

El teatro de títeres en Costa Rica hoy

Juan F. Cerdas Albertazzi
Universidad Nacional de Costa Rica – UNA (Costa Rica)



Odisea (2010). Moderno Teatro de Muñecos. Dirección de Juan F. Cerdas Albertazzi.
Foto de Gianina Sáenz.

Odisea (2010). Moderno
Teatro de Muñecos. Dirección
de Juan F. Cerdas Albertazzi.
Foto de Gianina Sáenz.



Resumen: El teatro de muñecos en Costa Rica ha pasado épocas brillantes y períodos oscuros. En 1970, surgió la primera generación de teatristas con formación profesional, un irónico aporte de las dictaduras militares sudamericanas, que forzaron al exilio a sus teatristas, y Costa Rica era uno de los pocos países que podía darles un espacio para el ejercicio profesional. En 1968, llegó el argentino Juan Enrique Acuña, que estableció el antes y el después en la profesión. Su trabajo marcó el cambio. 45 años después, la situación ha retrocedido, pero hay un terreno abonado y elementos para que los destellos con que el teatro de muñecos esporádicamente brilla se conviertan en una constante.

Palabras-clave: Teatro. Títeres. Costa Rica.

Abstract: Puppet theater in Costa Rica has passed through brilliant epochs and other darker periods. In the 1970s appeared the first generation of puppet theater artists with professional education. This was an ironic contribution of South American military dictatorships, which had forced their puppeteers into exile. Costa Rica was one of the few countries that could provide them space for professional exercise. In 1968, the Argentine Juan Enrique Acuña arrived, marking a turning point in the profession. Forty-five years later, the situation has regressed, but the land has been well fertilized, and elements for the brilliant flashes that puppet theater has at times shown have become a constant presence.

Keywords: Theater. Puppets. Costa Rica.

El teatro de muñecos en Costa Rica ha vivido un pasado colonial, ha recorrido calles, teatros y escuelas de todo el país, y ha pasado épocas brillantes y períodos oscuros. Es difícil establecer

una continuidad entre cada uno de los episodios del fenómeno y trazar una línea de tradición anterior al último medio siglo. Pero ha habido diversos titiriteros que, aquí o allá, antes o después, han levantado el tablado, convocado al público y dado vida a los objetos expresivos y a sus historias frente a un público encantado. En la tradición popular, quedan vivas varias celebraciones de origen indígena, que se remontan al menos la época de la Colonia Española, como el Juego de los Diablitos, El Juego de los Negritos, La Yegüita y Las Mascaradas o Mantudos¹.

Sin embargo, la práctica teatral titiritera del siglo XX fue en su gran mayoría el aporte de extranjeros que vinieron a Costa Rica de paso, y se quedaron por algún tiempo o permanentemente. Esa capacidad atractiva del país le ha proporcionado, en diversos momentos, un enriquecimiento significativo en múltiples campos. Anselmo Navarro, de origen español, y uno de los titiriteros profesionales de mayor trayectoria en Costa Rica actualmente, nos resume esta historia reciente de la siguiente manera:

No hay una historia escrita del teatro de títeres costarricense, aunque hay una cadena de hechos, ahora invisibles, pero que nos han acompañado. Hay un punto de giro, que marca un antes y un después en el teatro de muñecos en el país, y son la llegada del argentino Juan Enrique Acuña y la creación del Moderno Teatro de Muñecos en 1968, del que hay que hablar aparte. En la primera mitad del siglo XX, llegó la familia Freer, mascareros de tradición mexicana, quienes crearon la primera compañía de títeres de guante de cachiporra, que representaban en las calles, fiestas, etc. Luego, llegó la Compañía de Ansaldo, argentino-italiano que pasó por Costa Rica a mediados del siglo, típica

¹ Para más detalle, consultar Amador, José Luis (2005) El juego de los Diablitos en Curré. In *Herencia: Programa de Rescate y Revitalización del Patrimonio Cultural*. UCR, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural. San José. Vol. 17 (1), y Vargas Pérez, Pedro (2005) Dos festividades borucas: el Baile de los Diablitos y la Fiesta de los Negritos. In: Revista *InterSedes*, UCR. San José. Vol. VI (11). Sobre Mascaradas, ver <http://esteticacr.blogspot.com/2010/05/mascaras-en-costa-rica-tradicion-que-se.html>

compañía de circo itinerante que hacía títeres, con cuentos infantiles tradicionales, como la Caperucita Roja, Los Tres Cerditos, Blancanieves, con el formato tradicional italiano de marionetas de madera de más de un metro, de hilo, tallados toscamente, con decorados tradicionales. En 1970, vino de Chile la Compañía de Teatro para Niños Aníbal Reyna, quien, sin dedicarse exclusivamente a los títeres, los utilizaba. Representaban obras tipo *El lobo feroz* y *La casita de chocolate*².

Pero ninguna de esas experiencias creó escuela.

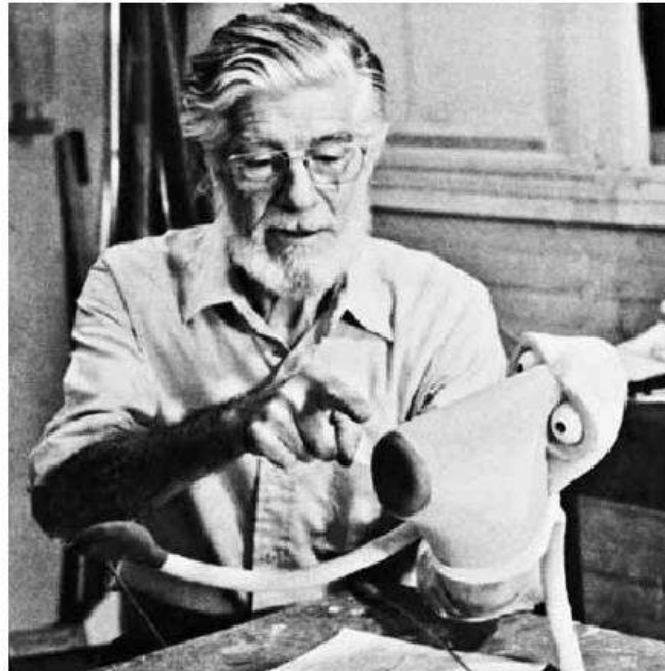
Los años de 1970

En el inicio de los años 1970, se creó el primer Ministerio de Cultura, la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y la primera escuela teatral universitaria del país en la Universidad de Costa Rica, y así surgió la primera generación de teatristas con formación profesional. Esto ocurrió en un contexto propicio; ya antes hubo en el país una práctica teatral significativa, con importantes dramaturgos y actores formados en el extranjero, quienes además contaron con la posibilidad y la voluntad de fomentar condiciones para que se produjera una transformación cualitativa en la vida teatral nacional. La política cultural de los socialdemócratas de aquel tiempo abrió espacios, instituciones y canales para que el fenómeno creciera y echara raíces entre la clase media y los sectores populares. Pero la eclosión teatral decisiva fue un irónico aporte de las dictaduras militares sudamericanas: estas forzaron al exilio a teatristas brasileños, argentinos, chilenos y uruguayos, y Costa Rica, política y culturalmente, era en ese momento uno de los pocos países en el continente que podía acogerlos y darles un espacio para el ejercicio profesional. Esta presencia masiva posibilitó la producción de espectáculos con grandes elencos profesionales y, además, la fundación de centros de enseñanza teatral. Todo esto, sumado a la necesidad histórica de un teatro vinculado a las preocupaciones centrales de la época, constituyó la base nutricia para configurar

² Entrevista concedida al autor.

un movimiento profesional en Costa Rica por primera vez en su historia, y un público popular entusiasta.

Juan Enrique Acuña



Juan Enrique Acuña (1915-1988).
Foto del acervo de Juan F. Cerdas Albertazzi.

En 1968, llegó a Costa Rica el Maestro Quique, que estableció el antes y el después en la práctica del teatro de muñecos. Argentino nacido en Posadas en 1915, estudió Derecho, se dedicó al periodismo, a la poesía, y en 1944, motivado por el maestro Javier Villafañe, se hizo titiritero. En 1962, viajó a Praga, donde profundizó sus conocimientos en dramaturgia, construcción, escenotecnia y puesta en escena en la cátedra de Títeres de la Universidad de Carolina de Praga, y realizó estadias de práctica en el Teatro Central de Títeres, en el Teatro Speibl y Hurvinek, y en el Estudio de Cortometrajes Animados de Praga. Regresó a Argentina, pero a raíz de la dictadura de Onganía, se trasladó a Costa Rica en 1967, donde fue contratado como profesor en la Universidad. En los siguientes veinte años, funda el Moderno Teatro de Muñecos (MTM), escribe obras, dirige espectáculos, forma una generación de titiriteros y transforma la

profesión en el país. En 1987, afectado por una enfermedad pulmonar, regresa a Argentina y fallece en 1988. Fue el primero en varios aspectos: creó la primera cátedra universitaria de teatro de muñecos en el país; recibió el primer Premio Nacional de Teatro que se otorgara a un director de teatro de títeres; fundó el primer grupo de teatro experimental de muñecos, con repertorio y elenco estable. Dejó una herencia, aún viva, que se ha desarrollado en varias vertientes y en manos de diversos titiriteros, y sobre todo en el trabajo del grupo MTM, que hoy sigue vivo.

Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica³

El MTM se definió desde entonces como una organización teatral independiente, dedicada a promover la cultura artística del país, mediante el ejercicio de la práctica escénica basada en principios y métodos de trabajo profesionales, y con una orientación estética tendiente a provocar en el espectador una valoración crítica de la realidad, acorde con las exigencias de la sociedad contemporánea.

A partir de su fundación, se dedicó básicamente al montaje de obras de Acuña, primero las infantiles, que aseguraron la formación de un elenco. “Lo fundamental en estas obras fue el giro transformador que el teatro para la infancia tomó; una nueva estética y un planteo dramático desconocido por nuestro pequeño público hasta la fecha”⁴, nos dice Anselmo; “[...] se trataba del muñeco en función del texto o el muñeco como personaje. Los muñecos elaborados por el Maestro Acuña fueron un producto poético y con una factura de altísima calidad estética; el lenguaje plástico fue aquí también un punto de transformación en el ejercicio del teatro de muñecos”⁵.

Dos obras de Acuña marcaron otro hito de búsqueda en el trabajo con muñecos para adultos: el poema mímico-musical *El músico y el león*, ganador del premio a la mejor dirección del año 1971, y *Aventura submarina*, espectáculo musical de marionetas sobre las dictaduras militares latinoamericanas de la época,

³ <http://modernoteatrodemunecos.blogspot.com/>

⁴ e ⁵ Entrevista concedida al autor.

estrenado en 1973 y parte del repertorio activo del MTM hasta 1987. Estas experiencias empiezan a sembrar el interés por el teatro de muñecos como género profesional en jóvenes actores, estudiantes de teatro y realizadores. Así, el MTM se va consolidando como grupo de investigación, gracias a que se integran al trabajo actores y estudiantes de artes escénicas interesados en la obra de Acuña. Esto abre la puerta a que los miembros del equipo se especialicen en campos específicos del arte de los títeres y pasen a ser, además de manipuladores, productores, constructores, guionistas, escenógrafos e, inclusive, directores de algunos de los espectáculos de esta época.

Cuenta Anselmo:

A partir de 1981, se plantea el problema de encontrar un lenguaje acorde con la época. Entonces, se inicia el trabajo en torno a creaciones colectivas, en donde el títere pasa de estar en función del texto a ser protagonista: metáfora, objeto comunicante, materia teatral. El lenguaje mímico musical, cercano a la danza y la plástica de los objetos manipulados, asociaciones de montaje cinematográfico y discursos no necesariamente lineales, son encuentros importantes en esta etapa. Esta fue también una época de discusiones teóricas, de búsquedas de nuevos materiales, de investigación en la fuente del teatro popular y callejero, y época de tránsito para actores, manipuladores y titiriteros que ingresaron al elenco, y también salieron para buscar sus propios rumbos⁶.

En 1979, el Ministerio de Cultura concedió al MTM un pequeño espacio permanente para que pudiera desarrollar su labor; el grupo lo acondicionó como teatrino con su propio esfuerzo. Por más de veinte años, funcionó como sala para espectáculos de pequeño formato, como sala de ensayos para grupos independientes y como taller de construcción de muñecos. A la partida del Maestro, el Ministerio lo bautizó con el nombre de Sala Juan Enrique Acuña.

Pero pronto llegarían otros tiempos para el teatro. Desde el inicio

⁶ Entrevista concedida al autor.

de los años ochenta, había comenzado a percibirse una regresión en el apoyo estatal a la actividad teatral. Sin entrar aquí en detalles sobre el complejo período de los años noventa, la política cultural vigente fue sustituida por otra de corte neoliberal, que de golpe dejaba al teatro subvencionado, librado a su capacidad de supervivencia comercial; sobrevivió lo vendible, y hasta la fecha. Y para rematar, la ministra de Cultura de turno, María Elena Carballo, en 2010, expulsó al MTM de la Sala, argumentando que “no se podía facilitar espacios estatales para que grupos privados lucraran”, como la oí decir, e inició trámites para convertir la sala en bodega de limpieza del museo vecino. De no ser por un largo y costoso juicio que el MTM libró en los tribunales contra la ministra, pagado por contribuciones de colaboradores, ella habría logrado cerrar la única sala de teatro para niños en el país. El MTM aceptó abandonar el local a condición de que se pasara su administración a la CNT, y así se acordó.

Panorama actual de la profesión

Kembly Aguilar, joven titiritera y representante de la Unima en Costa Rica, nos cuenta:

Actualmente, existen unas ocho agrupaciones profesionales con permanencia, la mayoría conformada por artistas extranjeros que se quedaron residiendo en el país. Se concentran en la capital. Se les ve poco en salas de teatro y nunca en la calle, por los altos costos que implica mantener una temporada en sala de teatro y porque las presentaciones en la calle están prohibidas por los gobiernos locales como trabajo informal. Se carece de políticas culturales que beneficien la permanencia o proliferación de teatros. Éstos son tratados por la ley como cualquier otro local comercial. Los titiriteros viven en general de la venta de presentaciones a centros educativos o centros comerciales⁷.

Y en relación con el resto de Centroamérica, nos informa Anselmo:

En Centroamérica, somos el país con mayor cantidad de grupos permanentes, con mayor cantidad de gentes viviendo de eso. En Nicaragua, hay dos grupos, uno de

ellos oficial, financiado por fondos escandinavos; en El Salvador, hay un grupo; en Guatemala, que yo conozca, dos, y en Honduras, uno; en Panamá, no hay ni un solo grupo permanente⁸.

La impresión generalizada entre los titiriteros es que la situación en Costa Rica ha retrocedido. Y, sobre todo, en su mayoría el teatro de títeres se ha circunscrito a trabajar para un público infantil y estudiantil. Es un hecho que el Estado ha ido reduciendo su apoyo al quehacer artístico, pero además se advierte un cierto conformismo en el medio.

Fernando Thiel es un experimentado titiritero argentino que llegó a Costa Rica hace 28 años. Vino por seis meses y se quedó. Es de los pocos titiriteros que no se formaron bajo la influencia de Quique Acuña. Trabaja desde 1990 con su esposa en su grupo Ticotíteres. Sicólogo, también trabaja con un grupo de teatro de niños con síndrome de Asperger. “Sí, existe el programa de Escena Viva de la CNT, de teatro para niños; pero te dan la sala Juan Enrique Acuña, con 70 asientos, y la entrada para niños y adultos de la tercera edad hay que cobrarla a la mitad. Un espectáculo gana 80 mil colones (\$160) para repartir en el elenco...”⁹. Pero, además, atribuye el estancamiento del género a que “[...] los estudiantes de teatro no quieren hacer títeres, pues los invisibiliza, y nunca les darán un Premio Nacional”. Señala además otra debilidad:

No hay dramaturgia. Estoy ahora intentando basarme en lo que necesita el niño. Se interesan en superhéroes como una forma de asegurarse en su soledad, se sienten solos, y como superhéroes nunca serán vencidos, no mueren nunca. Ellos me lo dicen, no se callan, necesitan ser escuchados; los padres trabajan todo el día, ellos están solos en su cuarto, con temor de no ser nadie. Los niños requieren textos muy breves, no aguantan historias largas. Yo trato de darles poquitos de poesía o trocitos de música clásica¹⁰.

^{7, 8 e 9 e 10} Entrevista concedida al autor.

Kembly Aguilar comenzó en 1997 a hacer títeres con Fernando Thiel; trabajó con él siete años, y en 2002 fundó el grupo La Bicicleta con su esposo, compositor, y ella que escribe, construye los títeres y actúa; ocasionalmente, incorpora colaboradores; desde hace tres años, vive de los títeres. Tienen un repertorio permanente. Le pedimos que nos cuente cómo ve la situación, y nos dice:

La mayoría de las veces, trabajamos para un público infantil escolar, que se renueva anualmente. La Compañía Nacional de Teatro (CNT) y las universidades ya no se interesan en los títeres; ha habido algunos cambios mínimos favorables, porque la actual Directora de la CNT viene de este medio, el de los grupos privados que trabajan para niños. No sirve trabajar para sala: las entradas para niños son a mitad de precio, y tenés que pagar el anuncio en el periódico, que es carísimo. Hoy, los titiriteros se dedican a otra cosa; son profesores, sicólogos, trabajan en un call center, etc., y hacen títeres como un hobby para pagarse las cervezas. Pero el teatro de los fines de semana para niños ha muerto en los últimos seis años; ahora, tener apoyo estatal es un lujo. ¿Cómo quieren llenar las salas, si a los jóvenes sólo les ofrecen teatro cuando ya han crecido? El bebé de mi vecina aprende a caminar a la vez que a patear la bola; imaginate si desde bebé lo llevaran a ver teatro; tendríamos los fans que tiene el fútbol, y eso que aquí el fútbol es malísimo¹¹.

Anselmo Navarro, que, además de formar parte del actual MTM, fundó su grupo de títeres llamado Cucaramácara en 1983, sintetiza así la situación actual:

El trabajo de Juan Enrique y del MTM fue un disparador de un desarrollo novedoso, ya fuera por modelo o por oposición, pero fue un referente que marcó un cambio. Pero ahora estamos en retroceso. Hubo un movimiento de búsqueda y riesgo, y luego nos fuimos acomodando. Los niños siempre son nuevos, pero las obras se hacen viejas. Los grupos nuevos trabajan para un mercado que ya conocen, al que le dan lo que pide. Nadie explora en la dramaturgia, en la plástica, en su anclaje en la realidad. El Estado crea un

¹¹ Entrevista concedida al autor.

proyecto como Proartes, que se reduce a poner plata, pero que se va a agotar pronto. No hay salas para niños. A veces, hay autoridades culturales oficiales con las que se pueden impulsar proyectos, no es que haya políticas. Las escuelas de teatro universitario ya no dan teatro de títeres, y no envían a los estudiantes a ver los espectáculos que podrían aportarles algo a su desarrollo. Sin embargo, vienen los Títeres de Praga, con muñecos excelentemente contruidos, de manipulación bien hecha, pero sólo gags simpáticos y cero contenido, y el Teatro Melico Salazar, con un aforo de más de mil personas, se llena cuatro veces¹².

Es decir, hay público, pero no se lo ha sabido atraer con algo novedoso; tal vez, el teatro de muñecos para niños haya aceptado ser confinado a entretención de fiestas infantiles y escolares, a falta de propuestas. En el ámbito de la producción titiritera actual, no hay políticas culturales con visión de futuro, y aunque el gremio intenta formas de organización para luchar por condiciones favorables, todo ocurre sin la energía y el impacto necesarios para obtener los logros indispensables; apenas se perciben esfuerzos de supervivencia. En muchos de los espectáculos contemporáneos, parece advertirse falta de búsqueda, de experimentación, de riesgo; la necesidad de opciones de ruptura para las nuevas generaciones de públicos es indiscutible; son gentes formadas con otros patrones de percepción visual, otros ritmos de exposición, otros referentes narrativos, otros requerimientos de lenguaje; en resumen, las nuevas generaciones requieren otros horizontes estéticos para interesarse.

Buscando nuevos horizontes

Y ha habido búsquedas en ese sentido. Hay algunos recientes espectáculos de teatro de títeres y objetos expresivos, de sala, no reducidos a público infantil, que han hecho espectáculos experimentales, algunos incluso con gran éxito de público y de crítica internacional. Entre ellos, se pueden mencionar trabajos como el del Teatro Oshún, *Casa tomada*, dirigida por Yorlenny Alpízar, basado en el cuento de Julio Cortázar, o el espectáculo *Romeo y Julieta: tragedia gastronómica para actor y utensilios*

¹² Entrevista concedida al autor.

de cocina, una versión de Rubén Pagura y Roberto White, en la cual un camarero del restaurante Verona cuenta a los clientes que esperan la historia de los Capuleto y los Montesco, mediante el uso de objetos que tiene a mano: servilletas, cuchillos, tenedores, manteles y demás. Rubén, excelente actor y autor teatral, en sus años de juventud también se dejó tentar por el arte de los títeres de Acuña, y tiempo con tiempo el objeto expresivo aparece en sus espectáculos.

Otro espectáculo digno de mención es una creación de Olga Luján, directora, autora y titiritera; una de las personas que más importante labor han hecho en el medio de los títeres, y que también inició su formación profesional con Acuña. Estudió cinco años en Checoslovaquia y obtuvo una licenciatura en Teatro de Muñecos. Ha desarrollado un tipo de espectáculo único en el medio, tanto por dirigirse a un público más amplio que el solo público infantil como por explorar en la expresividad del muñeco, en la dramaturgia para éste y en el espectáculo multidisciplinario. Y su equipo posiblemente represente el último reducto de teatro profesional de muñecos que sobreviva en vinculación con el medio universitario. Recientemente, con su grupo Teatro de Títeres Pies en el Aire, en coproducción con la CNT, presentó *Sueñan todos lo que son*, un montaje dirigido a jóvenes y adultos que combina el teatro de títeres con música en vivo, teatro de sombras, luz negra, actuación y danza, inspirada en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Olga Luján lo describe

[...] como una metáfora del poder del conocimiento humano, tanto en su expresión creadora como en su capacidad destructiva. Se presenta al *Hombre* como una criatura en el despertar de su conciencia, seducida por el fuego del conocimiento y contrariada por el poder que este le ofrece. El *Amor*, la *Sabiduría* y el *Libre Albedrío* son los otros personajes que acompañan al *Hombre* en este viaje de autoconocimiento lleno de peligros, pesadillas y tentaciones, ilusiones que amenazan con hacerlo destruir su entorno y a sí mismo¹³.

¹³ Entrevista concedida al autor.

Finalmente, mencionaremos *Odisea*, el último espectáculo del MTM, con texto y dirección de Juan F. Cerdas Albertazzi. Hicimos un espectáculo de sombras y muñecos para jóvenes y adultos basado en Homero; para teatralizarla, retuvimos el carácter de mosaico que tiene el relato: las locaciones varían continuamente, así como el carácter de los conflictos y el estilo de las atmósferas. En esta aventura creativa, exploramos el océano de posibilidades técnicas del arte de los títeres: la concepción de puesta privilegia la imagen escénica y la síntesis expresiva plástica, y utiliza muñecos corpóreos y de varillas, siluetas, proyecciones, marotes, y teatro negro, entre otros. Experimentamos con la variación de encuadre, acercamientos, variaciones del punto de enfoque, etc. Esta lectura del clásico se hizo con ojos contemporáneos: Odiseo no es el héroe militar que se vanagloria de sus hazañas, sino alguien que quiere dejar atrás la guerra y regresar a su familia; Penélope no es la obediente esposa que espera al marido tejiendo por veinte años, sino una persona capaz de administrar un reino y mantener a raya a cientos de pretendientes abusivos. La música es central en el espectáculo: un tejido de composiciones originales de aire mediterráneo del grupo español Zoobazar integra las diversas atmósferas dramáticas de *Odisea*. Este espectáculo fue seleccionado para participar en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2012, y en el Festival Mundial de Títeres de la Unima en el año 2012 en China. A Xiomara Blanco, diseñadora del MTM, le fue otorgada la mención de honor del premio al diseño de títeres de Ailyn Award Society, de Canadá, por los muñecos de *Odisea*; esta es la primera vez que un grupo de América Latina recibe este reconocimiento desde que se instauró el premio en el 2004.

Hay un terreno abonado y elementos suficientes en el teatro de muñecos de Costa Rica, para crecer por encima de lo que hoy se observa. Esperamos que el conjunto de síntomas, causas y efectos desfavorables que los titiriteros perciben en el entorno se revierta en un período de incubación, y que los esporádicos destellos con que el teatro de muñecos brilla se logren convertir en una constante.