesta Sinfónica Nacional y la creación del Programa Juvenil fue el otro proyecto prioritario de la administración cultural, pero de connotaciones ideológicas neutras –a diferencia del teatro, visto como arte popular e instrumento de cambio social–. Al interior de la política socialdemócrata se presentó un enfrentamiento entre estas dos concepciones de la gestión cultural, una popular (“Dar voz a quien no la tiene”, como expresa el ideario del Departamento de Cine, futuro Centro Costarricense de Producción Cinematográfica) y otra recreativa-formativa (“¿Para qué tractores sin violines?”, frase de José Figueres Ferrer que se utiliza como bandera de la autodenominada “revolución musical” sinfónica)<sup>3</sup>.

El énfasis puesto en una pretendida *crisis* de la escena costarricense, en contraposición con una autoasumida “edad de oro” que habría vivido el movimiento teatral, entre 1975 y 1979, moviliza el imaginario social de las élites culturales desde la década de 1980. Esta visión dicotómica, edad de oro/crisis teatral, ocultó las condiciones sociales particulares en que se dio el fenómeno teatral y la transición entre la limitada oferta cultural de 1970 y la expansión del mercado de bienes y servicios simbólicos en la década siguiente. Sin pretender establecer relaciones causales simplistas, no hay que perder de vista que esta transformación se da al mismo tiempo que el crecimiento de la oferta televisiva y publicitaria, en los años ochenta, y, posteriormente, coincide con la ascensión del fútbol como espectáculo masivo y creciente polo de interés económico, en los años noventa.

Desde esta consideración general, es útil señalar que el teatro pasó de ser una práctica artística casi hegemónica, en el contexto de una oferta cultural restringida, a entrar en competencia con un mercado cultural abierto, en el cual las políticas públicas tienen un impacto mucho más modesto y las manifestaciones encasilladas como “alta cultura” –como empieza a percibirse el teatro– se reducen a un ámbito minoritario, más allá del cual pierden la distinción social de la que disfrutaron entre los sectores populares, en la década de 1970.

El discurso en torno a una *crisis teatral* aparece por primera vez en la prensa costarricense en la muy temprana fecha de 1978. Esto es relevante porque se supone que aún nos encontrábamos en la fase anterior, la “edad de oro”: la Compañía Nacional de Teatro se había constituido siete años atrás (1971) y sus montajes míticos seguían frescos en la memoria del espectador –*Puerto Limón, La evitable ascensión de Arturo Ui, Las brujas de Salem, El enemigo del pueblo*–; el elenco chileno Teatro del Ángel tenía menos de cuatro años de haberse instalado en el país; algunas de las principales figuras del teatro latinoamericano formaban parte del movimiento local (Atahualpa del Cioppo y actores de El Galpón de Uruguay, Alejandro Sieveking de Chile y Óscar Fessler de Argentina y Francia); el Taller Nacional de Teatro se había fundado el año anterior, y grupos independientes, como Tierranegra, abogaban por alternativas al teatro de sala “a la italiana”: teatro experimental, callejero, de agitación, de creación colectiva... A pesar de esto, la etapa fundacional parece haber llegado a su término y emerge una conciencia nostálgica de lo perdido, de un antes y un después, de un tiempo pasado que “ya no volverá” y que sirve de marco de interpretación al presente.

La *crisis teatral* se trae a colación como concepto a raíz del aparente descenso de espectadores de la temporada de 1977, en relación con el bienio precedente, de 1975 a 1976, considerado como el más activo de la década<sup>4</sup>. Así lo reflejan varios artículos en la prensa, aunque no ofrecen datos cualitativos<sup>5</sup> sobre los cuales se pueda realizar cualquier comparación precisa; también lo menciona la revista especializada *Escena*, a partir de 1979<sup>6</sup>.

En 1978, la inacción de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) durante el primer trimestre del año también suscita malestar y críticas por los costos que ocasiona un elenco bajo contratación permanente. Esta corriente de opinión se interrumpe a partir del 7 de abril, con el esperado estreno de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. El éxito de la obra y la temporada de cuatro meses, a teatro lleno, hacen olvidar el descontento inicial, al menos en ciertos sectores, y

más bien parece ratificar la confianza en la constante evolución del movimiento teatral.

Al ver *Las brujas de Salem*, Guido Fernández, director de *La Nación*, aficionado al teatro y crítico desde 30 años antes, ve confirmado su optimismo preliminar:

“La capacidad del país para producir, en un momento dado, una obra así es lo que cuenta, no la continuidad de un esfuerzo de este calibre. Y después de todo en una ciudad en que en determinados días del año hay 6 teatros abiertos, no es precisamente una ciudad vulgar. No tema, pues, don José Figueres, con quien tuve el agrado de encontrarme en la sala de la Compañía la noche en que fui. Las brujas de Salem prueba que podemos tener los tractores y los violines”<sup>7</sup>.

Como vemos, Fernández hace alusión al problema de fondo que ya se vislumbraba en el joven movimiento teatral, la continuidad –un tema que ya se planteaba el ámbito artístico como una preocupación urgente–. ¿Es sustentable un esfuerzo cultural de esta naturaleza? En su respuesta, Fernández parece preferir los logros excepcionales a la regularidad de la producción teatral. Con el tiempo, estas dos posibilidades, aparentemente separadas, se van a revelar unidas.

## El espacio mítico del Museo Nacional

El discurso de la *crisis teatral* tiene varios componentes y, en 1978, también expresa el descontento que suscita la controvertida clausura de la Temporada al Aire Libre<sup>8</sup> en el Museo Nacional, el año anterior, así como la esperanza que despierta la apertura del Teatro Carpa como un nuevo espacio dedicado al teatro popular<sup>9</sup>.

Como se aprecia, ya desde este momento, la Temporada al Aire Libre y la referencia al Museo Nacional se convierten en espacios míticos, primigenios, que expresan lo que se considera como la esencia del hecho teatral en la primera y, al parecer, única década dorada del espectáculo teatral en Costa Rica.

Tanto es así que el actor y director Alfredo Catania reabre por unos años la Temporada al Aire Libre, en el Museo Nacional, al ser nombrado Director General de Cultura en 1982 y encabeza la

gestión del entonces ministro de Cultura, Juventud y Deportes (1982-1986), Hernán González. Con este acto, Catania quiere volver a sus orígenes y a los del teatro popular, igual como quiso hacer, en 1978, al fundar el Teatro Carpa como un espacio itinerante de representación escénica.

Hay que recordar que el acto iniciático de la presencia de los Catania en Costa Rica (Carlos, Alfredo y su esposa de entonces, Gladys), en 1967,

es el montaje de *Historias para ser contadas* del argentino Osvaldo Dragún, teatro comunitario en el espíritu circense de la *commedia dell'arte*.

Catania, partidario de las citas históricas, vuelve a montar con la Compañía Nacional de Teatro el espectáculo mítico *Puerto Limón*, basado en la novela homónima del escritor Joaquín Gutiérrez, en el 2003, después de haberlo llevado a escena por primera vez en 1975 y obtener los primeros galardones internacionales para la entonces joven agrupación teatral.

Sin embargo, lo que será claro desde la década de 1980 es que la historia no se repite: la Temporada al Aire Libre no fue tanto un espacio como un instrumento de política cultural que ligaba la oferta de teatro popular con sus destinatarios, por medio de entradas subvencionadas, medios de transporte gratuitos, giras por barrios y comunidades y orientación e información al público.

Desde la creación de la Compañía Nacional de Teatro, en 1971, su primer director, el español Esteban Polls, intentaba constituir una programación que apelara a públicos jóvenes y emergentes, al margen de los teatros institucionales. Como hecho significativo de esta política, el elenco oficial debutó por primera vez en Liberia, Guanacaste, el 22 de junio de 1971, con los divertidos entremeses de Cervantes, y solo después se presentó en el Teatro Nacional.

### La creación del concepto

Al presentar el Teatro Carpa como una alternativa al estancamiento de la escena costarricense, Alfredo Catania se queja abiertamente de lo que ya para entonces denomina crisis teatral:

“No creo que el público rechace las obras serias. Aquí hemos tenido manifestaciones de madurez pública que alientan a quienes hacemos teatro... Nos hemos dormido en los laureles... Hemos caído en ese tipo de cosas al estilo de Hollywood que tanto daño hacen: se premia al mejor director, al mejor actor, la mejor actriz, etc., etc.”<sup>10</sup>.



El año anterior, Catania abandonó la dirección artística de la Compañía Nacional de Teatro y se distanció del viraje que dio la política cultural. A partir de 1977, la prioridad del último año de gobierno de Daniel Oduber y de su ministro de Cultura, Guido Sáenz, fue concluir el proyecto del parque metropolitano de La Sabana. La inversión pública se reorientó hacia obras de infraestructura, como La Sabana, la Plaza de la Cultura (el “hueco de la cultura”, como se conoció al edificio subterráneo inconcluso, finalizado en 1982) y la reconstrucción del Teatro Raventós.

El presupuesto de restauración del futuro Teatro Popular Melico Salazar pasó de 16 a 41 millones, en el transcurso de 1978, y sufrió constantes atrasos, modificaciones y reajustes de fondos hasta que fue inaugurado por primera vez, sin terminar, por el presidente saliente Rodrigo Carazo, el 13 de diciembre de 1981. La promesa de Oduber hecha en 1974, de reacondicionarlo en el término de un año, con un presupuesto razonable, resultó imposible de cumplir.

En realidad, fue Catania, como Director General de Cultura, quien concluyó el proyecto del nuevo teatro en la administración siguiente a la de Carazo. A pesar de su esfuerzo, sin embargo, la crisis económica no le permitió a Catania modificar el pomposo teatro “a la italiana” diseñado por el gobierno de Carazo y por su ministra de Cultura, Marina Volio. Dicho proyecto fue ejecutado por el español José Tamayo, famoso director de zarzuelas, quien conservó la forma en herradura y la separación tradicional entre escenario, patio de butacas y pisos altos de la estructura original del Teatro Raventós, inaugurada en 1928.

Esta concepción del hecho teatral, y de la cultura, opuesta en todo a la política de promoción cultural socialdemócrata, tuvo su máxima expresión en 1981 con dos aparatosas y cuestionadas puestas en escena de Tamayo, la de *Divinas palabras* de Ramón María del Valle Inclán y la de la ópera *Carmen* de Georges Bizet. Ambos espectáculos eran especialidades del director, conocido por recrear con entusiasmo la España de pandereta y castañuelas.

El montaje de *Divinas palabras* tuvo un costo superior al millón de colones de la época y provocó

un considerable escándalo entre organizaciones y grupos culturales, artistas e intelectuales, que desaprobaban el nuevo rumbo de la cultura oficial. Apenas un año antes, el presupuesto de los cinco montajes de la Compañía Nacional de Teatro había ascendido a 876.131 colones.

En 1981, el antiguo Raventós se reinauguró con la ópera *Carmen* bajo el nombre Teatro de la Cultura Melico Salazar. El Teatro Nacional prestó sus butacas y, en el intermedio, antes de contemplar las procaces mallas de los “bailaores” de flamenco de la Academia de Cecilio Casas, los invitados se apretujaron con incredulidad delante del único servicio sanitario en funcionamiento. Una vez concluido de forma definitiva, en 1985, el teatro se inauguró el 6 de marzo de ese año con un “Homenaje a los artistas populares” de Costa Rica y, en 1986, se rebautizó como Teatro Popular Melico Salazar.

El término “popular”, como se ve, fue todo lo que se salvó de la concepción original con la que se proyectó la institución diez años antes. La presentación de los artistas populares también fue una cita histórica de las giras por barrios y comunidades que Carmen Granados, Olegario Mena Barrantes y Zoilo Peñaranda, entre otros, protagonizaron en los primeros años del Teatro Carpa.

### “Cuesta de Moras” y el nuevo modelo teatral

Cuando Catania critica en 1978 la crisis teatral, no lo hace sin conocimiento de causa. Aunque habla desde su reciente posición de fundador del nuevo Teatro Carpa, no es un recién llegado al medio artístico costarricense. Tiene una década en el país, adonde llegó junto a su primera esposa, Gladys, y a su hermano Carlos. En 1968 fundó la Escuela de Teatro de la Dirección de Artes y Letras (futuro ministerio de Cultura, a partir de 1971), luego fue director del Teatro Universitario y, en 1977, renunció a la dirección artística de la Compañía Nacional de Teatro.

Catania interrelaciona el descenso del número de espectadores con el proceso creativo:

“La baja calidad artística de algunos espectáculos ha sido la causa de la menor afluencia de público al teatro, que tanto ha dado de qué hablar. Hay muchas cosas que están fallando, entre otras, el proceso fue muy rápido para el público, y el actor costarricense no ha pasado (por) etapas previas indispensables en la formación teatral...”<sup>11</sup>.

El actor y director argentino plantea factores que cobrarán vigencia en el debate sobre la *crisis teatral* en las próximas dos décadas. En un amplia entrevista con el crítico teatral del diario *La República*, Víctor Valembos, Catania bautiza claramente el estilo de teatro que adversa como el de “Cuesta de Moras”<sup>12</sup>.

Por supuesto, se refiere a la ubicación del grupo chileno Teatro del Ángel, el cual se estableció en ese sector en 1975 y creó un sistema económicamente rentable: la pequeña sala urbana. A partir de 1980, a este modelo se sumará el Teatro Arlequín –después de la etapa en que fue administrado por el Teatro Tiempo– y otros teatros comerciales (La Colina, La Máscara y, parcialmente, La Comedia) que se instalan en la misma zona y que forman un sector de explotación teatral hasta finales de la década de 1990 (cuando se extiende, al norte, hacia el Parque Nacional, y al sur, hacia el Paseo de los Estudiantes).

Sin entrar directamente en la polémica con Catania, la actriz y directora Bélgica Castro<sup>13</sup>, del Teatro del Ángel, responde los reproches al aducir que la falta de apoyo del Estado y de la empresa privada hacia los grupos independientes los obliga a depender de modo exclusivo de los gustos del público.

Durante los primeros años de la década de 1980, aún se mantiene esta confrontación entre dos tipos de modelo teatral<sup>14</sup>: uno partidario de un teatro popular, de calle, con raíces comunitarias, mensaje social y apelación a un público masivo (por supuesto, a veces sin conseguirlo) y un teatro “empresario” (según la denominación del actor Luis Fernando Gómez, exdirector de la Compañía Nacional de Teatro), de explotación comercial, autosustentable por medio de la taquilla.

En efecto, las subvenciones a los grupos independientes, cada vez más escasas, desaparecieron del todo en 1986. La falta de incentivos al teatro popular, el final de propuestas alternativas (Tierranegra, Teatro Carpa, teatro callejero, experimental, etc.) y la masificación de la televisión y del fútbol como espectáculo, estimulan el auge de la pequeña sala de entretenimiento.

La inversión pública, restringida a la Compañía Nacional de Teatro, se concentra en costosas puestas en escena orientadas al público metropolitano, difícilmente sustentables por el presupuesto gubernamental, y no en montajes populares dirigidos a un público mayoritario<sup>16</sup>. Esta política cultural, si se puede llamar así, se mantiene gracias al patrocinio de la empresa privada y de otras instituciones del Estado (bancos, entidades autónomas, etc.), pero naufraga en el 2002<sup>17</sup> cuando el gobierno se muestra incapaz de sufragar el repertorio oficial y financiar el nuevo modelo teatral que contribuyó a crear.

## La *crisis teatral* del año 2002

El discurso de la *crisis teatral* pierde pertinencia durante la década de 1990 ante la vacuidad de la comparación con la *edad de oro* –de la que ya nadie se acuerda– y la hegemonía casi total del modelo de explotación comercial. Sin embargo, la descapitalización de la Compañía Nacional de Teatro, entre el 2002 y el 2003, y la destitución de Jaime Hernández como su director titular, reactualizó la discusión en torno a una pretendida crisis del sector teatral. ¿Es una nueva crisis o es la crisis de siempre? Como en 1978, también se plantearon serias dudas sobre el problema de la continuidad, ya no del movimiento teatral en su conjunto, sino del elenco oficial.

En febrero de 2003, afloraron fuertes críticas de parte del jurado de teatro de los premios nacionales. Dos de sus miembros, Mario Madrigal y Nicholas Baker, calcularon entre un 80 y un 90 por ciento los “montajes de baja calidad” a lo largo del

año<sup>18</sup>. Marco Vinicio Guillén, el otro componente del tribunal, no se refirió al nivel artístico de la escena costarricense, pero sí a su desvinculación con la realidad nacional y la falta de formación, investigación y profundidad en las propuestas. Al debate se sumaron los actores Luis Fernando Gómez y Eugenia Chaverri, entonces directores de la Compañía y del Taller Nacional de Teatro (CNT), respectivamente, quienes discreparon con Madrigal y Baker y señalaron al menos 12 puestas de “buena calidad” en el mismo periodo.

En medio de la percepción sobre la crisis, o de su ausencia, algunos hechos parecen haberse mostrado con claridad. El Estado no había generado una oferta cultural que apelara a públicos mayoritarios sino, por el contrario, a un reducido público de alto nivel socioeconómico y educativo. La producción cultural gubernamental era una oferta encerrada en sí misma, elitista, concentrada en el distrito teatral de San José y en algunos polos urbanos, sin ningún afán de democratizar el acceso del repertorio oficial a auditorios masivos fuera de los teatros urbanos. Esto también era perceptible en el empequeñecimiento de las salas de espectáculos, en la caída en la cantidad total de espectadores de las compañías públicas y en la creciente invisibilización del sector cultural en los medios de comunicación.

El público de la Compañía Nacional de Teatro se había reducido drásticamente en los últimos 20 años, pero esto también afectaba a los más importantes grupos de teatro comercial, aunque en una forma menor<sup>19</sup>. Si se comparan las cifras de espectadores, la importancia del sector oficial representó al menos un 20 por ciento del total, en 1978, contra menos del 5 por ciento, en el 2002. Ese año, el presupuesto general del ministerio de Cultura fue el más bajo de los últimos 13 años y alcanzó el 0,41 por ciento del presupuesto nacional.

Mientras la Compañía Nacional de Teatro registró su pico histórico en 1975, con 70.000 espectadores para *Puerto Limón*, en 1978 se calcula que descendió a entre 30.000 y 50.000 asistentes. Ese año, el Teatro del Ángel casi igualó el público del

elenco oficial (con 45.000 espectadores), ya que solo uno de sus montajes, *El chispero*, contó con un auditorio de 20.000 personas. El conjunto de los grupos independientes ascendió a entre 55.000 y 75.000 espectadores<sup>20</sup>.

En 1985, *L'ánima sola de Chico Muñoz*, otro montaje del Teatro del Ángel, representó el máximo del año con 30.000 asistentes<sup>21</sup>; 17 años más tarde, en el 2002, el pico de espectadores lo tuvo otro de sus espectáculos, *Los diálogos del pene*, pero solo con 13.000 personas<sup>22</sup>.

Según el recuento del diario *La Nación* de la actividad teatral de 2002, tres montajes (*La isla de los cipreses*, Teatro Nacional; *Los gemelos*, Universidad Nacional; y *Rasur*, producción mixta, con aportes públicos y privados) casi triplicaron el presupuesto de la Compañía Nacional de Teatro. A pesar de esta erogación, en términos de política cultural tampoco obtuvo un impacto social mucho mayor, ya que ofrecieron menos de 30 funciones en total.

## Notas:

- 1 Este artículo se basa parcialmente en un documento de trabajo sobre cultura y desarrollo preparado para el IX Informe Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible (2002), 2003, escrito en conjunto con el Dr. Sergio Villena. El informe final: *Producción cultural en Costa Rica en el año 2002*, puede consultarse en [www.estadonacion.or.cr](http://www.estadonacion.or.cr) Si bien me aprovecho de esta investigación preliminar, sobre todo de los indicadores y cuadros comparativos, advierto que las conclusiones y las opiniones vertidas en el presente artículo son de mi entera responsabilidad.
- 2 Álvaro Quesada Soto. (1999). “La dramaturgia costarricense de fin de siglo”. VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura “Carmen Naranjo”. *Revista Comunicación*, Vol.11, Año 22, Número Especial, Enero-Junio 2001.
- 3 Esta divergencia, no suficientemente estudiada, lamentablemente excede los objetivos de este artículo.

4. Rafael Ángel Herra. (1978). "Este año teatral". *La Nación*. 3 de enero, 4B.
5. Sin embargo, en 1975, *Puerto Limón*, la adaptación dramática de la novela homónima de Joaquín Gutiérrez, bajo la dirección de Alfredo Catania, alcanza 70.000 espectadores en una larga temporada, parte en gira a México y alcanza el premio al mejor grupo del Festival Cervantino.
6. Carlos Catania. (1979). "El teatro hacia una conciencia común". *Escena*. Número 2: octubre, pp.21-23.
7. Guido Fernández. (1978). "Las brujas, los tractores y los violines". *La Nación*. 26 de abril de 1978. 15A. El entonces director de *La Nación* hace referencia tanto a la famosa frase del expresidente cuando lanzó la transformación de la Orquesta Sinfónica: ¿para qué tractores sin violines?, como a la afirmación que suscitó su política cultural: "... vamos hacia una sociedad que no sea pobre, pero debemos ir también hacia una sociedad que no sea vulgar".
8. Norma Loaiza. (1978). "Una empresa cultural que se inicia". *La Nación*. 8 de enero. *Ancora*, 4C.
9. *Ibid.*
10. Catania. *Op.cit.*
11. *Ibid.*
12. Alfredo Catania. (1979). "¿Hacia otro teatro en Costa Rica?". *Escena*. Número 3: año 2, pp. 25-29.
13. Bélgica Castro. (1979). "El eterno problema: ¿cómo diablos se hace un repertorio?". *Escena*. Número 2: año 1, pp. 24-25.
14. Ligia Bolaños. (1982). "¿Distintas alternativas de teatro en Costa Rica?". *Escena*. Número 7: año 4, I semestre, pp. 26-29
15. Rafael Cuevas. (1996). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Dirección de Publicaciones, MCJD, p. 153-170.
16. Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro registrarán un paulatino descenso desde *Puerto Limón* (1975), con 70.000 espectadores, para una recaudación total durante ese año de 100.000 entradas, hasta los montajes de los últimos años, los cuales, en su conjunto, no superan los 5.000 espectadores al año.
17. Doriam Díaz. (2003). "La crisis a Escena". *La Nación*, 2 de febrero. *Ancora*, 1C.
18. Díaz. *Op.cit.*
19. Carolyn Bell y Patricia Fumero (Editores). (2000). *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. San José: EUCR.
20. Bolaños. *Op.cit.*
21. Cuevas *Op.cit.*
22. Los siguientes datos fueron tomados de los resúmenes anuales del periódico *La Nación*. En algún caso, se trata de elaboración propia.