



SECCIÓN COSTA RICA

Profesionalización de artistas. Creación de la Escuela de Arte Escénico en la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica (1973-1985)

Professionalization of artists. Creation of the Escuela de Arte Escénico at Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica (1973-1985)

Profissionalização de artistas. Criação da Escola de Arte Cênica da Universidade Nacional, Heredia, Costa Rica (1973-1985)

*Diana Rojas Mejías**

Resumen: Este artículo estudia la historia de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional en el período 1973-1985. Esta fase evidencia el interés por defender la profesionalización de la disciplina en una universidad con escasos recursos humanos y económicos, y en una Costa Rica de la década de 1970, con una población estudiantil y un público herediano aún por atraer. Para acercarnos a este tema, se contextualiza la forma en que se entendió esta carrera en la Universidad Necesaria en un país en el que ya existían instancias dedicadas a esta enseñanza. También se señala las condiciones infraestructurales de su operación y el enfoque de sus primeros planes de estudio. Finalmente, se identifican las trayectorias del profesorado al momento de su contratación con el fin de entender la orientación política de la Escuela en determinadas coyunturas; así como los nombres de Teatro Estudio y Arte Escénico con los que se distinguió esta unidad frente a otras casas de estudio y a las demandas laborales.

Fecha de recepción: 28/10/2020 – *Fecha de aceptación:* 03/01/2021

* Costarricense. Máster en Historia Aplicada por la Universidad Nacional (UNA), Heredia, Costa Rica. Docente e investigadora en la Universidad Nacional (UNA), Sede Central «Omar Dengo», Heredia, Costa Rica. Correo electrónico: diana.rojas.mejias@una.cr. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2321-3186>.

Palabras claves: artes escénicas; política cultural; historia; enseñanza; Costa Rica.

Abstract: This article refers to the history of Escuela de Arte Escénico of the Universidad Nacional from 1973 to 1985. During this period, there was an interest to professionalize this discipline in a public university with limited human and economic resources; besides in 1970s' Costa Rica, had a student population and a Heredia audience to attract. To approach this topic, this article focus the way this career was created as Universidad Necesaria conception and in a country where there were already institutions dedicated to this teaching. Also, it explains the operational infrastructure condition and plan career. Finally, the artistic and labor careers of the earliest teachers are emphasized in the research in order to understand the political orientation of the school at certain occasions; as well as the names of Teatro Estudio y Arte Escénico which this unit was distinguished from other careers and occupational demands.

Keywords: performing arts; cultural policy; history; teaching; Costa Rica.

Resumo: Este artigo estuda a história da Escola de Arte Cênica da Universidade Nacional no período 1973-1985. Esta fase evidencia o interesse em defender a profissionalização da disciplina em uma universidade com escassos recursos humanos e financeiros, e na Costa Rica dos anos 1970, com uma população estudantil e um público da Heredia ainda por atrair. Para nós aproximar á essa questão, contextualizamos a forma como essa carreira acadêmica é compreendida na Universidade Necessária e em um país onde já existiam instâncias dedicadas a esse ensino. Também apontamos as condições infraestruturais para sua operação e o foco de seus primeiros planos de estúdio. Finalmente, identificamos as trajetórias dos professores no momento de sua contratação para entender a orientação política da escola em determinadas conjunturas; bem como os nomes «Teatro Estudio» e «Arte Escénico», o que distinguiu esta unidade de outras casas de estudo e demandas laborais.

Palabras claves: Artes Cênicas; política cultural; história; ensino; Costa Rica.

Introducción

Este artículo estudia la historia de la Escuela de Arte Escénico —en adelante, EAE—, ubicada en el Campus Omar Dengo de la Universidad Nacional —en adelante, UNA— en la provincia de Heredia durante el período 1973-1985¹. Dicho estudio se encuentra enfocado en este periodo puesto que en 1973

1 Este artículo forma parte del programa *Ecos de mi sangre*, II Etapa, código 0252-14, de la EAE, inicialmente coordinado por MSc. Dora Cerdas Bokhan. Un avance de este se presentó en AINCRIT, Argentina, 2019. Agradezco profundamente la lectura de este trabajo a la MSc. Marcela Ramírez Hernández y la coordinación de este a la MSc. Cerdas.

fue aprobada la ley de creación de la institución —n.º 5 182— y en 1985 se creó el Centro de Investigación, Docencia y Expresión Artística —en adelante, CIDEA—. ² Durante estos años, la llamada Sección de Teatro perteneció a la Escuela de Bellas Artes hasta que el CIDEA permitió el traslado de las carreras de artes a un centro especializado en este campo, con autonomía de la Facultad de Filosofía, Artes y Letras. Como se explicará más adelante, esta fase evidencia un interés por defender la profesionalización de estas disciplinas en una universidad con escasos recursos humanos y económicos, en el contexto de Costa Rica durante la década de 1970, con una población estudiantil y un público herediano aún por ser atraído.

Pensar en estos orígenes significa muchas veces indagar en la conceptualización de la carrera en una institución con la filosofía de la Universidad Necesaria. Con la finalidad de acercarse a esta explicación, se consultan archivos institucionales —de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Escuela de Arte Escénico que conservaron actas, planes de estudios y correspondencias. Aunado a esto, se entrevista a docentes —Luis Carlos Vásquez Mazzilli, Juan Fernando Cerdas Albertazzi, Pilar Quirós Jiménez, Remberto Chaves García y Gerardo Bejarano Arguedas— ³ que impartieron cursos de expresión corporal, teoría teatral, dirección, vestuario y escenografía, entre otros, a finales de la década de 1970 y durante la década de 1980.

Con el fin de lograr este análisis, se contextualizará la forma en la que se entendió el teatro en una nueva universidad que tenía como consigna vincular la academia con las comunidades, en un país en el que ya existían instancias dedicadas a esta enseñanza. También se señalarán las condiciones infraestructurales de su operación y el enfoque de sus planes de estudio en una institución que partió de los cimientos de la Escuela Normal de Heredia. Finalmente, se identifican las trayectorias del profesorado al momento de su contratación, con el fin de entender la orientación política de la Escuela en determinadas coyunturas; así como los nombres de Teatro Estudio —en adelante, TE— y Arte Escénico con los que se distinguió esta unidad frente a otras casas de estudio y a las demandas laborales.

Apartado metodológico

Este artículo es el resultado de una investigación histórica del programa *Ecos de mi sangre*, II Etapa (2015-2020), de la EAE de la UNA, el cual se ha dedicado a investigaciones interdisciplinarias sobre identidad cultural costarricense y

2 Para una memoria del CIDEA, consultar el audiovisual *Memoria: los inicios del arte en la UNA* (2008) del Mag. Vinicio Rojas Arias, disponible en: <http://www.cidea.una.ac.cr/memoria-del-cidea>.

3 Quisiera agradecer a los señores Luis Carlos, Juan Fernando, Remberto y Gerardo y a la señora Pilar por brindarme su tiempo y conocimiento para realizar las entrevistas; sus aportes han sido centrales para abordar este tema y llevar a cabo la investigación.

su transformación en imágenes escénicas.⁴ Con respecto a este objetivo, el tema desarrollado a continuación se ha presentado también en formato de instalación multimedial —Puntos de conexión: introspectiva 45 años de la EAE, junto con Web CIDEA-LED, 11-15 de febrero del 2020— y programa de radio —«Los Orígenes», junto a Radio CIDEA e Interartes, 23 de noviembre del 2020; «El sueño de una Escuela de Teatro», temporada 2021—, todos vinculados a iniciativas difusivas de la EAE o de los proyectos vigentes en ella.

Para la re-construcción de esta historia, se acudió a varios procedimientos y fuentes de información. Para empezar, el estudio de los textos fundacionales de la UNA —*Hacia la Universidad Necesaria*, 1974, y el *Estatuto Orgánico*, 1976—, las actas de archivos institucionales —EAE y Facultad de Filosofía y Letras— y los artículos de prensa, permitieron comprender la conceptualización de las carreras de arte y las argumentaciones para defender esta profesionalización en un país en el que se creaban otros espacios dedicados a esta enseñanza. Las actas, especialmente, facilitaron el entendimiento de las expectativas de los primeros planes de estudios en un contexto universitario-nacional que pretendía asociarlos con los ideales de la Universidad Necesaria y con las posibilidades laborales.

Una vez recolectados estos datos, la consulta del Archivo del Programa de Recursos Humanos permitió identificar las trayectorias del primer profesorado al momento de su contratación, previamente delimitado a través de entrevistas y programas de cursos. Así, se pudieron conocer sus experiencias escénico-profesionales y sus participaciones en festivales, fuera y dentro de nuestro país, con la finalidad de explicar las afinidades estéticas y políticas en esta etapa de la Escuela. De tal modo, los recuerdos del profesorado a través de las entrevistas aportaron a este contexto ideológico la descripción de las condiciones infraestructurales con las que inició la unidad y los nombres con los que buscaron diferenciarla.

Por tanto, esta versión se aproxima a los orígenes de la EAE mediante una metodología de análisis documental y su respectivo contraste con las fuentes orales. Tal como se mencionará más adelante, se conoce la existencia de un Centro de Documentación y Archivo Teatral de Teatro Estudio y de docentes centrales en esta etapa —Jean Moulaert Luchaire, Ricardo Blanco Olivares o Marcia Maiocco Bustamante— que no se localizaron o habían fallecido al momento de la investigación, conservando con ellos registros —fotografías, afiches, bocetos u testimonios— claves para historizar las producciones y las tendencias de la Escuela en este período.⁵

4 Universidad Nacional, Escuela de Arte Escénico, Programa *Ecos de mi sangre*, II Etapa, código SIA 0252-14.

5 Es importante aclarar que esta investigación realizó una búsqueda exhaustiva de fuentes —documentales y orales—; sin embargo, la naturaleza de esta información institucional, la inexistencia de archivos o de testimonios claves no nos permite negar o afirmar voces disidentes en las concepciones de Escuela por parte del profesorado en esta etapa.

Teatro en una nueva universidad

La UNA reunió a las escuelas normales en una sola universidad con el objetivo de ofrecer una profesionalización con sede en Heredia. Como parte de su oferta,⁶ el CIDEA, inaugurado hasta 1985, impartiría las áreas de música, danza, artes plásticas y teatro, según las expectativas del primer rector Benjamín Núñez Vargas.⁷ Si bien Núñez no detalló el funcionamiento de este Centro, todo parece indicar que esta formación en artes estaría destinada a complementar otras carreras universitarias, a manera de: cursos introductorios, menciones en estas áreas o créditos para concluir otra titulación, como lo pensaba Darcy Ribeiro de quien tomó parte del modelo de universidad⁸.

Para comprender este postulado, resulta apropiado señalar que, en el diseño de Núñez, teatro se ubicó en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Filosofía, Artes y Letras⁹ junto con las áreas mencionadas. En un principio, no se entendió como una «Escuela profesionalizante» sino como un Centro de difusión artística o cultural que irradiaría su actividad a la universidad y cuya exposición al arte sensibilizaría sus estudiantes a estas expresiones.¹⁰ Quizá se concibió de esta manera porque en el modelo de Ribeiro, teatro se relacionó con las ramas de comunicación institucional —cine, radio y televisión— más que con las facultades profesionales o de ciencias aplicadas.¹¹ A pesar de esto, como se observa más adelante, desde 1976 la carrera contó con planes de estudio que delimitaron su campo de conocimiento y especializaron a sus estudiantes.

Siguiendo la línea del estatuto orgánico de Núñez, es posible sugerir que la Universidad conceptualizó a teatro y a las artes en general como «expresiones humanas» o «saberes aplicados» con escasa precisión sobre sus complejidades técnicas, estéticas y de producción.¹² Asimismo, al estar agrupadas en una sola

6 La integraron las facultades de: Estudios Generales —posteriormente De Graduados y Estudios Generales—; Ciencias Naturales y Exactas; Ciencias Sociales; Ciencias de la Salud y Veterinaria; Filosofía, Artes y Letras; Técnicas y Ciencias de la Tierra y del Mar; y los Centros: Centro Superior de Investigación y Docencia en Educación (CESIDE) y el Centro de Investigación, Docencia y Expresión Artística (CIDEA) (Rojas, 2013, pp.6 y 9).

7 Benjamín Núñez Vargas, *Hacia la Universidad Necesaria* (Heredia: s. e., 1974), 51, <https://documentos.una.ac.cr/bitstream/handle/unadocs/5972/hacia%20la%20Universidad%20Necesaria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

8 Darcy Ribeiro, *La universidad latinoamericana* (Chile: Editorial Universitaria, 1971), 273. Para Ribeiro la universidad latinoamericana debía criticar «la estructura de poder y el orden social» y crear un proyecto nuevo de sociedad para enfrentar las relaciones desiguales. Las artes y letras tendrían que objetar el «adoc-trinamiento ideológico» y el «dominio colonial» principalmente norteamericano, 20 y 261.

9 Educación, Historia, EcuMénica de Ciencias de la Religión, Instituto de Estudios Latinoamericanos y Departamento de Filosofía e Historia de las Ciencias y Técnicas. Margarita Rojas González, *Lectura sucinta de las páginas fundadoras de la Universidad Nacional, 1973-2013* (Heredia: PUNA, 2013), 18.

10 Benjamín Núñez Vargas, *Hacia la Universidad Necesaria...*, 51-52; Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi, Heredia, 8 de agosto del 2019.

11 Darcy Ribeiro, *La universidad latinoamericana...*, 260.

12 Universidad Nacional, *Estatuto Orgánico* (Heredia: s. e., 1976), 3; Benjamín Núñez Vargas, *Hacia la Universidad Necesaria...*, 51.

Escuela se asumieron con un cierto grado de homogeneidad y desconocimiento sobre sus métodos según lo informa el siguiente fragmento:

en el caso de Bellas Artes: reunidas las carreras bajo el concepto abstracto de «arte», no se tuvo en cuenta su heterogeneidad radical en todos los aspectos prácticos y concretos. En este sentido, las Artes Plásticas, por ejemplo, están tan lejos de la Danza como puede estarlo la Matemática de la Biología; aunque estas sean Ciencias cobijadas bajo una misma Facultad, forman Escuelas diferentes por su objeto, sus métodos, su personal, su equipamiento, etc.¹³

Al respecto, es debido aclarar que esta Escuela operó hasta la apertura del CIDEA. Esto significaba que todas las secciones tenían un mismo coordinador, primero Juan Carreras y Carlos Catania Rodríguez,¹⁴ después; y un director específico. Incluso, en esta organización inicial compartieron un Análisis Conceptual Común en sus planes de estudio que, en la práctica, generó una integración confusa de las artes y un profesional con características imprecisas, razones que finalmente provocaron su eliminación.¹⁵

Estos cursos propedéuticos recuerdan que las secciones diseñaron planes de estudios sin precedentes en la institución, situación que explicaría sus intentos de reconceptualizar las artes y promover conexiones entre ellas. Era usual, en ese sentido, que la Comisión encargada de la reestructuración de la Escuela se interrogara: «¿cómo enseñar, cómo aprender arte en la Universidad?... ¿Qué significa el arte para toda la Universidad?... Más aún: ¿cuál es el problema del arte para el costarricense de aquí y ahora, y del futuro previsible?».¹⁶

A lo mejor estas respuestas se buscaron en el concepto de Universidad Necesaria. Esta concepción abogaba por la solución de problemas nacionales mediante la inclusión de sectores sociales, la producción de conocimiento y la participación en debates que contribuyeran con «la construcción de la sociedad» libre de la dependencia.¹⁷ Así, estas preguntas también mostraban que el teatro, al desarrollarse dentro de la universidad, «la nombra, la pone en cuestión [o] la

13 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Reestructuración de la Escuela de Bellas Artes, DE-02-05-01-1978, 1.

14 Catania era un actor y director argentino, graduado de educación física, que contaba con experiencia en el teatro itinerante e independiente al lado de su hermano Alfredo Catania y su cuñada Gladys Catania, con el Teatro de los 21. En nuestro país trabajó para la Dirección General de Artes y Letras, el Teatro Arlequín, el Teatro Universitario y la Compañía Nacional de Teatro. En 1972 recibió el premio a mejor actor por la obra *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, que se encontraba bajo su dirección. Compañía Nacional de Teatro. *30 aniversario, 1971-2001* (San José: BCR-ARTE), 66; José Eduardo Mora, «Homenaje a los pioneros del teatro costarricense» *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, n.º 56, (2007): 44, <https://search.proquest.com/openview/bf83067bd83af17594c65a1c3adb26a6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=40149>.

15 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, DE-02-09-01-1976, Sección de Teatro, s. p.; Informe anual para 1977 de la Sección de Teatro de la Escuela de Bellas Artes, DE-01-09-02-1977, s. p.

16 Actas del Decanato, Reestructuración de la Escuela de Bellas Artes, DE-02-05-01-1978, 5.

17 Benjamín Núñez Vargas, *Hacia la Universidad Necesaria...*, 20 y 82.

reactualiza», estableciendo distintos «tipos de vínculos» y reflexiones sobre esta relación teatro-universidad.¹⁸

Estas interrogantes aparecieron igualmente en un ciclo de mesas redondas, acaso el primer encuentro universitario en este tema, entre la UNA y la Universidad de Costa Rica —en adelante, UCR— llamado: «¿Para qué un teatro nuestro?». ¹⁹ Partiendo de Franco Cerutti Frigerio, participante del evento, una de las posiciones defendió el teatro como instrumento de denuncia para el empoderamiento ciudadano; la otra, respaldó el estudio de la dramaturgia indígena, por ejemplo, el Güegüense o Rabinal Achí, para crear dramaturgia centroamericana.²⁰ De esta forma, se observa que, con la apertura de espacios teatrales, en medio del contexto político-ideológico de la década, los ponentes también se interrogaban: cómo entendían el teatro, de qué manera se podía enlazar con el pasado centroamericano y cuál sería el papel de las instituciones convocadas en esta búsqueda de respuestas —anexo 1—.

Para entender estas preocupaciones, se debe tomar en consideración que la UNA se sumó a las instancias que ya impartían teatro en nuestro país. Cabe mencionar, el Conservatorio Castella (1953) enfocado en la enseñanza a grupos de primaria y secundaria; la Escuela de Artes Dramáticas (1968) de la UCR, orientada al bachillerato en teatro²¹; la Compañía Nacional de Teatro —en adelante, CNT— (1971) interesada en la conformación de elencos; el Taller Nacional de Teatro —en adelante, TNT— (1977), centrado en la formación de instructores teatrales o promotores culturales; y finalmente, los Estudios Generales de ambas universidades encargados de la enseñanza de técnicas a estudiantes de distintas disciplinas.²²

En esta diversidad de instituciones, la UNA y la UCR sostuvieron un debate sobre la duplicidad de carreras.²³ El Consejo Directivo defendió que,

18 Victoria Bartolomé y Leticia Paz Sena, «Escenificar y decir la universidad. 1973/2009: transformaciones en la relación entre teatro y universidad», en: *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno*. Dirigido por A. Musitano (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Artes del Espectáculo y Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017), 242, <https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/1-TPyU-Eldepartam.pdf>.

19 Anónimo, «Analizan la importancia del teatro costarricense», *La Nación*, 14 de marzo de 1979, 5B.

20 Franco Cerutti, «Al margen de unas mesas redondas de teatro», *La Nación*, 8 de abril de 1979, Áncora, 6.

21 Maritza Toruño, *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica como formadora de identidad teatral de Costa Rica* (Tesis de Doctorado en Artes Escénicas, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011).

22 A estos espacios educativo-institucionales del teatro es posible sumar el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (1962) a cargo de Hernán de Sandozequi. Marco Guillén, «La actualidad teatral en Costa Rica. Un acercamiento a su trayectoria», en: *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas* (San José: Ediciones Perro Azul, 2007), 35.

23 Desde la ley de creación de la UNA, la Comisión Legislativa de la Asamblea, citando las palabras de Carlos Gutiérrez en el III Congreso Universitario, expuso el riesgo de contar con «dos entes operando en el mismo campo, sin puntos de contacto entre ellos» —Asamblea Legislativa, Ley 5182, Ley de Creación de la Universidad Nacional, Expediente 5097, 1973, 10—, lo que implicaba una competencia por el financiamiento y una subordinación a los intereses políticos para su asignación. El argumento de Gutiérrez también se explicaba por el hecho de que para este período la UCR se expandía en los centros regionales de San Ramón (1968), Turrialba (1971), Liberia (1972), Puerto Limón (1975) y Puntarenas (1975).

a pesar de la existencia de la profesión en otra universidad, la UNA combinaba docencia, extensión e investigación. Por tanto, y sin precisar razones, la «producción teatral» de la UNA abarcaba sectores sociales nuevos, una postura que, posiblemente, intentaba relacionar el trabajo de la academia con las comunidades, tan defendido por la Universidad Necesaria y la extensión universitaria,²⁴ lo cual se realizaría a través de convenciones, festivales y visitas a Escuelas.²⁵ A pesar de esta discusión, el órgano admitió que la «ampliación de los “mercados culturales”²⁶ y las metodologías de enseñanza son “tareas pendientes”» para ambas universidades.²⁷

Para recapitular, es posible retomar que, hacia la década de 1970, se encontraban varios centros dedicados a la enseñanza del teatro. Este gremio que se iba constituyendo alrededor de la educación técnica y profesional se situó de manera distinta según sus necesidades «pedagógicas, artísticas y políticas» o según su poder institucional.²⁸ Por un lado, es evidente que el debate sobre la duplicidad de carreras disputaba el dominio del conocimiento y el acceso a recursos del Estado en una universidad que tenía más de tres décadas de existir (1941) y un quinquenio (1968) de contar con la primera carrera de artes dramáticas en el país, además de iniciar una expansión de centros regionales —San Ramón, 1968; Turrialba, 1971; Liberia, 1972; Puerto Limón, 1975 y Puntarenas, 1975—.

Por otro lado, siguiendo a Fumero, se observa que la acción gubernamental, en lugar de fortalecer estos espacios, creó instancias paralelas (CNT, TNT) que pudieron competir con las universidades. Para la autora, figuras centrales del gobierno liberacionista como Alberto Cañas Escalante, Guido Sáenz González o integrantes del Arlequín, interesados en la separación de la Cátedra de Artes Dramáticas de la Escuela de Bellas Artes en la UCR, buscaron independencia de las asambleas académicas o del Teatro Universitario (TU) con la creación del

24 Según el informe de 1978, la sección no contaba con presupuesto para la investigación, pero sí realizaron un estudio de extensión sobre Tablada-Morice en La Cruz, Guanacaste. Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual 1978, DE-02-05-01-1978, 2 y 4.

25 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Teatro Estudio. Escuela de Arte Escénico. Plan quinquenal 1980-1985, DE-03-04-04-1979, 12.

26 Este señalamiento también se puede encontrar en la fundación de la CNT, pues para su director Esteban Polls: «La creación de la Compañía Nacional de Teatro no comprende la aparición de una escuela de teatro. Creemos que la escuela de teatro que tiene la Facultad de Bellas Artes de la Universidad puede suplir el cuerpo nuevo de actores que estará reviviendo a cada momento el conjunto. No es que nos ahorremos su creación, sino que no parece necesario que haya dos escuelas. Los graduados de la Universidad tendrán las puertas de la compañía abiertas». Carlos Morales, «El teatro en Costa Rica alcanzará grado profesional», *La Nación*, 9 de febrero de 1971, 37.

27 Universidad Nacional. Archivo de la Escuela de Arte Escénico. Consejo Directivo, Escuela de Arte Escénico, Teatro Estudio, 14 de setiembre de 1982, 2-3.

28 Adriana Musitano y Nora Zaga, «Investigar el teatro universitario y la actividad político-pedagógica de los 70», en *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*. Dirigido por A. Musitano (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Artes del Espectáculo y Universidad Nacional de Buenos, 2017), 22-24, <https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/1-TPyU-Eldepartam.pdf>.

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes —en adelante, MCJD—, la CNT y el TNT. Sus visiones, por tanto, apostaron por la formación de elencos y promotores comunales, más que por la profesionalización en actuación, dirección o dramaturgia en las aulas universitarias.²⁹

Al finalizar la década, y quizá como resultado de estas opciones, es posible hallar artículos de opinión alusivos a estos temas. En uno de ellos, localizado en las actas del Decanato,³⁰ el profesor universitario José Otilio Umaña Chaverri señala que «las academias de arte no debieran de preocuparse tanto por “profesionalizar” artistas» con grados universitarios, sino más bien en ofrecer una «preparación técnica y conceptual» a los habitantes de lugares alejados de la universidad, que también son creadores de cultura.³¹ En la óptica de Umaña, un artista podía acudir a estudios universitario en la medida en que quisiera aprender una técnica o un concepto, pero el título era insuficiente para acreditar sus habilidades.

Desde otro punto vista, el crítico Guido Fernández Saborío expuso su preocupación por la dispersión de espacios teatrales recientemente activados. Para Fernández, estos focos —CNT, TNT, UCR y grupos independientes— se estaban desarrollando sin coordinación, lo que conduciría a una «competencia por la atención del público... y la rivalidad para lograr recursos humanos y materiales».³² Es posible pensar que ambas opiniones, a su modo, representaron debates sobre la validación de las artes como disciplinas universitarias, el papel de la universidad en la descentralización de estos conocimientos y el acceso a recursos en un medio —independiente o institucional— reducido prácticamente a la capital; temas que planteaban —la transgresión de— los límites entre uno u otro espacio.

En síntesis, la apertura de esta carrera mostró dos grandes reflexiones en el plano universitario y nacional. En el primero, la Comisión del Decanato cuestionó la agrupación de las artes en una sola Escuela pues este hecho omitía sus particularidades ontológicas y metodológicas. Como parte de este sentido de pertenencia institucional, se trató de reforzar su relevancia para la sociedad y la educación superior ante el panorama de que Estado financiaba otros espacios para la misma época. En el plano nacional, nuevas instancias como el TNT promovieron alternativas de enseñanza que desde la formación técnica o promoción cultural procuraron, igualmente, una relación con las comunidades sin que mediara una carrera universitaria.

29 Patricia Fumero Vargas, *El teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*, Colección Historia de Costa Rica, n.º 17 (San José: EUNED), 112, 114, 118-119 y 125.

30 Universidad Nacional. Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Actas del Decanato, Bachillerato y Licenciatura en Arte Escénico, DE-02-08-01-1981.

31 José Otilio Umaña, «“¿Profesionalizar” al artista?», *República*, 15 de noviembre de 1979, 11.

32 Guido Fernández, «Teatro en Costa Rica, hoy», *La Nación*, 9 de setiembre de 1979, *Áncora*, 4.

¿Cómo enseñar teatro en una nueva universidad?: Primeros espacios y planes de estudios

La Escuela de Bellas Artes se ubicó en el Matadero Municipal de Santo Domingo de Heredia, con continuos cambios en sus locaciones.³³ Las aulas de teatro, específicamente, estuvieron en lugares del cantón central, tales como el Club Sport Herediano, la segunda planta de una panadería llamada Quequelandia y «locales y casitas que no tenían las condiciones para una escuela de teatro, cuartitos extremadamente pequeños... como para dar y expresión corporal... esto ocasionaba también que hubiera gente que se fuera».³⁴

De acuerdo con Vázquez, uno de los primeros profesores, la Sección enfrentó limitaciones infraestructurales. Esta condición se hacía especialmente urgente en una carrera con entrenamientos, ensayos y montajes, los cuales terminaron por presentarse en una tarima provisional en Quequelandia,³⁵ en el auditorio de la antigua Escuela Normal con previa disponibilidad³⁶ o en teatros josefinos de forma esporádica.³⁷ De esta manera, se evidencia en un informe de 1981 que, incluso ocho años después, se seguía retratando esta situación:

La Escuela de Arte Escénico ofrece, sin lugar a dudas, el más claro ejemplo de lo absurdo institucional. Una Unidad que necesita espacio físico con condiciones especiales para lograr los objetivos propios de su especialidad, ha carecido por espacio de ocho años totalmente de este. A partir de esta anomalía, su funcionamiento queda sujeto al precarismo en un terreno en el cual no hay posibilidad para tal práctica. Solo a la luz de esta realidad descarnada es que se puede explicar por qué la Escuela de Teatro solo pudo ofrecer el Curso de Licenciatura; por qué ha tenido que rechazar estudiantes para primeros niveles; por qué, en fin, no ha logrado dar estabilidad a su trabajo de arte como respuesta a los fines de nuestro Estatuto.³⁸

Este relato revela las dificultades de las personas docentes para impartir lecciones y de sus estudiantes para recibirlas. Si bien contaron con las instalaciones de la Escuela Normal, apenas se estaban habilitando aulas para colocar toda la oferta académica en esta antigua institución o en locales comerciales. Este distanciamiento con el Campus Omar Dengo y con la Escuela de Bellas Artes

33 Este problema era común en las carreras de artes, pues: «Danza había logrado una solución suficientemente buena; Artes plásticas gravemente afectado por inundaciones y robos; Música estaba dispersa en tres locales inadecuados; Teatro no tenía local alguno, y no podía comenzar los cursos —solo lo logró en junio—». Universidad Nacional, Archivo de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual 1978, DE-02-05-01-1978, 1-2.

34 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli, Heredia, 20 de febrero del 2019.

35 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

36 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli, San José, 29 de agosto del 2019.

37 Entrevista a Remberto Chaves García, Heredia, 22 de agosto del 2019.

38 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual de labores correspondiente al año lectivo 1981, DE-01-05-05-1981, 41.

provocó una «lejanía con la comunidad universitaria»³⁹ y con aquellos lugares de acceso limitado por el transporte público en esta época.⁴⁰

La precariedad de estos espacios también fue identificada por otros profesores. En el club deportivo, Quirós recuerda que «don Pepe nos regaló cortinas de yute. Allá a la Lucha las fuimos a traer, pusimos cortinas de yute para dividir el local en dos y pero claro, cuando llegaba la gente se reían, y ponían la televisión duro y bailaban y uno del otro lado»⁴¹. Mientras que en Quequelandia, Chaves recuerda «los pobres estudiantes haciendo ejercicios a las dos de la tarde de concentración en el segundo piso, cuando subían aquellos vahos de la pastelería, imaginense».⁴² Por su parte, Bejarano señala que esta característica era común a la Universidad, pues contaba con «saloncitos de piso chorreado, con algunas llegadas, con algunos pasillos, muy sencillos, donde el agua se metía, se inundaban, las aulas se inundaban todas, la gente tenía que suspender clases, barrial por todo lado».⁴³

Partiendo de estos recuerdos, la Sección operó con condiciones materiales restringidas. Aunque los locales se transformaron en oficinas y aulas teórico-prácticas, esta población experimentó un encogimiento en las labores administrativas, interrupciones en el desarrollo de sus clases y una escasa adaptación del espacio a las acciones físicas. De algún modo, estas condiciones reforzaron «el derecho»⁴⁴ y «la motivación»⁴⁵ de defender la existencia de la Sección, pues «soñábamos con una universidad, con una escuela de teatro, de arte escénico»⁴⁶ en mejores circunstancias.

La idoneidad de la planta física era apenas uno de los desafíos. El siguiente fue el plan de estudios:⁴⁷ ¿qué contenidos se impartirían en la Universidad Necesaria y cómo se argumentaría la importancia de sus personas egresadas en la sociedad costarricense? Es posible que estas interrogantes expliquen por qué, antes del plan de estudios de 1976 —cuadro 1—, existieron dos previos. El de 1973 fue un plan para la Escuela de Bellas Artes en general con dos menciones:

39 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

40 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli, San José, 29 de agosto del 2019.

41 Entrevista a Pilar Quirós Jiménez, Alajuela, 20 de agosto del 2019.

42 Entrevista a Remberto Chaves García.

43 Entrevista a Luis Gerardo Bejarano Arguedas, Heredia, 22 de agosto del 2019.

44 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

45 Entrevista a Luis Gerardo Bejarano Arguedas.

46 *Ibíd.*

47 En el Archivo de la EAE se encuentra el plan de estudios de la EAD de 1973, por lo que se infiere que sirvió de base para la estructura de la carrera. La similitud se refleja en algunos cursos del plan de 1978, por ejemplo: Introducción al estudio del Teatro (UCR); Introducción a la teoría del hecho escénico (UNA), Historia General del Teatro (UCR); Historia social del arte universal I (UNA), Historia del Teatro Latinoamericano (UCR); Historia social del Teatro Latinoamericano (UNA), Expresión corporal (UCR); Expresión corporal (UNA), Dramaturgia (UCR)-Dramaturgia (UNA) y Escenografía (UCR); Escenografía (UNA). Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Departamento de Artes Dramáticas, Plan de estudios, 1973. También consultar: Maritza Toruño, *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica...*, 421-427.

el «artista profesional» —certificado con los talleres de Expresión, Laboratorio y Técnicas, y Análisis Conceptual— y el «artista-profesor» en enseñanza primaria o secundaria —certificado con los últimos dos talleres y estudios didácticos—;⁴⁸ por lo que se pensó en un profesional disciplinar y en otro vinculado al sistema educativo. El de 1974, en cambio, otorgaba títulos de tramoyista, utilero, lumino-técnico-sonidista, vestuarista, maquillista, director(a) de escena, escenógrafo(a), dramaturgo(a) y actor/actriz-director(a); por lo que se pensó en un perfil técnico ideal para grupos de teatro o compañías.⁴⁹

A grandes rasgos, se puede plantear que el enfoque de estos primeros planes se cimentó en dos hitos. Por un lado, la herencia de la Escuela Normal pudo influir en la adquisición de una tendencia humanista y pedagógica, ya que esta institución se dedicaba a la formación de educadores.⁵⁰ Por otro lado, esta orientación pudo fundamentarse más bien en el modelo de Ribeiro, para quien las artes y letras debían relacionarse con la Facultad de Educación, puesto que las fuentes de empleo de sus estudiantes se encontraban en el magisterio⁵¹. Una vez superados estos años iniciales, el plan de 1976 pudo abandonar el enfoque pedagógico para defender una preparación más especializada en teatro, en vista de que competiría con la oferta de otras instituciones, como la de la UCR.

Cuadro 1. Plan de estudios de la Sección de Teatro, 1976

Niveles	Cursos	Contenidos
Primero	Taller de Laboratorio y Técnicas Teatrales I	Movimiento, voz y maquillaje
	Taller de Expresión Teatral I	Improvisaciones, estudio de personajes y situaciones simples
	Taller de Análisis Conceptual I	Técnicas de investigación, Historia del Teatro, Historia del Arte, Vestuario y Análisis Conceptual Común

48 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Consejo Directivo, Proyecto para la Creación de la Escuela de Bellas Artes, n.º 3.

49 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Programas de los Departamento de Teatro, Danza y Artes Plásticas, DE-04-03-02-1974.

50 Vivian Carvajal Jiménez y Silvia Ruiz Badilla, «Escuela Normal de Costa Rica: Historia y legado», *Revista Electrónica EDUCARE*, vol. 20, n.º 1 (2016): 10-13, <https://doi.org/10.15359/ree.20-1.21>.

51 Darcy Ribeiro, *La universidad latinoamericana...*, 259.

Niveles	Cursos	Contenidos
Segundo	Taller de Laboratorio y Técnicas Teatrales II	Movimiento, voz y maquillaje
	Taller de Expresión Teatral II	Técnicas de actuación según Stanislavski, Brecht y Grotowski
	Taller de Análisis Conceptual II	Historia del Teatro, Historia y Teoría del Arte, Vestuario y Análisis Conceptual Común
Tercero	Taller de Laboratorio y Técnicas Teatrales III	Movimiento, voz y maquillaje
	Taller de Expresión Teatral III	Estudios sobre los problemas de montajes desde la actuación, dirección y escenografías; Ensayos y Funciones
	Taller de Análisis Conceptual III	Historia del teatro, Dramaturgia y Análisis Conceptual Común
Cuatro	Prácticas teatrales y tutorías Humanidades	Participación en ensayos y funciones de Teatro Estudio. Análisis Conceptual Común
	Dominio instrumental de dos lenguas extranjeras Humanidades	No se detalla
	Humanidades	No se detalla
Quinto	Complementarios	Cursos a escoger, para completar 26 créditos

Fuente: Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Sección de Teatro, DE-02-09-01-1976, 2-6.

Una característica importante es que, desde el plan de 1976, se sentaron las bases de la actuación en Konstantín Stanislavski, Bertold Brecht y Jerzy Grotowski —cuadro 1—. El primero de ellos, actor y director ruso conocido por sistematizar la técnica de formación actoral,⁵² cuyo conocimiento se fue introduciendo en América Latina desde la década de 1930, aunque con mayor fuerza en la de 1960 a través del japonés Seki Sano en México, la austriaca Hedy Crilla en Argentina, la brasileña Dina Mosconi en Colombia, Batalha da Quimera en Brasil y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, entre otros.⁵³

52 Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* (Argentina-Estados Unidos: Argus-a, 2018), 47, <http://www.argus-a.com.ar/ebook/705-teatralidad-y-experiencia-politica-en-america-latina-1957-1977.html>.

53 *Ibid.*, 80; Cristian Meneses Duarte, *La emergencia del Teatro Universitario Colombiano de 1970* (Tesis de Sociología, Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 7, 11 y 31, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/12154>; Marina Lamus, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (Colombia: Luna Libros y Libros, 2013).

En el marco de estas corrientes, se puede inferir que la Sección adoptó el estudio de las acciones físicas a través de este autor y del polaco Grotowski. Desde perspectivas distintas, el primero se enfocó en los recursos —emocionales, psicológicos o físicos— necesarios para que los personajes alcanzaran sus objetivos. De ahí la importancia de técnicas —*sí mágico, memoria emocional, memoria sensorial, ritmo-tempo*—, entrenamientos —acrobacia, gimnasia, danza— y análisis —*soledad en público, tareas, supertarea, análisis activo, circunstancias dadas*, entre muchos otros— para lograrlo. El segundo trabajó la corporalidad desde las artes rituales —*drama objetivo, teatro de las fuentes* y la historia personal —*cuerpo-memoria, actor santo, parateatro*— con la finalidad de que el actor o la actriz se liberaran de sus propias «resistencias psico-físicas» y explorara sus «impulsos internos».⁵⁴

Esta descripción evidencia que, para ambos teóricos, era imprescindible el entrenamiento físico. Particularidad que permitiría entender el peso de la expresión escénica, corporal y vocal en los planes de 1976, 1978 y 1983 a lo largo de los cuatro niveles de la carrera. La diferencia es que el de 1978 defendió la idea de un «actor total» con entrenamiento en gimnasia controlada, acrobacia dramática, danza escénica, ritmo escénico, hatha yoga, esgrima y luchas en los primeros tres años; mientras que el de 1983 incorporó algunas de estas disciplinas en los últimos dos años de la carrera pues, como se mencionará más adelante, se enfocó en la producción de significado más allá del cuerpo o la voz, es decir, en su integralidad con la teoría, historia, dramaturgia, vestuario y escenografía.⁵⁵

Retomando las influencias teóricas, el alemán Brecht contrastaba con estos autores. Al defender la «no identificación», diseñó técnicas de un teatro épico —*gestus social, citar, hablar en tercera persona, describir indicaciones del texto, interpelar al público*, entre otros— para que el actor o la actriz y su público se alejaran de la empatía. En ese sentido, otorgaba importancia a la sociología de los personajes, a las situaciones sociopolíticas y a las tomas de posición del espectador(a) con miras a su concientización.⁵⁶ Estas ideas tuvieron una amplia recepción en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970 en dramaturgos(as) —como Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Francisco Buarque y demás— y en compañías —como La Candelaria, Teatro Arena, Teatro Oficina y Opinião, El Galpón y Yuyachkani,

54 Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Bilbao: Artezblai Editorial, 2012), 34, 60-99, 360-396.

55 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Plan de estudios 1978, DE-02-05-01-1978, 34-59; Plan de estudios, DE-03-03-02-1983; Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

56 Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX...*, 328-334.

entre otros—, porque permitieron la crítica social y movilización de masas en contextos revolucionarios y dictatoriales, comunes en la región.⁵⁷

Por consiguiente, en estas décadas Brecht, Grotowski y otros autores — Peter Brook y Eugenio Barba; así como las agrupaciones Living Theatre, Bread and Puppet y Théâtre du Soleil— se convirtieron en influencias del teatro latinoamericano por sus ideas de montaje. De ellos se tomaron técnicas como: improvisación, ruptura entre jerarquías —director/directora, actor/actriz, técnicos/técnicas, público—, espacio escénico austero, toma de decisiones «consensuadas», construcción colectiva de escenas y repertorio de temas cotidianos. Estas características fueron útiles para crear un teatro experimental, e incluso, militante⁵⁸ y, principalmente a través de la creación colectiva, para desarrollar dramaturgias en países con poca tradición en este campo.⁵⁹ Es posible que estos conocimientos se difundieran en la Escuela a través de seminarios, clases de actuación y montajes finales de cursos, pues así lo sugiere un ciclo de conferencias en 1980 a nivel de licenciatura en el que estudiarían a Stanislawski, Brecht, Artaud, Grotowski, entre otros.⁶⁰

Como se evidencia a continuación, estas influencias igualmente se pueden explicar por las trayectorias de los y las docentes. Una parte de este profesorado estuvo en contacto con las escenas europeas —Francia, Bélgica, Alemania y Ucrania— y latinoamericanas —Cuba, Colombia y Chile—, así como con reconocidos directores e intérpretes que visitaron Costa Rica en estas décadas, con quienes pudieron compartir afinidades por estos referentes.

Docentes y trayectorias

El primer director de la Sección fue Moulaert, un francés radicado en Costa Rica a mediados de la década de 1950. Él se había graduado en Historia

57 Luis Ignacio García, «Brecht y América Latina. Modelos de refuncionalización», *A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 9, n.º 2 (2012): 77, <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/106/317>.

58 Marina Lamus, *Geografías del teatro en América Latina...*

59 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

60 En 1980 se darían a conocer las escuelas de interpretación y dramaturgia «contemporáneas» a través de una serie de exposiciones en licenciatura sobre: «Método de Stanislawski I y II» a cargo de Oscar Fessler; «Actuación según Brecht» a cargo de Jean Moulaert, «Artaud y Grotowski» sin especificar; en dramaturgia se propusieron: «Tendencias generales del Teatro Moderno» a cargo de Alberto Cañas; «Análisis del texto (la estructura dramática) I y II» de Amanecer Dotta; «La dramaturgia según el concepto brechtiano» de Juan Diego López y Agustín Fallas; «La creación colectiva» de Juan Fernando Cerdas y «El teatro del absurdo» sin especificar. De igual manera, se plantearon otras exposiciones en: «Escenografía» de Saulo Benavente y Jean Moulaert, «Vestuario» de Pilar Quirós, «Luminotecnia» de Jean Moulaert, «Administración» de Jean Moulaert; así como «Música y sonorización»; «La fase realista», «El teatro de la Primera Guerra Mundial», «El desarrollo del teatro norteamericano», «El Brecht maduro y su herencia», «El teatro actual», «Tipología del público», «La construcción de un repertorio», «Historia y métodos de la crítica teatral», «Producción, circulación y consumo», sin expositor definido. Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, V Nivel de Licenciatura en Arte Escénico, DE-03-04-01-1980, 3-6.

del Arte en la Ecole du Louvres y había trabajado como asistente de escenografía y dirección —de René Moulaert y Julien Luchaire—. También se había desempeñado como director de las Brigadas de Teatro de la Habana en Cuba, del Teatro de Lieja y del Centro Dramático de Lieja en Bélgica.⁶¹ En nuestro país fue co-fundador del Teatro Arlequín (1955) y, al momento de la creación de la UNA, era su director artístico y coordinador general (1973), así como director del departamento de Teatro del Conservatorio Castella y del Little Theatre Group. Es posible que su trayectoria en el Arlequín, icónica agrupación en la historia del teatro costarricense,⁶² incidiera para su elección como director de la carrera. Como docente, solía impartir cursos de dirección y escenografía.⁶³

A Moulaert lo acompañaron en el Consejo Directivo de 1978, Vásquez, Cerdas, Maiocco, Jesús Cuadrado Pérez, Zamira Barquero Trejos y Alexis Ramírez Vega.⁶⁴ Sobre estos docentes, se resaltan los casos de Vásquez, Maiocco y Cerdas, de quienes se conserva más información.⁶⁵ Al respecto, se conoce que Vásquez era un actor colombiano vinculado con la creación colectiva, por ejemplo, en obras como *El túnel que se come por la boca*, del Teatro El Local de Bogotá (1971). Para el período de la fundación de la UNA, había actuado en *Función para butacas*, de Sergio Román Armendáriz del proyecto Aula de teatro de la UCR (1973) y en el Teatro Arlequín; y había integrado el grupo Tierra Negra (1973). También contaba con una participación en importantes festivales latinoamericanos de la década de 1970 como el Festival Internacional de Teatro de Manizales (1971), Festival Internacional de Teatro en Caracas y Festival Mundial de Teatro en Panamá (1974). En su trabajo como profesor, por lo general, impartió los cursos de expresión corporal.⁶⁶

Maiocco llegó a nuestro país en una época en la que el golpe de Estado en Chile y el posterior exilio de artistas e intelectuales coincidieron con la fundación de la UNA. En su país ejerció como actriz y profesora de teatro —actuación, voz y expresión corporal— en el Ministerio de Educación, canal 9 y la

61 En la década de 1960 había trabajado con teatros o grupos tales como Berliner Ensemble, Galpón, Fray Mocho, Teatro Universitario de Chile, Theatre de la Cite-R, Seki Sano, Oswalگو Dragún, Teatro Nacional de Bélgica, Maurice Béjart, ópera de Baireuth, Comedia Francesa, entre otras; destacadas figuras mencionadas en el apartado anterior. Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Jean Moulaert, Currículo.

62 Olga Mesén, *El teatro Arlequín de Costa Rica: memoria de un grupo teatral, 1955-1979* (Costa Rica: EUCR, 2018), 70.

63 Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Jean Moulaert, Currículo.

64 Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual 1978, DE-02-05-01-1978, 2 y 4.

65 De acuerdo con programas de cursos localizados en el archivo de la EAE, Cuadrado impartió materias de escenografía y producción; Barquero por su especialidad en canto estuvo un breve tiempo en expresión oral; y Ramírez por su formación en filosofía —y los vínculos con la Facultad— asumió los cursos de historia del teatro. Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico.

66 Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Vásquez Mazzilli, Luis Carlos, Expediente 800600372; Dora Cerdas Bokhan, *Escuela de Arte Escénico*. Colección UNA extensión universitaria con arte, n.º 4 (Heredia: EUNA, 2014), 99.

Universidad de Chile. Con esta última institución, realizó extensión y difusión en campamentos de obreros o sindicatos, por ejemplo, en el Teatro Libre Nueva Habana —después Teatro Barricada—, datos que revelan una vinculación con la política cultural de la Unidad Popular. En Costa Rica, se desempeñó como promotora de la CNT; actriz de esta compañía, del Teatro Arlequín y del Teatro del Ángel; además de ejercer como profesora de la Escuela en las áreas de actuación, maquillaje, voz y producción.⁶⁷

Cerdas era graduado de la recién creada EAD y había trabajado como profesor de teatro en el Colegio Saint Clare, Conservatorio Castilla y EAD. También contaba con una trayectoria como actor y director en el TU y actor en el Teatro Moderno de Muñecos, una reconocida compañía dirigida por el argentino Juan Enrique Acuña Roselló. Al igual que Vázquez había participado en festivales latinoamericanos, particularmente, el Festival Internacional de Teatro de Manizales (1973), Festival Internacional de Teatro en Caracas (1975), Muestra Internacional de Teatro de San Juan en Puerto Rico —sin fecha— y XI Festival Mundial de la Juventud en Cuba (1978). En la unidad fue docente de teoría teatral, historia del teatro, expresión escénica y dirección.⁶⁸

A esta generación se sumaron docentes con especialidades en distintos campos —anexo 2—. Por ejemplo, Blanco, doctor en Ciencias Teatrales de la Universidad Humboldt de Berlín, se desempeñó en historia del teatro y teoría artística; Chaves, máster en Dirección por el Instituto Estatal de Arte Teatral Kazpenko-Kazy de Kiev, trabajó en expresión escénica y dirección; Bejarano, licenciado en la EAE y diplomado en el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa de México, fue docente en teoría teatral; y Quirós, graduada en artes plásticas del Institut Saint Luc de Lieja y egresada del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la UNA, impartió vestuario y escenografía.⁶⁹

Estas personas docentes se desarrollaron en una época de dictaduras latinoamericanas y guerrillas centroamericanas que, a grandes rasgos, acercaron a algunos de ellos y ellas a las izquierdas⁷⁰. Lo anterior era común en artistas que durante la Guerra Fría vincularon su práctica a los «procesos de liberación nacional»⁷¹ como una forma de cuestionar la dominación, propagar ideologías

67 Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Maicco Bustamante, Marcia, Expediente 800500258.

68 Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Cerdas Albertazzi, Juan Fernando, Expediente 1-416-903.

69 Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Blanco Olivares, Ricardo, Expediente 103480044; Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Chaves García, Remberto, Expediente 5-103-0640; Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Bejarano Arguedas, Luis Gerardo, Expediente 301981366; Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Quirós Jiménez, Pilar, Expediente 13870269.

70 Entrevista a Pilar Quirós Jiménez.

71 Mayra Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Colombia: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015), 27; Entrevista a Juan Fernando Cerdas.

de izquierda y concientizar a su público. De acuerdo con Quirós, esta posición ideológica se expresó al inicio de la Escuela de la siguiente manera:

Jean había estado cinco años en Cuba, yo tuve la suerte de conocer la familia en Bélgica, y era gente de izquierda. Después, Juan Fernando Cerdas era de izquierda, Ricardo Blanco había estudiado en el Berliner Ensemble, pues eran, no te voy a decir miembros del Partido Comunista, pero si eran gente de izquierda, éramos todos gente de izquierda, y bueno, cuando se empieza a tratar de definir qué obras se van a montar, pues *A ras del suelo* basada en un libro de Luisa González, montado por Luis Carlos... con Tierra Negra, que era su grupo, después lo montó en la universidad, fuimos invitados al Festival de Caracas. Después pusimos *El testamento del perro* de Sausuna, que también es una obra de cierta denuncia.⁷²

La politización, asimismo, se puede identificar en la Sección a través de otros acontecimientos. El primero fue la participación de Cerdas y Vázquez en festivales latinoamericanos —Manizales, Caracas, Cuba— que para la década «internacionalizaron» el movimiento teatral de la región y, además de presentar obras políticas o experimentales, los puso en contacto con referentes teórico-ideológicos afines al teatro o arte militante.⁷³ Así, por ejemplo, el Festival de Manizales (1968-1971) llegó a contar con figuras como Atahualpa del Cioppo, Sergio Vadonovic Pistelli, Grotowsky, Jack Lang, Miguel Ángel Asturias Rosales, Ernesto Sábato, Pablo Neruda y Mario Vargas Llosa, entre otros⁷⁴. Es posible que a este y otros festivales asistieran agrupaciones o directores que se convirtieron en influencias para estos profesores por la manera de comunicar mensajes sociales —contra la intervención extranjera, represión estatal y desigualdad— y emplear técnicas teatrales asociados a estos fines —*teatro épico, creación colectiva*—.

El segundo suceso se reflejó en un comunicado del Consejo Directivo de 1979 con motivo de la Revolución Sandinista. En este escrito se ofreció ayuda a Nicaragua a través del Centro de Documentación y Archivo Teatral de TE para «todo investigador nicaragüense ligado a la tarea de Reconstrucción Nacional» que necesitara su consulta o la publicación de sus ideas escénicas. De igual manera, se plantearon otras colaboraciones como: recibir becados nicaragüenses, enviar instructores bachilleres en Artes Escénicas o realizar giras artísticas previo acuerdo con las autoridades nicaragüenses. Para concluir este ofrecimiento,

72 Entrevista a Pilar Quirós Jiménez. Cerdas también identificó esta posición política en el profesorado, pero con una interpretación diferente a la orientación de Quirós y Moulart: «casi todos éramos personas de izquierda, algunos del Partido Comunista, otros no, gente de izquierda nada más. Jean y Pilar no eran de esta misma orientación política, ellos tenían su criterio distinto... En ese tiempo, no solo en la universidad, no solo en el país, sino en el mundo en general en los años 60 y 70, toda la actividad teatral tenía que ver con lucha ideológica y básicamente nos movíamos con el asunto, lo que aquella frase de Brecht que el arte que dice que no tiene partido significa que pertenece al partido dominante y lo asumíamos así de esa manera. El teatro de los años, un poco de exceso hubo en esa cuestión...». Entrevista a Juan Fernando Cerdas.

73 Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*..., 232.

74 Cristian Meneses Duarte, *La emergencia del Teatro Universitario Colombiano de 1970*..., 64.

el Consejo extendió un «fraternal saludo a los héroes combatientes del FSLN cuya indudable victoria pondrá fin a una de las más vergonzosas dictaduras y logrará para su pueblo una vida de libertad, igualdad y felicidad».⁷⁵

La solidaridad con el sandinismo también se manifestó en el montaje de *Fuente Ovejuna* de Lope Vega, dirigido por del Cioppo y producido junto con la CNT y TU. Según Cerdas, en las giras «parábamos el ensayo para oír los bombardeos en la frontera» y durante la obra, actores y actrices ingresaban con banderas del FSLN en la escena de sublevación contra el comendador.⁷⁶ El teatro, en estos términos, participó en «la contienda ideológica» de la época al relacionar «los problemas de la revolución» con los de la obra,⁷⁷ en un claro gesto de identificación con esta lucha armada.

Este hecho reveló también la influencia de exiliados, particularmente uruguayos, en esta generación de artistas-docentes. Sobre esto, es necesario recordar que a Costa Rica llegaron Júver Salcedo, del Cioppo y Amanecer Dotta Frigio, de El Galpón, una agrupación reconocida por representar obras de contenido político y del repertorio brechtiano en América Latina; militancia que los convirtió en blanco de censura, persecución y posterior exilio durante la dictadura.⁷⁸ Con su presencia, es probable que el discurso crítico y transformar de la sociedad, así como las técnicas brechtianas, también se divulgaron en nuestro país con *La evitable ascensión de Arturo UI* de Brecht, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *El círculo de tiza caucasiense* de Brecht, *Libertad, Libertad* de Milhor Fernández y Flavio Rangel, *Tangos con acompañamiento* de Carlos Gorostiza Rodríguez, entre otros —anexo 3—; obras dirigidas por estos exiliados en la CNT y TU y con las establecieron vínculos con jóvenes artistas, entre ellos, Cerdas, quien participó como actor en algunas de ellas.

Finalmente, una tercera muestra de esta politización se puede asociar a la inclinación de Blanco por la estética brechtiana. Este profesor que había colaborado con el Berliner Ensemble, una compañía comprometida con la «concientización» del público de la «sociedad socialista»,⁷⁹ participaba en encuentros del Instituto o Centro Brecht de la República Democrática Alemana. De esta forma, por ejemplo, había asistido como ponente —Lucha de clases y teatro operativo en América Latina, 1979; Brecht en África, Asia y América Latina, 1980—, autor —Desde Apus Ollantay hasta Brecht. Teatro como arma en la lucha de clases en América Latina, 1983— e invitado —al seminario los Días de Brecht 1985, La

75 Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Consejo Directivo de la Escuela de Teatro-Estudio, DE-03-04-05-1979, 3.

76 Entrevista a Juan Fernando Cerdas.

77 Mayra Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!...*, 33.

78 Luciana Scaraffuni, «La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de “El Galpón”», *Revista Ensamblés primavera*, vol. 2, n.º 3 (2015): 120-123, <http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/11/38>.

79 Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX...*, 319.

estética brechtiana—. Lo anterior evidencia que Blanco mantenía un intercambio cultural con la Alemania del este, perfilándolo como una figura clave para difundir esta teorización del teatro en Centroamérica, para estas fechas como director de la Escuela (1982-1985).⁸⁰

En conclusión, esta Sección agrupó docentes con diversas trayectorias nacionales e internacionales. Una parte importante de esta generación construyó su experiencia en espacios recientemente fundados como la CNT o EAD, o bien, habitualmente frecuentados por el gremio como el TU, Arlequín y Castella.⁸¹ La afinidad ideológica y la experiencia en el exterior contribuyeron con la politización de un sector de este profesorado y con la forma de pensar esta carrera, aspectos que quizá permitan entender una de las expectativas de TE, nombre con el que se conoció a la EAE en estos años.

Los nombres de Teatro Estudio y Arte Escénico

Durante la dirección de Moulaert, la Sección recibió el nombre de TE, una denominación que, de acuerdo con los docentes, pudo tener dos referencias. Para Chaves y Cerdas, se basó en el concepto de la Escuela de Teatro de Arte de Moscú.⁸² Lo anterior implicaría comprenderlo, según Stanislavski y Vsévolod Meyerhold, como un laboratorio de investigación teatral dedicado a la experimentación de medios expresivos —escenografía, actuación, y principalmente, música— para la puesta de un teatro no naturalista y de dramaturgias emergentes.⁸³ Para Vázquez, sin embargo, esta noción provino de Cuba, país donde Moulaert fue Director General de las Brigadas de Teatro de La Habana (1961).⁸⁴ Esta perspectiva implicaría entenderlo como un teatro experimental brechtiano, que, según Vicente y Raquel Revuelta Planas, emplearía recursos expresivos independientes de la palabra y, de paso, promovería la educación de un pueblo «socialista»,⁸⁵ oportuna en una época posrevolucionaria.

Indistintamente del origen, la Sección defendió con TE una formación teórico-práctica de la disciplina, la cual combatiera el estereotipo de que el oficio solo podía realizarse con trabajo empírico. Así se observa en este documento en el que se señala que «el movimiento teatral» de Costa Rica:

80 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad Filosofía y Letras, Consejo Directivo, Correspondencia interna, 7 y 13 de noviembre de 1984; Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Consejo Directivo, Expediente Ricardo Banco, Carrera Académica, 1988, 2; Dora Cerdas Bokhan, *Escuela de Arte Escénico*, 34.

81 Entrevista a Pilar Quirós Jiménez.

82 Entrevista a Remberto Chaves García; Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

83 Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX...*, 111.

84 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli.

85 Carlos Dimeo Álvarez, *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventas (La dramaturgia política de Héctor Levy- Daniel)* (Tesis Doctoral en Ciencias Social con mención en Estudios Culturales, Universidad de Carabobo, 2007), 123, <http://riuc.bc.uc.edu.ve/handle/123456789/595>.

es producto de una actividad esencialmente pragmática, con métodos no muy científicos de formación de grupos creados al calor del entusiasmo, sin bases teóricas firmes... A esto se agrega que las futuras generaciones que acrecentarán este movimiento teatral tienen ante sí pocos lugares para su formación y los que existen proveen bases metodológicas heterogéneas... De esta forma, Teatro-Estudio se convierte en un centro donde la actividad académica se torna encauzadora y autorreflexiva sobre la actividad teatral. Las derivaciones de ello, son múltiples: Alumnos que al egresar, se unirán al movimiento teatral, con una aptitud teórico-práctica, que les permitirá superar los puntos de estancamiento en que suele encontrarse el teatro; se lograrán trabajos que echen luz sobre una metodología para la enseñanza del teatro; se hará un trabajo que permita desarrollar con más armonía, todos los sistemas de expresión que constituyen el Hecho Teatral, lo que permitirá contar con profesionales más completos y no solo con énfasis en la actuación.⁸⁶

Siguiendo esta orientación, TE aplicaría la teoría a los ensayos o espec-táculos, convirtiendo a la práctica teatral en un estudio permanente de técnicas y teorizaciones.⁸⁷ Para llevarlo a cabo, este estudio complementaría los cursos de la carrera y se enfocaría en áreas como actuación, dirección, escenografía y dramaturgia con la pretensión, incluso, de llegar a crear «una Compañía Teatral Universitaria», autónoma de la docencia.⁸⁸

Con el nombre de TE se presentaron las primeras obras de la Escuela: *Testamento del perro* de Ariano Suassuna en 1975 y *A ras del suelo* de Luisa González en 1976. El primer montaje, dirigido por Moulaert y Eugenia Chaverri Fonseca tuvo una importante recepción debido a que el público se identificó con personajes latinoamericanos portadores de sabiduría popular.⁸⁹ Quizá por esta razón, realizaron giras al Liceo de Santa Cruz, Gimnasio de Liberia y Gimnasio de Nicoya,⁹⁰ comunidades alejadas de Heredia. El segundo, dirigido por Vázquez, mostraba «la historia de una mujer comunista que logra graduarse de la Normal de Heredia y que escribe después y es realmente una mujer que superó muchos problemas de su tiempo».⁹¹ Con esta obra, Tierra Negra había ganado el Premio Nacional de Teatro en 1974 y había realizado giras como parte de «un proyecto de popularización del arte» con el MCJD,⁹² éxito que pudo contribuir a

86 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras Actas del Decanato, Teatro Estudio, DE-04-04-03-1982, 2.

87 Entrevista a Luis Gerardo Bejarano; Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Teatro Estudio, Plan académico anual 1982, 8.

88 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Plan Académico 1983, DE-03-03-01-1983, 2.

89 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli.

90 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Juan Carreras, Carta al Lic. Guillermo Malavassi, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, 22 de julio de 1975.

91 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli.

92 Alejandro Tosatti y Manuel Ruiz, «Tierranegra y el teatro en Costa Rica», *Escena*, vol. 26, n.º 2 (1990): 74, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29299>.

su escogencia en la Escuela y a la participación de esta en festivales —Segundo Festival de Teatro de Venezuela y Primer Festival de Teatro de Panamá en 1976⁹³—.

La selección de las obras quizá se basó en la capacidad de expresar «la realidad sociocultural costarricense y latinoamericana», apoyada al inicio por la Escuela.⁹⁴ Esta visión se pudo relacionar con el ideal de la Universidad Necesaria, cuya esencia apostaba por la transformación de nuestras «realidades» mediante el estudio de problemas nacionales y el trabajo con comunidades en la búsqueda de sus soluciones. Por tanto, TE pudo actuar como un medio para este cometido, pues al menos su primera obra lograba «ser realmente popular, dirigido al pueblo, este público amplio... [de] profesionales, empleados, obreros y campesinos en un nutrido programa de giras por Costa Rica», según una articulista de prensa.⁹⁵

Dichas obras también se pudieron asociar con el arte nacional y realista del período que, influenciado por las izquierdas, representaba contradicciones sociales para que el público se identificara, encontrara soluciones y desarrollara una posición crítica o combativa, a veces ligada a un determinado proyecto político.⁹⁶ A lo mejor, las obras procuraron la empatía con sectores populares porque esta era la población a la que aspiraba la extensión universitaria y con la que se pretendía reivindicar la función social del arte tan discutida en la fundación de la UNA.

Como continuación del tema de TE, a pesar de estas primeras producciones, los recursos humanos —profesores y estudiantes— y económicos imposibilitaron la creación de una compañía paralela a la academia.⁹⁷ Aun así, según Cerdas, de esta experiencia obtuvieron una idea más amplia del teatro, lo que les permitió designar a la Escuela con el nombre de Arte Escénico:

nosotros nos planteamos la necesidad de poder desarrollar arte escénico en un sentido mucho más amplio, en donde tanto performance, como formación de escenógrafos, como formación de técnicos para el espectáculo se pudieran hacer. El problema es que eso requería una infraestructura con la cual no contábamos y, en segundo lugar, requería un tipo de plan de trabajo que lo facilitara. Entonces ahí recurrimos de nuevo a la vieja idea de Jean Moulart de Teatro Estudio, en el sentido de que... cada grupo... era un núcleo de producción teatral, en donde se distribuyera las tareas y los estudiantes pasaran por todas las experiencias de aprendizaje que puede generar la creación de un espectáculo. De manera tal que no pensáramos

93 Anónimo, «“A ras del suelo” se exhibe en Venezuela», *La República*, 23 de abril de 1976, 23.

94 Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Teatro Estudio. Escuela de Arte Escénico. Plan quinquenal 1980-1985, DE-03-04-04-1979, 2.

95 Ximena Cordero, «El testamento del perro», *Semanario Universidad*, 8 de setiembre de 1975, 7.

96 Mayra Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!...*, 209.

97 Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli; Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

que hay que hacer los cuatro años de actuación para al final darse cuenta de que lo que uno podía ser era productor o escenógrafo.⁹⁸

Con la idea de TE y Arte Escénico, la Escuela también buscó distinguirse de otros centros de enseñanza al definir que el teatro era una «síntesis creadora» de varios conocimientos y del trabajo grupal.⁹⁹ Como lo indica Cerdas, hacia la década de 1980 el teatro se entendía como una integración de elementos, cuya producción de significado se lograba, por ejemplo, con el texto, el cuerpo, la historia o la teoría, y no exclusivamente con uno de ellos.¹⁰⁰

Aunque en el país no existían las condiciones laborales para cumplir esta expectativa, se consideró que la población podía desenvolverse en múltiples ramas —actuación, dirección, escenografía, producción y maquillaje— sin ser especialistas y, de esta manera, suplir la carencia de profesionales en el medio.¹⁰¹ Es conveniente recordar que la CNT, a pesar del trabajo por temporadas, se contemplaba como uno de los empleadores, tal y como se menciona en el siguiente fragmento:

Hoy día, faltan actores para llenar los repartos de las obras que montan los grupos de teatro. Es sabido en nuestro medio que cuando la Compañía Nacional de Teatro decide poner en escena una obra importante, acaba con los actores independientes... La carrera para formar elencos es un problema para todos, y la carencia de actores conduce invariablemente a la contratación de aficionados y principiantes cuya falta de preparación repercute sensiblemente en la calidad de los espectáculos... es sensible también la falta de directores y escenógrafos de talento, y, sobre todo, de dramaturgos que produzcan obras dramáticas sin los cuales el movimiento teatral de un país carece de personalidad propia.¹⁰²

Es importante destacar que los campos ocupacionales se fueron ampliando a lo largo de los planes de estudio. En 1976 se esperaba que la persona graduada conformara un grupo independiente e integrara organizaciones sociales. En 1978 se aspiraba a su inserción en centros de enseñanza escuelas, colegios y universidades—, casas de cultura o comunidades y para 1980 se añadieron a todos estos, empresas de publicidad, televisión y el MCJD.¹⁰³ Estos cambios se podrían explicar por la creación de comités y casas de cultura a cargo del Ministerio

98 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

99 Anónimo, «Arte Escénico», *La Prensa Libre*, 6 de diciembre de 1988, 7.

100 Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi.

101 Entrevista a Luis Gerardo Bejarano Arguedas.

102 Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Teatro Estudio, Plan académico anual 1982, 7.

103 En un artículo de 1988 se definió el campo ocupacional de la siguiente manera: «talleres independientes, Taller Nacional de Teatro, Conservatorio Castella, colegios de Secundaria, universidades nacionales, Promotor cultural de Teatro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes». Anónimo, «Arte Escénico», *La Prensa Libre*, 6 de diciembre de 1988, 7; Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, UNA, Brochure, DE-03-04-01-1980, s. p.

—consolidadas con el Departamento de Promoción y Difusión Artístico y Cultural de 1982— y, por la expansión de la radio y televisión, a manos de Canal 7, CANARA y SINART,¹⁰⁴ que generó empleos como promotores, productores o presentadores en medios de comunicación, aunque de manera limitada por la crisis económica de 1980-1982.

Es posible que el concepto de Arte Escénico permita entender, igualmente, los perfiles de 1983 y 1991. En el de 1983, la población de III año se distribuiría en equipos —de actuación, dirección y dramaturgia, técnico, producción e interdisciplinario— para conformar en IV año un colectivo escénico. Al finalizar, obtendrían un bachiller en artes escénicas y la posibilidad de optar por una licenciatura en dirección o teatrología. Con esta metodología, sus estudiantes desarrollarían habilidades en sus áreas de interés y autonomía en la organización de tareas,¹⁰⁵ como lo harían en un puesto de trabajo.

La dificultad para formar este «profesional integral» en el predominio de la actuación, hizo que en 1991 se justificara un nuevo plan. Se debe tener presente que en esta década se promovió en América Latina la gestión cultural en vista de la incapacidad financiera del Estado por los Programas de Ajuste Estructural y préstamos con agencias internacionales —Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, Banco Interamericano de Desarrollo, Banco Mundial—, situación que demandó a una persona profesional preparada para impulsar sus propias estrategias económicas y culturales, según las necesidades del sector.¹⁰⁶

En este contexto, surge la iniciativa de un nuevo plan, ya no centrado en colectivos escénicos, sino en la oferta de títulos en expresión, plástica, puesta en escena y ciencias del espectáculo. Con estas áreas se apostaban campos laborales como la enseñanza, promoción —en comunidades, por comunicación— locución, escritura de guiones, dramaturgia— y otros con potencial apertura, como teatrología, folclor, espectáculos artísticos, televisivos o cinematográficos —en calidad de escenógrafos/as, maquillistas, iluminadores, o vestuaristas—. ¹⁰⁷

Si bien en ambos planes se brindaron mayores herramientas para el desempeño profesional, el de 1983 propuso un perfil en el que el actor o la actriz se desarrollara en cualquier área del arte escénico, según los requerimientos de su contrato, mientras que el de 1991 planteó un perfil especializado en el que el

104 Rafael Cuevas, *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)* (San José: MCJD, 1996), 212 y 222.

105 Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Hacia un modelo de Escuela, 1985; Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Escuela de Teatro, Plan de estudios 1983, DE-03-03-02-1983.

106 Giancarlo Protti Ramírez, «¿Gestión cultural en Costa Rica? Nuestro entorno y las dinámicas de transformación», en *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Editado por Fernando Vinocour (San José: Ediciones Perro Azul, 2007), 73-77.

107 Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Juan Fernando Cerdas y Ricardo Blanco, Plan de estudios, 1991, Introducción; Dora Cerdas Bokhan, *Escuela de Arte Escénico...*, 16.

o la graduada profesionalizara el nicho al que llegara —en educación, medios de comunicación o espectáculos— en artes escénicas.

Como es posible observar, sobre todo hacia la década de 1980 cuando la Escuela ya había experimentado sus primeros planes de estudio e iba conformando un cuerpo docente más permanente, se insistió en la idea de complementar la formación actoral con otras áreas. Esta preparación se realizaría a través de una compañía universitaria paralela a la carrera, pero las dificultades financieras y los recursos humanos detuvieron el proyecto. Una estrategia para resolverlo, aunque no siempre con los resultados esperados, fue direccionar los planes de estudio de 1983 y 1991 en pro de una enseñanza integral del teatro que lograra abarcar diversos campos del arte escénico y respondiera a los cambios del mercado laboral.

Conclusión

En el diseño inicial de la UNA, las carreras de arte se comprendieron como expresiones humanas que podían encontrar su espacio en la difusión universitaria. Esto significó entenderlas como actividades culturales con la capacidad de divulgar su quehacer en el campus y en las comunidades, más que como áreas del conocimiento dedicadas a la profesionalización. Por esta razón, se agruparon homogéneamente en una sola Escuela, transitaron por distintas locaciones y operaron con condiciones mínimas para sus especificidades. Aun así, desde fechas tan tempranas como 1973 y 1974, se encontraron planes de estudio que, en el caso de teatro, aspiraban a graduar artistas con formación en pedagogía o con especialidades técnicas por las cuales se pudiera incorporar al sector de la educación, de los grupos independientes o de las organizaciones sociales.

Es factible pensar que estos perfiles buscaron la función social de las carreras, una consigna fundamental para la Universidad Necesaria. En el caso de la Sección de Teatro, esta reflexión también era necesaria al considerar la existencia de esta carrera en otra universidad y la enseñanza de la disciplina en instancias igualmente financiadas por el Estado. La búsqueda de esta función, la escasa experiencia de sus docentes en la creación de una Escuela y los cambios en las demandas laborales, condujeron a la elaboración de planes de estudio que, a pesar de su énfasis en la actuación, procuraron una formación en artes escénicas, también como una manera de distinguirse de las otras ofertas.

La creación de la UNA y de la carrera de teatro coincidió con una época de polarización política-ideológica. Este contexto se encuentra reflejado en las trayectorias de sus docentes, quienes, como sujetos del contexto, colaboraron con políticas o centros de países comunistas o socialistas —Moulaert y Blanco—, participaron en festivales latinoamericanos de teatro militante —Cerdas y Vázquez— o provenían del exilio debido a filiaciones políticas y críticas sociales prohibidas por las dictaduras suramericanas —Maiocco, Dotta y El Galpón—.

Estos y estas jóvenes docentes presenciaron la profesionalización de la carrera por primera vez —EAD, 1968; EAE, 1973— y la especialización fuera del país, así como la politización de la academia a través de algunas obras —*Testamento del perro*, *A ras del suelo*, *Fuente Ovejuna*—, la afinidad por la estética brechtiana —Blanco y Cerdas— y el posicionamiento de la unidad con respecto a luchas del momento —Revolución Sandinista—.

Anexo 1

Mesas redondas: «¿Por qué un teatro nuestro?»

Organización: Confederación de Universidades Centroamericanas (CSUCA), Vicerrectoría de Acción Social (UCR) y Facultad de Filosofía, Artes y Letras (UNA).

Tema	Participantes
Teatro indígena, colonial y neocolonial	Ponente: Alexis Ramírez Vega (UNA) Comentaristas: de Jean Moulaert (UNA) y Daniel Gallegos (UCR) Moderación: Mario Céspedes (Radio UCR)
Ideas exóticas y teatro exótico	Ponente: Víctor Valembos (UCR) Comentaristas: Oscar Fernández (UCR) y Adriana Prado (CNT) Moderación: Julio Escoto (Editorial Universitaria Centroamericana)
Tres siglos de catecismo escénico	Ponente: Carlos Meléndez (UCR) Comentaristas: Alberto Cañas (UCR) y Olga Barrantes (UCR) Moderación: Mario Flores Macal (Instituto de Investigaciones Sociales, UCR)
La herencia oculta en el teatro indígena	Ponentes: Alberto Icaza y Oscar Méndez (teatro investigaciones Niquinohomo) Comentaristas: Franco Cerutti (Biblioteca Centroamericana) y Juan Fernando Cerdas (UNA) Moderación: Mario Céspedes

Fuente: Franco Cerutti, «Al margen de unas mesas redondas de teatro»... También consultar: Anónimo, «Hacia la búsqueda de un teatro nuestro», *Semanario Universidad*, 15 al 22 de marzo de 1979, 17.; Anónimo, «Analizan la importancia del teatro costarricense»... y Alexis Ramírez Vega, «Panorama histórico del teatro en Centroamérica», *Escena*, vol. 26, n.º 2 (1990), <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29293>.

Anexo 2 Personal docente (1974-1985)

Años reportados	Nombre	Áreas de trabajo
1974-1975, 1978	Chaverri Fonseca Eugenia	No se indica
1974-1997	Maiocco Bustamante Marcia	Maquillaje, Voz, Actuación, Producción
1974-1991	Moulaert Luchaire Jean	Dirección, Escenografía
1974-2002	Ramírez Vega Alexis	Historia del arte, Historia del teatro, Significación y puesta en escena
1974-2004	Vásquez Mazzilli Luis Carlos	Expresión corporal
1975-1981	Poltronieri Maffio Ana	No se indica
1976-1991	Polimeni Formes Dante	No se indica
1977-2006	Bejarano Arguedas Luis Gerardo	Teoría teatral
1977-1991	Cabal González Antidio	Historia del teatro
1978	Bunster Briceño Carmen	Historia del teatro
1978, 1980	Cuadrado Pérez Jesús	Expresión escénica
1978-2004	Cerdas Albertazzi Juan Fernando	Teoría teatral, Dirección, Expresión escénica
1979-2006	Quirós Jiménez Pilar	Escenografía, Vestuario
1980-2009	Blanco Olivares Ricardo	Historia del teatro, Teoría artística
1980-1986	Romero Arias Zoila	Expresión oral
1983, 1985-2006	Chaves García Remberto	Expresión escénica
1982, 1983	Dotta Frigio Amanecer	Expresión escénica
1982	Quirós Rodolfo	Expresión corporal
1983, 1984, 1986	Sabah Quesada Bernal	Expresión corporal
1984, 1991-1992	Álvarez Jiménez Mario	Escenografía, Vestuario
1984	Castro Sierra Bélgica	Auxiliar de docencia
1984-1986, 1990	Cerdas Albertazzi José Manuel	Historia del teatro
1984-2004	Chávez Quesada Danilo	Expresión oral

Fuente: Universidad Nacional, Programa de Recursos Humanos, Expedientes, UNA. Estos nombres se localizaron en los programas de los cursos reguardados en el archivo de la EAE; no se descarta la existencia de más docentes sin registro en este archivo, e incluso, la posibilidad de que este personal se desarrollara en varias áreas a la vez.

Anexo 3

Obras dirigidas por exiliados uruguayos en la CNT y TU (1973-1985)

Año	Obra	Director	Institución
1973, 1975	<i>Flores de papel</i> de Egon Wolf	Júver Salcedo	TU
1974	<i>Libertad, Libertad</i> de Milhor Fernández y Flavio Rangel	Júver Salcedo	TU
1974	<i>La muerte de un viajante</i> de Arthur Miller	Júver Salcedo	TU
1975	<i>El carro de la eternidad</i> de Andrés Lizarraga	Júver Salcedo	TU
1975	<i>Ana de los milagros</i> de William Gibson	Júver Salcedo	TU
1982	<i>El Avaro</i> de Moliere	Júver Salcedo	CNT
1982	<i>Tangos con acompañamiento</i> de Carlos Gorostiza	Atahualpa del Cioppo	TU
1977	<i>La evitable ascensión de Arturo UI</i> de Bertolt Brecht	Atahualpa del Cioppo	CNT
1977	Lisa de Augusto Boal	Atahualpa del Cioppo	TU
1979	<i>Fuenteovejuna</i> de Lope de Vega	Atahualpa del Cioppo	CNT-TU
1983	<i>El círculo de tiza caucasiano</i> de Bertolt Brecht	Amanecer Dotta	CNT

Fuente: Compañía Nacional de Teatro, *30 aniversario, 1971-2001...*, 66-68; Escuela de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, <http://www.teatro.ucr.ac.cr/teatrouniversitario>.

Bibliografía

Libros y artículos

Bartolomé, Victoria y Leticia Paz Sena. «Escenificar y decir la universidad. 1973/2009: transformaciones en la relación entre teatro y universidad». En: *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno*. Dirigido por A. Musitano. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Artes del Espectáculo y Universidad Nacional de Buenos, 2017.

<https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/1-TPyU-Eldepartam.pdf>.

Carvajal Jiménez, Vivian y Silvia Ruiz Badilla. «Escuela Normal de Costa Rica: Historia y legado». *Revista Electrónica EDUCARE*, vol. 20, n.º 1 (2016). <https://doi.org/10.15359/ree.20-1.21>.

- Cerdas Bokhan, Dora. *Escuela de Arte Escénico*. Colección UNA extensión universitaria con arte, n.º 4. Heredia: EUNA, 2014.
- Compañía Nacional de Teatro. *30 aniversario, 1971-2001*. San José: BCR-ARTE.
- Cuevas, Rafael. *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: MCJD, 1996.
- Dimeo Álvarez, Carlos. *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventas (La dramaturgia política de Héctor Levy- Daniel)*. Tesis doctoral en Ciencias Social con mención en Estudios Culturales, Universidad de Carabobo, 2007. <http://riuc.bc.uc.edu.ve/handle/123456789/595>.
- Escuela de Artes Dramáticas. Teatro Universitario. <http://www.teatro.ucr.ac.cr/teatrouniversitario>.
- Fumero Vargas, Patricia. *El teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*, Colección Historia de Costa Rica, n.º 17. San José: EUNED.
- García, Luis Ignacio. «Brecht y América Latina. Modelos de refuncionalización». *A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 9, n.º 2 (2012). <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/106/317>.
- Gustavo Geirola. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Argentina-Estados Unidos: Argus-a, 2018. <http://www.argus-a.com.ar/ebook/705-teatralidad-y-experiencia-politica-en-america-latina-1957-1977.html>.
- Guillén, Marco. «La actualidad teatral en Costa Rica. Un acercamiento a su trayectoria». En: *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José: Ediciones Perro Azul, 2007.
- Lamus, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Colombia: Luna Libros y Libros, 2013.
- Meneses Duarte, Cristian. *La emergencia del Teatro Universitario Colombiano de 1970*. Tesis de grado para optar por el título de sociólogo. Pontificia Universidad Javariana, 2013.
- Mesén, Olga. *El teatro Arlequín de Costa Rica: memoria de un grupo teatral 1955-1979*. Costa Rica: EUCCR, 2018.
- Mora, José Eduardo. «Homenaje a los pioneros del teatro costarricense». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, n.º 56, (2007). <https://search.proquest.com/openview/bf83067bd83af17594c65a1c3adb26a6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=40149>.
- Musitano, Adriana y Nora Zaga. «Investigar el teatro universitario y la actividad político-pedagógica de los 70». En: *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*. Dirigido por A. Musitano. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba,

- Instituto de Artes del Espectáculo y Universidad Nacional de Buenos, 2017.
<https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/1-TPyU-Eldepartam.pdf>.
- Núñez Vargas, Benjamín. *Hacia la Universidad Necesaria*. Heredia: s. e., 1974.
<https://documentos.una.ac.cr/bitstream/handle/unadocs/5972/hacia%20la%20Universidad%20Necesaria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Parra Salazar, Mayra. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Colombia: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015.
- Protti Ramírez, Giancarlo. «¿Gestión cultural en Costa Rica? Nuestro entorno y las dinámicas de transformación». En: *La tradición del presente: actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. Editado por Fernando Vinocour. San José: Ediciones Perro Azul, 2007.
- Ramírez Vega, Alexis. «Panorama histórico del teatro en Centroamérica», *Escena*, vol. 26, n.º 2 (1990). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29293>.
- Ribeiro, Darcy. *La universidad latinoamericana*. Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Rojas Arias, Vinicio. *Memoria: los inicios del arte en la UNA*. Producción audiovisual. Costa Rica: UNA-ICAT, 2008. <http://www.cidea.una.ac.cr/memoria-del-cidea>.
- Rojas González, Margarita. *Lectura sucinta de las páginas fundadoras de la Universidad Nacional, 1973-2013*. Heredia: PUNA, 2013.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai Editorial, 2012.
- Scaraffuni, Luciana. «La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de “El Galpón”». *Revista Ensamblés primavera*, vol. 2, n.º 3 (2015). <http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/11/38>.
- Toruño, Maritza. *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica como formadora de identidad teatral de Costa Rica*. Tesis de Doctorado en Artes Escénicas, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- Tosatti, Alejandro y Manuel Ruiz. «Tierranegra y el teatro en Costa Rica», *Escena*, vol. 26, n.º 2 (1990). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/29299>.
- Universidad Nacional. *Estatuto Orgánico*. Heredia: s. e., 1976.

Fuentes documentales

- Anónimo, «“A ras del suelo” se exhibe en Venezuela», *La República*, 23 de abril de 1976, 23.
- Anónimo, «Analizan la importancia del teatro costarricense», *La Nación*, 14 de marzo de 1979, 5B.
- Anónimo, «Hacia la búsqueda de un teatro nuestro». *Semanario Universidad*, 15 al 22 de marzo de 1979, 17.
- Anónimo, «Arte Escénico», *La Prensa Libre*, 6 de diciembre de 1988, 7.
- Asamblea Legislativa. Ley 5182, Ley de Creación de la Universidad Nacional, Expediente 5097, 1973.
- Franco Cerutti, «Al margen de unas mesas redondas de teatro», *La Nación*, 8 de abril de 1979, *Áncora*, 6.
- Ximena Cordero, «El testamento del perro», *Semanario Universidad*, 8 de setiembre de 1975, 7.
- Guido Fernández, «Teatro en Costa Rica, hoy», *La Nación*, 9 de setiembre de 1979, *Áncora*, 4.
- Carlos Morales, «El teatro en Costa Rica alcanzará grado profesional», *La Nación*, 9 de febrero de 1971, 37.
- José Otilio Umaña, «“¿Profesionalizar” al artista?»», *República*, 15 de noviembre de 1979, 11.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual de labores correspondiente al año lectivo 1981, DE-01-05-05-1981.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual de para 1977 de la Sección de Teatro de la Escuela de Bellas Artes, DE-01-09-02-1977.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, V Nivel de Licenciatura en Arte Escénico, DE-03-04-01-1980.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Hacia un modelo de Escuela, 1985.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Dramáticas, Plan de estudios, 1973.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Juan Fernando Cerdas y Ricardo Blanco, Plan de estudios, 1991, Introducción.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Consejo Directivo, Escuela de Arte Escénico, Teatro Estudio, 14 de setiembre de 1982.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Consejo Directivo, Expediente Ricardo Banco, Carrera Académica, 1988.
- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Jean Moulart, Currículo.

- Universidad Nacional, Archivo de la Escuela de Arte Escénico, Teatro Estudio, Plan académico anual 1982.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Plan de estudios 1978, DE-02-05-01-1978.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Juan Carerras, Carta al Lic. Guillermo Malavassi, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, 22 de julio de 1975.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad Filosofía y Letras, Consejo Directivo, Correspondencia interna, 7 y 13 de noviembre de 1984.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Actas del Decanato, Teatro Estudio. Escuela de Arte Escénico. Plan quinquenal 1980-1985, DE-03-04-04-1979.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Bachillerato y Licenciatura en Arte Escénico, DE-02-08-01-1981.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual 1978, Unidad de Teatro, Escuela de Bellas Artes, DE-02-05-01-1978.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Reestructuración de la Escuela de Bellas Artes, Informe final de la Comisión Especial, Escuela de Teatro, Teatro Estudio, DE-02-05-01-1978.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, UNA, Brochure, DE-03-04-01-1980.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Plan Académico 1983, DE-03-03-01-1983.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Sección de Teatro, DE-02-09-01-1976
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Consejo Directivo, Proyecto para la Creación de la Escuela de Bellas Artes, No.3, 1973.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Programas de los Departamento de Teatro, Danza y Artes Plásticas, DE-04-03-02-1974.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Consejo Directivo, No. 138, 16 de diciembre de 1976, Sección Teatro.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual para 1977 de la Sección de Teatro de la Escuela de Bellas Artes, DE-01-09-02-1977.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Informe anual 1978, Unidad de Teatro, Escuela de Bellas Artes, DE-02-05-01-1978.

- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Actas del Decanato, Consejo Directivo de la Escuela de Teatro-Estudio, 18 de junio de 1979, DE-03-04-05-1979.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Escuela de Teatro, Plan de estudios 1983, DE-03-03-02-1983.
- Universidad Nacional, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Actas del Decanato, Teatro Estudio, DE-04-04-03-1982.
- Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Bejarano Arguedas, Luis Gerardo, Expediente 301981366.
- Universidad Nacional. Archivo de Recursos Humanos, Blanco Olivares, Ricardo, Expediente 103480044.
- Universidad Nacional. Archivo de Recursos Humanos, Cerdas Albertazzi, Juan Fernando, Expediente 1-416-903.
- Universidad Nacional. Archivo de Recursos Humanos, Chaves García, Rember-to, Expediente 5-103-0640.
- Universidad Nacional. Archivo de Recursos Humanos, Maiocco Bustamante, Marcia, Expediente 800500258.
- Universidad Nacional. Archivo de Recursos Humanos, Quirós Jiménez, Pilar, Expediente 13870269.
- Universidad Nacional, Archivo de Recursos Humanos, Vázquez Mazzilli, Luis Carlos, Expediente 800600372.

Fuentes orales

- Entrevista a Juan Fernando Cerdas Albertazzi, Heredia, 8 de agosto del 2019.
- Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli, Heredia, 20 de febrero del 2019.
- Entrevista a Luis Carlos Vázquez Mazzilli, San José, 29 de agosto del 2019.
- Entrevista a Rember-to Chaves García, Heredia, 22 de agosto del 2019.
- Entrevista a Pilar Quirós Jiménez, Alajuela, 20 de agosto del 2019.
- Entrevista a Luis Gerardo Bejarano Arguedas, Heredia, 22 de agosto del 2019.