

El teatro costarricense contemporáneo desde una perspectiva de transculturación*



Lidieth Alpizar Barquero

Universidad de Costa Rica - Universidade Estadual de Campinas, Brasil

lennyalpizar@yahoo.com

Mario Alberto de Santana

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

msantana@iar.unicamp.br

Fecha de recepción: 15/06/2016. Fecha de aceptación: 05/10/2016.

Resumen

El presente artículo describe el proceso de construcción del teatro costarricense contemporáneo a partir del estudio de cuatro fenómenos histórico-culturales: 1) la consolidación de políticas culturales eficientes durante la década de 1970; 2) la inmigración hacia Costa Rica de artistas e intelectuales suramericanos durante el período de dictaduras militares; 3) la participación de artistas costarricense desde el año de 1975, en programas extranjeros de posgrado en teatro y, finalmente, 4) la inserción de Costa Rica en programas internacionales de apoyo a las artes escénicas. De los cuatro fenómenos mencionados, es posible afirmar que los tres últimos presentan aspectos propiciadores de transculturación.

Palabras clave

Teatro
Costa Rica
contemporáneo
prácticas culturales
transculturación

Abstract

This article follows contemporary Costa Rican theatre processes based on four cultural and historic factors: 1) The consolidation of efficient cultural policies during the 1970s; 2) The contributions to Costa Rican theatre by South American artists exiled in Costa Rica during the military dictatorships on the Southern Cone; 3) The participation of Costa Rican artists in foreign theatre graduate programs around the world starting in the 1970s, and 4) The incorporation of Costa Rica to international programs meant to support the performing arts. The article argues that at least three out of these four factors have potential for transculturation processes.

Key words

Theatre
Costa Rica
contemporary
cultural practices
transculturation

* El presente artículo se desprende de la investigación de maestría de Lidieth Yorleni Alpizar Barquero, titulada "O ator e o diretor no processo colaborativo: experiências de criação nas artes cênicas na Costa Rica (2012-2013)", bajo la orientación del prof. Dr. Mario Alberto de Santana y becada por la Organización de Estados Americanos (OEA).

Para el entendimiento del proceso de formación del teatro actual en Costa Rica, hemos decidido usar como herramienta analítica el concepto transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), planteado por primera vez en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, cuya primera edición fue publicada en 1940, dado que permite entender las prácticas teatrales como fenómenos culturales, una vez que:

Entendemos transculturación como el vocablo que expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (Ortiz, 1983: 90)

De acuerdo con el pensamiento de Ortiz (1983), el proceso de transculturación sucede en tres etapas: 1) llegada de una nueva cultura; 2) pérdida de aspectos de la cultura precedente y, finalmente, 3) creación de nuevos fenómenos culturales. En seguida, usaremos las palabras *llegada*, *pérdida* y *creación*, como forma simple en relación a esas tres fases.

Es importante partir de la noción de que las prácticas teatrales, independientemente de sus modos de organización, producción, creación y estética, son formas de expresión del contexto cultural en que esas prácticas están insertas. Por lo tanto, las prácticas teatrales en Costa Rica, al incorporar aspectos del teatro de otras culturas, funcionan como indicadores de procesos de transculturación.

Fernando Ortiz (1983) acuñó el concepto de *transculturación* para describir el proceso de integración de aspectos de la cultura española y africana en la identidad cultural de Cuba, después del periodo colonial. Más tarde, el autor usa el mismo término para describir procesos culturales del resto de países de América Latina que, así como Cuba después de la colonización, son resultado de procesos de transculturación de la cultura indígena, española y africana. “El concepto de transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general”. (Ortiz, 1983: 6)

Es interesante que la aplicación del concepto transculturación, en el campo de las artes, ha sido explorado por la autora argentina Sandra Martínez Rossi, en su libro *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, publicado en 2011 por la editorial Tezontle en Madrid. En su libro, la autora utiliza el concepto de Ortiz (1983) para estudiar el cuerpo humano como lugar simbólico de representación de procesos de transculturación en el contexto de las artes contemporáneas, en específico la pintura corporal. De esta manera, la intención de aplicar el concepto transculturación, aún para entender el proceso de formación del teatro contemporáneo de Costa Rica, comparte la perspectiva de Martínez (2011), al considerar los procesos artísticos como indicadores de procesos culturales. Las manifestaciones artísticas son formas materiales de observar la creación de nuevos fenómenos culturales, lo que Ortiz (1983) identifica como la tercera y última etapa del proceso de transculturación, es decir la *creación*.

El proceso de formación del teatro contemporáneo de Costa Rica se inicia en la década de 1970. Por lo tanto, usaremos los términos *teatro actual* y *teatro contemporáneo* para hacer referencia al período de 1970 hasta el presente. Esta delimitación está fundamentada en el principio de que a partir de ese año sucedieron cuatro fenómenos histórico-culturales, que identificamos como motores del proceso de construcción del teatro actual de Costa Rica y en que la idea de transculturación está presente. Por

consiguiente, por motivos de delimitación del foco de estudio, no mencionaremos en nuestra discusión las prácticas teatrales que antecedieron a la década de 1970. Sin embargo, no dejamos de considerar que:

[...] si revisamos el acontecer de los eventos y recorremos distintos momentos de nuestra historia, encontraremos una significativa presencia de actividades teatrales y una estrecha relación del teatro con la vida social y el desarrollo político y cultural de nuestro país. (Guillén, 2007: 19)

Así, partimos de la noción de que el teatro actual de Costa Rica es producto de cuatro fenómenos histórico-culturales: 1) la consolidación de políticas culturales eficientes durante la década de 1970; 2) la inmigración hacia Costa Rica de artistas e intelectuales sudamericanos durante el período de dictaduras militares; 3) la participación de artistas costarricenses desde el año de 1975 en programas extranjeros de posgrado en teatro y, finalmente, 4) la inserción de Costa Rica en programas internacionales de apoyo a las artes escénicas. De los cuatro fenómenos mencionados, es posible afirmar que los tres últimos presentan aspectos propiciadores de transculturación, conforme analizaremos seguidamente.

La década de 1970 es considerada por artistas y teóricos costarricenses como la época de oro en la historia de las políticas culturales de Costa Rica. De acuerdo con el antropólogo argentino Néstor García Canclini:

Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (1999: 25)

Durante los años 70, se crearon las instituciones públicas más importantes vinculadas al desarrollo profesional del teatro, al mismo tiempo en que se incentivaron proyectos de apoyo a la creación y promoción teatral. Las principales instituciones fundadas en ese periodo, que continúan en la actualidad, son la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica en 1970, el Ministerio de Cultura en 1973, la Compañía Nacional de Teatro en 1971, la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional en 1973 y el Taller Nacional de Teatro en 1977, este último creado para la formación de profesionales en nivel técnico en teatro.

Es importante considerar que el contexto en que fueron creadas esas instituciones corresponde al momento de la historia política de Costa Rica llamado de *Estado benefactor*, responsable exclusivo de todas las garantías sociales, como salud, educación y seguridad. Sin embargo, esa visión de *Estado benefactor* fue modificada radicalmente a partir del gobierno del expresidente Luis Alberto Monge (1982-1986), quien condujo el país hacia una perspectiva de política neoliberal que buscaba *modernizar* la economía, a través de un mayor impulso al sector privado y, por consiguiente, descentralizar el gasto público.

Lamentablemente, con el cambio en la política pública de 1982, se inició un periodo de crisis¹ en el ámbito teatral, dado que diversos programas destinados al apoyo a la creación y promoción de las artes escénicas fueron eliminados o sus presupuestos fueron reducidos drásticamente. Como comenta el actor costarricense Marco Guillén:

El teatro, cuyo desarrollo en nuestro país había estado históricamente vinculado a las iniciativas públicas, se encontró con pocos recursos y herramientas muy rudimentarias para asumir la producción desde el sector privado. (2007: 43)

1. Actualmente la situación de crisis continúa en la práctica teatral independiente; sin embargo en los últimos diez años las principales instituciones culturales han fortalecido sus estrategias de apoyo a través de programas y concursos públicos.

Por otra parte, el segundo fenómeno histórico-cultural importante en el proceso de construcción del teatro contemporáneo costarricense también sucedió a la década del 70 y corresponde a la inmigración de artistas e intelectuales provenientes de países como Colombia, Argentina, Chile y Uruguay, principalmente.

La crisis política y social vinculada a las dictaduras militares de esos países de Latinoamérica llevó a que muchas personas migraran hacia Costa Rica en condición de refugiados y/o exilados políticos. Por ser un país sin ejército desde el año de 1948 y tener un sistema eficiente en su política social y democrática, Costa Rica había construido una imagen internacional de paz y justicia, aspectos que motivaron la migración de los artistas sudamericanos. De acuerdo con la investigadora e historiadora Patricia Fumero, actual directora del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica:

En la década de 1960 y 1970, producto de la represión política de América Latina, Costa Rica recibió una inmigración de escritores, artistas, realizadores y técnicos de teatro. De este modo, llegaron creadores de Argentina, Chile y Uruguay, quienes apoyaron decididamente la enseñanza del teatro y pusieron a los nacionales en contacto con la nueva dramaturgia latinoamericana. (2000: 36)

De esta manera, actores, actrices y directores argentinos, uruguayos, chilenos y colombianos se incorporaron rápidamente a la práctica teatral del país. La forma con que estos artistas ejercieron su profesión trajo para el teatro costarricense nuevas poéticas y procedimientos teatrales, así como el fortalecimiento de un *teatro de discurso político* y de una cultura de *grupos de teatro independiente* como forma de organización teatral.

Sobre este asunto, es importante mencionar que antes del proceso de inmigración, el teatro costarricense no había desarrollado un vínculo relevante entre teatro y proceso político, en comparación con prácticas teatrales de países de la región centroamericana, como Guatemala y Nicaragua, por ejemplo.

Una posible explicación es que Costa Rica no atravesó por procesos de dictaduras militares que exigieran a la comunidad artística, reaccionar y aplicar el teatro como manifestación simbólica de lucha y resistencia. De este modo, las experiencias personales y políticas de los artistas sudamericanos serán estímulos significativos para el fortalecimiento de un *teatro de discurso político* en el país.

Por otra parte, es de destacar que, si bien antes de la década del 70, los grupos de teatro independiente ya eran formas importantes de organización teatral, no había un número grande de grupos con producción continua en el país.

Para los artistas Manuel Ruiz y Alessandro Tossatti (1990), en su artículo *Tierra Negra y el Teatro en Costa Rica*, publicado en 1990 por la revista Escena, a partir de los 70, los grupos de teatro independiente se consolidaron como uno de los principales modos de organización en el teatro costarricense, en el cual que, de acuerdo con los autores, prevalecían dos tendencias: la primera organizada por estudiantes y profesionales y la segunda, por familias de artistas profesionales.

Es interesante observar que gran parte de los artistas sudamericanos que migraron para Costa Rica ya estaban organizados como familias. Algunos ejemplos son los esposos chilenos Marcelo Gaete y Sara Astica, fundadores del grupo Teatro Surco; Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, fundadores del grupo Teatro del Ángel, y el matrimonio de los argentinos Alfredo y Gladys Catania, integrantes del grupo de Teatro Carpa.

Siendo estudiante de la profesora Sara Astica en la Escuela de Artes Dramáticas, recuerdo que ella comentaba que la sala de ensayo del grupo Teatro Surco era la propia sala de su casa y que la escenografía de los espectáculos eran los propios muebles de los actores. (Alpízar, 2015: 69) [Traducción nuestra.]

De acuerdo con lo anterior, este modo de producción fue cada vez más frecuente al menos en los grupos de teatro independiente de la época, como forma de resolver la falta de recursos económicos para producir teatro.

Así, la migración de los artistas sudamericanos es un fenómeno social que marca los primeros procesos de transculturación del teatro actual costarricense. Los artistas que llegaron a Costa Rica tenían formación profesional en teatro, lo que significó que, al llegar al país (llegada, fase 1), trajeron conocimientos técnicos formales, una novedad para el teatro costarricense del momento.

En relación con el pensamiento de Ortiz (1983), la migración representaría, entonces, uno de los fenómenos culturales que más claramente ilumina la segunda fase del proceso de transculturación, es decir la pérdida (fase 2). Cuando los artistas sudamericanos deciden emigrar, son destinados a perder aspectos fundamentales como el contacto vivencial con la cultura a la que pertenecen. Por lo tanto, la condición de emigrante, en el proceso de desarraigo, *transculturaliza* a las personas y la transforma en agentes *transculturalizadores*. Así:

[...] cada inmigrante es como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación. (Ortiz, 1983: 93)

La llegada, en 1968, de los artistas argentinos Gladys y Alfredo Catania y de su hermano Carlos Catania marca el comienzo de un camino que fortaleció el teatro profesional en Costa Rica. De esta manera, tomaremos el caso de los Catania como ejemplo para entender el proceso de transculturación en el segundo fenómeno histórico-cultural.

En el año 1968 la Embajada Argentina en Costa Rica consiguió contratar los servicios de Alfredo y Gladys Catania, ambos artistas argentinos. Auspiciados por esa embajada, impartieron clases en un salón anexo a la misma. Con la llegada de Carlos Catania, también actor, director y escritor argentino, comenzó el verdadero auge en el aprendizaje formal, organizado, de la técnica de actuación. (Heszfeld, A. Cajiao, T. 1971: 29)

Los Catania viajaron al país para presentar el espectáculo *Historias para ser contadas* del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, obra ejemplar del teatro político argentino. El espectáculo fue acogido con éxito por el público costarricense y llegó a recibir apoyo de instituciones públicas para ser presentado en diversas regiones del país.

En ese momento, tanto Alfredo como Gladys y Carlos deciden no regresar a Argentina para así emprender una nueva vida en Costa Rica. Aquí es posible identificar las fases 1 (llegada) y 2 (pérdida) del proceso de transculturación, dado que, para los Catania, sucede una *pérdida* (dejar su país natal) y para el sector teatral de Costa Rica, una *llegada* (los Catania comienzan a trabajar como profesores de teatro).

La experiencia y la formación profesional, junto con el espíritu de compromiso y pasión de los Catania, los llevó rápidamente a participar activamente de las prácticas teatrales de país. La función de profesores en talleres de teatro fue el estímulo para que las ideas de los Catania fueran incorporadas al quehacer teatral de la época, mientras ellos, a su vez, también estaban siendo influidos por la cultura y el teatro costarricense. De esta manera, es posible afirmar que lo *argentino* se fue mezclando

con lo *costarricense* para, así, profesores y estudiantes crearan paulatinamente nuevas visiones teatrales como resultado de ese proceso de transculturación.

Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski, 1983: XII)

Los Catania integraron el equipo humano que gestó la fundación de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, en 1970. Tanto Gladys como Alfredo trabajaron como profesores durante las primeras décadas de esa institución. Es admisible afirmar, por lo tanto, que los Catania están entre los principales maestros que formaron las primeras generaciones de actores, actrices y directores profesionales en la historia del teatro de Costa Rica. Ese acontecimiento puede ser entendido como la fase 3 del proceso de transculturación, es decir la *creación*.

Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ortiz, 1983: 89)

Alfredo Catania (1934-2014) es considerado una de las personalidades más relevantes e influyentes en el proceso de conformación del teatro actual de Costa Rica. Su carrera artística fue reconocida en varias ocasiones con los mayores premios del país, los Premios Nacionales en Cultura, en la categoría de mejor director en los años de 1986, 1987, 1991, 1995, 1998, 2002 y 2007, y en la categoría de mejor actor en 1971.

Por otra parte, el tercer fenómeno importante en el proceso de construcción del teatro contemporáneo es la participación de artistas costarricenses, desde la segunda mitad de la década de 1970, en programas de posgrado en teatro en universidades extranjeras. En este sentido, es importante aclarar que, desde la creación de los dos únicos centros de educación universitaria en teatro hasta la actualidad, no existe en Costa Rica ningún programa de posgrado especializado en teatro. Por lo tanto, los profesionales que desean avanzar sus estudios académicos a los grados de maestría y doctorado en teatro deberán estudiar en universidades extranjeras. Esto significa que deberán dejar por un período de tiempo el contacto cotidiano con sus familias y amigos, crear nuevas relaciones de convivencia en una cultura diferente y, en algunos casos, aprender a convivir en otro idioma, es decir, que deberán pasar por experiencias personales de transculturación.

Los destinos y períodos de estudio de los artistas costarricenses permiten identificar posibles influencias teóricas y prácticas importantes para entender el teatro actual. Es seguro que las experiencias personales y académicas que cada costarricense vivenció a lo largo de su tiempo de estudio, determinarán la visión de enseñar y ejercer el teatro luego de su regreso a Costa Rica.

Partimos así de la noción de que los artistas de cada generación, al ejercer su función como profesores en las dos escuelas superiores de teatro, se transforman en agentes multiplicadores de conocimiento y, consecuentemente, en agentes fundamentales de procesos de transculturación en las prácticas teatrales de Costa Rica. Cada profesor llega (fase 1) con ideas nuevas que aprendieron en las universidades extranjeras y en el contacto con la cultura que convivieron. Ese proceso de introducción de ideas nuevas a su modo de enseñar teatro implica la pérdida (fase 2) de otras ideas que pertenecieron al período anterior a su experiencia de estudios. De esta manera, desde

la dinámica pedagógica profesores, junto con estudiantes, crean (fase 3) ideas actualizadas y contextualizadas como resultado dialéctico entre las ideas nuevas y las ideas perdidas del profesor. Sin embargo:

Las dos escuelas cuentan, entre sus profesores, con profesionales altamente cualificados, artistas activos, que frecuentemente deciden experimentar, incluyendo cambios y perspectivas innovadoras en sus clases, pero se trata de iniciativas individuales, no articuladas, por lo tanto impedidas de generar transformaciones significativas. (Sobrado, 2014: 22) [Traducción nuestra.]

Seguidamente, presentamos tres generaciones de profesores, cuyo criterio de clasificación fue definido por plazos de diez años, dado que, durante ese tiempo, los artistas costarricenses ingresaron a programas extranjeros de posgrado en teatro y regresaron al país con los estudios concluidos. De este modo, inmediatamente, se convirtieron en profesores en alguna de las dos escuelas superiores de teatro, es decir, Escuela de Artes Dramáticas da Universidad de Costa Rica (UCR) y la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional (UNA). Las tres generaciones son, por decenios: 1) 1975 - 1985; 2) 1986 - 1995 y 3) 1996 - 2015.

Primera generación 1975-1985

La primera generación corresponde a las personas que ingresaron en programas de posgrado después del año de 1975 y regresaron a Costa Rica antes de 1985. Estos son el MFA Remberto Chaves, quien cursó en el período de 1975-1981 en el Instituto Estatal de Arte Teatral Karpenko - Kari en Ucrania y trabajó décadas como profesor en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional (UNA). La Dra. María Bonilla, que cursó entre 1977 y 1980 en la Universidad de Paris VIII, La Sorbonne, Francia, quien también trabajó décadas como profesora y directora de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (UCR). Finalmente, el Dr. Stojan Vladich, quien cursó en el periodo de 1977 a 1980, en la Universidad de Paris VIII, La Sorbonne, en Francia, y también fue profesor y director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, (UCR).

Esa primera generación de profesores tuvo a su cargo implementar bases teóricas y prácticas de los primeros programas de formación de ambas escuelas. Por lo tanto, es posible afirmar que la llegada (fase 1) del pensamiento de las prácticas teatrales de Francia y Ucrania de la época sucedió a través del trabajo formativo de los mencionados artistas y profesores hoy jubilados. De este modo, las siguientes fases de transculturación (pérdida y creación) van a manifestarse en las prácticas teatrales de la generación posterior. En 1968, llega a Costa Rica el director argentino Juan Enrique Acuña, fundador del Moderno Teatro de Muñecos (MTM). Su práctica profesional estimuló el estudio formal del teatro de muñecos en el país a partir de los 70. Por lo tanto, consideramos que su participación en el teatro costarricense contiene aspectos importantes de *transculturación* y que corresponde al período de tiempo de la primera generación. Por otra parte, es importante mencionar que los profesores Ricardo Blanco, David Vargas y Olga Marta Barrantes realizaron estudios de posgrado en programas extranjeros y regresaron a Costa Rica en el período de 1975-1985, aunque no fue posible recolectar los datos específicos de cada experiencia.

Segunda generación 1986-1995

La segunda generación está conformada por la MFA. Roxana Ávila, quien estudió entre 1988 y 1991, en Carnegie Mellon University, en los Estados Unidos, y, actualmente,

es profesora en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. La segunda persona que conforma esta generación es el estadounidense MFA. David Korish, que estudió entre 1987 y 1989, también en Carnegie Mellon University, en los Estados Unidos. El profesor Korish viene ejerciendo su función pedagógica como profesor y fue director de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional, desde su llegada a Costa Rica en 1989. Por último, el MSC. Gerardo Bejarano estudió entre 1991 y 1994 en la Universidade de São Paulo en Brasil. Bejarano es profesor jubilado de la Escuela de Arte Escénico da Universidad Nacional.

Es interesante que esta segunda generación de profesores llevó a las dos escuelas, parte del espíritu artístico estadounidense de la década de 1990, como es el *Performance Art*. También llama la atención que, a través del profesor Gerardo Bejarano, se establece el primer contacto académico con el teatro brasileño de cominezos de la década del 90. Los artistas José Blanco y Jaime Hernández realizaron estudios de posgrado durante 1986-1995 y regresaron a trabajar como profesores en la Escuela de Arte Escénico y la Escuela de Artes Dramáticas. Sin embargo, no fue posible recolectar las informaciones específicas de cada experiencia.

Tercera generación 1996-2015

La tercera y última generación está conformada por el actual director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, M.A Manuel Ruíz, quien cursó la maestría entre 1996 y 1998, en la University of Kansas, en los Estados Unidos. Asimismo, el profesor Dr. Marco Guillén estudió entre 1991 y 2000, se formó como máster en la Ohio University y, posteriormente, como doctor en la University of Cincinnati, ambas en los Estados Unidos. Desde su regreso a Costa Rica, el profesor Guillén trabaja como profesor en las dos escuelas de teatro.

Por otra parte, la profesora de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional, MA. Gina Sandí, cursó la maestría entre 2005 y 2007, en la University of Kansas, mientras que la Msc. Paula Rojas, también realizó la maestría entre 2006 y 2009, en la Universidade Estadual de Santa Catarina, en Brasil. Actualmente, ambas profesoras cursan el doctorado: Gina Sandí, en la University of Kansas y Paula Rojas, en la Universidad Laval en Quebec, Canadá.

También pertenece a esta generación el profesor Dr. Leonardo Sebiane, quien cursó el doctorado en el período de 2006 a 2010, en la Universidade Federal de Bahia, en Brasil y, al regresar a Costa Rica, desempeñó su función como profesor en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional. Sin embargo, actualmente el profesor Sebiane reside en Brasil y trabaja como profesor del Departamento de Artes de la Universidade Federal de Bahia. Por otra parte, las profesoras Dra. Maritza Toruño (2007-2011, Universitat Autònoma de Barcelona, España) y la Dra. Erika Rojas (2007-2011, Universidad Rey Juan Carlos y Universidad de Alcalá, España) actualmente son profesoras en la Escuela de Artes Dramáticas da Universidad de Costa Rica. Finalmente, los últimos profesores formados en esta tercera generación son el Dr. Janko Navarro, graduado de la Universidade Estadual de Campinas en 2012 y la profesora Dra. Tatiana Sobrado, en 2014, en la Universidade de São Paulo, ambas en Brasil.

La información presentada anteriormente se constituye de datos generales recolectados a través de comunicaciones directas con cada una de las personas mencionadas, durante junio de 2015. Consideramos que este es un tema importante para futuras investigaciones, dado que no existen estudios académicos que registren y analicen estas experiencias. Los artistas costarricenses que realizan estudios de maestría y

doctorado en universidades extranjeras y que regresan para trabajar como profesores universitarios son agentes *transculturalizadores* del proceso de construcción del teatro contemporáneo de Costa Rica.

Durante este tercer período, estudiaron otros artistas, que optamos por no incluir en esa generación por algún de dos motivos: 1) no regresaron a Costa Rica, como es el caso de la MFA. Denise Duncan (2004-2006, Universidad de La Coruña, España) y la Dra. Gina Monge (2005-2013), Universidade de São Paulo; 2) no son profesores en ninguna de las dos escuelas de teatro, como es el caso de Met. Paola González (2010-2013, Universitat Autònoma de Barcelona, España), Msc. Milena Picado (2011-2013, Université Libre de Bruxelles, Université de Nice, Sophia Antilopes y Université de Paris VIII, Bélgica y Francia) y MA. Andrea Gómez (2012-2013, Universiteit van Amsterdam y Universidad de las Artes de Belgrado, Países Bajos y República de Serbia). Por último, los artistas Emilio Aguilar y Juan Fernando Cerdas realizaron estudios de posgrado, durante 1996 y 2015, y regresaron para trabajar como profesores en la Escuela de Arte Escénico; sin embargo, no fue posible recolectar las informaciones específicas de cada experiencia.

Por último y como cuarto fenómeno histórico-cultural, la inserción de Costa Rica, a partir de los 90, en programas internacionales de apoyo a las artes escénicas es también un aspecto importante en el proceso de construcción de nuestro teatro. Proyectos como el Fondo de Ayuda para las Artes Escénicas Iberoamericanas Iberescena y la Red Centroamericana de Teatro (actualmente inactiva) incentivan a los artistas costarricenses a trabajar, investigar y crear de manera conjunta con otros artistas iberoamericanos. IBERESCENA es un programa cuyo objetivo es promover, a través de sus convocatorias, la construcción de un espacio escénico iberoamericano por medio del financiamiento de los Estados miembros que la conforman. Estos son: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay. Todos ellos trabajan en coordinación con la Secretaria General Iberoamericana (SEGIB) y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

De esta forma, políticas culturales como las mencionadas colocan al artista costarricense en un nuevo escenario para la creación y producción, que representa una situación que privilegia los procesos de transculturación. Por ejemplo, el programa Iberescena solicita que, en el proceso de creación de los espectáculos, participen al menos artistas de tres países diferentes de Iberoamérica. Ese criterio es fundamental para entender que ciertas políticas culturales de la región estimulan que los artistas participen de procesos de transculturación, porque, partiendo de los requisitos de ese programa, todo espectáculo producido con presupuesto de Iberescena, por definición, es resultado de procesos de transculturación, es decir, de la convivencia entre artistas de culturas diferentes.

Por otro lado, en el ámbito nacional, existe el Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas PROARTES, cuyo objetivo es financiar, a través de convocatorias públicas, la producción y circulación de espectáculos escénicos. Este programa heredó algunos objetivos de la política cultural de la década del 70, como descentralizar la acción cultural y artística, apoyar al artista nacional y democratizar el acceso a los productos artísticos. También, en esta perspectiva, se destaca el trabajo de organismos internacionales como HIVOS, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), la Alianza Francesa y el Instituto Cultural Mexicano. Lamentablemente, el apoyo de esas instituciones fue reducido de manera significativa, en parte por causa de la crisis económica internacional (2008- 2009) y la crisis de la zona del euro (2009- 2013).

A modo de conclusión, consideramos que el uso del concepto transculturación no solamente cumplió su función para entender el proceso de construcción de las prácticas

teatrales en Costa Rica, sino que además nos permite levantar cuestionamientos para los promotores de las prácticas teatrales en Costa Rica como: 1) ¿qué aspectos nos interesan que lleguen a nuestra cultura teatral?, 2) ¿qué aspectos nuestros dejamos perder? Y por último, 3) ¿qué modelos teatrales seguimos o creamos como resultado del encuentro entre nuestra cultura y otras?

Sugerimos que la búsqueda de respuestas a esas y otras cuestiones se emprenda en futuras investigaciones académicas. Dicha tarea se podría beneficiar de otras herramientas analíticas, como, por ejemplo, las teorías sobre el pos-colonialismo latinoamericano, donde destaca el pensamiento del semiólogo argentino Walter Mignolo. Porque, finalmente, es pertinente reflexionar si durante el proceso de asimilación de aspectos de otras culturas, en estas prácticas transculturales, negamos o confirmamos aquello que, en el fondo, sabemos, pero hemos olvidado o no hemos conseguido mantener en la memoria.²

2. Agradecemos al actor costarricense Tobías Ovares por la revisión de este artículo.

Bibliografía

- » Alpízar, L. (2015). *O ator e o diretor no processo colaborativo: experiências de criação nas artes cênicas na Costa Rica (2012-2013)*. Campinas: Dissertação de Maestría en Artes Escénicas. Universidade Estadual de Campinas.
- » Bell, C. Fumero, P. (2011). *Drama contemporáneo costarricense (1980-2000)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- » García, N. (1999). *Políticas culturales en América Latina*. México. D.F: Editorial Grijalbo.
- » Guillén, M. (2007). “La actividad teatral en Costa Rica: un acercamiento a su trayectoria”. En Vinocour, F (comp), *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales de Costa Rica en las últimas tres décadas*. (pp. 19-57). San José: Ediciones Perro Azul.
- » Heszfeld, A. Cajiao, T. (1971, vol.5, no.1). “El panorama teatral de Costa Rica en los últimos tres años”. En: *Latin American Theatre Review*, 25-38.
- » Martínez, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Tezontle.
- » Malinowski, B. (1983). “Introducción” en Ortiz, F. (autor) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. (pp. XII) Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- » Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- » Ruiz, M. Tossatti, A. (1990, año 12, no. 26). “Tierranegra y el teatro en Costa Rica”. En: *Revista Escena*, 69-82.
- » Sobrado, T. (2014). *Voz no corpo gritante*. Tesis de Doctorado en Artes Escénicas. Escuela de Comunicaciones y Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.