

Patricia Fumero

Infraestructura teatral en el siglo XXI: el caso del “teatro comercial” costarricense (1990-2014)

Universidad de Costa Rica

patricia.fumero@ucr.ac.cr

El teatro se ha estudiado desde diversas perspectivas, ya sea el estudio de la dramaturgia, la puesta en escena, la producción, desde una perspectiva de la historia social o institucional, entre otras. Así, estudiar el teatro como una manifestación de la cultura urbana permite comprender el desarrollo y dinámica de las sociedades. En la década de 1990 se sentaron las bases para el examen del teatro como fenómeno social. Se analizó el papel del Estado, el origen de los autores y actores, la composición y el comportamiento del público, la formación del gusto, la infraestructura teatral (todo lo que ello supone), la fase empresarial y su impronta en el contexto urbano, todo ello se separan del estudio del análisis desde la perspectiva literaria o de la crítica “periodística” del montaje.

Este artículo, sigue esa tradición investigativa y se concentra en brindar una primera aproximación al estudio de la producción y características del “teatro comercial” e independiente costarricense como una práctica social y como un espacio formador de identidades, así como presenta una primera caracterización de aquellos grupos teatrales que están presentes en el circuito cultural. El camino transitado para estudiar la creación del campo teatral ha sido la investigación sistemática sobre la historia de este campo en particular. Es a partir de esta premisa que se recorren aspectos específicos sobre el “teatro comercial” de los últimos veinticinco años en San José, Costa Rica a partir de la publicación de anuncios en el principal periódico del país dirigido a la clase media y media alta: *La Nación*. De tal forma, el artículo aporta al desarrollo de

una línea de investigación novedosa para conocer sobre la historia social, las políticas culturales y la cultura urbana en Centroamérica.

El fenómeno del teatro “comercial”, de puestas en escena ligeras, vinculadas con el sexo y estereotipos fáciles no es único en Costa Rica. Se encuentra en todo el istmo centroamericano, Latinoamérica y Europa, y, pese a que el fenómeno toma vuelo a partir de la década de 1990, no se encuentran estudios académicos que estudien el fenómeno.

Este artículo está fundamentado en una base de datos que inicia con una muestra realizada de las presentaciones en cincuenta y cinco salas diferentes fuera del circuito institucionalizado de teatro entre los años de 1990 y 2015 en el periódico *La Nación*. Para esta primera selección se tomaron en cuenta los montajes realizados durante los meses de mayo, junio, octubre y diciembre de cada año y, a partir del 2012 durante cada mes en semanas seleccionadas. El total de registros recabado es de 8971. Lo anterior supone que no se recoge la totalidad de los montajes ni el número total de funciones por obra. Es a partir de estos registros que hemos llegado a las conclusiones y la propuesta de caracterización que pasamos a discutir.

El artículo se divide en tres secciones. La primera procura una caracterización de los tipos de teatros independientes y lo que se define como teatro “comercial” para este trabajo. El segundo apartado discute el tipo de infraestructura con que cuentan los teatros de interés así como su distribución geográfica. La tercera sección estudia el tipo de puesta en escena, los públicos.

¿Teatro comercial o teatro independiente? Una propuesta decategorización

Las políticas económicas de inicios de la década de 1980 limitaron la inversión que el Estado realizaba en el campo de la cultura, consecuentemente las políticas culturales vinculadas al teatro también variaron. En la parte práctica, el cambio se materializó en el escaso apoyo estatal para los montajes, lo que devino en el estímulo de iniciativas privadas que se evidenció en la apertura

de diversas salas de teatro, básicamente en el Gran Área Metropolitana de Costa Rica.¹ Los cambios en el sistema económico y en las políticas culturales costarricenses produjeron efectos en el quehacer teatral que forzó al sector a variar las estrategias de producción y las formas de contratación. Es así que el nuevo modelo económico obligó a los costarricenses a cambiar la visión del Estado y de la cultura. El nuevo modelo de desarrollo basado en el neoliberalismo produjo políticas culturales acorde: por ejemplo, en adelante se mira a “la empresa privada como cogestora de la política cultural”, ‘la concepción de la cultura [se ve] como producto de exportación, ofreciendo facilidades a empresas extranjeras para producir en el país’ y, ‘desde el Poder Ejecutivo se refuerza el emprendedurismo empresarial de los artistas’” (ver Cuevas Molina y Mora Ramírez). Lo anterior ha hecho que diversos sectores asociados a la cultura reclamen la impronta del Estado como ente garante de derechos patrimoniales y laborales. De esta forma se pasó de la subvención y capacitar a un repliegue en la creación de políticas culturales.

Luego de una amplia intervención y dirección por parte del Estado en el sector cultura, su improntase vio minada. Hablamos de un retroceso en la creación de políticas culturales amplias desde el momento que estas son el soporte institucional que canaliza tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida y que son la instancia burocrática creativa u orgánica (ver miller y Yúdice, “Introducción”). Lo anterior se puede ver, para efectos prácticos, al detallar el presupuesto nacional. El presupuesto del sector con relación al presupuesto total del Estado asignado al Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) muestra como decayó en los últimos 25 años, de 1.22% en 1990, pasó a un 0.58% en 2000, un 0.60% en 2010 y apenas un 0.54% en 2016 (ver Chaves Espinach).

Acorde con el modelo neoliberal, a partir de la década de 1990 el sector cultura en general y el teatral en específico, variaron la forma de trabajar y poner en escena. En ese momento, más claro que en períodos anteriores, se muestra la presencia del mercado y los valores que

¹ La Gran Área Metropolitana alberga las capitales de las provincias de Cartago, San José, Heredia y Alajuela. Para ampliar sobre la discusión ver Fumero, “Dramaturgia costarricense”.

promueven como veremos más adelante, pero ahora con poco contrapeso al están retrotraído el Estado costarricense.

En el caso de nuestro interés, la iniciativa privada de empresas y grupos que desarrollan actividades vinculadas al teatro se disparó en este mismo lapso de tiempo. Los montajes en las salas de teatro con este tipo de “emprededurismo cultural”, tiene una oferta que procura altos rendimientos económicos, mantiene una programación de entretenimiento ligerobásicamente, de connotaciones sexistas y cimentadas en estereotipos, pero con amplio apoyo del público, en especial asentado en la ciudad de San José y en el circuito llamado de “Cuesta de Moras”. Al cambiar el papel de Estado a finales del siglo XX, fundamentalmente abandona el proyecto educativo y gestor del gusto, como parte del sistema hegemónico y de la gubernamentalidad. Bien lo establecen Miller y Yúdice:

El proyecto de educar el gusto de la ciudadanía constituye el corolario artístico de estas formas de ejercicio de poder. Podríamos decir entonces que la formación del gusto equivale al control cultural o a la política cultural. (18).

En el caso costarricense, el Estado, al no tener el control de la escena cultural y no desarrollar políticas culturales que determinan o educan el gusto, como sucedió durante finales del siglo XIX e inicios del siglo XX o durante las décadas de 1970 y 1980, es el mercado el que promueve un sistema de valores basado en estereotipos discriminatorios y con ello contribuyen a crear nuevas formas de percibir el mundo (ver Gramsci 348-349). Precisamente,

[...] la fusión de gubernamentalidad y gusto se encuentra con una política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, sea en el plano individual o público (Miller y Yúdice 25).

En el modelo del capitalismo real, el papel en el sistema del arte está dividido, el Estado administra el patrimonio o patrulla los límites de la propiedad, mientras el mercado es la vía de las industrias culturales.

Al ser así, la subvención pública de la cultura se planifica para aquello que pueda promover la participación de la comunidad y del sector independiente, de allí la creación de iniciativas del MCJ como el Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (PROARTES).² Este tipo de acercamiento mantiene la idea de la cultura como “perfeccionamiento/educación” a través del Estado (central en el desarrollo de las políticas culturales), mientras que la diversión o entretenimiento se logra a través del mercado.

La actividad teatral muestra como el modelo costarricense impulsado por las políticas culturales asociados a la socialdemocracia de la década de 1970 se desdibuja, la cultura del consumo masivo de teatro promovido por las políticas estatales y la inversión pública en cultura durante esa misma década y parte de la década de 1980 con los promotores culturales, pusieron las bases para la recomposición de los públicos y los nuevos agentes en el campo del teatro, de finales del siglo XX, nos referimos al llamado “teatro comercial”, que impulsó un nuevo modelo cultural y empresarial.

La dinámica comentada ha llevado a que afloren una multiplicidad de estilos y propuestas estéticas que surgieron, en especial de estos nuevos productores culturales, asociados a una oferta teatral atravesada por el mercado y en procura de consumo masivo y sobre todo de fácil aceptación (consumo). En efecto, el emprendedurismo teatral ha llevado a que se amplié la oferta de salas de teatro. El Cuadro 1 revela que de 9 grupos de “teatro comercial” en 1990, se amplió a 15 una década más tarde, 17 en 2010 y 25 diferentes grupos ofrecieron montajes en 2014.

En total durante el periodo se presentaron 750 obras de las cuales 355 fueron títulos de teatro comercial. La diferencia está que no se consignaron todos los montajes de los teatros institucionales y que es un muestreo. Es mucho más rápido el cambio en los montajes dentro del circuito institucional o aquellos otros no “comerciales” que dentro de los “comerciales” pues si

² El Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (PROARTES) tiene como objetivo apoyar, promover, difundir, preservar e incrementar las manifestaciones artísticas escénicas de Costa Rica a través del apoyo económico a proyectos puntuales concebidos por el sector cultural y artístico independiente”. El cual vincula en tres áreas: desarrollo del sector cultural independiente, el fortalecimiento y democratización de la acción institucional y la vinculación con el Plan Nacional de Desarrollo.

Ver: <<http://www.teatromelico.go.cr/portal/proartes/Acercade.aspx>>.

una obra tiene éxito los montajes se prolongan a centenas de presentaciones. Incluso se llevan a provincias en forma itinerante. De lo anterior tenemos conocimiento por entrevistas mas no por publicidad en periódicos, por lo que se requeriría mayor investigación para seguir el rastro a estas *troupes* y estudiar espacios tan interesantes como el teatro Jacó, en el Pacífico Central fundado en 2011 por Darren Cole, el cual se ha ido consolidando.

Cuadro 1

Grupos, Montajes, montajes con autor y director y total de registros:1

1990, 1993, 1995, 2000, 2005, 2010, 2012, 2014. Meses: mayo y octubre

Año	Grupos	Montajes	Autor	Director	Registros
1990	9	21	12	6	129
1993	8	15	2	4	149
1995	6	10	2	0	151
2000	15	26	4	0	220
2005	14	26	4	1	265
2010	17	28	2	1	387
2012	14	24	7	6	217
2014	25	63	12	9	1032

Fuente: Fumero, Patricia. “Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015” (inédita).

El cuadro refleja también la tónica relacionada con el cambio en el mercado internacional referente a los protocolos jurídicos. En específico nos referimos a los derechos de autor y la organización de las empresas privadas teatrales. La mayoría de las compañías referidas realizan traducciones de textos conocidos o crean pastiches con tal de no pagar derechos de autor y son pocas las que tienen un director teatral conocido. Según las entrevistas realizadas, para las cuales nos reservamos los nombres a solicitud de las mismas personas entrevistadas, el empresario es el mismo director y muchas veces el creador de documento/guión. Es así que se explica que el número de montajes es superior al número de montajes con autor y mucho mayor a aquellos que se publicitan con un director/a.

En este sector no se puede diferenciar entre grupos o compañías de teatro y cantidad de salas, pues la tónica es que no se consigne el nombre de la compañía que participa en los montajes. Esta tendencia empieza a cambiar en los últimos años pero escapa de esta investigación. Por entrevistas realizadas, sabemos que quien es dueño de la sala de teatro es quien organiza una pequeña *troupe* para la puesta en escena. Por tanto estos conglomerados no son estables. Es necesario acotar que tal práctica, a su vez, vulnerabiliza aún más el trabajo actoral pues son contratados por temporadas o por servicios profesionales, lo que hace difícil su supervivencia y la consolidación de la profesión y, hace que la mayoría tengan otros trabajos “estables”.

En el caso costarricense se puede decir que conviven cuatro circuitos teatrales que hemos identificado. No obstante, con esta propuesta de categorización quedan por fuera otras iniciativas que aún no han sido lo suficientemente bien documentadas como para caracterizarlas en forma apropiada.

Un primer circuito, sin que por ello sea necesariamente el mejor, es un circuito que se caracteriza por su dependencia del Estado e instancias asociadas al MCJ y a las instituciones públicas como son las universidades estatales. Tales instancias, en el caso costarricense son aquellos teatros como la Compañía Nacional de Teatro, el Teatro Universitario, el Teatro Atahualpa del Cioppo y aquellos, quienes amparados a los recursos públicos ponen en escena en el circuito de la infraestructura vinculada al Estado. De tal forma, al contar con fondos públicos y asociados con el sector cultura, generalmente montan obras de “repertorio”, en otras palabras, programan autores clásicos, tanto nacionales como internacionales y, a la vez, abren espacio a propuestas escénicas de vanguardia o contemporáneas, o producto de procesos investigativos desde las aulas universitarias. Es claro que la mayoría de estas salas cuentan con un buen equipamiento técnico, escenarios adecuados y tienen la infraestructura necesaria para realizar los montajes y apoyan a jóvenes creadores.³

³ Sobre la producción de jóvenes dramaturgos costarricenses ver Fumero, “Dramaturgia joven”.

Un segundo grupo está conformado por compañías independientes cuyos montajes son “no comerciales”,⁴ algunas son de carácter semiprofesional, de propuestas experimentales o contemporáneas y que pueden considerar la investigación. La mayoría de estos grupos autogestionan sus producciones y recurren a las subvenciones otorgadas tanto por el Estado, en especial a través de las instituciones adscritas al Ministerio de Cultura y Juventud, a las universidades públicas o compiten por fondos internacionales. En este grupo entran aquellas unidades teatrales cuya producción es independiente, en términos de propuesta y afiliación económica, pero que acceden a la infraestructura institucionalizada para hacer sus actividades. También presentan sus propuestas en lugares “ambulantes o efímeros” que no necesariamente son instalaciones construidas para ser teatros en su sentido más convencional, sino que han sido acondicionadas para tal efecto. Ejemplo de ello es el trabajo de Elia Arce, entre otros.⁵ Pueden ser casas o locales acondicionados para tal efecto o lugares abandonados en los cuáles el énfasis es el hecho artístico *per se*. En muchos casos se vincula con la investigación artística como es el caso del proyecto “La casona iluminada”, en la Casa Pagésel centro de San José. En tiempos pasados fueron aquellos grupos catalogados por su claro activismo político.

Se puede decir que son aquellos grupos con propuestas, contemporáneas o clásicas, que también coproducen con instancias estatales. Asimismo, algunos de estos grupos produjeron sus montajes o investigaron a través de programas como PROARTES o IBERESCENA,⁶ el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica o en coproducción con diversas de estas instancias oficiales o de fondos internacionales.

Al igual que en otros países, tales iniciativas independientes se financian parcial y limitadamente del consumidor final (el espectador) ya que han sido apoyadas mayormente por recursos provenientes de fondos públicos o internacionales.⁷ Dichos grupos generalmente

⁴ Para una discusión sobre la categoría de análisis ver Del Marmol, Magri y Sanz.

⁵ Ver Elia Arce en <<http://galeriasaroleon.com/artista/elia-arce>>.

⁶ Las bases del programa del Ministerio de Cultura y Juventud, PROARTES pueden revisarse en la siguiente dirección electrónica: <<http://www.teatromelico.go.cr/portal/proartes/Inicio.aspx>>. Para IBERESCENA ver: <<http://www.iberescena.org/>>.

⁷ Para el caso español ver Bonet y Villarroya.

trabajan por proyectos, por lo cual algunas veces se crean solo para la competencia de tales fondos.

El tercer grupo, llamado “teatro independiente” tienen sus salas propias y algunas de ellas están lo suficientemente bien equipadas en términos tanto técnicos como de espacios especializados. Generalmente coproducen o producen independientemente y pueden tener iniciativas en paralelo como son talleres, capacitación y lecciones asociados al campo. En el caso costarricense podríamos nombrar la iniciativa de Giratablas, Skéne, el teatro Lawrence Olivier y la marca de Café Britt: el teatro Dionisio Echeverría (hoy cerrado) y Café Espresso.

Los tres grupos anteriores se caracterizan por tener un teatro de autor y un director identificado con trayectoria académica. Si se repara en la comercialización de las puestas en escena, hay una clara intencionalidad en reforzar quién es el productor intelectual del montaje y en especial, quién dirige la obra. Asimismo, muchos de estos grupos se organizan a través de la Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional (AGITEP).⁸

Aquellos que imparten lecciones o capacitación están en la facultad de brindar certificación a sus estudiantes, debido a que el personal está altamente calificado para impartir los cursos que brindan. Así han formado escuela como es el caso de Giratablas o Skéne. De tal forma, brindan cursos de actuación para aficionados, preparación física, de voz y aquellos necesarios para desempeñarse bien en las tablas.

Un cuarto grupo es aquel llamado “teatro comercial” cuyas características están atravesadas por una lógica de mercado más definida. En esta modalidad los dueños de las salas de teatro especifican tanto la estética como los montajes. Estos a su vez están limitados al tener que ajustarse a las características propias de cada escenario pues los locales han sido acondicionados para convertirse en escenarios teatrales. Tales teatros son de nuestro interés en este artículo y los que discutiremos sus características más adelante.

⁸ Ver AGITEP (Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional): <<http://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/agitep-asociacion-de-grupos-independientes-de-teatro-profesional.html>>.

En el caso costarricense, la mayoría de estos teatros, llamados comerciales, están organizados a través de la Unión de Teatro Independiente (UTI).⁹ Algunos que se separan de esta asociación, como los teatros de María Torres o el Teatro Espressivo están asentados en obras de autoría pese a que también procuran un divertimento fácil. Es claro que esta caracterización es una propuesta para la discusión y debemos acotar que todos se diferencian por su posición en el campo del teatro. Por ejemplo, en el período en estudio de 213 obras montadas, solo 45 se promovieron con autor y 27 con director.

Es sobre este grupo, “teatro comercial” en específico que hoy centraremos la discusión. No obstante, es necesario indicar que todos los grupos se desempeñan al mismo tiempo y básicamente en el mismo espacio geográfico, el centro de San José, a unas pocas cuadras unos de otros, por lo que compiten por audiencias diferenciadas.

Infraestructura

En la década de 1950 dieron inicios los primeros pasos los grupos de teatro independiente y de cámara en la capital. El más emblemático fue el teatro Arlequín el cual se asentó en la avenida Central calle XXX. Lugar donde termina la denominada Cuesta de Moras. Tal vez ello marcó el imaginario cultural costarricense la geografía teatral a partir de la cual en la década de 1970 ya se establecieron los primeros teatros comerciales dentro de ese circuito. El renovado teatro Arlequín en el costado oeste de lo que hoy es el Museo de Jade y luego el teatro del Ángel al norte del mismo. A partir de ese circuito empieza a gestarse a sus alrededores un grupo de teatros “comerciales” que con el tiempo se llamaron de teatro de “Cuesta de Moras”.

En la Ilustración 1, se expone la geografía del núcleo del “teatro comercial”. En ella se puede detallar como la mayoría de estos teatros se han ubicado en el centro de la ciudad, en los alrededores del Paseo de los Estudiantes, circuito comúnmente llamado “teatro de Cuesta de Moras”, por la cercanía a esta calle josefina aunque con los años y la expansión de la ciudad y los

⁹ Unión de Teatro Independiente (UTI): <<https://www.facebook.com/uti.unionteatrosindependientes>>.

públicos el circuito se abrió. El mismo fenómeno de los centros comerciales permeó, las primeras experiencias no fueron exitosas mas eventualmente se han consolidado como es el caso de La Fortina en el centro comercial Paseo de las Flores, Heredia y teatro Espresso en Momentum Pinares, Curridabat.

En el período en estudio se detectaron 48 diferentes teatros en la Gran Área Metropolitana (GAM). Algunos de ellos solo estuvieron abiertos al público pocos años, como es el caso de Candilejas, el cual se ubicó en el tercer piso del Outlet Mall (centro comercial ubicado costado sur de la Iglesia de San Pedro de Montes de Oca) o Farándula, en la misma localidad (100 este y 25 norte de la Iglesia de San Pedro de Montes de Oca). Otros como es el caso de Café Britt, renombró su teatro como Dionisio Echeverría,¹⁰ y luego reabrió en el centro comercial Momentum Pinares al este de la ciudad de San José con el nombre de Espresso. Teatro y Bistró, en el 2012.¹¹ Este local fue construido y diseñado especialmente para funcionar como un lugar para teatro, música y cine, por lo que tiene condiciones adecuadas para el desarrollo de las artes escénicas.

Un caso similar es el de la Fundación Skené para el Desarrollo Humano a través del Arte y la Cultura, el cual ha transitado por varios espacios. Tuvo su local en San Pedro de Montes de Oca (detrás de la iglesia de San Pedro de Montes de Oca) y trabajó de cerca con profesores y estudiantes de la Universidad de Costa Rica. Posteriormente se trasladó en el 2014, a lo que fuera un salón de baile, 500 metros al este de Multiplaza del Este, en Curridabat. El espacio es suficiente para albergar 200 espectadores en una sala de teatro modular de 300 m². Según la entrevista realizada al fundador y director general de Skené, Amaral Sánchez, la iniciativa está definida como un “circuito cultural y artístico para la promoción e integración social” e intentan que este modelo se replique en otras comunidades. Skené tiene 24 años de creada y para el 2014, ocho años de funcionar como fundación (ver Muñoz Solano). Tanto Skené como Espresso son

¹⁰ La ubicación original de este teatro era en la sede de la corporación de Café Britt en la provincia de Heredia, carretera a Barva, del Automercado, 500 norte y 400 oeste, Heredia.

¹¹ Café Espresso tiene una página en la cual se puede revisar la programación de sus actividades tanto teatrales como musicales. También mantienen una programación de teatro infantil. Ver: <<http://espressivo.cr/>>.

ejemplos del grupo de “teatros independientes” cuyas propuestas se separan del llamado circuito de “teatro comercial”. Espressivo en particular se cuida de presentar teatro de autor y montar con directores reconocidos por su vínculo con el sector académico costarricense al interpelar por audiencias de clase media, media alta y con mayores niveles educativos en términos académicos. En el caso de Skené, mezcla propuestas culturales con montajes cercanos al circuito comercial para poder competir por las audiencias, a la vez que combina su quehacer con talleres y capacitaciones dirigidos a diversos sectores de la sociedad.

En el período se detectaron un total de 47 teatros, separando los tres del grupo de Café Britt, Giratablas y Nuevo Teatro Fundación Skené, nos restarían 43 teatros que entraría en la categoría de “teatros comerciales. De ellos, 23 están concentrados en un kilómetro a la redonda en el centro de San José, en los alrededores de Cuesta de Moras, lugar primigenio de los teatros que surgieron fuera del circuito institucional. De ellos quedaba allí el teatro El Ángel en su sitio original, costado norte de la Plaza de la Democracia y el teatro La Comedia, 50 metros al oeste del anterior. Hoy, en el 2017, ambos teatros han cerrado, La Comedia ya había cerrado para el 2015. El Ángel fue vendido y se trasladó a Tibás y ahora tiene un nuevo aire. Posteriormente otro teatro La Comedia abrió en calle 13, avenida 8 en San José.

A partir de ese punto de la ciudad capital, ya sea al este, o al sur se concentran el resto de las instalaciones teatrales, lo cual se convierte en un circuito interesante para los aficionados a las tablas debido a que solo deben moverse poco para poder disfrutar de los montajes. Algunas de estos empresarios han crecido, tal es el caso del grupo de Mauricio Astorga, quien inició con el teatro El Triciclo en los alrededores de los Tribunales de Justicia. Dicha sala cuenta con capacidad para 150 espectadores y está acondicionada con sistema de luces, sonido y tramoya que cumplen estándares internacionales. De allí amplió a dos locales más, el teatro El Triciclo en Plaza Tempo, en el sofisticado distrito de Escazú, al oeste de la capital. Ese espacio también es publicitado para servir como auditorio y sala de conferencias para eventos privados. Un tercer espacio de este grupo teatral lo compone el teatro Lucho Barahona, en el centro de la capital. Este teatro fue adquirido al retirarse el actor chileno Lucho Barahona. Ejemplo de otro consorcio es el

de María Torres, quién desde el 2003 tiene en un mismo lugar dos salas diferentes, el Teatro Torres 1 y el Teatro Torres 2. En estos teatros tiene servicios de VIP y bar. Ejemplo del éxito de sus obras son “Divorciadas, evangélicas y vegetarianas” del dramaturgo venezolano Gustavo Ott, que llegó a 400 montajes y “Toc-Toc” obra del dramaturgo francés Lauren Baffie, la cual fue estrenada en el 2012 y para finales de abril de 2017 sobrepasa las 800 funciones según consulta con la boletería del teatro. Ambas obras son dirigidas por la misma María Torres.

En total el centro de la capital, detectados en los periódicos de la época, esta alberga 23 de estas salas, lo que representa el 53,49 por ciento del total de establecimientos. La cantidad de salas existentes en un espacio tan reducido, que funcionan de jueves a domingo y que compiten con el circuito institucional compuesto por los teatros asociados al Ministerio de Cultura y las universidades públicas, muestra un amplio público consumidor de espectáculos livianos y de entretenimiento fácil. Queda para otra investigación el análisis de los montajes pues son muy interesantes y sugestivos los títulos de las obras.

Cuadro 2

Salas de “teatro comercial” por provincia, cantón y distrito

Provincia	Cantón	Distrito	Número de salas de teatro
San José	San José	Catedral	31
San José	San José	Pavas	1
Heredia	Barva	Barva	2
San José	Moravia	Guadalupe	1
San José	San José	nd	4
San José	Tibás	San Juan de Tibás	3
San José	Montes de Oca	Sabanilla	1
San José	Montes de Oca	San Pedro	4
San José	Curridabat	Sánchez	1
San José	Curridabat	Curridabat	1
San José	Santa Ana	Santa Ana	1
San José	Escazú	Escazú	2
Heredia	Central	San Francisco	1

Fuente: Fumero, Patricia. “Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015” (inédita).

El cuadro 2 refleja tendencias de núcleos interesantes. Ya se describió la forma en que el circuito fuerte está en menos de un kilómetro cuadrado en el centro de la capital, el cual someramente se puede ver en la Ilustración 1 de la UTI. Un segundo circuito importante se creó hacia el este de la capital, esto es hacia San Pedro de Montes de Oca, tal vez influenciado por la cercanía con la Universidad de Costa Rica (UCR). Lo anterior se establece porque iniciativas como Skené, el Teatro de Bolsillo, el Semáforo y Giratablas que surgen de iniciativas asociadas a egresados de la UCR y dos de ellos con clara vocación didáctica. Pese a que Giratablas está en el distrito de San José y en el cantón Catedral, se considera que está, geográficamente hablando en

el imaginario de la población, en San Pedro de Montes de Oca. En San Pedro, eliminando a Giratablas y Skené por estar en otra categoría, se crean 5 salas de teatro, lo cual representa el 11,62 por ciento del total de la oferta capitalina. Más hacia el oeste, abre el teatro Centenario, lo que sumaría a un total de 13.94 por ciento del total de salas de “teatro comercial”.

En el sector norte abre la sala de Flor Urbina en Guadalupe y las salas De la Luna y la Sala-Estudio Tibás que pronto se convertiría en El Ángel. Siguiendo la lógica del atractivo de los centros comerciales abre en la provincia de Heredia, luego del vacío que dejara la sala Dionisio Echeverría del grupo Café Britt, la sala La Fortina, la cual abrió en noviembre de 2014 (ver Chaves R. párr.1). Dicha sala se diseñó como un espacio especial para las artes escénicas y tiene 162 butacas. Ofertan para eventos especiales e imparten cursos tanto para adultos como para jóvenes y capacitaciones para poblaciones específicas.

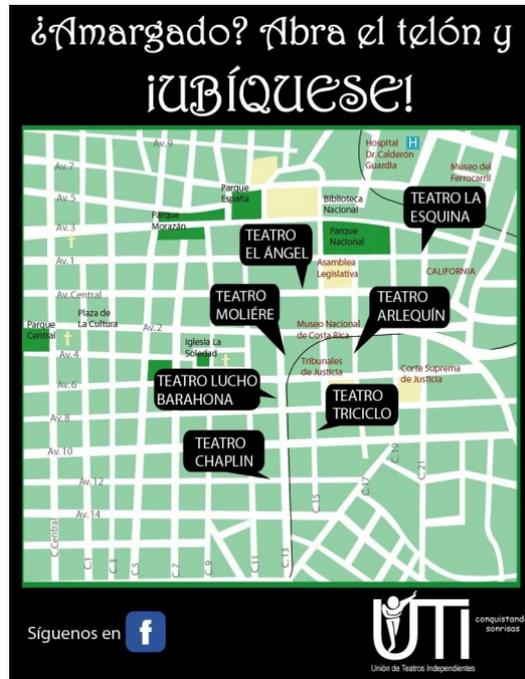
El circuito del oeste no ha podido repuntar. El teatro Valzar en el centro comercial Plaza Mayor en Rohmoser, se movió para Vía Lindora y cambió el nombre a teatro Marcia Saborío (ver Andino párr.1). Entre lo que ofrece es la seguridad de un condominio comercial privado y el tipo de butacas e infraestructura sofisticada con lo cual pretende atraer una clientela de clase media alta y competir con El Triciclo que está en el mismo circuito. Este sector solo tiene el 6.97 por ciento de las salas de teatro pese a que concentra el sector con mayores ingresos económicos del país.

De allí quedan tres teatros que no hemos detectado su ubicación mas tenemos la información que están en la capital. Estos son el teatro De la Plata, De la Rosa y Li-ber-tad.

Es necesario establecer en este punto que aquellas salas de teatro que se han establecido en los centros comerciales, como bien lo establece Marcia Saborío en su entrevista para un periódico de amplia circulación, venden, además de la entrada a la obra y el “sano entretenimiento” mayor comodidad, en cuanto a la infraestructura misma de la sala, así como complementan con una oferta de entretenimiento y comida a la salida del teatro. Tal tipo de compañías teatrales ofrecen, junto con las entradas, la falsa noción de seguridad que un ambiente semi-exclusivo de centro comercial de clase media y media alta promete.

Ilustración 1

Unión de Teatros Independientes (UTI) 2011



Fuente: Unión de Teatro Independiente (UTI) <<https://www.facebook.com/uti.unionteatrosindependientes>>.

Este grupo de salas de teatro, a su vez brinda un programa que está anclado en el teatro de autor, tanto internacional como nacional y publica o dirige sus obras, esto es, al director/a. Al ofrecer claramente el nombre de quién escribiera la dramaturgia y establecer la dirección de la obra misma, intentan separarse del teatro de “Cuesta de Moras” por lo que ofrecen un teatro serio y de alto nivel. Muchos de los directores están o han estado asociados con el circuito institucionalizado amparado por el Estado y las universidades públicas, por tanto, el público los reconoce por su experticia.

Necesario aclarar en este punto, es el hecho que no se tienen los datos de taquilla, esto es cuántas personas van al teatro, más por la cantidad de montajes de obra y la duración de algunas de ellas sabemos que es considerable.

Tipo de puesta en escena

El crecimiento del teatro comercial ha estimulado un aumento en la producción de obras que se traduce en la cantidad de estrenos que se hacen anualmente. Cabe indicar que este circuito no es cubierto por la sección de “cultura” de los diversos medios de comunicación escrita, televisiva o digital, por lo tanto no se crean expectativas entre el público potencial en cuanto a la calidad de la propuesta escénica.

Al estudiar la base de datos, se estrenaron un total de 355 obras de teatro en el periodo estudiado, lo cual refleja que para 1990 se estrenaron 21 obras, de las cuales 12 fueron publicitadas junto con su autor y 6 con la dirección. En 1995 el número de estrenos bajó a 10 y el número de grupos se redujo en un 30%, sin embargo, solo 2 de estos estrenos fueron publicitados junto con el autor/a de la obra. Para el 2000, el número de grupos había aumentado en un 250 %, y los estrenos subieron a 26. Solo 4 de ellos se les conoce el autor y no se publicitó ninguna de las direcciones de los montajes. En 2005, el número de estrenos se mantuvo. Para el 2010 el número de grupos había crecido de 14 a 17 grupos y a 28 estrenos. Solo 2 de ellos se consigna su autor y se menciona a 1 director. Para 2014, el incremento es impresionante pues el número de salas de teatro subió a 25 y el número de estrenos fue de 63. Se mencionaron 12 autores y 10 directores. Recordemos que estos datos se basan en la muestra anteriormente descrita y aún no ha sido probada año a año.

En el campo de la interpretación queda estudiar si los actores y actrices que trabajan en las puestas en escena de este circuito son actores autodidactas, o como la academia lo sugiere, el campo de la interpretación está basado en egresados del sistema de universidades públicas y aquellos capacitados por academias de teatro como es Giratablas. Son precisamente estos profesionales que hoy están vulnerabilizados por el tipo de contrato de trabajo, lo que hace que enfrenten mayores dificultades y que complementen salarialmente con un segundo o tercer trabajo extrateatro. Hay que hacer investigación etnográfica para entender el tipo de contratos y

labor que realizan los actores en este campo, así como en el académico. Esta es una investigación pendiente.

Asimismo, aún falta mayor investigación para comprender el estancamiento que se dio en la primera década de este siglo y el posterior aumento de salas de teatro para el 2014.

Es necesario volver a establecer, que los datos arrojan la falta de interés por parte de los propietarios de tales establecimientos en mercader a actores o actrices en específico, autores dramáticos particulares y la dirección del montaje. De acuerdo con las entrevistas realizadas, los guiones dramáticos son pastiches que ni citan ni mencionan el original y son reelaborados en un 75 % con el objetivo de no cumplir con los derechos de autor. Quienes producen estos guiones, o son los dueños de los establecimientos o es un autor fantasma. Se puede pensar que esta es una práctica de traducción de textos y se ve

como una práctica de desplazamiento constitutiva a la emergencia de nuevos paradigmas culturales, más que como mera repetición –mejor o peor lograda, pero siempre inferior– de paradigmas culturales previos; podemos leer el texto traducido como un ‘texto de contacto’ –en analogía con las ‘zonas de contacto’– es decir como el lugar de una negociación intercultural, como espacio textual de una copresencia lingüística, en el que se alcanza un grado máximo de dialoguicidad interna. (Pagni 354).

A los guiones dramáticos traducidos en forma libre se les incluye las particularidades de la cultura costarricense, incluidos los estereotipos, con el objetivo de interpelar al público. Al hacerlo inciden en la formación de identidades (ver Pagni 337-356). Es obvio que estos textos o sketches no aportan a la producción de dramaturgia costarricense más tampoco se pueden considerar textos pos-dramáticos.

No obstante la multiplicación de salas y el impresionante número de estrenos, aún no se han ampliado los espacios discursivos sobre la práctica del “teatro comercial”. Es solo recientemente que Tobías Ovarés asumió la crítica teatral en un periódico de amplia difusión como es *La Nación* y al hacerlo abrió un espacio para discutir sobre un circuito asociado con las instituciones públicas y el teatro independiente (ver Logroño 391-410). Así que deberemos esperar para ver

crítica teatral asociada al sector en estudio, ya sea que se argumente sobre las traducciones libres, la dirección o la actuación.

Los precios no han sido motivo para alejar a los espectadores de las salas de teatro, como hemos visto, el crecimiento de salas y el número de presentaciones de obras muestra un claro interés de la población y amplio público consumidor.¹² Los datos muestran que mientras el circuito se consolidaba en la década de 1990, los precios se mantuvieron moderados, no fue sino hasta la década de 2010 que se vio un claro incremento en los precios de las entradas, no obstante, no ha sido un motivo para alejar de las tablas a los espectadores aún.

Si lo comparamos con los salario promedio de un profesional se puede establecer el tipo de erogación que representa una salida al teatro para la economía doméstica. El salario de un docente de secundaria del Ministerio de Educación Pública en la 1994 era de USD\$ 420.51 (cuatrocientos veinte dólares con cincuenta y un dólar al tipo de cambio de ese año) lo cual una ida al teatro no representaba mayor desembolso. En el período 1991-1994 y 2005-2009, el costo promedio de las entradas representaba un promedio de 0.75 por ciento del salario promedio de un docente de secundaria. Durante el período, 1995-1999, representó el 1.14 por ciento del salario promedio y en el período 2000-2004 y 2010-2015 representó en promedio de 1.62 por ciento del salario docente. Todos los ejemplos están basados en los salarios mayores de un docente en la educación pública costarricense (ver Molina 19). Por tanto, se puede concluir que una pareja de asalariados profesionales clase media/media baja pueden costear una entrada al teatro de forma sistemática. El Cuadro 3 hace el resumen por promedio y en el Anexo 2 se encuentra el detalle por años y sala de teatro.

¹² Para el caso de una compañía comercial en Quito se realizó un estudio sobre el comportamiento del consumidor: Chávez Narváez. Para el istmo centroamericano o el resto de Latinoamérica no se encontraron estudios similares.

Cuadro 3

Precio promedio en colones y dólares al tipo de cambio promedio por año

Período	Precio promedio en colones	Precio promedio en dólares
1991-1994	445,45	3,22
1995-1999	990	5,04
2000-2004	1800	6,53
2005-2009	2750	5,41
2010-2015	8000	15,9

Fuente: Fumero, Patricia. “Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015” (inédita).

De acuerdo con lo que hemos experimentado al asistir a varias representaciones, muchas de las propuestas escénicas pueden catalogarse dentro de la violencia de género al ser una forma de violencia psicológica, al explotar los estereotipos sociales y en algunos casos los guiones son discriminatorios sobre la base de sexo o género. Este tipo de violencia causa daño al promover visiones distorsionadas sobre la sociedad y las relaciones entre los géneros. Claro, esta propuesta está abierta a la discusión, para hacerlo se debe iniciar con una lectura crítica de los guiones que sostienen los montajes. Esperemos que pronto tengamos estudios que nos den luz en ese sentido.

No se tiene acceso a los guiones pues como se ha indicado son pastiches, trabajo colectivo, de escritores fantasmas o de los mismos dueños del local de allí que se parte del título para caracterizar el tipo de obra para ejemplificar. Finalmente, un examen de la oferta teatral de esta tendencia, indica que el modelo de producción del “teatro comercial” está anclado en una fórmula de divertimento fácil según se puede ver en los títulos. Los títulos seleccionados tienden a relacionarse con problemas específicos como, se puede ver en el Cuadro 4. Queda para otra investigación el examen detallado de las puestas en escena.

Cuadro 4

Títulos seleccionados por categorías temáticas: drogas/criminalidad, amantes, amor, sexo, matrimonio, género y gay (1990-2014)

Drogas/ Criminalidad	Amantes	Amor	Sexo	Matrimonio	Género	Gay
Academia de Sicarios S.A	4 mujeres en mi cama	Amor, mentiras y chanchadas	¿Sexo?, si gracias por preguntar	Cambie la vieja (referencia coloquial a la esposa)	Las mujeres son cosas de hombres	La noche de los gritos y las plumas
Los mariguanólogos	Pijama para 6	De amor nadie se muere	Cogedores, palomos y sampaguabas” (coloquial de ‘guaba’ pene)	Como deshacerse de un marido	La noche fuerte del sexo débil	Drácula gay
Crimen	Prestame a tu mujer y te presto a mi marido	Lujuria y ternuria, dos historias de amor	Chingos o nada” (chingos, coloquial por desnudos)	Cómo deshacerse de una esposa odiosa	Sin nalgas no hay paraíso	Mi mujer es el fontanero
El cadáver del 5to. piso	Una para todos y todos para una	Amor, salchichas y bolas	Chingos o nada... sin dinero, sin trabajo, sin calzones	Divorciadas, evangélicas y vegetarianas	Si la quiere rubia se la hacemos	Travestis
De psicópatas y otros hombres	El marido engañado		Consultorio sexy y alocado	El marido engañado	Las mujeres no estamos locas	El festival de colorico
El crimen perfecto	Una... Dos canitas al aire		Elcalambrito	Farsas de alcoba	La suegra del diablo	Mi marido se llama Pamela
Crimen al alcance de la clase media	¡Los cuernos de quién!		El que no llora no mama	Le canta la gallina. "Ellos juran ser el sexo fuerte"	Gigoló por accidente	

No hay ladrón que por bien no venga	Cama para tres		Erecta penitencia	Mi mujer me tiene lavando a mano	Las brujas	
Los borrachos también van al cielo	Ser infiel y no mires a quien		Festival de monólogos” (referente a los monólogos de la vagina y los del pene)	Matrimonio en 12 rounds	Las mujeres son cosas de hombres	
Ladrón que roba a ladrón	Dos arriba y una abajo		Departament o erótico y escandaloso	Ojos que no ven, felices los tres	Los hombres no somos unos imbéciles	
			Gigolo por accidente	Parejas en crisis	No seré feliz, pero tengo marido	
			Los diálogos del pene	Parejas desesperadas	Solteras desesperadas	
			Los monólogos de la vagina	Por favor no le den más viagra a mi marido	Una mujer marcada	
			Orgasmos	La otra cara del matrimonio	Viagra2	
			El erótico secuestro de Mariano Rivas		Dos mujeres en la puritica calle	
			Las monjas... también lo pulsean			

Fuente: Fumero, Patricia. “Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015” (inédita).

El Cuadro 4 muestra, a partir de una selección de obras y una categorización que se podría ampliar en un estudio posterior, el manejo de la programación a partir de la explotación de

estereotipos o el uso de términos coloquiales que pueden provocar la risa fácil para atraer al público. Ejemplificamos con unos pocos términos coloquiales: “El santo cachón”, clara alusión a una referencia a la erotización tanto masculina como femenina; “Una mujer de la puritica calle” referente a la promiscuidad; “El chispero”, nombre de los prostíbulos o “El festival del colorico” remite a un dulce que al irse deshaciendo en la boca emula la bandera LBGTI.

La presentación de tal tipo de obras, posibilita que se reformule la teoría habermasiana de la esfera pública en tanto que se

reconsideran las articulaciones discursivas y las expresiones manifestadas por los autores como constructoras de nuevas subjetividades sociales. De esta forma, la dramaturgia/representación teatral/puesta en escena/lectura dramática de convocatoria amplia, posibilita un tipo de “entretenimiento” que sirve como lugar/espacio para la formación de subjetividades, de una oposición política o para la discusión pública de las preocupaciones del momento, al enfatizar los textos en la intervención de la mujer y del hombre en la sociedad proponiendo la creación de una nueva cultura tanto pública como privada. (Fumero, “Femeneidades” 87).

Se encuentra que los contenidos y los valores ligados al consumo de la cultura de masas llevan a estas empresas a desarrollar montajes de obra cuyo contenido básicamente está vinculado con el sexo, los problemas de pareja, descalificaciones de la mujer y representaciones asociadas al poblador urbano y urbano-marginal, en suma, el “juega vivo”, “pachucho” o el “supermacho”. La propuesta de este sector incide en la construcción identitaria costarricense al asociar prácticas culturales específicas con un tipo particular de estética y divertimento. Precisamente frente a este fenómeno es que el Estado construye política cultural. Al repetir los estereotipos y reiterar fórmulas convencionales se puede argumentar, según apunta Sagaseta para Argentina, pese a que “se lee mucho a Jacques Ranciere, en especial *El espectador emancipado* pero la estética tradicional escénica no lo emancipa y el espectador queda trabado, se ha ido haciendo cada vez más convencional” (Sagaseta 5).

Conclusión

Es fundamental reconsiderar la necesidad de estudiar críticamente la puestas en escena y las dramaturgias de los establecimientos aquí presentados, pese a que son pos-dramáticos, en el sentido que pocos de ellos son de autor, algunos son pastiches, otros son colectivos, la mayoría recaen en los directores o temáticas fáciles que están sustentando concepciones de mundo particulares y creando modos de pensamiento, por tanto, constituyendo subjetividades y conciliando identidades culturales antagónicas a los valores y estereotipos que en el marco de la sociedad se intentan erradicar y que en muchos casos violan los derechos ciudadanos y humanos al descalificar y vulnerabilizar ciertos grupos sociales. Muchas de las propuestas se centran en temáticas como el placer, la copulación, la infidelidad (masculina) o la genitalización, lo que evidencia que el cuerpo y la relación de la sociedad costarricense con el cuerpo están en disputa y en discusión al estar en constante erotización y “ser transformado en objeto de deseo de los intereses de la publicidad, del comercio y de la enajenación” (Vargas 153). Enfrenta los principios cristianos y su propuesta de lo que es el pecado y los valores sociales al representar, exponer y satirizar prácticas privadas. Asimismo, parten de la premisa de la heteronormatividad planteada por Judith Butler, desde la cual se piensa que la mujer disfruta estar al servicio del placer del hombre.¹³

En suma, hoy el circuito de teatro comercial ha llevado nuevamente a un cierto reconocimiento del teatro como un lugar de concierto social y de cultura al abrir espacios para la confluencia de espectadores que provienen de diversas clases y grupos sociales y, es en este momento promotor de identidades. El cambio de modelo económico en la década de 1980 hizo que los Estados replantearan sus políticas culturales y empezaran a alejarse de la promoción, difusión y mecenazgo, así como la dirección de la cultura (ver Fumero, “La Compañía”). En adelante, se procura el emprendedurismo y la competencia por las instalaciones y los fondos limitados del Estado. Ello hizo que empezaran a surgir iniciativas privadas con una clara lógica

¹³ Fenómeno similar se vive en las salas de cine porno, ver el estudio de Pineda Cardona.

de mercado que desafían los proyectos institucionalizados y en el que la lógica de mercado prevalece para segmentos diferenciados socialmente, unos en centros comerciales exclusivos y VIP, otros en sitios menos decorosos.

Se presenta una propuesta de caracterización de diversos grupos asociados a las tablas que se desempeñan al mismo tiempo y básicamente en el mismo espacio geográfico, el centro de San José, a unas pocas cuadras unos de otros, por lo que compiten por audiencias diferenciadas. Esta no es una propuesta definitiva, mas es una para empezar a pensar la forma en que trabajan estos grupos.

Bibliografía

Andino, Allan. “Marcia Saborío afina detalles para inaugurar su propio teatro”. *La Nación* 28 de mayo 2015.

<http://www.nacion.com/ocio/teatro/Marcia-Saborio-detalles-inaugurar-teatro_0_1490250985.html>.

Bonet, Lluís, y Anna Villarroya. “La estructura del mercado del sector de las artes escénicas en España”. *Estudios de Economía Aplicada* 27.1 (2009): 197-222.

Cuevas Molina, Rafael, y Andrés Mora Ramírez. *Vendiendo las joyas de la abuela. Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1991-2010)*. San José: Ed. Colección Historia Cultural de Costa Rica, 2013.

Chaves Espinach, Fernando. “Ministerio de Cultura reducirá presupuesto para infraestructura y horas extra.” *La Nación* 3 de octubre 2015.

<http://www.nacion.com/ocio/artes/Cultura-reducira-presupuesto-infraestructura-extra_0_1515848447.html>.

Chávez Narváez, Mariela. *Análisis del comportamiento del consumidor de 22 a 50 años que asiste al teatro corporación cultural ‘Patio de Comedias’ en la ciudad de Quito*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015.

Chaves R., Katherine “Nuevo teatro La Fortina abrirá en Heredia.” *La Nación* 10 de noviembre 2014.

<http://www.nacion.com/ocio/teatro/Nuevo-teatro-Fortina-abrira-Heredia_0_1450455005.html>.

Del Marmol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Sáenz. “Acerca de ‘lo independiente’ en las artes escénicas platenses: Un abordaje etnográfico”. *VIII Jornadas de Sociología en la Universidad Nacional de la Plata* (2014): 1-27.

Fumero, Patricia. “Femeneidades emergentes. A propósito de *Emergencias: Dramaturgia Costarricense Contemporánea Emergente* (San José: Perro Azul, 2007)”. *Escena* 31.63 (2008): 85-90.

Fumero, Patricia. “Dramaturgia costarricense a finales del siglo XX e inicios del XXI: un arte en construcción”. *Costa Rica en los inicios del siglo XXI*. Ed. Adalberto Santana. México: UNAM, 2008. 227-242.

Fumero, Patricia. “Dramaturgia joven costarricense”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 21 (2010). <<http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/02.html>>.

Fumero, Patricia. “La Compañía Nacional de Teatro y las políticas culturales del estado costarricense: 1950-1970”. *40 años de la Compañía Nacional de Teatro*. Ed. Marco Guillén. San José: Ministerio de Cultura y Juventud, 2012. 80-85.

Galería Saro León. “Elia Arce”. 25 mayo 2017. <<http://galeriasaroleon.com/artista/elia-arce>>.

Gramsci, Antonio. *Selection from the Prison Notes*. Trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. London: International Publishers, 1971.

Logroño Tormo, María Teresa. “Influencias y prescriptores del consumo teatral. Un estudio sobre el efecto de las críticas teatrales y otras instancias de prescripción en los hábitos de asistencia al teatro”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 22.1 (enero-junio 2016): 391-410.

Miller, Toby, y George Yúdice. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa Editores, 2004.

Molina Jiménez, Iván. *Estadísticas de financiamiento, salarios docentes, matrícula, cobertura y graduación en la educación costarricense: una contribución documental (1827-2016)*. Colección Cuadernos del Bicentenario – CIHAC. San José: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica, 2017.

Muñoz Solano, Daniela. “Teatro/Estudio Skené: Una nueva casa para la cultura”. *Semanario Universidad* 16 de julio 2014. <<http://semanariouniversidad.ucr.cr/cultura/teatroestudio-sken-una-nueva-casa-para-la-cultura/>>.

Pagni, Andrea. “Traducción del espacio y espacios de la traducción: Les Jardins de Jacques Delille en la versión de Andrés Bello”. *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. Madrid: Iberoamericana, 2003. 337-56.

Pineda Cardona, Ramón Darío. “Cuerpos obsenos, cuerpos transeúntes, cuerpos gozados (masculinidades en las penumbras de las salas X de Medellín)”. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2014.

Sagaseta, Julia Elena. “Acercamientos dramáticos performáticos”. *ILINX. Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* 4 (2013): 1-6.

Vargas Alvarado, Sussy. “Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense”. *Escena. Revista de las artes* 75.2 (enero-junio 2016): 149-78.

Anexo 1

Nombre y ubicación de las salas de teatro: 1990-2014

Nombre teatro	Ubicación
Arlequín	Del Más x Menos, Cuesta de Moras, 50 m. al sur, San José
Britt Café Teatro	Café Britt, carretera Barva de Heredia, del Auto Mercado 500 m. norte y 400 oeste
Candilejas	Tercer piso del Outlet Mall, San Pedro de Montes de Oca.
Carpa	Contiguo a Pollos Kentucky, carretera a San Pedro
Centenario	De Taco Bell, Curridabat, 100 oeste y 50 norte.
Chaplin	100 m. sur y 110 m. este de Acueductos y Alcantarillados, San José.
Chepe	San José
Coluche	Avenida 10, calle 13, San José.
De La Luna	Tibás, KFC 50 m al oeste, 25m norte, contiguo Ópticas Visión
de la Plaza	nd
de la Rosa	nd
El Ángel	Cuesta de Moras, 25 este Más x Menos
El Ángel	Tibás
Dionisio Echeverría	Café Britt, carretera Barva de Heredia, del Auto Mercado 500 m. norte y 400 oeste
El Semáforo	San Pedro de Montes de Oca, perpendicular a la Calle de la Amargura
El Triciclo	Calle 15, Ave. 8-10 San José. 50 oeste, 25 sur de los Tribunales de Justicia, San José.
El Triciclo	Escazú, Plaza Tempo contiguo al hospital Cima
Espressivo	Centro comercial Momentun, Pinares, Carretera vieja a Tres Ríos
Farándula	100 m. este y 25 norte de la iglesia católica de San Pedro
Flor Urbina	Guadalupe, 600 metros este del Cementerio Municipal, Edificio Academia Baile SAP
Giratablas	Diagonal a pollos Kentucky, San Pedro de Montes de Oca.
Ilusión	San José, calle 13 y 15, avenida 12. De Matute Gómez, 100 este, 200 sur.
La comedia	Contiguo Más x Menos, cuesta de Moras, San José
La esquina	100 metros oeste del cuartel de la Boca del Monte, San José.
La Fortina	Mall Paseo de las Flores, Heredia
La Máscara	50 norte doctores Echandi, San José
La Máscara	50 norte doctores Echandi

La Plaza	Costado Sur de la plaza de la democracia
Li-ber-tad	nd
Lucho Barahona	De la casa del tornillo, paseo de los estudiantes, 100 m. Este
Luján	Barrio Luján
Marcia Saborío	Vía Lindora, Santa Ana
Metropolitano	Calle 13, San José
Moliere	De la esquina suroeste de la Plaza de la Democracia, 50 m. sur Antigua Hellen Curtis
Moliere	De la esquina suroeste de la Plaza de la Democracia, 50 m. sur Antigua Hellen Curtis
Panta Rhei	125 m. norte de Chelles
Plaza Tempo	Plaza Tempo, Escazú
Quijote	Plaza González Víquez, 150 metros sur de las piscinas, altos de Yamaha
Reventón	Transversal 15, San José. De la Universidad de las Ciencias y el Arte, 200 m sur y 50 m al este
San José	nd
Sancheto	De la clínica Santa Rica, 100 oeste 50 norte, San José.
Skené	Contiguo a KFC, San Pedro de Montes de Oca.
Skené	Detrás de la Iglesia de San Pedro
Teatro de Bolsillo	de Frida's 50 m. Este (Centro comercial 3 piso) Carretera a Sabanilla
Teatro Estudio-Skené	500 metros este de Multiplaza del este, contiguo a la Facó
Teatro-Estudio Tibás	Antiguo cine Cid
Tespis	100 m. oeste del cine Magaly
Tiempo	Contiguo a la terminal de buses de Cartago
Torres 1	125 m. este de la casa del tornillo
Torres 2	125 m. este de la casa del tornillo
Triciclo	De la clínica Santa Rica, 100 oeste 50 norte
Urbano	Avenida 2, Diagonal al Museo Nacional, San José
Valzar	Plaza Mayor, Rohmoser

Fuente: Fumero, Patricia. "Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015" (inédita).

Anexo 2

Precios de las salas de teatro: 1990-2014

Año	Nombre sala	Precio colones	Precio dólares del momento
1991	La comedia	300	2,44
1991	La comedia	400	3,26
1992	Carpa	250	1,85
1992	El Ángel	400	2,97
1993	Carpa	300	2,11
1993	La comedia	600	4,22
1993	Sala de la calle 15	500	3,51
1994	Arlequín	600	4,22
1994	El Ángel	500	3,51
1994	La comedia	700	4,92
1994	La Máscara	350	2,46
1995	Lucho Barahona	700	3,37
1996	Chaplin	800	3,85
1997	La comedia	700	3
1997	La Máscara	600	2,57
1997	Tespis	1000	4,29
1998	Arlequín	1200	4,66
1998	Chaplin	1100	4,27
1998	Lucho Barahona	1000	3,96
1999	Arlequín	1500	5,79
1999	La Máscara	1300	5,02
2000	Arlequín	1600	5,17
2001	La Máscara	1500	4,56
2001	Lucho Barahona	2000	6,08
2002	Arlequín	1500	4,16
2002	La comedia	2000	5,55
2003	Chaplin	2000	5,01
2004	Lucho Barahona	2000	4,56
2005	Arlequín	2000	4,18
2008	Chaplin	3500	6,64
2012	Torres	6000	11,93
2012	Torres	10000	19,88

Fuente: Fumero, Patricia. “Base de datos: Teatro comercial e independiente: 1990-2015” (inédita).