

Los teatros josefinos: el Variedades, el Nacional y los secundarios

Patricia Fumero*



Al final del siglo XIX el objetivo de los gobiernos liberales era conciliar el desarrollo capitalista con un régimen en el cual todos sus miembros tuviesen, por lo menos formalmente, igual-

dad de derechos para desarrollar libremente sus capacidades, según el concepto liberal de democracia¹. En este contexto, se inauguraron el Archivo Nacional (1881), el Museo Nacional (1887) la Biblioteca Nacional (1888) y el Monumento Nacional a la guerra de 1856-57 (1895). Este hecho demuestra claramente que los liberales costarricenses fueron capaces de proyectar un discurso nacional con verdadera resonancia popular, en el cual los grupos subordinados podían ver reflejada su propia imagen². La educación y la cultura se convirtieron en el estandarte de los liberales para consolidar su modelo político, quienes permitieron que todos los grupos sociales participaran en ellas y así apoyaran su ideario.

Como producto de la necesidad social de consumir cultura, no sólo se construyeron teatros en el centro de la ciudad -como el Variedades (1891) y el Nacional (1897)- sino también en los barrios. En efecto, a partir de 1910 se construyeron, por lo menos, nueve teatros, el último de los

cuales fue el Adela, en 1925. La mayoría de esos teatros se ubicaban en centros residenciales de clase media. Era grande la cantidad de teatros, si tomamos en cuenta que la población del casco urbano josefino era de 9.265 habitantes, para 1892 y, para 1905, de 24.228 habitantes³. Sin explicar en qué se fundamenta, en 1914, Dana Munro estima la población de San José en 30.000 habitantes⁴. El crecimiento demográfico de la ciudad queda de manifiesto en esas cifras⁵.

La sociabilidad se promovía, no solo formalmente, como acabamos de explicar, sino también informalmente, dado que las veladas y los banquetes, como forma de ayuda a los necesitados, constituían, a la vez, puntos de reunión. También las sociedades de música -entre ellas las filarmónicas- ocupaban un lugar importante en el proceso de sociabilidad. Para 1885 estas se consolidaron al constituirse formalmente las Filarmonías de San José y Cartago. En esa época, la cultura del individuo desempeñaba un papel significativo. De ahí la importancia de la creación de la Sociedad Literaria "El Porvenir" (1885) y el nacimiento de una de las primeras compañías lírico-dramáticas de aficionados (1885), organizada por miembros de la élite, en la cual incluso señoritas de la "selecta sociedad" participaban reiteradamente⁶.

* Profesora de la Escuela de Historia y Geografía e investigadora del Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC)

Al desarrollo de la cultura urbana en San José se unían la actividad de varios restaurantes, que permanecían abiertos hasta las dos de la madrugada los días de función teatral, y la apertura de nuevos hoteles. En junio de 1892, un novedoso salón-restaurante ofrecía, a sus clientes

*"...un rato de solaz en las horas de la noche. Habrá BAILES todas las noches hasta las 11:00 p.m. y los viernes, sábados y domingos hasta las 5:00 a.m. Las personas de gusto más exigente, encontrarán a toda hora exquisitos manjares, bien sazonados y aderezados a la española..."*⁷

A. El Teatro de Variedades

En 1890, Tomás García, empresario de teatro español radicado en Costa Rica desde 1872, luego de renunciar a la Compañía Luque inició, junto con otros inversionistas, la construcción del Teatro de Variedades. Para realizar su proyecto habían comprado el salón de juegos del Club del Comercio⁸. El Teatro de Variedades se estrenó en 1891 y llegó a ser en el principal centro de espectáculos del país.

A pesar que ya se pensaba en la construcción de un teatro que estuviera a la "altura del progreso" de Costa Rica, el Teatro de Variedades cumplió un papel importante para la sociedad costarricense durante muchas décadas y aún hasta nuestros días. A partir de la inauguración de ese local, el país contó con la asistencia regular de un

sin número de compañías teatrales y de otro tipo de sociedades artísticas: circos, orquestas, estudiantinas, funambuleros y prestidigitadores, entre otras. Alrededor del Teatro Variedades se organizó una compañía dramática de aficionados, dirigida por Cristián García, la cual se encargó de diferentes puestas en escena, la mayoría de autores foráneos especialmente españoles.

Para el 21 de enero de 1891, pocos días después de su inauguración, se vio la necesidad de remodelarlo. Al respecto el periódico EL HERALDO se refería a *...los trabajos de reformas en el Teatro Variedades. A pesar de que el público esperaba que el escenario se le daría más altura, parece que los señores propietarios se niegan a complacerlo...*⁹ Los periodistas solicitaban que el escenario y el techo se elevaran sobre este, entre uno y dos metros, para facilitar las presentaciones. Inicialmente, el teatro contaba



Teatro Variedades

con una platea de 185 asientos, 96 asientos en una única fila de palcos y una galería para 100 espectadores. Las modificaciones que se efectuaron en febrero de 1891 agregaron al Variedades cuarenta palcos: veinte de primera categoría y veinte en el segundo piso. Además, la prensa llamó la atención a la empresa de García sobre lo angosto de la acera y como solución al problema aconsejaban cubrir el caño para hacerla más ancha¹⁰. Posteriormente, en 1896, antes de la llegada a Limón de la famosa compañía de zarzuela dirigida por Enrique Lloret, por la falta de comodidades el periódico LA PRENSA LIBRE solicitó

“... deberíanse hacer algunas refacciones al edificio que llamamos Teatro de Variedades, como la de establecer el retrete (ó número 100), y volver a encalar de nuevo las paredes, teniendo cuidado que los que asistan a las representaciones teatrales no se fastidien sino por el contrario, estén todos a gusto en sus asientos sin temor a que el traje se les manche de cal...”¹¹

Esto evidencia que el teatro estuvo constantemente en remodelación, con el fin de hacerlo cada día más confortable para los espectadores y para las compañías que visitaban Costa Rica. Cabe resaltar que de no haber sido una empresa lucrativa y de no contar el empresario con recursos suficientes, no se hubiera podido estar invirtiendo en remodelaciones.

Tres años después de su inauguración, el teatro había sufrido un notable deterioro, tanto que, en agosto de 1893, los críticos de teatro de LA PRENSA LIBRE se referían a él de la siguiente manera

“...nuestro cucarachero querido, sí, querido porque en él hemos pasado momentos gratísimos al arrullo del arte y la belleza, y ya se han con-

quistado un tronito de simpatías del público...”¹²

Conforme pasaron los años al presentar tantas limitaciones físicas el Teatro Variedades dejó de ser el lugar privilegiado de los espectadores. Los palcos no eran los más adecuados al punto que, en abril de 1893, se (en LA PRENSA LIBRE) imploraba irónicamente:

“...de rodillas y con las manos puestas se acabe pronto el Nacional, para no ver más a nuestras preciosas damas metidas en esos gallineros del Teatro Variedades como canarias en toscas jaulas de madera. Si alguna capital centroamericana necesitaba pronto un teatro bueno es la nuestra, que tantas bellezas y en tan variados tipos puede lucir una noche de fiesta...”¹³

El editorialista continúa recalcando la necesidad de un teatro que mostraba el adelanto cultural de la población, ya que este es un elemento indispensable para el desarrollo de las artes. De esta forma, el camino para la construcción de un teatro que fuera propicio para la sociabilidad de la élite estaba preparado.

B. El Teatro Nacional

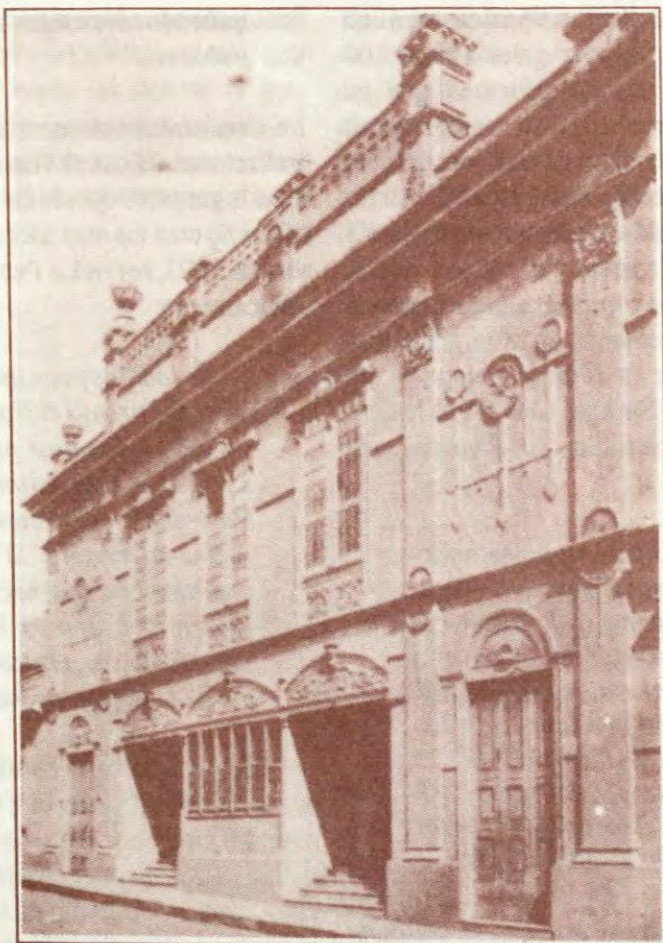
El interés por construir un teatro acorde con el progreso cultural y material del país se inició en la administración del general Tomás Guardia (1870-1882). El ascenso de Guardia al poder estuvo acompañado por la incorporación de un importante contingente de letrados liberales, positivistas y racionalistas, a los aparatos del Estado, como organizadores de la cultura¹⁴. El impacto de estas nuevas corrientes culturales hizo que, el 16 de noviembre de 1878, Guardia emitiera un acuerdo para construir un Teatro Nacional. Este acuerdo se hacía necesario, ya que el Teatro

Municipal no correspondía —por sus dimensiones y su estilo arquitectónico— con el crecimiento poblacional, económico y cultural del país. La subsecuente crisis económica de los primeros años de la década de 1880 y la muerte del general Guardia en julio de 1882, impidieron que el proyecto se llevara a cabo durante su administración¹⁵.

El proyecto de construcción del Teatro Nacional recibió un apoyo decidido del sucesor de Guardia, el presidente Bernardo Soto (1885-1890), quien "...ade-

más de ofrecer los auxilios con que el gobierno pudiera contribuir ha encabezado la suscripción (sic) con 500 pesos que da como particular. Cada uno de los Ministros ha suscrito 100 pesos, e igual suma han dado varios caballeros de los que hasta hoy han sido invitados..."¹⁶ En adelante, cada cierto tiempo se convocaba a reunión a los miembros de la Junta de Teatro¹⁷, la cual se había conformado en junio de 1885. Posteriormente, los periódicos se siguieron refiriendo con cierta regularidad a la necesidad de un local adecuado para la promoción de las artes y la cultura.

La construcción del Teatro Variedades (1891) no vino a satisfacer completamente las necesidades y el "buen gusto" de algunos intelectuales de la élite de la época. En momentos en



Teatro Nacional

los cuales un grupo privilegiado pensaba proyectar una imagen de progreso material y cultural, en que la idea de riqueza y desarrollo debía ser difundida entre la comunidad nacional y en que hacían falta espacios adecuados de sociabilidad, la élite intelectual y económica necesitaba ver reflejado su proyecto en obras materiales acordes con los requerimientos de su grupo social.

Las obras para la edificación del Teatro Nacional, símbolo liberal de progreso, se iniciaron el 12 de ene-

ro de 1891 y finalizaron en octubre de 1897, después de recorrer un camino de aciertos y desaciertos en el proceso de construcción¹⁸. Los encargados del proyecto de edificación procuraron que la comunidad se identificara con el proceso¹⁹, utilizando, para ello, varias estrategias. Por ejemplo, para hacer partícipe al público del avance de las obras, se estableció un horario de visitas a la construcción. A este respecto en abril de 1895, LA PRENSA LIBRE comentaba:

*"... leyenda colocada en casa contigua al Teatro en construcción en que se avisa que se pueda visitar este edificio, con exclusión de los niños, todos los viernes de 8 a 10 de la mañana..."*²⁰

Es importante destacar el papel simbólico que desempeñó el Teatro Nacional. Como hemos visto, el teatro era un espacio al que conflúan diferentes sectores de la sociedad. En él se realizaba un juego social y político fundamental, en donde la relación entre los sujetos era clara. Era un espacio utilizado por los intelectuales de la época para darle un giro a la sociedad; se departían y compartían diferentes sectores y se buscaba y construía un consenso sociopolítico. En el Teatro Nacional culminó el proceso que se venía gestando desde la administración de Juan Rafael Mora Porras. Su planta física ofrecía el espacio idóneo para que esa nueva generación de políticos e intelectuales conjugaran la cultura, el esparcimiento y el ocio.

Cuando estaba cerca su inauguración, se generó una polémica entre periodistas e intelectuales, acerca de la obra con la cual debería abrir sus puertas tan magnífico teatro. La opinión pública apoyaba la apertura con una obra de un autor nacional y con actores nacionales; inclusive, se habló de abrir un concurso en el que pudieran participar toda la comunidad y que contara con una comisión encargada de valorar las obras presentadas. Fue así como el editorialista de LA PRENSA LIBRE, en marzo de 1894, luego de referirse al “pronto” término de la construcción del coliseo y la importancia de este para el entretenimiento “culto”, la animación comercial y el aumento en las rentas nacionales, manifestaba:

“...vamos a entrar en una cuestión aunque la creemos prematura. Se ha dicho que el Sr. Delgado (Paulino, conocido empresario de teatro y actor) va á traer una compañía de zarzuela, que estrenará ese teatro con una obra de ese género anfibio, que ni es ópera, ni es drama, ni comedia, y que de todo tiene a la vez. Eso no sería propio. Preferiríamos una obra maestra de alguno de los antiguos clásicos de Calderón, de Lope o de Morito. Pero

lo natural, es que se estrene con una obra original, de un hijo del país, y no sería malo abrir un concurso con anticipación. Nuestro apreciable bardo Emilio Pacheco tiene concluido un drama “La venganza de un poeta” á nuestro juicio digno de los mayores aplausos. El teatro es nacional pues que se estrene con una obra nacional. Los países tienen orgullo aún en el Teatro. Así por ejemplo, en la Grande Opera de París, no puede representarse una ópera si no es traducida al francés. El estreno de nuestro coliseo es un hecho histórico y conviene fijarse en la pieza con que se inaugure...”²¹

Al día siguiente y con el título “Concurso Literario”, continuaba argumentando:

“...nuestro elegante coliseo... debe estrenarse con una obra literaria nacional, y propone la idea de un concurso que, como es natural, debe abrirse con anticipación. Llamamos a la prensa la atención acerca de este asunto interesante. Creemos que el actual Gobierno del Lic. Rodríguez, bajo cuyos nobles auspicios se está llevando a cabo el Teatro Nacional, completará su obra dictando alguna disposición en este sentido...”²²

En oposición a lo que los intelectuales y la prensa esperaban, el gobierno del presidente Rafael Yglesias (1894-1898) decidió contratar a la compañía representada por el empresario de teatro francés M. Pedro Aubry. Además de concederle el uso gratuito del Teatro Nacional, le brindó una subvención de cincuenta mil pesos para la contratación de los artistas, la cual incluía el transporte de estos hasta puerto Limón²³. El teatro se estrenó el jueves 21 de octubre de 1897,

con la ejecución del Himno Nacional y La Marsellesa, y con la escenificación de la ópera Fausto. Este hecho es un ejemplo claro de las contradicciones de un nacionalismo que tenía por modelo cultural lo europeo²⁴.

El Teatro Nacional reflejaba un nuevo proyecto cultural, que mostraba la búsqueda de la secularización de la vida civil, política y cultural del país. El avance de nuevas formas de sociabilidad era una muestra de un cambio en la mentalidad y en la forma como se entendía la realidad social y cultural. Es, por esto, que la cultura debía modelar la sociedad de acuerdo con los nuevos requerimientos.

C. Los teatros secundarios: El Frontón Beti-Jai y los otros teatros de barrio

El Frontón Beti-Jai, utilizado indiferentemente para representaciones escénicas, circo de toros y pelota vasca, estuvo ubicado al costado este del edificio del Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo (INVU), en Barrio Amón, sede actual del Instituto Tecnológico de Costa Rica. Según un documento fechado el 15 de diciembre de 1905, el local -que en ese momento se estaba utilizando como circo de toros- tenía capacidad para 1.212 personas. No tenemos mayores referencias sobre El Frontón, excepto que de vez en cuando se contrataban "pelotaris" españoles para las competencias, y que era utilizado con otros fines aparte del juego del Frontón. En el cuadro 1 se brinda la distribución de los asientos, según una inspección ordenada por la Municipalidad de San José en 1905.

CUADRO 1
Distribución de los asientos en el Frontón Beti-Jai 1905

No. de asientos	Capacidad
30 palcos de 6 asientos	180 personas
15 palcos de 4 asientos	60 personas
6 graderías de 56 metros de largo	672 personas
parados bajo palcos y graderías	300 personas
Total	1.212 personas

Fuente: ANCR, Serie Municipal, Doc. 4572, f. 1.

El proceso de urbanización de San José era reflejo de un nuevo tipo de sociedad, que necesitaba ampliar los espacios de recreación. Los sectores populares, en el marco de esta nueva sociedad urbana, necesitaban también nuevas formas de esparcimiento para su tiempo libre. El cinematógrafo vino a ser el signo de los tiempos, y de esta forma los teatros pequeños crecieron ante el empuje de la nueva tecnología: el cine, presente en Costa Rica desde 1903²⁵. Varios de los cines se construyeron en los alrededores de las iglesias, en calidad de pequeños salones-teatro, como el Salón-teatro de la Merced (cuya fecha de apertura desconocemos) y más adelante el Salón-teatro Colón (1915), situado en el barrio de La Soledad, contiguo a la botica Española. En ellos se presentaban espectáculos de mediana calidad. Varios eran utilizados por los vecinos para reunirse y organizar veladas y representaciones artísticas de aficionados, lo mismo que con el fin de recabar fondos para la Iglesia o realizar alguna mejora que el vecindario necesitaba.

El primer salón-teatro construido con fines netamente comerciales fue el Teatro Olympia, fundado en 1911 por Dionisio Facio, Luis Valenzuela y Rubén Castro Beeche. Inicialmente el teatro funcionó en una bodega que se acondicionó para tal propósito. En él se presentaban artistas de segunda categoría, alternando, como era costumbre en la época, con proyecciones cinematográficas. El motivo para la construcción de este teatro lo encontramos en el libro de Borges, en donde el autor manifiesta:

"...sucedio que, habiéndose presentado en el VARIETADES una calzonetista y danzarina española, la VIDAL, en traje demasiado ligero, un grupo de damas abandonó el teatro, en manifestación de protesta. En cambio, la concurrencia masculina, gustó de la novedad aplaudiendo apasionadamente. Para los amantes del "naturismo" no dejaba de ser aquel



Teatro Moderno

estilo escénico sugestivo, ya que permitía contemplar, a través de tenues y transparentes muselinas, las exquisitas formas de mujeres escultóricas y perfectas... arrojada (la artista) del escenario del VARIEDADES por la circunstancia ya mencionada... no pocos de sus amigos y admiradores pusiéramos de su parte para ayudarla..."²⁶

La ayuda consistió en construirle un teatro, que inicialmente se llamó Olympia. Con el éxito de taquilla que los empresarios obtuvieron, estos se vieron estimulados para construir un nuevo edificio, el cual fue inaugurado con el nombre de Teatro Moderno, situado ciento cincuenta metros

al sur de la esquina suroeste del Parque Central.

Con la introducción del cinematógrafo en Costa Rica en 1903, se crearon nuevos teatros, como el América (1915), el Trébol (1916), el Adela (1923), el TOVAC (1924), el Ideal (1924), el Keith (cuya fecha de apertura no sabemos) el Raventós (1928), el Palace (1935) y el Capitolio (1937), los cuales eran, en su mayoría, construidos para presentar películas mudas, por lo que las funciones fueron musicalizadas por las bandas u orquestas nacionales.

La construcción de esos teatros, por parte de comerciantes o inversionistas nacionales y extranjeros, produjo alguna modificación en el paisaje urbano, aunque no hay clara evidencia de que a su alrededor se establecieran negocios

comerciales nuevos, que sirvieran de apoyo a esta actividad recreativa. Este fenómeno se explica porque los teatros tenían dentro de su recinto, cantinas para abastecer las necesidades de sus usuarios. El funcionamiento de esas cantinas era muy interesante. Normalmente, a la entrada del teatro había dos salas o salones que se utilizaban como cantinas. Una era empleada por las damas y la otra por los caballeros. En los entreactos ambos sexos, sin estar reunidos en un mismo lugar, podían degustar las aguas y manjares que en ellas ofrecían. De esta forma se muestra un poco más cómo, aparte de disfrutar de la misma función, diferentes sectores sociales podían compartir una bebida, fumar un cigarrillo o conversar sobre los últimos acontecimientos sociales, políticos o económicos del país, aunque algunos hubieran comprado sus tiquetes en la "gloria" o "gallinero".

La atmósfera en los teatros de esta época, debe haber sido muy cargada o viciada. No logramos encontrar normas sanitarias que controlaran el fumado de los espectadores, ni reglas que obligaran a las salas de espectáculos a tener un buen sistema de ventilación. Inclusive, el Teatro de Variedades construyó su primer servicio sanitario después de una de las remodelaciones a las que fue sometido, como citamos anteriormente.

A los teatros asistía dos tipos de auditorio²⁷. Primero, el público burgués, que mostraba un despliegue de colores y texturas en los diferentes modelos que lucían las señoras, cubiertas con pañolones de seda sobre sus hombros y los no menos suntuosos trajes de los hombres. Estos espectadores hacían gala de una gama de aguas de colonias y perfumes exquisitos comprados en los comercios dedicados a importar lo más selecto de la moda internacional. Inclusive, muchas de esas damas y caballeros pasaban, luego de la función, a algún negocio para comprar las no menos caras fotografías de su actor o actriz favoritos para que adornaran alguno de los aposentos de su casa. En segundo lugar, había un público compuesto por sectores populares, que acudían al teatro como

medio de distracción y escape de la rutina diaria. Este público fue el que más adelante llegó a abarrotar las salas de cine, cuando se redujo el precio de las entradas a las funciones.

El fenómeno urbanístico de las dos últimas décadas del siglo XIX respondía, fundamentalmente, a las aspiraciones de orden de la ciudad. Se trató de conjugar el urbanismo de orden con el de esparcimiento, que privilegió las actividades de ocio de las capas más favorecidas de la población. En el Teatro Nacional, espacio burgués de sociabilidad, prácticamente se excluía a las clases populares y únicamente se les asignaba lugar en el "gallinero" o "gloria", en el cual debían comportarse y vestirse de acuerdo con los requerimientos de una clase a la cual no pertenecían. De aquí la importancia de locales como el "democrático" Teatro Variedades y los salones-teatro situados en los barrios residenciales o en las cercanías de las iglesias. Además, el gusto de las clases altas se había refinado, por lo que los espectáculos que ahí se presentaban eran de "mejor" calidad, aunque después pasaran a los teatros de segunda. También, en el Teatro Nacional se abrió un espacio para actividades sociales exclusivas, como cenas de gala, bailes protocolarios o de sociedad, representaciones de beneficencia y otras actividades que fueron dirigidas por la élite nacional.

En el nuevo orden liberal, la recreación no era igual para todos: en primer lugar, restaurantes, veladas literarias y musicales y representaciones teatrales, esparcimiento que se circunscribía al área de una sociabilidad de carácter burgués orientada hacia el entretenimiento y compartida por algunos miembros de otros grupos sociales; y en segundo lugar, una sociabilidad popular, constituida por: turnos, corridas de toros y festividades locales y otra de tipo exclusivamente profesional y gremial²⁸. Había espacios y actividades exclusivos de la élite; pero el teatro, como esparcimiento, era compartido por todos los grupos sociales, aunque cada uno ocupara un lugar diferente. Este proceso se revirtió al evolucionar

los gustos y la pasión por el teatro y la ópera, en favor del cine y con la aparición de nuevas formas de sociabilidad de masas.

Los grupos urbanos de fines de siglo XIX, crecientemente diversificados, tenían un nuevo concepto temporal y espacial. La especialización en el trabajo y los procesos mecánicos de producción permitían a esos sectores tener tiempo de ocio. Las manifestaciones escénicas suplían en parte esa nueva necesidad de esparcimiento y expansión productiva.

El período 1880-1914 estuvo marcado por una clara influencia de los sectores populares. En la clase trabajadora urbana predominaban los artesanos sobre los proletarios, como resultado de la falta de un desarrollo industrial significativo²⁹. A pesar de que en Europa la aparición de nuevas estructuras asociativas data de la década de 1850, el espíritu de asociación no se desarrolló en Costa Rica sino hasta en la década de 1880. En Europa, la mayoría de las organizaciones trabajadoras entendió la importancia y eficacia del teatro como medio para difundir su ideario. La autora Eugenia Herbert comenta la fascinación que sobre ese sector ejerció el teatro, en Bélgica y Francia, durante ese periodo:

*"...socialistas y anarquistas por igual se dieron cuenta del poder del drama y estaban ansiosos de explotar sus posibilidades para difundir su evangelio. El poema o la canción socialista era un auxiliar útil de la oratoria; existía una venerable tradición de versificadores y cantantes autores cuya inspiración abundaba en muchos periódicos izquierdistas..."*³⁰

En Costa Rica, promotores de las ideas asociacionistas de la talla de Juan Ferraz y el Dr. Rafael Machado, entre otros, participaron en varias de las veladas lírico-dramáticas, ya fuera como actores aficionados, en las puestas en escena, o como conferencistas en el escenario del Teatro

Municipal y, más adelante, en el Teatro Variedades. Los teatros no sólo sirvieron para las manifestaciones escénicas, sino (como ampliaremos más adelante) como un lugar en el cual los diferentes grupos político-ideológicos expusieron su ideario. Fue por esto por lo que los políticos trataron de atraer al teatro a los obreros, y así poder formular una alianza política con ellos.

El interés que los socialistas, los anarquistas y las organizaciones obreras, en general, tenían en el teatro, fue una característica del movimiento obrero en el nivel mundial, aunque no tuvo la misma fuerza en el nivel nacional. Algunas organizaciones en Inglaterra, Bélgica, Francia, Chile y los Estados Unidos de América inclusive, llegaron a crear lo que se llamó "el teatro de la educación" (theatre of instruction), en contraposición con el teatro del entretenimiento de las clases altas³¹. Algunas organizaciones obreras como la inglesa, la belga, la francesa, la estadounidense y la chilena lo utilizaron con fines propagandísticos, y llegaron a desarrollar una dramaturgia obrera, la cual era representada por compañías de teatro de los trabajadores. En el caso de Costa Rica, parece que no hubo ni teatro de ese tipo, ni radical.

Al efectuar un balance de la infraestructura teatral en San José, podemos concluir que los teatros fueron el lugar propicio para el proceso de sociabilidad del pueblo josefino, desde la década de 1850. Conforme avanzaba el siglo, y a medida que aumentaba la población urbana y se desarrollaba una cultura netamente urbana, los teatros se consolidaron. Al iniciar el siglo XX y dar un giro el esparcimiento hacia la diversión de masas, la infraestructura teatral se fue transformando al ritmo de los tiempos, y se convirtió paulatinamente en salas para proyecciones cinematográficas.

Este viraje en la función de los teatros también se manifestó en el nivel social. La actividad teatral, en la cual se compartía el gusto por las bellas artes, sirvió para educar a los sectores populares y burgueses. Este medio que les permitía socializarse les fue robado por el cinematógrafo, en donde el espectador pasó de ser actor-partícipe

de las puestas en escena, a espectador anónimo escondido en la oscuridad de las salas, sin el tiempo y el espacio que las puestas en escena le ofrecían, para compartir con sus semejantes.

NOTAS

- 1 Orlando Salazar. **El apogeo de la República Liberal en Costa Rica: 1870-1914**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José. 1990. p. 251.
- 2 Steven Palmer. "Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la Nación en Costa Rica (1848-1900)". En: **Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)**. Editorial Porvenir-Plumsock Mesoamerican Studies: San José. 1992. p. 197. Sobre la invención de las naciones véase: Benedict Anderson. **Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism**. Verso: Londres. 1983. Sobre la importancia de las fiestas véase: Enrique Gil. **ESTADO DE FIESTA**. Espasa-Calpe S. A.: Madrid. 1991.
- 3 Cf. OFICIAL. **Primer Censo de Población de 1892** Tipografía Nacional: San José. 1893. Cleto González Víquez. **Apuntes estadísticos sobre la ciudad de San José**. Imprenta Avelino Alsina: San José. 1905.
- 4 Dana Munro. *op. cit.* p. 4.
- 5 Para ampliar sobre el desarrollo de las ciudades latinoamericanas véase: Rodrigo Fernández. **La estructuración de las capitales centroamericanas**. EDUCA: San José. 1988. José Luis Romero. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Editorial siglo XXI: México. 1976, cap. 6. Tulio Halperin Donghi. **El espejo de la Historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas**. Editorial Sudamericana: Buenos Aires. 1987.
- 6 Cf. con la composición de la compañía de teatro aficionado organizada por Cristian García. **Diario de Costa Rica**, No. 140, (24-06-1885), pp. 1-2
- 7 **La Prensa Libre**, (21-06-1892), No. 831, p. 1.
- 8 **Directorio de San José**. *op. cit.*, 1895.
- 9 **La Prensa Libre**, (21-01-1891), No. 495, p. 3.
- 10 **La Prensa Libre**, No. 509, (07-02-1891), p. 2.
- 11 **La Prensa Libre**, (03-07-1896), No. 2179, p. 3.
- 12 **La Prensa Libre**, (02-08-1893), No. 1306, p. 2.
- 13 **La Prensa Libre**, (04-04-1893), No. 116, p. 1.
- 14 Gerardo Morales. **Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914** EUNA: Heredia. 1993. p. 72.
- 15 Para ampliar el tema sobre el proceso de edificación del Teatro Nacional véase: Astrid Fischel, *op. cit.*, 1992. Alfonso Ulloa, *op. cit.* Alfonso Jiménez. "El Teatro Nacional". En: **Escena**, Año 13-14, No. 28-29, pp. 3-12. Editorial Universidad de Costa Rica: San José. 1992.
- 16 **Diario de Costa Rica**, (28-06-1885), No. 143, p. 3.
- 17 *Idem.*
- 18 Véase: Astrid Fischel. *op. cit.*, 1992, pp. 131-133.
- 19 En el caso de la construcción del Teatro Nacional de El Salvador "...la municipalidad invitó a un concurso para el diseño y la construcción del edificio, el cual ha de tener una capacidad para unos 1.200 espectadores...". Se recibieron "...13 diseños, de los cuales 3 llegaron de París, uno de Nueva Orleans, uno de Canadá, y 4 de San Salvador, uno de Mónaco, uno de Italia y los otros de Nueva York. Todos los diseños fueron expuestos en una galería pública...". Véase: Percy F. Martin. *op. cit.* p. 261. El viajero no estipula quién ganó el concurso, pero se nota la clara intención del municipio, de hacer partícipe a la comunidad nacional, tanto en el diseño como en el escogimiento de la obra.
- 20 **La Prensa Libre**, (18-04-1895), No. 1815, p. 3.
- 21 **La Prensa Libre**, (15-03-1894), p. 2. El resaltado es mío.
- 22 **La Prensa Libre**, No. 1491, (16-03-1994), p. 2.
- 23 ANCR, Serie Fomento, 1898.
- 24 El mismo tipo de aplicación del modelo europeo lo podemos estudiar en el libro de Jeffrey Needell, *op. cit.*
- 25 Sobre la historia del desarrollo del cine en Costa Rica véase: Daniel Marranghello, *op. cit.*, 1988. *Idem.* **Cine y censura en Costa Rica** FRAFFTE, S. A.: San José. 1989. Enrique Martínez. **Cine, juego y sociedad**. Editorial RIALP: Madrid. 1961.
- 26 Borges, *op. cit.* p. 91.
- 27 Para ampliar el tema véase: Patricia Fumero. **Teatro, Público y Estado en San José: 1880-1914**, EUCR: San José. 1996.
- 28 Para ejemplificar este proceso véase el trabajo de Víctor Hugo Acuña sobre los zapateros. En: Víctor Hugo Acuña, Iván Molina. **El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la colonia a la crisis de 1930**. Alma Mater: San José. 1988.
- 29 Mario Oliva, *op. cit.*
- 30 Eugenia Herbert. **The Artists and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898** Yale University Press: New Haven. 1961.
- 31 Para ampliar el tema véase: Pedro Bravo, *op. cit.*, Eugenia Herbert, *op. cit.* Samuel, Raphael, *et. al, op. cit.*, 1985.