

**OLGA MARTA
MESÉN SEQUEIRA**

DANIEL GALLEGOS TROYO

**DIRECTOR
TEATRAL Y
MAESTRO**



DANIEL
GALLEGOS
TROYO

DIRECTOR
TEATRAL Y
MAESTRO

OLGA MARTA MESÉN SEQUEIRA


EDITORIAL
UCR



792.023.309.2

M578d Mesén Sequeira, Olga Marta, 1946-
Daniel Gallegos Troyo : director teatral y maestro / Olga Marta
Mesén Sequeira. – Primera edición digital. – San José, Costa Rica :
Editorial UCR, 2021.

1 recurso en línea (xxx, 330 páginas) : ilustraciones en blanco y
negro, fotografías en blanco y negro, archivo de texto, PDF, 8,6 MB.

ISBN 978-9968-46-992-0

1. GALLEGOS TROYO, DANIEL, 1930-2018. 2. GALLEGOS
TROYO, DANIEL, 1930-2018 – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN.
3. PRODUCTORES Y DIRECTORES TEATRALES – COSTA
RICA. 4. DIRECCIÓN ESCÉNICA – COSTA RICA. 5. TEATRO –
PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN – COSTA RICA. I. Título.

CIP/3697
CC.SIBDI.UCR

Las opciones de resaltado del texto, anotaciones o comentarios dependerán de la aplicación y dispositivo en que se realice la lectura de este libro digital.

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición digital (PDF): 2021.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Sofía Conejo A.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpízar L.* • Diseño y diagramación: *Priscila Coto M.*
Ilustración de portada: *Imagen de silla*, tomado de: *Shutterstock* • Diseño de portada: *Boris Valverde G.*
Control de calidad de la versión digital y realización del PDF: *Raquel Fernández C.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella, bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos, sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor.

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: setiembre, 2021.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Contenido



Prefacio

Chapeau, amigos y amigas: he aquí una obra maestra xix

Presentación

Daniel Gallegos Troyo. Director teatral y maestro xxix

CAPÍTULO I

Apuntes sobre la dirección teatral en Costa Rica:
los antecesores y los contemporáneos del maestro
Daniel Gallegos Troyo (décadas de 1950, 1960 y 1970) 1

Primera parte

Los antecesores y los contemporáneos del Maestro 2

Acontecimientos y agentes alrededor de la creación
del Teatro Universitario: primera etapa en la dirección escénica 2

Jean Moulart aparece en escena: segunda etapa en la dirección escénica 12

La actividad y aporte de otros directores: ampliando el panorama de la dirección escénica... 15

Segunda parte

Daniel Gallegos Troyo, mucho más que un director teatral: semblanza biográfica 23

Las obras dirigidas por el maestro Gallegos Troyo	35
Los primeros pasos	38
Gallegos Troyo regresa a Costa Rica: un comienzo para soñar	41
Gallegos Troyo avanza hacia una obra en gran formato: <i>Pigmalión</i> , de George Bernard Shaw	44
Teatro en inglés: <i>The Beautiful People</i> , de William Saroyan	48
Gallegos Troyo se dirige a sí mismo: <i>Ese algo de Dávalos</i> sube a escena respaldada por un premio	52
De la teoría a la práctica: de la mano de August Strindberg	55
Jean Giraudoux y su obra <i>El Apolo de Bellac</i>	59
La <i>Gigi</i> , de Gabrielle-Sidonie Colette, en la versión teatral de Anita Loos	63
Haydée De Lev hizo el milagro: reunir la trilogía canónica del teatro costarricense. Génesis de una “crisopeya teatral”	66
Y finalmente se abrió la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica	69
Primer Festival Cultural de Teatro y Danza Centroamericano-CSUCA: agosto-setiembre de 1968	70
Friedrich Dürrenmatt y <i>La visita [de la vieja dama]</i> : para no olvidarlo	76
O’ Neill y <i>El Emperador Jones</i> : un hito en el teatro costarricense	83
Fin de una década: para fantasear	92
Otra vez el cerebral August Strindberg: Gallegos Troyo se enfrenta a <i>La Danza Macabra</i>	94
Una obra con sabor a “Tiquicia”: <i>La casa</i> , de Gallegos Troyo	101
La puesta en escena de <i>María Estuardo</i> , de Friedrich von Schiller: Costa Rica recoge los frutos de la inmigración	104
Gallegos Troyo se encuentra con un polémico pasado: vuelve <i>La colina</i>	110
<i>Sabor a miel</i> , de Shelagh Delaney: de la estirpe de los “Jóvenes Iracundos”	116
Arthur Miller no podía faltar en el repertorio de Gallegos Troyo: <i>Las brujas de Salem</i>	121
Peter Brook en Costa Rica	127
<i>La loca de Chaillot</i> , de Jean Giraudoux: del linaje de los indignados	128
De nuevo teatro en inglés: <i>The Gin Game</i> , de Donald L. Coburn	137
El infierno está aquí y ahora: Gallegos Troyo se enfrenta a su propia creación	137
<i>Punto de referencia</i> , de Gallegos Troyo: el espectro de Strindberg	147

<i>La víspera del sábado</i> , de Samuel Rovinski: “el drama de quienes desean respirar desde sus raíces y siempre se topan con segadores”	156
Michael de Ghelderode y su imprescindible <i>Escorial</i>	160
Vuelve Poltronieri-Zachanassian	163
El Festival de Teatro Norteamericano de 1988: un gran esfuerzo que abrió de la mano de <i>Emily</i>	170
Daniel Gallegos Troyo y Haydée De Lev triunfan fuera del país	174
El público aplaude de pie a De Lev en el Cervantino	175
<i>Shirley Valentine</i> , de Willy Russell, y el dúo de calidad	178
<i>Una aureola para Cristóbal</i> : una obra para conmemorar los 500 años del “descubrimiento” de América	186
De nuevo, <i>Punto de referencia</i>	194
Se cierra el telón. Esta noche a las ocho: <i>Tiempo diferido</i> y <i>La invitación</i>	196

CAPÍTULO III

Daniel Gallegos Troyo, maestro	203
<i>Los pocos sabios</i> , de Alberto Cañas	206
Setiembre de 1960: un mes teatralmente atípico	206
Tres conferencias magistrales: octubre-noviembre de 1970	207
Los esperpentos de Valle-Inclán: <i>Divinas palabras</i> , dirigida por José Tamayo Rivas	208
Referencia sobre un “Punto de referencia”	210
“Año de experiencias teatrales”	212
Teatro regional	212
<i>El pato salvaje</i>	213
<i>Espectros</i>	214
Un Shakespeare inédito	215
El teatro-documento	216
El Festival Internacional de Teatro San José por la Paz de 1989	217
El orfebre y su metal: Daniel Gallegos Troyo/ Haydée De Lev	219
Reflexiones en torno a una celebración	220
“Harold Pinter y su teatro”	221
Evocaciones sobre dos intelectuales fallecidos	222

Glosas literarias.....	224
Conclusiones generales	235
Apéndice 1	
Fichas técnico-artísticas de las puestas en escena.....	245
Apéndice 2	
Comentarios, ensayos y notas aclaratorias sobre algunas puestas en escena.....	253
Friedrich Dürrenmatt y <i>La visita [de la vieja dama]</i> : para no olvidarlo.....	253
“Mujeres que hacen noticia”, comentario y entrevista a Ana Poltronieri de la periodista Norma Loiza.....	253
“La visita”, comentario del abogado y periodista Guido Fernández Saborío.....	254
O’ Neill y <i>El Emperador Jones</i> : un hito en el teatro costarricense.....	255
“ <i>El Emperador Jones</i> ”, comentario anónimo.....	255
“ <i>El Emperador Jones</i> ’ hoy en el Nacional”, comentario del poeta y profesor universitario Isaac Felipe Azofeifa.....	255
“ <i>El Emperador Jones</i> ”, comentario anónimo.....	256
“ <i>El emperador Jones</i> ’, Daniel Gallegos y Oscar Castillo”, comentario de la filóloga y profesora universitaria María Rosa Picado de Bonilla.....	257
Otra vez el cerebral August Strindberg: Gallegos Troyo se enfrenta a <i>La Danza Macabra</i>	258
“La Danza Macabra”, comentario del abogado y periodista Guido Fernández Saborío.....	258
Una obra con sabor a “Tiquicia”: <i>La casa</i> , de Gallegos Troyo.....	259
“ <i>La casa</i> ”, comentario del abogado y periodista Alberto Cañas Escalante.....	259
La puesta en escena de <i>María Estuardo</i> , de Friedrich von Schiller: Costa Rica recoge los frutos de la inmigración.....	260
Comentario anónimo.....	260
“Mañana estrenan ‘María Estuardo’”, comentario anónimo.....	261
“María Estuardo”, comentario anónimo.....	261
“Haydée y su talento”, comentario de Daniel Gallegos Troyo.....	262
Gallegos Troyo se encuentra con un polémico pasado: vuelve <i>La colina</i>	263
“ <i>La Colina</i> ”, comentario del abogado Brunello Vincenzi.....	263
“Una Colina más alta”, comentario del pintor y muralista César Valverde.....	264

<i>Sabor a miel</i> , de Shelagh Delaney: de la estirpe de los “Jóvenes Iracundos”	264
“ <i>Sabor a miel</i> ’. Nadie busca la vida, nos la tiran encima simplemente”, comentario de T. S.	264
Arthur Miller no podía faltar en el repertorio de Gallegos Troyo: <i>Las brujas de Salem</i>	267
“Las brujas de Salem’ o el demonio es el hombre”, comentario del filósofo Rafael Ángel Herra	267
“Las brujas, los tractores y violines”, comentario del abogado y periodista Guido Fernández Saborío	269
“Las brujas de Salem’ y de dónde...más”, comentario del profesor universitario Bernardo Baruch	270
“La invención del concepto ‘CRISIS TEATRAL’ ¿Discurso justificativo o profecía autocumplida”, parte del comentario del periodista y escritor Carlos Cortés	271
<i>La loca de Chaillot</i> , de Jean Giraudoux: del linaje de los indignados	271
“El teatro de Giraudoux”, comentario de André Bonnetoy	271
El infierno está aquí y ahora: Gallegos Troyo se enfrenta a su propia creación	273
“La violencia en escena: obra y gracia de Daniel Gallegos”, comentario de la escritora y poeta Carmen Naranjo	273
“En el séptimo círculo”, comentario de Mario Madrigal Mora	274
“Las huellas hondas de Daniel Gallegos”, comentario de la periodista Rocío Fernández de Ulibarri	275
“El dardo en la palabra”, comentario de la periodista Rocío Fernández de Ulibarri	277
“El séptimo círculo”, comentario del filósofo Rafael Ángel Herra	277
“Gallegos, teatro de ideas”, ensayo de la filóloga y profesora universitaria Virginia Sandoval de Fonseca	278
“Daniel Gallegos, dramaturgo, novelista”, parte del ensayo del filósofo y profesor universitario Arnoldo Mora Rodríguez	280
<i>Punto de referencia</i> , de Gallegos Troyo: el espectro de Strindberg	281
“ <i>Punto de referencia</i> ’: la madurez de Gallegos”, comentario crítico del actor, director y escritor Carlos Catania	281
“Relaciones triangulares”, comentario del abogado y periodista Guido Fernández Saborío	282
“Con respecto a un ‘punto’”, comentario del periodista Miguel Arturo Ramos	284
<i>La víspera del sábado</i> , de Samuel Rovinski: “el drama de quienes desean respirar desde sus raíces y siempre se topan con segadores”	284
“ <i>La víspera del sábado</i> ”, comentario del periodista Pablo Cejudo Velázquez	284

“Testimonio de una época”, comentario crítico del actor, director teatral y escritor Carlos Catania	285
Michel de Ghelderode y su imprescindible <i>Escorial</i>	286
“Ghelderode, una voz flamenca”, introducción del filólogo y profesor universitario Víctor Valembois	286
“ <i>Escorial</i> ”, comentario del abogado y periodista Alberto Cañas Escalante	287
Vuelve Poltronieri-Zachanassian	288
“La visita de la vieja dama’. Un director y una veterana actriz se reúnen 20 años después para repetir un éxito teatral”, nota de autor anónimo	288
“ <i>La visita de la vieja dama</i> ”, comentario del filósofo y profesor universitario Arnoldo Mora Rodríguez	289
“ <i>La visita de la vieja dama</i> ”, comentario del abogado y periodista Alberto Cañas Escalante	290
El Festival de Teatro Norteamericano de 1988: el gran esfuerzo que abrió de la mano de <i>Emily</i>	291
“Perennidad de Emily Dickinson”, comentario de Mario Madrigal Mora	291
Daniel Gallegos Troyo y Haydée De Lev triunfan fuera del país	292
“Del habla y la escritura. Poesía y escena”, comentario de la periodista, actriz y poetisa guatemalteca Luz Méndez de la Vega	292
“Éxito de la compañía teatral de Costa Rica. Para la <i>Divina reclusa</i> , uno de los aplausos más prolongados del Festival Internacional Cervantino”, comentario de la periodista Patricia Vega	293
“Salva de aplausos para Haydée De Lev”, comentario del periodista José Luis Martínez ..	293
“Recuadros del Festival Cervantino”, comentario de la periodista Raquel Paguero	294
“Emily Dickinson revive en el teatro”, comentario de la periodista y editora de cultura María Elena Matadamas Jiménez	294
“Sublime la actuación de Haydée De Lev. En la última presentación de la obra ‘Emily’”, comentario de un periodista enviado a cubrir el Festival Cervantino de Guanajuato	295
“Sublime y emotiva: ‘Emily’. Una obra que no hay que dejar de ver”, comentario de la periodista María Zulema Mora Rodríguez	295
“Los más aclamados: El teatro de Costa Rica y la Unión Soviética”, comentario del periodista Jesús Mejía	296
“Ecos cervantinos”, comentario de la periodista Angelina Camargo Breña	296
<i>Shirley Valentine</i> , de Willy Russell, y el dúo de calidad	296
“En tierra de Zorba el Griego. Shirley Valentine ganó la batalla”, comentario de la periodista Gladys López Avendaño	296

“ <i>Shirley Valentine</i> ”, comentario del pintor y muralista César Valverde	297
Comentario del abogado y periodista Alberto Cañas Escalante	297
“Shirley y Haydée”, comentario de Mario Madrigal Mora	298
“¡Soberbia Haydée!”, comentario del periodista Gaetano Pandolfo Rímolo	299
“De Lev en La Habana. Presenta <i>Shirley Valentine</i> en el Festival del Monólogo en Cuba”, nota de prensa del periodista, crítico e investigador cubano Antonio Orlando Rodríguez	300
“El regreso de <i>Shirley Valentine</i> ”, comentario de Mario Madrigal Mora	300
“Haydée y Shirley”, comentario del periodista salvadoreño Héctor Silva Ávalos	301
“Dúo de calidad”, crónica de la periodista Maribelle Quirós	302
 <i>Una aureola para Cristóbal: una obra para conmemorar los 500 años del “descubrimiento” de América</i>	 303
“Daniel Gallegos. Retablo de maravillas”, comentario del poeta y profesor universitario Jorge Charpentier García	303
“Teatro reciente de Daniel Gallegos”, comentario del filósofo y profesor universitario Arnoldo Mora Rodríguez	304
“Un teatro de ideas y verdades”, comentario del periodista Franco Cerutti	305
“Elogio del duende en Daniel Gallegos”, comentario del abogado y periodista Guido Fernández Saborío	305
“De papas y colones”, comentario de Mario Madrigal Mora	306
“San Cristophoro Colombo”, comentario de la periodista Aurelia Dobles	307
 De nuevo, <i>Punto de referencia</i>	 307
“Punto de referencia: Decir y no decir”, comentario del periodista, director y crítico teatral uruguayo Álvaro Loureiro	307
“ <i>Punto de referencia</i> ”, comentario de la filósofa y crítica teatral del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) de la Asociación General de Autores de Uruguay (AGADU), “Doctora Márlez”	308
“ <i>Punto de referencia</i> ”, comentario del abogado y periodista Alberto Cañas Escalante	308
 Bibliografía	 311
Archivos personales consultados y utilizados	323
 Índice de figuras	 325
 Acerca de la autora	 329



CAPÍTULO I

APUNTES SOBRE LA DIRECCIÓN TEATRAL EN COSTA RICA:

los antecesores y los contemporáneos
del maestro Daniel Gallegos Troyo
(décadas de 1950, 1960 y 1970)

Primera parte

Los antecesores y los contemporáneos del Maestro

Acontecimientos y agentes alrededor de la creación del Teatro Universitario: primera etapa en la dirección escénica

Para Costa Rica, el año 1950 no solo significa el mediodía del siglo XX, es también un parteaguas en la vida política, social, económica y cultural del país. Una vez pasada la contienda bélica de 1948, las autoridades hicieron las demarcaciones de los derroteros por los que transitaría la nación, con nuevos protagonistas en la historia. La Universidad de Costa Rica, sería, sin duda alguna, uno de estos. Esta entidad, que abrió sus puertas en marzo de 1941, salió fortalecida, respecto de su autonomía, en la nueva Constitución Política de 1949 y con un claro papel en los campos académico, de investigación y de extensión cultural. La vida profesional de Gallegos Troyo estará íntimamente vinculada a esta institución, a su visión cultural y a las posibilidades que ofrecía un nuevo modelo de desarrollo socialdemócrata liderado por el Estado.

Dentro de esa visión cultural, el teatro aparecía como uno de sus pilares; también lo eran la difusión editorial, el desarrollo de la música, de la danza, de las artes plásticas y de otras manifestaciones de la cultura. El Teatro Nacional, prácticamente el único espacio estatal existente en aquel entonces, con condiciones adecuadas para la presentación de espectáculos culturales y eventos académicos relevantes, fue un indiscutible aliado de la Universidad de Costa Rica. Así, cuando, en 1951, se abrió el Teatro Universitario, como entidad con fisonomía propia, el Teatro Nacional ofreció sus instalaciones para que presentara sus espectáculos. Para abordar los aspectos relacionados con los antecesores del maestro Gallegos Troyo en el campo de la dirección teatral, se ubicará el punto de partida precisamente en ese año, 1951, y en la Universidad de Costa Rica, como quedará de sobra justificado a lo largo de este trabajo investigativo.

Se puede afirmar, y en esto coinciden diversos investigadores, que Costa Rica había carecido de la organización formal y académica orientada al aprendizaje directoral; tampoco es posible reconocer una tradición en el terreno de la dirección teatral. La evolución del desarrollo escénico teatral en Costa Rica durante toda la primera mitad del siglo XX ha sido ampliamente estudiada y recogida en el libro (en dos tomos) que lleva por título *En el tinglado de la eterna comedia*, en el cual dos de sus autoras, Margarita Rojas y Flora Ovarés (1995) apuntan, a partir de las apreciaciones de B. Flores (1973),³ que: “Durante la década de 1940, en Costa Rica, sólo existían ciertos grupos de aficionados, que se reunían a leer o discutir sobre teatro. Algunos de sus integrantes colaboraron en la creación del teatro durante la década posterior” (p. 46).

3 Se aporta la referencia al texto: B. Flores. (1973). *Julio Fonseca*. San José, Costa Rica. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

A causa de ello, es dable pensar que, en nuestro país, la figura del director teatral en esa época no existía tal como se conoce hoy día; es decir, como un verdadero creador teatral o, como lo precisa de una manera más completa y concluyente Hormigón (2002), “el director es el creador del espectáculo con la colaboración de la totalidad de miembros de un equipo que elabora y construye los elementos constitutivos de la trama significativa y del discurso teatral” (p. 27). Así concebido, el director teatral es el máximo responsable de la puesta en escena, por cuanto, sobre la base de su conocimiento –que lo debe tener–, le corresponde articular coherentemente, en torno a un objetivo específico, tanto ideológico como estético, una serie de elementos (texto, luces, sonido, movimientos, vestuario, trabajo actoral, tiempos y otros efectos) necesarios para generar la totalidad del espectáculo y el espectáculo como totalidad.

Por lo tanto –y en lo referente al punto concreto del interés de este trabajo–, no sería exagerado aventurar la siguiente hipótesis: la figura del director teatral, en el sentido ya dicho, no existió en Costa Rica durante la primera mitad del siglo XX. Esto a sabiendas de que, en las décadas del treinta y el cuarenta, surgieron grupos teatrales de aficionados, tanto en la capital como en provincias,⁴ algunos de los cuales utilizaron la radio para darse a conocer. De esta forma, dicha figura se vislumbrará solo hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XX.

El inicio de esta profesión en Costa Rica, en los comienzos de la segunda mitad del siglo XX, tuvo ciertas particularidades. Entre estas se debe destacar la influencia y aporte de profesionales ligados al mundo del teatro, como es el caso de costarricenses quienes habían vivido fuera del país y luego regresaron, de artistas extranjeros que se radicaron en Costa Rica, temporal o definitivamente, por diversas circunstancias e, incluso, de compañías de teatro, en su mayoría españolas, que, por razones estéticas, económicas o políticas, extendieron su permanencia en el país. La situación en España, antes y después de la Guerra Civil de 1936, provocó la diáspora de gran cantidad de literatos, artistas, empresarios y otros profesionales por el continente americano, lo cual motivó a varias compañías a realizar giras por América, para dar a conocer un repertorio que, en su nación, debía pasar los filtros de la censura franquista.

La dependencia y la vinculación en el ámbito teatral con España, señaladas por algunos investigadores, obedecían –es lógico pensarlo– al idioma compartido y a un pasado de lazos comunes y relaciones de diversa índole que no se podían borrar fácilmente. Además, los grandes conflictos de siglos atrás entre las antiguas colonias españolas en América y la llamada “Madre Patria” habían quedado como parte de una etapa no olvidada, por supuesto, mas sí superada. Así, cada nuevo país americano había ido forjando su identidad, su desarrollo, sus instituciones, sus gobiernos, o sea, escribiendo su propia historia; manteniendo, a su vez, vínculos en buenos términos con España, luego de los procesos independentistas y hasta la fecha.

De manera muy particular hay que detenerse y destacar la presencia en Costa Rica de la compañía teatral Lope de Vega, dirigida por José Tamayo Rivas, la cual llegó al país el 14 de mayo de 1951, después de una extensa gira por varios países de América. Traía un variado programa que incluía obras de Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, José Zorrilla, Jacinto Benavente, Schiller, Buero Vallejo, Alejandro Casona, los hermanos Álvarez Quintero, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, entre otros. La compañía estuvo en el país más de un mes, cumpliendo su programa oficial, que se inauguró el 15 de mayo de 1951 y finalizó el 21 de junio de ese mismo año.

4 Es importante señalar que la actividad teatral en provincias no será objeto de este trabajo investigativo.

Esta agrupación tuvo la particularidad, en comparación con otras compañías que se habían presentado en el país, de establecer un contacto muy cercano con los estratos cultos del país, con los intelectuales y con los estudiantes, cuyo efecto más positivo fue hacerlos amantes del teatro y público asiduo de lo que vendría luego. Asimismo, al finalizar la temporada, varios artistas de esa compañía se quedaron por un tiempo en el país por diversas razones.

En opinión de Alberto Cañas Escalante (1966):

Cuando aparece por San José, José Tamayo con su “Lope de Vega”, les descubre a las nuevas generaciones de espectadores, la magia escénica de los clásicos: de Calderón, de Lope, de Shakespeare.

Hubo, entonces, que volver a tener teatro en Costa Rica. Pero no como antes. No ese teatro de repertorio comercial e invariable, sino otro. Y ese otro había que hacerlo aquí mismo.

Era cuestión, entonces, de ponerse a hacerlo.[...]

Surgió el Teatro Universitario, como un águila de dos cabezas que iba a cumplir dos funciones: la cultural y la de mero esparcimiento, amén de la de formar actores y que entonces alternó a Lorca, Sartre y Tennessee Williams, con Noel Coward y Jardiel Poncela, cubriendo así toda la gama (p. 18).

Cuando la compañía llegó al país, hacía ya algún tiempo que el escritor, dramaturgo y en ese momento profesor universitario, Alfredo Sancho Colombari, se había mostrado interesado en que se creara el Teatro Universitario como una entidad permanente, independiente y con su propia organización; aunque, después de todo, ese proyecto no había podido hacerse realidad. Sin embargo, llama la atención que dos días antes de que Tamayo Rivas y su grupo pusieran pie en suelo costarricense, se había anunciado en uno de los periódicos de circulación nacional que se habían dado los primeros pasos para la creación del Teatro Universitario (Sentadas las bases del Teatro Universitario, 1951); proyecto que estará indefectiblemente ligado a la Lope de Vega.

Apenas arribó Tamayo Rivas y su grupo al país, Sancho Colombari se puso en contacto con ellos; por ende, es muy probable que se enterara de los planes que tenían, lo cual se concluye de la inmediatez con la cual presentó un memorial petitorio para crear el Teatro Universitario al Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica. Dicho memorial iba firmado por él –quien se autopropone como director–, por un “numeroso grupo de estudiantes” (según se dijo) y cuatro integrantes de la Lope de Vega, a saber: Pilar Gómez del Real, conocida como Pilar Bienert, Conchita Montijano García, Luis Felipe Lazcano Gaelo y José Carlos Sánchez Sánchez, conocido como José Carlos Rivera.

El citado documento se conoció en el Consejo Universitario, en el artículo 22 de la sesión ordinaria n.º 019 celebrada el 21 de mayo de 1951. En esa sesión, se le dio audiencia a Sancho Colombari, “quien explicó en detalle el plan aludido, manifestando que el auxilio [el término adecuado sería “aporte presupuestario” para salarios y demás gastos] que se pide será sólo por tres meses, puesto que se espera que el producto de las representaciones permita pagar los sueldos de los artistas”, según quedó registrado en el acta citada.

Entre las condiciones solicitadas en el memorial se contempló que se pagaría, tanto al director Sancho Colombari como a cada uno de los artistas españoles, un salario mensual de quinientos colones, el cual, hay que aclarar, representaba una buena remuneración en esa época.⁵ Es decir,

5 Por ejemplo, el salario de un decano era de ochocientos colones mensuales (Cfr. Artículo 1.º de la sesión extraordinaria n.º E-06 del 30 de enero de 1951, en la cual se conoció y aprobó el proyecto de presupuesto del período 1.º de marzo de 1951 a 29 de febrero de 1952).

la erogación solo en los salarios de estas cinco personas suponía una salida de dos mil quinientos colones mensuales. No obstante, el profesor Uladislao Gámez Solano, quien fungía como Secretario General de la Universidad en ese momento, manifestó que ese monto podía cubrirse con cargo a la partida de extensión cultural, por lo que no se vio ningún inconveniente de cara a la obligación económica que implicaba la creación de la nueva entidad universitaria.

Se percibe en esta decisión el legítimo interés de la Universidad de Costa Rica de abrir, de manera definitiva, el Teatro Universitario. Así que, para darle sustento legal al acto, en el artículo 20 de la sesión n.º 023 del 11 de junio de 1951, el Consejo acordó autorizar al rector Fernando Baudrit Solera para que firmara el contrato de trabajo entre la Universidad, Alfredo Sancho Colombari y “los Artistas” (como se les denominó a los españoles que ya se citaron). Este acuerdo se materializó el 21 de junio de 1951,⁶ justamente el día en que finalizaban las presentaciones oficiales de la compañía Lope de Vega en el país. A diferencia de otras formas de organización, en las cuales se crea primero el ente y luego se le dota de personal, en este caso, se nombraron en primera instancia los funcionarios y, posteriormente, se le fue dando forma a la entidad, a partir de los planteamientos iniciales contenidos en el memorial.

Por lo anteriormente expuesto, en mi opinión, se debe considerar esa fecha, 21 de junio de 1951, y el documento firmado, como la concreción definitiva del acto fundante del que será el primer proyecto nacional para estructurar un grupo estable de teatro, de carácter estatal, en Costa Rica. En otras palabras, ese momento marca el inicio de la institucionalización del teatro en el país. En relación con lo comentado, conviene ampliar algunas cuestiones esenciales, ya que los prolegómenos del Teatro Universitario han sido tratados, según mi punto de vista, con cierto grado de ligereza y es necesario y conveniente no seguir repitiendo errores y afirmaciones que no se ajustan a la verdad de lo sucedido.

El inusual hecho de que algunos integrantes de la Lope de Vega firmaran un contrato temporal de trabajo con la Universidad de Costa Rica y de que, además, aportaran vestuario, decorados y utilería podría haber contribuido a difundir la especie de que la compañía se desintegró en Costa Rica, lo que es totalmente falso. Esto se comprueba con el estreno que Tamayo Rivas y su compañía hicieron en enero de 1952, en Madrid, de *La muerte de un viajante* y con el sinnúmero de obras que puso en escena en los años subsiguientes, como se confirma en la recapitulación que lleva por título *50 Años de Teatro. José Tamayo (1941-1991)*, realizada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, publicado en 1991. Si a lo anterior se suma –como lo ha planteado Juan Miguel Tévar Angulo, estudioso de la trayectoria artística de José Tamayo Rivas– que este director andaba tras la búsqueda de una renovación estética de su agrupación y de su repertorio, es probable que gran parte del vestuario, decorados y utilería ya no los usarían en el futuro, luego de una gira de cerca de dos años fuera de España.

José Tamayo Rivas le había señalado a F. Gil Tovar (1951), en una entrevista, después de la gira, que empezaría “una nueva etapa y todo será nuevo. Nos renovaremos a fondo, aunque conservando algunas figuras básicas. Queremos dar paso a nuevos valores. Hay que renovarse...” (Compañía Lope de Vega, 1951, s. p.). Efectivamente así fue; sin embargo, no renunció a algunas de sus figuras, por ejemplo, en el elenco de montajes realizados a su regreso a España, se encuentran algunos actores y actrices que estuvieron en Costa Rica, como Carlos Lemos, Alfonso Muñoz, Josefina Sataularia, Pilar Bienert, Avelino Cánovas y Asunción Balaguer (esta última había iniciado la gira por América, mas la tuvo que interrumpir por razones de fuerza mayor).

6 El contrato firmado lleva esa fecha.

También resulta lógico pensar, como era usual en la época, que algunos actores pasaran de una compañía a otra, con más razón en este caso, pues una gira de esta duración posiblemente los había dejado extenuados, aunque debió haberles significado un enorme aprendizaje, tanto en lo humano como en lo profesional.

La gira de la Lope de Vega no fue como la de otras compañías que venían con un programa fijo en cuanto a obras y fechas. Se ha documentado que los planes de Tamayo Rivas con la Lope de Vega, en su gira por América, se iban modificando sobre la marcha. Al respecto, se puede consultar el artículo de Mesén Sequeira (2017) titulado “La aventura quijotesca de José Tamayo al otro lado del Atlántico y el sueño de Manuel R. Yglesias”. Así, cuando Tamayo Rivas vio en Bogotá el montaje de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, realizado por la compañía argentina de Francisco Petrone, la obra le tocó sus fibras más hondas.⁷ Lo anterior debido a que este joven director (tenía 31 años en ese momento, aunque con una carrera que había comenzado a sus 24) –como ya se dijo– andaba en un proceso de búsqueda tendente a una renovación estética de su compañía; pero, también de afirmación ideológica y precisaba de unas obras que se lo permitieran en aquella España de posguerra, oprimida por el aparato cultural franquista. Aunque, hay que señalar que Tamayo Rivas ya había incorporado obras de Buero Vallejo, Shakespeare y otros en su repertorio, como se confirmó en las presentaciones de la gira, lo cual suponía todo un reto y un enorme paso hacia adelante.

Así que tan pronto finalizaron sus compromisos en Costa Rica, en el Teatro Nacional, Tamayo Rivas salió del país rumbo a los Estados Unidos, con la intención de conseguir los derechos de autor para presentar al año siguiente, con la Lope de Vega, la obra de Arthur Miller que tanto lo había impactado. De esta manera, los integrantes quedaron con alguna libertad para disponer de su tiempo.

Da la impresión de que coincidieron varias situaciones que favorecieron la permanencia temporal de algunos artistas españoles en suelo costarricense. Por ejemplo, siempre recibieron un trato afectuoso y cordial, se les ofrecieron posibilidades de trabajar en emisoras de radio y otros espacios y el propio Consejo Universitario acordó que las autoridades universitarias se dirigieran al Departamento de Migración (en ese entonces una unidad del Ministerio de Seguridad Pública) “con el ruego de que se den todas las facilidades posibles a los artistas contratados para el Teatro Universitario, a fin de que puedan conseguir su permiso de residencia” (Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica, 11 de junio de 1951). Hay que destacar que ellos, “los Artistas”, por su propia idiosincrasia se integraron sin mayores esfuerzos al medio costarricense.

Se había mencionado el contacto tan cercano que los miembros de la Lope de Vega entablaron con los estudiantes. Este hecho reviste especial importancia porque los jóvenes colegiales de entonces se incorporaron de lleno a la gran fiesta teatral de esa compañía y asistieron, con un entusiasmo inusitado, al Teatro Nacional. Las reseñas, las notas periodísticas, las fotografías y otros documentos de la época dan cuenta de una participación masiva de los estudiantes, a quienes, con la suficiente antelación, se les había predispuesto para el magno acontecimiento.

7 Tamayo le escribió a su amigo Alfredo Matilla, español izquierdista y en ese momento profesor de la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico, donde se encontraba exilado, que la obra de Miller: “Es algo maravilloso, de una humanidad y de un interés impresionante. He escrito al traductor, un tal Manuel Barberá, español, domiciliado en Argentina, en solicitud de la exclusiva para España. Sería una novedad interesante para mi presentación en Madrid” (Carta fechada en Barranquilla, Colombia, el 4 de abril de 1951) (cfr. Tévar Angulo, 2012).

El punto culminante del entusiasmo contagioso de los estudiantes y del impacto que tuvo la Lope de Vega en Costa Rica se concretó en un acontecimiento que ha pasado inadvertido para la historia teatral del país; sin embargo, es necesario que se conozca: las estudiantes del cuarto año-A del Colegio Superior de Señoritas (la mayoría de las cuales se ven en la Figura 1.2, que se incluye más adelante), con el apoyo de la directora y profesora María del Rosario Quirós Salazar, de la profesora de Castellano Claudia Cascante de Rojas, del resto del profesorado y de los padres de familia, decidieron poner en escena una de las obras que había montado la Lope de Vega. Se trataba de *El genio alegre*, de los Hermanos Álvarez Quintero; quien las dirigió fue nada más y nada menos que Conchita Montijano, primera actriz de la compañía y una de las que se había quedado por un tiempo en el país. El debut fue el 24 de noviembre de 1951 en el Teatro Nacional. Este montaje se le dedicó a la mencionada profesora Quirós Salazar y a las estudiantes de quinto año, quienes estaban por terminar la enseñanza secundaria y graduarse de bachiller. Esto lo indica el programa entregado a los asistentes, elaborado primorosamente a mano e ilustrado por una de las estudiantes del grupo, Raquel Amón: “A nuestra querida directora y las alumnas de los V^{os} años”. La Figura 1.1 corresponde a la carátula y a la página de los créditos de ese singular acontecimiento.

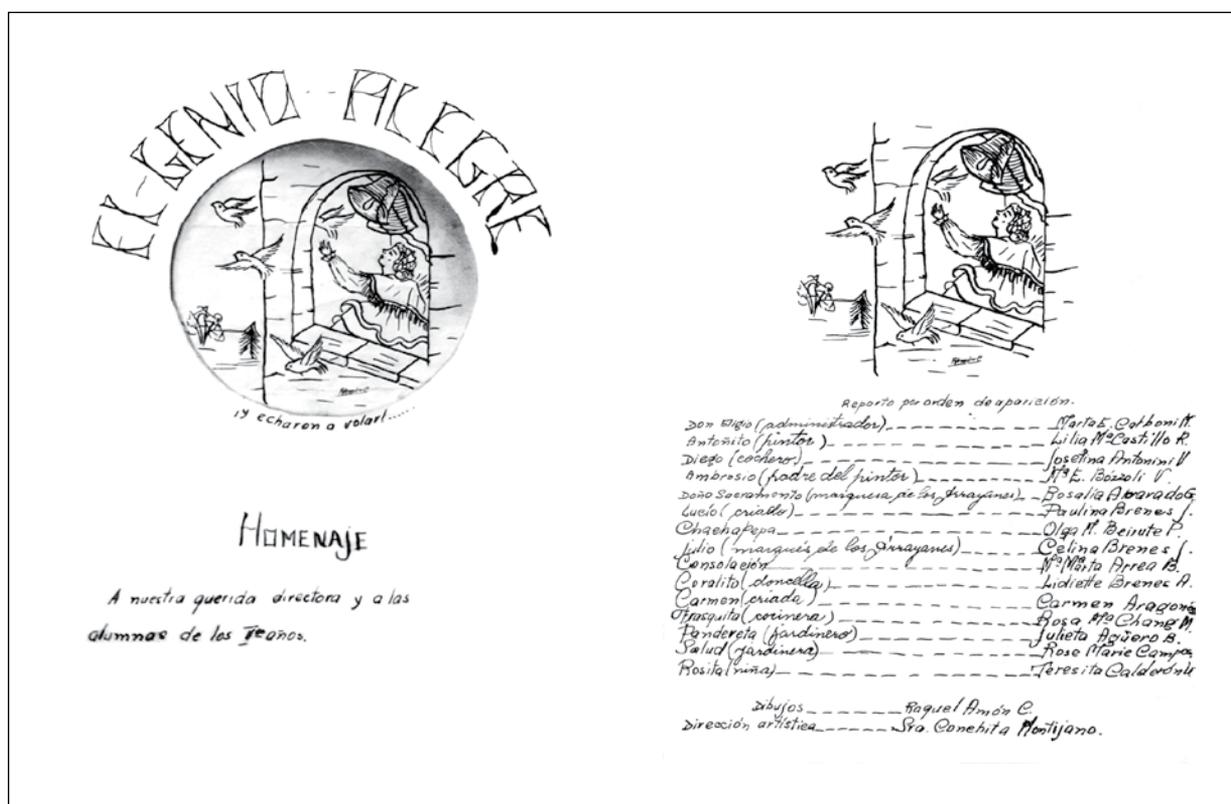


Figura 1.1 Carátula y créditos programa de mano de *El genio alegre*, de los hermanos Álvarez Quintero, 1951. Este fue elaborado por la estudiante Raquel Amón. Puesta en escena por las estudiantes del IV año A del Colegio Superior de Señoritas. **Fuente:** archivo personal de la señora Marta Carboni de Montes de Oca (con su autorización).

La obra se repitió el 6 de diciembre de 1951 a beneficio de la Sociedad de Señoras de San Vicente de Paúl, cuya labor tenía como propósito ayudar a personas muy necesitadas. Por este motivo, se cobró entrada según el asiento escogido: tres colones en luneta o butaca, dos colones en palco de galería y un colón en galería general.

Al año siguiente, las mismas estudiantes, que entonces cursaban su quinto año, volvieron a poner la obra, esta vez dedicada al presidente de la República, Otilio Ulate Blanco, quien había tomado posesión de su cargo el 8 de noviembre de 1949. El estreno se hizo el 16 de mayo de 1952 en el Teatro Nacional y la taquilla fue a beneficio de la Asociación Acción Católica de Señoras de la Parroquia de la Soledad. Los precios se establecieron en cinco colones, tres colones y dos colones para luneta o butaca, palco de galería y galería general, respectivamente. El programa de mano, esta vez sin dibujos (aunque se mantuvieron los créditos para Raquel Amón), se imprimió en la Imprenta Cartín, una de las pocas que existían en San José.

De este acontecimiento dieron cuenta los periódicos de la época e, incluso, Guido Fernández Saborío (1933-1997), quien, con apenas 19 años, empezaba a dar muestras de su conocimiento teatral y su enorme talento. Fernández Saborío suscribió un comentario que se publicó en el *Diario de Costa Rica*, donde trabajaba, en el cual alentaba a seguir con proyectos similares al de las estudiantes del Colegio Superior de Señoritas y hasta sugería una lista de autores, cuyas obras se podían poner en escena. Los comentarios y, particularmente, las crónicas teatrales de Fernández Saborío se publicaban con el pseudónimo de “Don Guy”, el cual utilizó en el comentario aludido.

La impresión que irradió en los estudiantes la Lope de Vega, y en este caso concreto la actriz Conchita Montijano, hizo que al año siguiente, 1952, una delegación de jóvenes del Colegio Superior de Señoritas, como se ve en la Figura 1.2, fuera a recibir a la compañía de Pedro López



Figura 1.2 Recibimiento de la Compañía de Pedro López Lagar, en 1952, por estudiantes del Colegio Superior de Señoritas

Fuente: archivo personal de la licenciada Lidiette Brenes de Charpentier (con su autorización).

Lagar, en cuyo elenco venía la citada actriz. De la instantánea, se infiere que probablemente la escena corresponde al momento justo en que salía el director del grupo visitante, dado que el rótulo junto a la embocadura indica que es la “puerta 1” y detrás de él se ven algunos de los componentes de la compañía, que respetuosamente esperan a que se haga la toma fotográfica.

Al retomar el cauce del tema central de este capítulo, hay que dejar claro que si se pone en su justa medida lo que se tenía en el país en materia de dirección teatral en relación con lo que ofrecían las compañías visitantes, habría que concluir que esas agrupaciones sí tenían mucho que enseñar. Esto porque, tanto los directores como el elenco y los otros trabajadores del espectáculo tenían un conocimiento, una experiencia y una tradición teatral de cierto peso,

comenzando porque eran profesionales en sus respectivos campos y el teatro era su medio de vida. Aparte, el repertorio que manejaban les exigía la utilización de diferentes recursos y técnicas de acuerdo con las particularidades de las obras y personajes; por ello, era necesario ensayar y estudiar persistentemente. En suma, una disciplina artística que, posiblemente, no era tan rigurosa en el medio costarricense.

Sin embargo, también debe explicarse claramente que ni la Lope de Vega ni otras compañías similares manejaban una serie de recursos que luego van a ser parte intrínseca de la dirección teatral moderna. Como ha sido estudiado y demostrado, las tendencias innovadoras y vanguardistas referentes a la dirección teatral y la actuación que se venían dando en países como Inglaterra, Francia o Alemania, por citar solo unos pocos ejemplos, desde finales del siglo XIX, llegaron tardíamente a España.

Ahora bien, volviendo al caso de Sancho Colombari, hay que anotar que su entusiasmo inicial duró poco y no pudo cumplir con lo establecido en el contrato firmado con la Universidad, a pesar de que las autoridades respectivas se mostraron condescendientes con él. Esto se revela en los hechos siguientes: hacerle correr su salario desde el 1.º de junio, fecha anterior a la de la firma del contrato; aceptar el monto del salario que él solicitaba; y prorrogarle el contrato inicial, cuando así lo pidió. En consecuencia, carece de sustento alguno la afirmación que figura en algunos textos, la cual indica que Sancho Colombari prestó sus servicios *ad honorem*.

Sancho Colombari solamente estuvo durante cuatro meses y medio en el cargo, pues el 15 de octubre de 1951, en el artículo 7.º de la sesión n.º 42, el Consejo Universitario conoció y aceptó su renuncia. Según la documentación disponible, se puede constatar que, en la práctica, Sancho Colombari figuró como director únicamente de los tres entremeses presentados como estreno del Teatro Universitario, porque las otras obras que se presentaron ese año de 1951, *Suspense en amor*, de Ladislao Fodor, y *Prohibido suicidarse en primavera*, de A. Casona, en agosto y noviembre, respectivamente, fueron dirigidas por Pilar Bienert y José Carlos Rivera. Como dato interesante a los fines de esta investigación, Daniel Gallegos Troyo fue actor en uno de los entremeses y en la obra de Fodor.

Al año siguiente, 1952, el Teatro Universitario solamente presentó dos obras: *Espectros*, de Ibsen, dirigida por Pilar Bienert y José Carlos Rivera, y *Celos del Aire*, de José López Rubio, dirigida por José Carlos Rivera. Esta última obra fue, por cierto, una de las que había ofrecido la Lope de Vega como parte de la programación oficial el año anterior. En resumen, el paso de los españoles por el Teatro Universitario se limitó a lo que se ha indicado y a las clases que daban. Aunque ellos, por su cuenta, hicieron otras presentaciones mientras estuvieron en el país, a saber: en el teatro Palace escenificaron teatro infantil, se presentaron en el Teatro Nacional e hicieron radioteatro a través de la emisora *Radio para Ti*, 880 kilociclos, cuyo propietario era Teodoro Reuben; incluso, Bienert dirigió, en mayo de 1952, *Casa de muñecas*, de Ibsen, con un grupo de aficionados que se habían organizado alrededor de un proyecto teatral privado llamado Club Tri-Sigma.

Para acotar los aspectos de dirección que interesan en esta ocasión, habría que ponderar la herencia positiva que pudieron dejar los españoles quienes permanecieron en el país, que, si bien es cierto utilizaban las técnicas de dirección y actuación propias de esa compañía, que eran las que conocían, tenían más tablas –como se dice en la jerga teatral–, es decir, más recursos y más conocimientos acerca de teatro que los que se tenían en el país. Su manera de hacer teatro correspondía al estilo propio de la tradición española que, aunque diferente de cómo se actuaba en países como Suecia, Inglaterra, Francia o Alemania, tampoco debe demeritarse. Era un teatro que agradaba, se hacía con gusto, con gracia y elegancia y el público se divertía y la pasaba bien.

No está de más señalar que la España franquista no dejaba mucho espacio para que el movimiento teatral se integrara a las vanguardias europeas. Según Hormigón (2002), “cuando aparecieron [en España] los primeros directores en los años cuarenta y cincuenta identificados como tales [hace una larga lista entre los cuales cita a José Tamayo Rivas] todos eran autodidactas y puramente intuitivos en lo referente a su nuevo ámbito profesional” (p. 69). En la opinión de este autor, la formación cultural que poseía cada uno de ellos exhibía grandes diferencias, para concluir que:

“fue un grupo humano sin maestros específicos ni estudios teatrales sistemáticos, pero intentaron aprender de todo aquello que tenían a su alcance [cursiva añadida]” (p. 69).

El estudioso del teatro español, César Oliva (2004), añade a lo afirmado por Hormigón que, en los años cincuenta, fueron los teatros universitarios los que empezaron a alimentar con personal las compañías existentes; no obstante, el mayor aporte lo hicieron con una importante promoción de directores, quienes posteriormente van a alcanzar cierto renombre. Entre estos se encontraba José Tamayo Rivas, quien apoyó la nueva dramaturgia “realista” (entendida como opuesta al teatro burgués tradicional) surgida de la pluma, por ejemplo, de Buero Vallejo (su máximo representante) o Martín Recuerda. Aunque el mayor escollo con el cual toparon estos nuevos directores, que posiblemente conocían, al menos teóricamente, otros métodos de actuación (como el de Stanislavski), es que

tropezaron con la delimitación entre la apariencia real que pedían los textos y las condiciones del realismo como estética. Los actores, acostumbrados a sentir la escena naturalmente, se tuvieron que plantear el realismo como ejercicio de profundización, más allá de lo que los escenarios habían visto nunca. Los problemas para traducir esa nueva estilización realista no fueron pocos, pues la tradición naturalista era un continuo freno a la renovación. El costumbrismo se presentaba como enemigo invisible, que surgía cuando menos debía hacerlo. Fue uno de los males que se achacaron a la generación que no consiguió del todo sus objetivos, pues se obligaba a una tendencia tan propia y natural de nuestros escenarios como antigua y perjudicial (p. 181).

Además, si bien no es del caso generalizar, según Oliva (2004) había tres rasgos que caracterizaban al actor –y también a la actriz– de la época: dotes innatas, “individualismo genial” y ausencia de escuela de formación. Habría que sumar a lo anterior la dependencia del apuntador (también llamado “soplón”), lo cual incidió negativamente en la autonomía de los actores y actrices para conseguir una actuación fluida y natural. Esta práctica también se utilizó en los inicios del Teatro Universitario.

No obstante lo dicho, a la Lope de Vega se le deben abonar varios aportes al medio teatral y cultural costarricense: haberle ofrecido al público nacional obras del repertorio universal y español que no se conocían en el país, algunas de las cuales hubiera sido difícil ponerlas en España a causa de la censura, y haber despertado, en un importante sector de la población, en especial entre los estudiantes, una conciencia y gusto por el teatro, que si bien existía en algunos estratos sociales, no estaba tan diversificada. Incluso, podría afirmarse, sin temor a exageración, que el teatro en Costa Rica no se hubiera desarrollado, como lo hizo a partir de 1951, de no haber recibido el fuerte estímulo que le proporcionó la presencia de la Lope de Vega y el aporte posterior de los artistas que se quedaron un tiempo más en el país.

Alberto Cañas Escalante apuntó, en 1966, que cuando apareció José Tamayo con su Compañía Lope de Vega por San José, les descubrió a las nuevas generaciones de espectadores “la magia escénica de los clásicos: de Calderón, de Lope, de Shakespeare” (p. 18). En criterio de Solís Zeceña (1991-1992), los españoles de la Lope de Vega “dejaron en este suelo el germen del arte, la semilla de una pasión, las bases para una futura tradición teatral. [...] La tradición [había] sido creada; su comprobación se dará con la continuidad e incremento de la actividad teatral [en el país]” (p. 74).

Conviene hacer un paréntesis para indicar que, dado que se han encontrado inconsistencias en distintas fuentes consultadas con respecto al número y los nombres de los artistas españoles que se quedaron en el país, se considera importante y necesario anotar quiénes fueron realmente:

Concepción (Conchita) Montijano García, Pilar Gómez del Real, conocida como Pilar Bienert, José Carlos Sánchez Sánchez, conocido como José Carlos Rivera, y su esposa María Rosa López, Luis Felipe Lazcano, Francisco Cabañas y Pedro Oltra. Otro integrante de la Lope que solicitó residencia fue Luis Liceras Quiroga, que era técnico electricista; sin embargo, no se han encontrado datos en el sentido de que trabajara en montajes de obras teatrales, como sí lo hicieron los citados. El tiempo que se quedó cada uno de ellos fue muy variable. Se reitera que quienes firmaron contrato con la Universidad de Costa Rica fueron únicamente los cuatro citados en páginas anteriores.

En relación con la dirección teatral, en este caso la de Alfredo Sancho Colombari, luego de desligarse del Teatro Universitario, dirigió unas cuantas obras para el Teatro Experimental de la Casa del Artista, el Teatro del Conservatorio Castella (fundado en 1953), el Teatro de la Prensa y algún otro grupo, su legado como director teatral es difícil de aquilatar por falta de datos y de elementos de juicio. Esto es así, entre otras razones, por el cortísimo tiempo que estuvo a cargo de la dirección del Teatro Universitario, durante el cual solo se escenificaron algunos *Entremeses* de Cervantes;⁸ además, según comentó el maestro Daniel Gallegos Troyo a la autora de este estudio, fueron los españoles quienes llevaron la batuta. Él había participado como actor del primer entremés escenificado (*El retablo de maravillas*) que realizó Sancho Colombari con los españoles y, también, fue testigo de lo que sucedió con esta primera experiencia completa del Teatro Universitario. Solís Zeceña explicó, asimismo, que los españoles vinculados a la Universidad de Costa Rica “asumieron la responsabilidad artística, dirigieron y actuaron” (1991-1992, p. 74).

Tampoco se tienen criterios fundados para calificar la actividad teatral de Sancho Colombari en México, antes de llegar a Costa Rica. Es probable que efectivamente hubiera estado ligado a la actividad teatral allá, como él lo decía y lo repetían algunas notas de la prensa costarricense. No obstante, no se han podido encontrar reseñas, críticas ni datos que permitan tener una idea clara de su trabajo en ese hermano país.

A Sancho Colombari hay que reconocerle el haber fundado, junto con algunas otras personas interesadas, la primera “academia” privada para la formación de actores y actrices: el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (INAD). A pesar de que la vida de esta entidad fue corta y no se tienen datos de los logros académicos, sí se sabe que Sancho Colombari fue docente y director; además, que puso en escena algunas obras, con sus estudiantes, en el Teatro Nacional.

En cuanto al Teatro Universitario –después de la renuncia de Sancho Colombari y una vez que los artistas españoles dejaron el país–, la dirección fue asumida por el pintor italiano radicado en Costa Rica, Lucio Ranucci, en 1953. Bajo su mandato se siguió utilizando el apuntador, tanto para las presentaciones del Teatro Universitario como para las del teatro de cámara, creado en 1955. Su repertorio, sin embargo, era ambicioso, variado e incluía obras más vanguardistas, como las que se estaban exhibiendo, en ese momento, en las grandes capitales. Se podría afirmar que, a pesar de las limitaciones existentes, el teatro ofrecido por Ranucci era pretencioso y digno.

El abogado y periodista Guido Fernández Saborío, quien comentó las puestas en escena durante largo tiempo, señaló que: “El conocimiento de Lucio del teatro era meramente intuitivo” (1977, p. 143). En cuanto a la dirección escénica, Fernández Saborío manifestó:

8 Los entremeses que se presentaron fueron: *El retablo de maravillas*, *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*. De cada uno de estos entremeses se dieron dos funciones. Todas se llevaron a cabo en el paraninfo de la antigua Universidad (donde hoy se ubica el circuito judicial “Fernando Baudrit”, en San José).

Pero Lucio, con su interés por el teatro vivo de la época, con su deseo de hacernos conocer a Sartre, a Camus, a Anouilh, perdía de vista la necesidad de trabajar con los nuevos actores. Sus programas de dirección eran muy esquemáticos. Jamás se interesó en que los actores se aprendieran muy bien sus papeles, mucho menos en que trataran de interiorizarse en la psicología de los personajes. Para Lucio no había necesidad alguna de que los actores tuvieran conciencia de que trabajaban con todo su cuerpo, con sus vísceras tanto como con su voz. Fernando del Castillo, un magnífico actor con grandes posibilidades, dependía del apuntador, una institución secular en el teatro comercial improvisado de la cual Lucio Ranucci no pudo prescindir nunca (1977, p. 144).

Del inventario de obras que Ranucci dirigió con el Teatro Universitario se citan, a modo de ejemplo: *Topaze*, de Marcel Pagnol, *La sirena varada*, de Alejandro Casona, *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela, *El avaro*, de Molière, *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, *Su amante esposa*, de Benavente, *El gato y el canario*, de John Willard, y *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams. En estas dos últimas participó, como actor, Daniel Gallegos Troyo, quien se sumó al grupo de estudiantes del Teatro Universitario que participó en la gira, organizada por Ranucci, a Panamá y Guatemala a mediados de 1955, en donde presentó, además de la obra de Williams, *Ninotchka*, de M. Lengyel, y *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre.

Jean Moulaert aparece en escena: segunda etapa en la dirección escénica

El año 1956 fue decisivo para la dirección del teatro en Costa Rica, pues se incorporó a esa labor un joven belga-francés llamado Jean Moulaert, quien se afincó en el país por esas fechas. Fue Jean Moulaert, pianista, pintor y marionetista, quien inició en Costa Rica su carrera como director en el Teatro Arlequín en 1956 y operó una serie de cambios fundamentales en la dirección teatral. Moulaert provenía de una familia de artistas. Su padre, René Moulaert, fue escenógrafo en Francia, su trabajo más visible fue la escenografía elaborada para el filme *La Belle et la Bête*, en 1946, dirigido por Jean Cocteau, en ese país. Su madre, Ghita Luchaire, era pintora, formada en la Escuela de Bellas Artes de Lyon, Francia, su ciudad natal. Ella, en una visita a Costa Rica en diciembre de 1958, realizó, bajo los auspicios de la Embajada de Francia, una exposición compuesta por once retratos y dieciséis cuadros (*Mujeres, mujeres, mujeres*, 1958).

Cuando el proyecto de teatro de cámara fue asumido por el grupo Teatro de Bolsillo, que será luego la Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica, y Moulaert se convirtió en su director, se superó el inconveniente del apuntador que se venía arrastrando desde 1951. Esto es pertinente subrayarlo: hay que atribuirle a Moulaert la supresión del apuntador y la exigencia a los actores de que memorizaran correctamente sus parlamentos. Este cambio constituyó un avance sumamente significativo en el camino hacia una modernización de la puesta en escena. Asimismo, se le deben acreditar a Moulaert dos aportes más: en primer lugar, su concepción de las escenografías de las obras que dirigió, labor en la que contó, en algunas ocasiones, con el apoyo del arquitecto Lenín Garrido, quien merece comentario aparte; en segundo lugar, la traducción del inglés y del francés al español de varias de las obras puestas en escena en esas décadas iniciales.

Fue tan decisiva la innovación que introdujo Moulaert que, según Fernández Saborío (1977), con él se inicia una segunda etapa en la dirección escénica, a la que llama “etapa de la eliminación de la concha o del apuntador” (p. 144). Este autor era del criterio de que a Jean Moulaert, sobre todo, se le debía atribuir el mérito de haber sentado las bases de un ejercicio teatral más serio, más disciplinado, más profundo. Esto porque él exigía a los actores memorizar su papel, lo cual tenía un impacto directo en el espectador, que percibía la soltura, la independencia y la solidez del actor, tanto en sí mismo, como en relación con los otros compañeros de escena y con el resto de los elementos escénicos. La actuación se notaba más natural, aparte de que se eliminaba el molesto ruido que producía el apuntador en el ambiente, incomodando así a los asistentes, lo que, categóricamente, le restaba condición y calidad al espectáculo. Además, en este caso específico, contribuía a inyectarle más naturalidad al trabajo actoral, dado que al ser la sala del Teatro Arlequín un espacio pequeño, donde no había una separación radical, al menos en un sentido emocional, entre el escenario y la platea, los espectadores se encontraban sumamente cerca de los actores, casi sentían su respiración.

Guido Sáenz González, reconocida personalidad del ámbito cultural costarricense, se expresó así sobre Moulaert:

Jean era poseedor de un excepcional discernimiento, una rara percepción del fenómeno teatral, y la capacidad expresiva de cada uno de sus actores; un gran sentido del “tempo” escénico, que actuaba intensamente en el ánimo de sus intérpretes en el pequeño escenario de nuestro Teatro Arlequín (2012, p. 3).

En relación con su experiencia como actor, bajo la dirección de Moulaert, afirmó:

Desde los primeros ensayos pudimos percibir la lucidez, la gran visión y el potencial del director Moulaert. Tenía la sagacidad de un lince. Todo lo veía, todo lo adivinaba; se adelantaba a las intenciones del texto, a la orientación de un gesto; analizaba con clarividencia un movimiento o el fraseo de un parlamento. Era capaz de hacer un análisis severo de una determinada situación del personaje y proveer ideas e instrumentos a sus actores para la mejor comprensión del acontecimiento escénico.

Jean Moulaert nos abrió nuevas opciones en el escenario para resolver situaciones muchas veces desconcertantes. Nos guio por caminos insospechados con emocionantes reacciones para interpretar la vida, ya fuera mediante el sufrimiento, la alegría, o el silencio. Con él aprendimos una disciplina en nuestro trabajo actoral, para abandonar esas conocidas frases y esos tan practicados vicios costarricenses que rayan en la mueca: “Ahí nos la jugamos; está bien así; dejalo así...” (2012, p. 3).

En opinión de Alberto Cañas Escalante:

No sólo tenía Moulaert un gran talento como director, sino que era un lector impenitente de teatro, alerta a lo que sucedía en los grandes centros. Fue él quien presentó aquí, por cierto, con éxito, la primera obra del teatro del absurdo: “La Lección”, de Eugene Ionesco... (1.º de agosto de 2012, p. 14).⁹

9 Efectivamente fue así. La obra se estrenó en el Teatro Arlequín el 27 de octubre de 1959, en ella actuaron: Jean Moulaert, como el Profesor; Sagrario Pérez Soto, como la Alumna; e Irma de Field, como la Sirvienta.

Para este recordado intelectual costarricense, Moulaert fue uno de los “verdaderos responsables del crecimiento y auge del teatro en Costa Rica a partir de la década de 1950” (1.º de agosto de 2012, p. 14).¹⁰

Durante el período comprendido entre junio de 1956 y finales de 1960, Moulaert dirigió veintitrés obras en el Teatro Arlequín. De algunas de ellas hizo la traducción del inglés o del francés al español y, también, dirigió, en algunas ocasiones, a The Little Theatre Group, que presentaba obras en inglés. Moulaert, luego de que dirigiera y actuara en *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, en octubre de 1960, salió hacia Cuba y ahí permaneció durante un tiempo. Después vivió en Bélgica, donde, entre otras labores, se desempeñó como director del Teatro Real del Gimnasio de Lieja y director en el Centro Dramático del Palacio de los Congresos, en esa misma ciudad. Moulaert volvió a Costa Rica en marzo de 1973 y, nuevamente, trabajó en la dirección teatral y como docente en el Conservatorio Castella y en la Universidad Nacional, de la cual fue el primer director de la Escuela de Teatro.

El primer montaje que había dirigido Moulaert en Costa Rica fue el programa de tres piezas de Jean Tardieu: *La ventanilla*, *Sólo ellos lo saben* y *El mueble*, cuya traducción la hizo junto con la escritora y poeta Virginia Grütter. Con estas obras se estrenó el grupo inicialmente denominado Teatro de Bolsillo, pero convertido luego en Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica, como ya se señaló. El debut de Moulaert con esas tres obras no podía ser más prometedor. Los comentaristas de la época coincidieron en lo acertado de la dirección, que obviamente incidió en el resultado. De ahí en adelante siguió imprimiendo su sello personal y artístico en los trabajos que realizó; porque este director se involucraba de lleno en todos los aspectos de la puesta en escena.

Gallegos Troyo, refiriéndose a su experiencia de actor bajo su dirección, me comentó que encontró en Moulaert a un verdadero maestro y amigo, pues su soporte fue definitivo en la decisión que tomó de dejar aparcada su profesión de abogado y adentrarse por los caminos del teatro, la dramaturgia y la dirección escénica. Gallegos Troyo rememoró que: “Bajo su dirección [la de Moulaert], formamos el Teatro Arlequín y, con él, el comienzo del teatro profesional de Costa Rica. [...] Nuestro teatro estará siempre en deuda con ese joven francés que los aires de la posguerra trajeron a Costa Rica” (2012, p. 3).

Ciertamente, el Teatro Arlequín (sostenido por la Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica), aparte de su importancia desde el punto de vista cultural y artístico, también fue un crisol en el que se forjaron actores, actrices, escenógrafos, encargados de la iluminación, sonidistas y, por supuesto, directores. Moulaert fue un maestro, sin duda alguna. Él creía firmemente que en Costa Rica se podía hacer teatro de calidad y es indiscutible que su contribución fue decisiva, porque además de dirigir con gran categoría, conocimiento, solvencia profesional y sin concesiones a la mediocridad, fue traductor de muchas de las obras que montaba y, por si fuera poco, también fue actor. Por ejemplo, actuó en *Las noches de Chicago*, de George Neveux (1956); *Mis tres ángeles*, de Albert Husson (adaptación de Sam y Bella Spewack) (1957); *A las seis en la esquina del boulevard*, de Enrique Jardiel Poncela (1957), y *Vidas privadas*, de Noel Coward (1958) (Solís Zeceña, 1991).

Comentario particular merece su trabajo durante 1959, porque fue actor en *La luna es azul*, de F. Hugh Herbert; en *La Lección*, de Ionesco, en la cual hizo el papel del Profesor (junto con la debutante Sagrario Pérez Soto e Irma de Field, en los respectivos papeles de la Alumna y la Sirvienta), trabajo que le valió los mejores elogios de los comentaristas; y en *Casa de muñecas*,

10 Para darse cuenta cabal del aporte de Moulaert como director, hay que remitirse a las críticas y comentarios que se hicieron de sus puestas en escena, que se encuentran en el libro de Mesén Sequeira (2018).

de Henrik Ibsen. Al año siguiente (1960), actuó con Clemencia Martínez en *Dos en un subibaja*, de William Gibson, y en *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre, que fue la última obra que hizo antes de ausentarse del país por varios años, como ya quedó indicado.

En la década de los setenta y en las siguientes también dirigió con bastante fortuna. Para la Compañía Nacional de Teatro (CNT) tiene a su haber la dirección de *Invitación al castillo*, de Jean Anouilh, y *El hombre de la barca*, de Melvin Méndez, que realizó junto con la maestra coreógrafa Nandayure Harley.

La actividad y aporte de otros directores: ampliando el panorama de la dirección escénica

En junio de 1956 abrió sus puertas el Teatro de la Prensa, en un local situado 25 metros al sur del Teatro Nacional. Esta sala, sostenida por el gremio de los periodistas, tuvo una corta vida. A mediados del año siguiente tomó el nombre de “Las Máscaras”. A este teatro estuvo ligado Roberto Desplá, donde dirigió ocasionalmente. En el medio teatral se le conocía como actor aficionado, con actividad ya en los años treinta y que continuó realizando en las décadas siguientes (Rojas, Quesada, Ovarés y Santander, 1995).

Desplá también se destacó como director de radioteatros, los cuales gozaron de gran acogida en la época de los cincuenta y sesenta. En abril de 1951, cuando se fundó la Asociación Artística (Formado un conjunto teatral, 10 de abril de 1951), compuesta, en su mayoría por músicos y cantantes líricos, entre los que se encontraban Alcides Prado Quesada, Gustavo Silesky, Claudio Brenes, Carlos Masís, Marina Chase de Gómez, Albertina Moya, Annie Manley y otros, Roberto Desplá figuró como parte de esta organización.

En *Radio para Ti, 880 kilociclos*, emisora que tenía espacios para la música clásica, la ópera y el radioteatro, entre otras transmisiones, Desplá condujo, junto con Ivette de Vives, actriz de mucha experiencia, el programa conocido como “El Padrino Roberto”, un espacio cultural dirigido a la población infantil. Este programa, que salió al aire por primera vez en marzo de 1952, se componía de cuentos, leyendas, fábulas, canciones, biografías y radioteatros. Desplá también creó, en 1962, un grupo de títeres que llevaba por nombre Le Petit Guignol, dedicado a presentar obras infantiles.

En junio de 1965, se atrevió con un montaje complejo: *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, que presentó en el Teatro Nacional; lamentablemente, no se ha localizado información respecto de dicho trabajo. En ese mismo escenario, dirigió, en abril de 1966, con el Grupo Las Brujas, la conocida obra de Alejandro Casona, *Los árboles mueren de pie*.

Asimismo, Desplá se hizo cargo de dirigir el Grupo Teatral de la Caja Costarricense de Seguro Social (CCSS) a partir de su cuarta temporada (1967) y hasta 1973, cuando se le puso punto final a este importante proyecto. Hecho lamentable, sin duda alguna, porque la CCSS había encontrado en esa agrupación un verdadero aliado para ampliar su cobertura de servicios sociales. En este caso para llevar, en forma gratuita, sano entretenimiento a la población costarricense en sus clínicas periféricas, ubicadas casi todas en barrios marginales de la capital. John de Abate, quien había dirigido el grupo en sus dos primeras temporadas, dijo de Desplá que “tiene mucho oficio y es capaz” (De Abate, 1971, en González Salas, 1992, p. 110). Roberto González, quien fuera integrante de ese grupo teatral desde sus inicios, hace varias referencias al trabajo directoral

de Desplá como muy bueno (González Salas, 1992). En relación con este grupo, es digno mencionar la permanente contribución, en calidad de actriz, de la ingeniera Guadalupe (Lupe) Pérez Rey, quien asimismo se destacó como dramaturga, tanto en solitario como de forma conjunta con la también dramaturga Leda Cavallini Solano.

Desplá tuvo una larga carrera ligada a las tablas. En 1989, cuando el Teatro Universitario decidió cerrar la temporada de ese año con *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona, bajo la dirección de Ana Lara, convocó a Desplá para que hiciera el papel de “Padre de la otra Alicia”, y es altamente probable que fuera uno de sus últimos trabajos como actor. De la dirección teatral ya se había retirado.

Dentro de estas menciones, es pertinente señalar a aquellas agrupaciones que pusieron en escena un repertorio en otros idiomas, las cuales enriquecieron la oferta teatral. Primeramente, en las décadas de los cincuenta y sesenta, tuvo una relativa actividad The Little Theatre Group, entidad que había iniciado sus montajes en 1949, año de su fundación.¹¹ Sus obras se presentaban en inglés y tenía un nivel aficionado. Con respecto al trabajo de dirección de este grupo, tampoco se tiene información; sin embargo, lo que sí está claro es que ese cometido casi siempre fue asumido por alguno de los actores o actrices del grupo, como: Bertha E. Wright, José Trejos, Nancy Hamer, Curtis W. Barnes, Bruce Patchen, John Dodge, Albert Williams, Joel Lloyd, Harold Lynn y otros. En alguna ocasión fueron dirigidos por Jean Moulart y por Daniel Gallegos Troyo. En segundo lugar, está el teatro creado, a mediados de los años sesenta, por la Alianza Francesa, Le Tréteau, cuyo repertorio estaba compuesto por obras en idioma francés. De este no se obtuvieron detalles sobre su actividad ni quién o quiénes lo dirigieron en ese tiempo. Sin embargo, se rescata el nombre de Robert Liquière.¹²

Otro director teatral que se debe mencionar por su destacada labor es Lenín Garrido Llovera (conocido simplemente como Lenín Garrido), quien era de profesión arquitecto y en los comienzos de la década de 1950 laboró en el Departamento de Planeamiento de la Universidad de Costa Rica; asimismo, fue profesor en la Facultad de Ciencias y Letras. Sin embargo, su afición, rayana en pasión por el teatro, y sus conocimientos en la materia propiciaron su nombramiento como director administrativo y de coordinación de la Asociación del Teatro, entidad administrativa creada en el “Reglamento del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica”, que el Consejo Universitario aprobó el 7 de mayo de 1956. En esa condición, le correspondió administrar el uso de la sala del Teatro Arlequín, que se había quedado sin director, tras la renuncia de Lucio Ranucci y cuyo contrato de alquiler lo pagaba, en ese momento, la Universidad de Costa Rica.

Garrido se vinculó a la actividad de la Asociación Cultural Teatro Arlequín desde sus inicios y ahí realizó una importante labor como director. Entre sus trabajos con el Teatro Arlequín están los siguientes: *Antes del desayuno*, de O’Neill, en julio de 1956, interpretado por Albertina Moya; un programa compuesto por tres obras cortas de Anton Chéjov, *El oso*, *El canto del cisne* y *El pedido de mano*, en marzo de 1958, en las cuales actuaron, respectivamente, Anabelle de Garrido, José Trejos y Serafín Saravia; Guido Sáenz y Vinicio Corrales; Ana Poltronieri, José Trejos y Guido Sáenz; *Endemoniada*, de Carl Schoenherr, en agosto de 1961, en la cual dirigió a Kitico Moreno, Guido Sáenz y Luis A. Chocano, y el programa doble de *El gato murió de histeria*, de Manuel J. Arce, y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, en junio de 1962, el elenco de estas obras lo conformó Kitico Moreno, Guido Sáenz y Oscar Castillo,

11 El primer montaje de esta agrupación fue la obra *Claudia*, de Rose Franken, en abril de 1949 en el Teatro Nacional.

12 Pedagogo y hombre de teatro, quien fue el primero en escenificar, en Costa Rica, piezas teatrales en idioma francés. Su repertorio era amplio e iba desde, por ejemplo, *El Cid*, de Corneille, hasta *El sátiro de la ciudad*, de René de Obaldía.

en la obra de Arce, y Kitico Moreno, Guido Sáenz, Flora Marín Guzmán, Irma de Field y los niños Alejandro Herrera y Juan Fernando Cerdas, en la de García Lorca, además, intervinieron los cantantes Mario Truque y Pablo Montes de Oca. Valga el momento para destacar el profundo conocimiento que Garrido tenía de la producción lorquiana, que lo llevará más adelante, según se indicará, a dirigir otras obras del celebrado poeta y dramaturgo granadino. Las obras citadas se pusieron en la sala del Teatro Arlequín, que se ubicaba en calle 9 de San José.

Cuando la Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica pasó a utilizar el Teatro Nacional, Garrido dirigió ahí, en agosto y setiembre de 1966, *Las preciosas ridículas*, de Molière. Garrido era un *moliérista* muy reconocido en el medio académico y teatral. Esta obra compartió cartel, primero, con *La señorita Julia*, de Strindberg, y, segundo, con *El Apolo de Bellac*, de Giraudoux, las cuales dirigió Daniel Gallegos Troyo. Como se puede advertir, los avatares del teatro juntaron providencialmente a estos dos connotados directores.

Un hito en la carrera de Garrido como director lo constituye el memorable montaje de *La casa de Bernarda Alba*, en el Teatro Nacional, que dirigió en noviembre de 1966, patrocinado por la Dirección General de Artes y Letras, del Ministerio de Educación Pública (MEP), con la ya consagrada Ana Poltronieri en el papel de Bernarda. Esta fue acompañada por Ivette de Vives, Anabelle de Garrido, Haydée De Lev,¹³ Xinia Villalobos, Addy Sancho, Roxana Campos, Ana Sayaguez, Dinorah Carvajal, Isabel Montero y Blanca Rosa Vázquez, quien había debutado a la edad de 12 años en *La zapatera prodigiosa*, dirigida por Lucio Ranucci, en marzo de 1956. En esta ocasión, la dirección, la escenografía y los diseños estuvieron a cargo de Garrido. Otros integrantes del equipo, que apoyaron al director, fueron: Roberto Desplá, en maquillaje; Leticia de Bolaños, quien realizó el sobrio y elegante vestuario (el riguroso luto de todas las mujeres); Richard Barton, en escenografía e iluminación, Raúl Montero, Addy Sancho, en la coreografía; y estudiantes del Conservatorio Castella, que estuvieron a cargo de la parte coral.

En ese mismo escenario, en julio de 1969, Garrido volvió con otra obra lorquiana, *Doña Rosita la soltera* (o *El lenguaje de las flores*), en la que figuraban cinco de las actrices que habían trabajado en *La casa de Bernarda Alba*: Ana Poltronieri, Ivette de Vives, Anabelle de Garrido, Roxana Campos y Xinia Villalobos. El elenco lo completaban el propio director, más Mariamalia Sotela, Argerie Vega, Nadia Lizano, Antonio Yglesias, Rudolf Wedel, Andrés Montero y Marcelle Petain. Esta última trabajaba, sobre todo, en obras en francés, que ponía en escena Le Tréteau, aunque en varias ocasiones colaboró en montajes en español, como *Cita en Senlis*, de Anouilh, o *Gigi*, de Colette-Loos.

En setiembre de 1971, Garrido dirigió *La Segua*, de Alberto Cañas Escalante, que fue una de las obras que Costa Rica presentó en el segundo Festival de Teatro CSUCA (Consejo Superior Universitario Centroamericano). Este trabajo le mereció, en la categoría A, el Premio Nacional como Mejor Director, y a De Lev, el de Mejor Actriz, por su papel de Encarnación Sancho (la Segua). Entre las figuras de su numeroso elenco estuvieron, además de De Lev (quien sustituyó a Kitico Moreno, debido a un accidente que esta tuvo en uno de los ensayos finales), Ana Poltronieri, Gladys Catania, Alfredo Catania y Rodolfo Araya.

Nuevamente, el Teatro Nacional fue el espacio en el que dirigió Garrido, en junio de 1972, *La vida es sueño*, en cuyo elenco estuvieron, entre otros, Oscar Castillo, Haydée De Lev,

13 El nombre y apellido de esta actriz se escribirá, en este estudio, como Haydée De Lev –con la excepción que luego se indica–, para respetar el nombre artístico que ella utilizó a partir de 1982, con posterioridad a su participación en *En el séptimo círculo* (Avilés Montoya, 2019, pp. 154-156). En el capítulo segundo, apartado “El infierno está aquí y ahora: Gallegos se enfrenta a su propia creación”, el nombre de la actriz figura como Haydée Schtirbu.

Rodolfo Araya y Mariano González. En esa ocasión, participó la Congregación de Soldados Romanos de Curridabat. En el Teatro Las Máscaras, dirigió *El malentendido*, de Camus, con elenco formado por él mismo, Anabelle Quesada (su esposa), Ana Poltronieri, Virginia Maroto de Fernández y Oscar Castillo. En ese mismo teatro puso en escena *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, obra en la que actuó también junto con su esposa Anabelle Quesada, Gladys Catania y Rudolf Wedel.

Del abogado, periodista y dramaturgo Alberto Cañas Escalante, hizo el montaje de *Tarantela*, en setiembre de 1976, en la sala del Teatro Arlequín. En este caso, el elenco estaba integrado por Andrés Sáenz, Olga Marta Barrantes, Ivette de Vives, Anabelle de Garrido, José Trejos, Leticia Castro, Vicky Montero y Jaime Hernández. Otro montaje muy reconocido en su carrera fue *Eqqus*, de Peter Shaffer, también en la sala del Teatro Arlequín, ubicado en la calle 13, en marzo de 1976, con coreografía de Mireya Barboza, y cuyos protagonistas fueron Lenín Vargas y Carlos Catania. En esta misma sala, cerró el ciclo del Teatro Arlequín con los montajes de *La visita del inspector*, de J. B. Priestley, con José Trejos y Anabelle de Garrido como los únicos integrantes del mítico Arlequín, y *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty, en este último estuvo la pareja compuesta por Marcelo Gaete y Sara Astica.

Su actividad como director se extendió muchos años más. En junio de 1980, Garrido dirigió al Grupo GRUTEACAS, en el Teatro del Conservatorio Castella, situado frente al costado norte de La Sabana, en la obra de Bertolt Brecht, *La vida de Galileo Galilei*. Para la CNT dirigió: *La dama boba*, de Lope de Vega; *Andorra*, de Max Frish; *Valpone*, de Ben Jonson; *Operación T.N.T.*, de Alberto Cañas Escalante; *La carta perdida*, de Luca Cargiale; *Una Bruja en el río*, de Alberto Cañas Escalante; y *Gobierno de alcoba*, de Samuel Rovinski. Como se puede concluir, con la larga lista de títulos mencionados –que no es exhaustiva–, la labor directoral de Lenín Garrido fue muy abarcadora en tiempo (llegó hasta la década de los noventa) y en títulos: todas piezas importantes del repertorio nacional y universal.

Lenín Garrido se destacó por el buen gusto que tenía para organizar el espacio escénico, para crear acertadas escenografías –que también fueron abundantes– y por el conocimiento de los autores teatrales más relevantes a nivel mundial. Gallegos Troyo consideraba a Garrido como un hombre sumamente culto y trabajar con él “implicaba una incursión en el autor, en todos los aspectos literarios y de la dramaturgia” (7 de julio de 1993, p. 2A). Cañas Escalante, por su parte, anotó acerca del trabajo directoral de Garrido que:

La aproximación a las obras y su enfoque de la puesta en escena estuvieron siempre basados en un estudio muy serio del texto dramático, y en un afán de comprender lo que el autor se propuso. Se sentía intérprete del autor y, por usar una expresión de Carlos Catania, “montaba las obras sin montarse en ellas”. No dirigía para lucirse, para asombrar, para robar cámara, sino para entregarle al público, impecablemente interpretado, el mensaje, por llamarlo de algún modo, que el autor se propuso. Pero entendiendo, penetrando ese mensaje, sin desfigurarlo. Por eso sus montajes de García Lorca, de Molière, de Anouilh, de O’Neill, de los grandes en general, fueron memorables.

[...] Había una razón estética para cada uno de sus actos y movimientos.

Por eso, siempre que compartía el hallazgo de una obra nueva o vieja, la comunicación iba acompañada de un esquema de puesta en escena, en el que ya tenía incorporados incluso algunos detalles de actuación (julio de 1993, s. d.).

Garrido era un profundo y pertinaz conocedor y estudioso del teatro universal. En el suplemento *Viva* de *La Nación*, en la nota informativa acerca de la muerte de este respetable director teatral, la periodista Gilda González (1993) reprodujo las palabras dichas por Garrido, en alguna ocasión,

respecto de su trabajo: “No arrebató al público con recursos emotivos, porque soy enemigo de las lágrimas verdaderas. Trabajo con los actores entre la sinceridad y la medida, porque el máximo desgarré del personaje siempre debe ser una *imagen teatral* [cursiva añadida]” (Garrido, s. d., en González, 7 de julio de 1993, p. 2A).

En su ensayo que lleva por título, precisamente, “La imagen teatral” (1973), teorizó ampliamente sobre ese concepto, que entendía como la síntesis de las artes, aunque como él mismo dijo, esa era una manera fácil de llamarla. Según él, la imagen teatral debía “ser plasmada con los elementos y principios definidores de las artes todas, puestos en acción por la presencia del actor” (p. 157). Así que “toda la escenografía, vestuario y efectos de luces y sonidos debe tender a lograr una última imagen activa determinada por el actor” (p. 157).

Para Guido Fernández Saborío (1977), este libro de Garrido era “una excelente indagación del fenómeno de la comunión entre espectáculo y espectadores” (p. 154), que se encontrará repetidamente en forma mucho más elaborada y enriquecida, por ejemplo, en Jorge Dubatti, teórico e historiador teatral argentino, quien utiliza no el concepto de “comunión”, sino uno similar, el de “convivio”. La antropóloga teatral Patricia Cardona (1993) se refiere a esa misma noción como “encantamiento mágico”. En opinión de Fernández Saborío, era la única obra costarricense que teorizaba acerca del teatro, situación que en mi criterio no ha variado en la actualidad.

Lenín Garrido y Daniel Gallegos Troyo fueron compañeros de reparto en *Largo viaje de un día hacia la noche*, de Eugene O’Neill, que se estrenó en el Teatro Nacional el 6 de diciembre de 1958, dirigido por Jean Moulart. Además, en dos ocasiones, Gallegos Troyo-actor fue dirigido por Garrido: en *Tartufo*, estrenada el 22 de mayo de 1964, y *Las preciosas ridículas*, estrenada el 18 de agosto de 1966; ambas obras de Molière. También se dio el proceso inverso. Garrido-actor fue dirigido por Gallegos Troyo en *Pígalión*, estrenada en el Teatro Nacional el 19 de noviembre de 1963.

Aunado a los directores y agrupaciones mencionadas, en la década del sesenta también dirigieron, ocasionalmente, Guido Sáenz González y José Trejos Willis, ambos actores muy conocidos del Teatro Arlequín. Como Sáenz González era al mismo tiempo profesor en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, dirigía a sus alumnos en las obras que estudiaban como parte de su práctica teatral.

En esa misma década, concretamente en 1967, llegaron y se asentaron en Costa Rica los Catania (los hermanos Carlos y Alfredo y la esposa de este último, Gladys), quienes eran argentinos e integraban una agrupación denominada Teatro de Los 21. Los tres trabajaron en la recién abierta Escuela de Teatro, de la Dirección General de Artes y Letras, del MEP, y los hermanos no solamente actuaban, sino que también dirigían.

En el caso de Carlos, su trabajo fue mayoritariamente bien valorado por la crítica, pues era exigente y muy profesional; asimismo, el público acogía sus puestas con entusiasmo. Algunas de las obras que dirigió fueron las siguientes: *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún; *Distinto*, de Eugene O’Neill; *La colina*, de Daniel Gallegos Troyo, un polémico montaje, en 1968; *Contrato matrimonial*, de Efraim Kishom; *La cantante calva*, de Eugene Ionesco; *La última flor*, de James Thurber (dirección conjunta con su hermano Alfredo), que significó la primera presentación pública, en setiembre de 1968, del primer grupo de alumnos de la Escuela de Teatro de la Dirección General de Artes y Letras, del MEP; *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller; *Dos en un subibaja*, de William Gibson; *El terremoto*, de Carlos Catania; *Comedia negra*, de Peter Shaffer; *Historia del zoo*, de Edward Albee; *Escenas de terror y miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht; *Las sillas*, de Ionesco; *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, *La señorita de Tacna*, de Vargas Llosa, y otras más.

En cuanto a Alfredo, este dirigió, a partir de la década del sesenta, en la Escuela de Bellas Artes, en el Teatro Universitario y, más tarde, en la CNT; de estas dos últimas entidades, fue director por algún tiempo. Cuando fundó el Teatro Carpa, una suerte de teatro itinerante, aunque también tenía un espacio fijo en San José (primero, al costado Este del parque Morazán y, posteriormente, sobre carretera a San Pedro, junto al local que hoy ocupa un restaurante de la cadena KFC), se encargó de su dirección general. Su trabajo profesional, de gran calidad, era muy bien recibido, al igual que su labor como actor.

Algunas de las obras dirigidas por Alfredo Catania fueron las siguientes: *Picnic en el campo de batalla*, de Fernando Arrabal; *En el andén*, de Ernesto Frers; *Jorge*, de John A. West; *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené; *Tres días con gerente*, de Julio Silvain; *S.O.S.*, una obra de creación colectiva de los estudiantes de Artes Dramáticas, en setiembre de 1970; *Las fisgonas de Paso Ancho*, de Samuel Rovinski; *La familia Mora*, de Olga Marta Barrantes; *Puerto Limón*, de Joaquín Gutiérrez; *El farsante más grande del mundo*, de J. M. Synge; *El martirio del Pastor*, de Samuel Rovinski; *La llamada del tiempo*, de Guido Sáenz; *El rey se muere*, de Eugene Ionesco; *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés, y muchas obras más.

Un año después de los Catania, precisamente, en junio de 1968, llegó al país la Compañía de Arte Dramático Polls-Salvador del matrimonio formado por Esteban Polls, director teatral catalán, y la actriz Monserrat Salvador. Una vez finalizados sus compromisos, decidieron quedarse en el país, probablemente por motivos económicos. Polls, luego de dirigir algunas obras en el Conservatorio Castella, formó, con algunos amigos del teatro, la Sociedad de Promociones Teatrales, mas no tuvo el éxito esperado. En 1971, cuando se creó la CNT se le nombró su director, cargo en el cual permaneció hasta 1973. Posterior a estas experiencias, se quedó un tiempo más en el país para regresar luego a España con su familia.

Polls, con la CNT, dirigió las siguientes obras: *Juego de pícaros, damas y cornudos* (compuesto por los entremeses: *La cueva de Salamanca*, *Los habladores* y *El viejo celoso*), de Cervantes; *Tierra baja*, de Ángel Guimerá; *Las Troyanas*, de Eurípides; *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente; *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen; y *Arlequín servidor de dos amos*, de Goldoni. No tuvo Polls la crítica a su favor, que pedía más de él dados sus conocimientos, experiencia y antecedentes en el teatro español, pues había dirigido varios grupos de aficionados y, además, el Orfeó Gracienc y el Teatro Experimental de Barcelona, en los años cincuenta, bajo cuyo alero, por ejemplo, se había iniciado profesionalmente la que sería por mucho tiempo la gran diva de los escenarios españoles, Nuria Espert (Arias de Cossío, 2016).

En esta rápida exploración acerca de la dirección teatral durante los años cincuenta, sesenta y setenta, no se puede dejar de mencionar a Juan Luis De Abate Jiménez (conocido como John), biólogo y escritor español que fue contratado por la Universidad de Costa Rica como profesor en la Escuela de Biología desde 1958, y a Hernán de Sandozequi Valerín,¹⁴ costarricense-mexicano, quien vino de México en 1963 a solicitud de Alfredo Sancho Colombari, para que impartiera lecciones en el INAD. De Abate y Sandozequi dirigieron algunos grupos teatrales que surgieron en instituciones públicas, como el Banco Central de Costa Rica (BCCR), el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) y la CCSS. Sandozequi Valerín, asimismo, dirigió el Club de Teatro del Colegio Vocacional de Heredia y el grupo de Artistas Unidos de las Hermandades Católicas

14 Su nombre de pila era Hernán Francisco Cedeño Valerín, pero adoptó el de su maestro, el músico mexicano Hernán de Sandozequi (información suministrada por su nuera, la señora Ana Isabel Castro, quien fuera esposa de Jorge de Sandozequi. Conversación con la autora, del día 3 de abril de 2017).

del Trabajo. A partir de las experiencias en las entidades citadas, fundó y dirigió el “Teatro Experimental Autónomo” (TEA), mediante el cual, con el apoyo de la Inspección General de Colegios del MEP, se dieron, entre otras actividades, cursos complementarios a profesores asesores de teatro de diversos colegios del país (Cursos para maestros promueve el TEA, 13 de noviembre de 1963).

El TEA presentó varias obras en distintas salas; dentro de su historial tiene el haber atendido, en noviembre de 1968, una invitación de la Dirección General de Cultura de El Salvador, para presentar, en el Teatro Nacional de Bellas Artes de ese país, la obra *Elektra*, de Virgilio Piñera (Teatro Experimental Autónomo de Costa Rica presentó *Elektra* en El Salvador, 20 de noviembre de 1968). Esta pieza la había preparado Sandozequi Valerín con el grupo teatral del ICE y la había presentado antes en el Auditorio del Banco Central de Costa Rica, con el siguiente elenco: Lolita Galarza, Mayra Luz Monge, Vera Cecilia Salazar, René Vargas, Germán Castro, Arturo León Orué, Gilbert Campos, Johnny Gatjens, Alfredo Ramírez y Ronald Muñoz. A su vez, la escenografía fue de Raúl Montero, la iluminación de Carlos Vega, el diseño del vestuario de J. Ureña y la producción de Jorge de Sandozequi.¹⁵

De Abate Jiménez dirigió las dos primeras temporadas del grupo teatral de la CCSS, como ya se había adelantado; sin embargo, luego lo dejó, pues se trasladó a trabajar en Venezuela. A él le correspondió la tarea de darle unidad al grupo que se iniciaba y “modelar las nuevas figuras, que en ese tiempo dieron los primeros pasos en el arte teatral” (González Salas, 1992, p. 30). Sobre su trabajo directoral con ese grupo, se tiene la siguiente referencia: “[Al grupo teatral de la CCSS] John De Abate lo dejó apto para servir al arte con plenitud, con arrestos de superación” (Boletín de Noticias n.º 322, 16 de noviembre de 1966, en González Salas, 1992, p. 34).

Además, imposible olvidar al profesor Arnoldo Herrera, por muchísimos años director del Conservatorio Castilla y, aunque su campo fue más bien la dirección musical, en algunos programas figuró como director artístico del grupo de teatro de ese Conservatorio. Entidad por la cual pasarían muchos nombres de actores y actrices que resultan en suma conocidos para el público costarricense. Sin embargo, tampoco se ha podido recabar información acerca de su trabajo directoral, que es lo que interesa en este apartado.

En 1962, Ricardo J. Méndez Alfaro, recién egresado del Liceo J. J. Vargas Calvo, en donde había participado en el grupo teatral de los estudiantes de ese centro educativo, se ligó al movimiento cultural y teatral costarricense. Su pasión por el teatro lo impulsó a fundar, junto con otros amantes del teatro, el Grupo de Teatro Lope de Vega, de nivel aficionado, que él mismo dirigió. Algunas de las obras se presentaban en las clínicas periféricas de la CCSS. Sin embargo, en cuanto a su estilo de dirección, no se han encontrado datos.

En cambio, sí existen registros de la actividad del grupo: en octubre de 1967, con motivo de la puesta en escena de *Ha llegado un inspector*, de J. B. Priestley, en el Teatro de la Calle 4, se indicó en una nota periodística que, en los cinco años de trayectoria que llevaba el grupo había montado obras de Alfonso Paso, Alejandro Casona, Alejandro Sieveking y una de su director, Méndez Alfaro (‘Ha llegado un inspector’ en el Teatro de la Calle Cuatro, 11 de octubre de 1967). Según la nota aludida, con la puesta en escena del título de Priestley citado, la agrupación se había colocado a la altura de los mejores grupos existentes en ese momento (11 de octubre de 1967). Méndez Alfaro dirigió la CNT de 1977 a 1978.

15 Programa de mano. Archivo personal de la autora.

A mediados de 1965, llegó al país el profesor chileno Raúl Varela, quien se insertó en la actividad académica de la Universidad de Costa Rica. Tenía conocimientos teatrales y dirigió algunas obras, como la que presentó, a fines de ese año, el grupo de teatro del ICE. Al año siguiente, en enero, con el Teatro Universitario, montó *Réquiem para una reclusa*, de Albert Camus, y, en abril, *Judas*, de Valerio Ratti. El profesor Varela formó compañía en Costa Rica con el argentino Enrique Pacheco (Compañía Varela-Pacheco) y presentaron varias obras en el Teatro Nacional, en marzo y abril de 1966, y en las clínicas periféricas de la CCSS, con dirección de ambos. Sin embargo, su paso fue efímero, pues aparte de lo mencionado no se tienen registros de otras actividades ni hay referencias a su trabajo directoral.

Otro director al que se debe citar es José Tassis, quien estuvo a cargo del Teatro Universitario cerca de dos años; no obstante, en los documentos consultados se registra muy poca actividad suya como director. Tampoco se han encontrado noticias sobre su estilo de dirección u otros datos relativos. En el Teatro Las Máscaras dirigió *Los huevos del avestruz*, de André Roussin; *Esquina peligrosa*, de J. B. Priestley; *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets; *Cuando el fuego se apaga*, de Jean Jacques Bernard; y *El luto robado*, de Alberto Cañas Escalante. Con el Teatro Arlequín puso en escena *Casa de muñecas*, de Ibsen, mas la crítica no le fue favorable. Tassis había sido becado por la Universidad de Costa Rica para realizar estudios teatrales en Chile. En la dirección del Teatro Universitario lo sucedió el maestro Daniel Gallegos Troyo.

En esta mención que se ha hecho de los directores teatrales, no puede olvidarse a Armando Soto Montoya –aunque en otra modalidad–, quien, en las décadas del cincuenta y sesenta, produjo y dirigió los radioteatros que se transmitían por *Radio Centro, 800 kilociclos*, en el programa titulado “Teatro dominical de gala”, que patrocinaba la Compañía Nacional de Fuerza y Luz, S. A., con repartos de voces nacionales, como la del propio Soto Montoya y las de Isabel Quirós, Vicky Orozco, Roberto Desplá, Ivette de Vives, Ester García, Alberto Sáenz, Adilia Freer, Juan Bautista Araujo y otros más. Esa emisora también transmitía radionovelas. Según la posición asumida en esta investigación es pertinente destacar la importancia de la actividad radial en Costa Rica como espacio fundamental de enseñanza y entretenimiento en un momento en que la televisión no había acaparado la atención que tiene hoy día.

A los directores mencionados, se deben sumar algunos profesionales quienes llegaron en los setenta a Costa Rica, tales como Luis Carlos Vásquez, Alejandra Gutiérrez, Nicholas (Nico) Baker, Oscar Fessler, Atahualpa del Cioppo, Alejandro Sieveking, Júver Salcedo y Marcelo Gaete. Al respecto, es preciso señalar que no se ignora el hecho de que muchas otras personas han dirigido; no obstante, eso deberá ser tema para otro estudio, ya que, en este apartado inicial, se ha querido ofrecer, sin pretensiones de exhaustividad, un vistazo panorámico por la dirección teatral en San José de Costa Rica en las primeras décadas en las cuales el maestro Gallegos Troyo inició su labor directoral.

Lo anterior con el fin de poder aquilatar de una mejor manera su trabajo y su aporte fundamental al desarrollo de una actividad que, con las excepciones dichas, según ha quedado demostrado, estaba, en los inicios, en manos de personas no formadas en el oficio. Aun así, tanto unas como las otras, contribuyeron a mantener un interés genuino por el teatro. Sin embargo, el caso de Daniel Gallegos Troyo tiene otro perfil, pues no solo se preparó en el campo, sino que también dirigió el Teatro Universitario, por un largo período, y fue el ideólogo y artífice de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, en la cual tuvo una extensa carrera como docente. El proyecto de un centro formador de profesionales en Artes Dramáticas era considerado por Gallegos Troyo como fundamental para el crecimiento, desarrollo y consolidación del arte teatral en el país en todas sus facetas y, en consecuencia, debería estar abierto al aporte de los más acreditados profesionales en distintas disciplinas.

Acerca de la autora



Olga Marta Mesén Sequeira nació en San Ignacio de Acosta. Sus estudios primarios los realizó en la Escuela Cristóbal Colón y la educación secundaria en el Liceo J. J. Vargas Calvo, en San Pedro de Montes de Oca. Contó con la ayuda de una beca municipal, que mantuvo durante los cinco años de colegio.

Al terminar la secundaria, ingresó a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Costa Rica, en donde obtuvo su Licenciatura, con énfasis en Administración de Negocios. Ejerció esta profesión en la Contraloría General de la República por más de treinta años. Durante ese período fue favorecida con entrenamientos profesionales dentro y fuera del país y redactó junto con un colega el *Manual de normas técnicas sobre presupuesto público, que deben observar las entidades públicas y privadas que reciben fondos del Estado*. Posteriormente, trabajó en un proyecto, financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo, en la Cámara de Cuentas y el Congreso de la República, en Santo Domingo, República Dominicana.

Cuando se jubiló, en los inicios del año 2001, ingresó de nuevo a la Universidad de Costa Rica, con la finalidad de hacer una Maestría en Literatura Española, de la cual se egresó en diciembre de 2006, con graduación de honor. Su trabajo de graduación, con los ajustes del caso, fue publicado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en 2011, y lleva por título *Poética de lectura en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle-Inclán*. Dado su interés de poner en relación la literatura con la pintura, ha recibido diversos cursos sobre arte e historia del arte. Uno de ellos en el Istituto Michelangelo de Florencia, Italia.

En los últimos años, se ha dedicado a la investigación literaria y teatral y tiene a su haber innumerables estudios realizados para el Taller de Lectura y Literatura del Instituto Cultural de México

y artículos diversos para revistas nacionales y extranjeras. Ha sido invitada a presentar libros y ponencias, participar en espacios radiales y a escribir sobre temas relacionados con el teatro.

La Editorial de la Universidad de Costa Rica le ha publicado dos textos más: *Daniel Gallegos Troyo: su obra única* (2014) y *El Teatro Arlequín de Costa Rica. Memoria de un grupo teatral (1955-1979)*. También, dicha editorial publicó, en el número 7 de la colección “Cuadernos del Bicentenario CIHAC”, la investigación *Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a 1980. Una lectura desde la perspectiva de género* realizada con la Dra. Ruth Cubillo Paniagua, profesora de la Universidad de Costa Rica.

Actualmente, continúa en su labor investigativa.



Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual](#).

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

DANIEL GALLEGOS TROYO

Daniel Gallegos Troyo. Director teatral y maestro aspira a rendir un merecido homenaje póstumo a quien prestigió el movimiento teatral costarricense y transmitió sus conocimientos a varias generaciones de alumnos, en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, que abrió sus puertas en 1968, gracias, precisamente, a su tesón.

En este estudio, único en su género, se comentan las obras teatrales dirigidas por este profesor emérito de la UCR, así como su labor docente en las aulas y en la vida, no como una actividad aislada, sino inserta dentro un movimiento cultural diverso y vigoroso que empezó a tomar fuerza al preludiar la segunda mitad del siglo XX.

La audiencia podrá comprobar que, tanto en Costa Rica como en el exterior, el trabajo profesional de Gallegos Troyo, en el campo de la dirección teatral y la docencia, fue muy bien valorado por conocedores y legos en la materia.

Su labor, que también abarcó otras facetas: dramaturgo, novelista, director de cortometrajes y de teleteatro, traductor, académico de la lengua, entre otras, lo hizo merecedor del Premio Nacional de Cultura Magón, en 1998.

ISBN 978-9968-46-992-0



EDITORIAL
UCR

200
BICENTENARIO
INDEPENDENCIA
COSTA RICA