ISSN: 2215-2776

ENCUENTRO

Publicación del Teatro Popular Melico Salazar

VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015

Inauguración VIII ENT
Teatro Popular Melico Salazar
"Algo sobre un tal Shakespeare"
Los Tristes Tigres (México)

ÍNDICE

2 **Créditos**

3 **Presentación**
Marielos Fonseca

4 **Registro fotográfico**
Ciclo de reflexión y talleres para las Artes Escénicas 2014

5 **Lo que hicimos en el 2014**
Marielos Fonseca

7 **Registro fotográfico**
VIII ENT 2015/ Muestra

8 **Registro fotográfico**
VIII ENT 2015/ Área de Reflexión

9 **Registro fotográfico**
VIII ENT 2015/ Área de Capacitación

10 **Registro fotográfico**
VIII ENT 2015/ Grupos invitados

11 **Programación completa del VIII ENT 2015**

13 **Entrevista a Marielos Fonseca**
José Montero

15 **Entrevista a Moy Arburola**
José Montero

19 **Entrevista a Fred Herrera**
José Montero

22 **Voces emergentes: ¿algo que decir?**
José Pablo Umaña

29 **Los públicos de las artes escénicas y el sistema teatral de Costa Rica**
Jaume Colomer

32 **Breves relatos de selvas y ciudades**
Textos del Taller de Dramaturgia para Teatro Infantil

37 **65 años del Teatro Universitario**
Maritza Toruño

40 **Teatro Ubú, la lucha constante por nuestro arte**
Carlos Salazar

43 **Festival Chucheca de Oro**
Pedro Garcia / Carlos Martínez

44 **Sobre conferencias, foros y deconstrucciones: un objetivo por construir**
José Pablo Umaña

48 **Entre gigantes y guiñoles: las técnicas de los títeres populares en Costa Rica**
Diego Soto

50 **BITÁCORA: Hollywood, Abominables Criaturas. Algunas reflexiones post-mortem**
Pablo Morales

54 **INSUMOS: La plástica escénica en Costa Rica**
Carlos Schmidt

CRÉDITOS

MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD

Sra. Sylvie Durán Salvatierra, Ministra de Cultura y Juventud
Sr. Max Valverde Soto, Viceministro de Cultura
Sr. Jose Ricardo Sánchez Mena, Viceministro de Juventud
Sr. Dennis Portuguéz Cascante, Oficial Mayor

JUNTA DIRECTIVA DEL TEATRO POPULAR MELICO SALAZAR

Sr. Jose Ricardo Sánchez Mena, Sra. Marielos Fonseca Pacheco, Sr. Adrián Figueroa Rosales, Sra. Moy Arburola Matamoros, Sr. Gabriel Goñi Dondi, Sr. Guillermo Madriz Salas, Sra. Beverlyn Mora Ramírez, Sr. Fernando Rodríguez Araya

PERSONAL TEATRO POPULAR MELICO SALAZAR

Marielos Fonseca Pacheco, Directora Ejecutiva
Gisela Lobo Hernández, Unidad de Gestión Administrativa
Ana Elder Villalobos Córdoba, Asistente Administrativa
Adriana Murillo Jiménez, Protocolo y Relaciones Públicas
Manuel Rodríguez, Asistente de la Unidad Administrativa
María Camacho, Comunicación
Marta Fernández Ortiz, Proveedora institucional
Guiselle Cartín Solís, Greivin Cordero Sandí y Henry Solano, Analistas de Proveeduría
Wendy Donato Palavicini, Abogada Proveeduría
Luis Ricardo Rojas Corella, Encargado de Bienes
Vanessa Córdoba Barboza, Coordinadora Financiero Contable
Manuel Granados Alvarado, Tesorería
Ronald Moreno Calderón, Contabilidad
Lilliana Conejo Solano, Presupuesto
Natalia Porras Acevedo, Coordinadora de Planificación
Rebeca Izquierdo Bejarano, Asistente Programa Proartes
Melicia Cameron Mitchell, Unidad de Recursos Humanos
Adelina Ramírez Espinoza y Silvia Rodríguez Espinoza, Asistentes
Saidem Vidaurre Arredondo, Asesor Legal
Marta García Herrera, Informática
Juan Carlos Guadamuz Zumbado, Auditor
Pablo Piedra Matamoros, Encargado Unidad de Producción Escénica y Programación
Yamileth Morales Morales, Asistente de Programación

PERSONAL TÉCNICO

Rodolfo Rojas Jara, Jefe Técnico
Edgardo Alvarado Seas y Jorge Víquez Alfaro, Tramoya
Fernando Amador Chanto, Encargado de Sonido
Alonso Zúñiga Montero, Video y Sonido
Manuel Esquivel Mena, Encargado de Luminotecnia
Eliécer Rivera Rubí y Walter Salazar Fallas, Luminotécnicos
Antonio Bejarano Mora y Marvin Muñoz González, Seguridad
Geovanna Sedó Céspedes, Boletería
Alejandro Jiménez Corrales, Jefe de Acomodadores

DIRECTORES DE PROGRAMAS

Silvia Quirós Fallas, PROARTES
Moy Arburola Matamoros, Compañía Nacional de Teatro
Adrián Figueroa Rosales, Director Compañía Nacional de Danza
Ivone Durán Orozco, Directora Taller Nacional de Danza
Lianne Solís Fonseca, Directora Taller Nacional de Teatro

VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

COMISIÓN CURATORIAL

Marielos Fonseca Pacheco, Teatro Popular Melico Salazar
Moy Arburola Matamoros, Compañía Nacional de Teatro
Melvin Méndez Chinchilla, Taller Nacional de Teatro
Michelle Canales Barquero, Asociación EDUCARTE
Rafa Ávalos Barquero, AGITEP
Pablo Piedra Matamoros, Teatro Nacional
Jorge David Morales Morales, Red Nacional de Teatro Comunitario
Jose Montero Peña, Universidad de Costa Rica
Vera Ramírez Briseño, Universidad Nacional

COMISIÓN ORGANIZADORA

Marielos Fonseca Pacheco, Teatro Popular Melico Salazar
Moy Arburola Matamoros, Compañía Nacional de Teatro
Elmer Badilla Zamora, Asociación EDUCARTE
Mario Solano Salazar, AGITEP
Pablo Piedra Matamoros, Teatro Nacional
Jorge David Morales Morales, Red Nacional de Teatro Comunitario
Jose Montero Peña, Universidad de Costa Rica
Arnoldo Ramos Vargas, Universidad Nacional
Karina Mora Castro, Dirección de Cultura

PRODUCCIÓN VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

Marielos Fonseca Pacheco, Producción General
Adriana Segura Beita, Asistente de Producción General
Ana Patricia Cambronero Chan, Productora Muestra de Teatro
Luis Carlos Canhoto Baptista da Silva, Asistente Muestra de Teatro
Carlos Vargas Herrera, Coordinador de Talleres
Alejandra Porras Rozas, Asistente de Talleres
José Pablo Umaña Alvarado, Área de Reflexión
José Montero Peña, Asistente Área de Reflexión
Michelle Almendares Loría, Asistente de campo Área de Reflexión
Sergio Pacheco Salazar y David Lobo Solís, Comunicación
Pablo Piedra Matamoros, Apoyo Programación Muestra de Teatro
Giovanni Sandí Castillo, Jefe Técnico
Rebeca Alemán Solano y Wilson Ulate Araya, Regentes
Allan Calderón Fernández, Arnold Obando Baltadano y Nereo Salazar Sánchez, Técnicos
Luis Carlos Calderón Navarro, Diseñador Gráfico
Ami Video, Producción Audiovisual
Luis Alvarado Alvarado, Fotografía
Impromptu Escena, Logística y edecanes

IV REVISTA ENCUENTRO

Jose Pablo Umaña Alvarado, Investigación, entrevistas, redacción y coordinación editorial.
Jose Montero Peña, Entrevistas y Asistente editorial.
Marisol Castro Sánchez, Diseño Gráfico y Diagramación.
Luis Alvarado Alvarado, Fotografía.
M y RG Diseño y Producción Gráfica S.A., Impresión.

PRESENTACIÓN

La Revista Encuentro se caracteriza por tener las voces de todos los sectores teatrales, elemento fundamental para la inclusión y fortalecimiento de todos los que hacemos teatro en Costa Rica. Aún cuando se financia en su totalidad con el dinero del Estado, no es una voz sesgada, su contenido es inclusivo y procura un balance entre el sector estatal, el sector independiente y el sector comunitario.

Ocho ediciones de un Encuentro Nacional de Teatro (ENT) y cuatro ediciones de la Revista Encuentro son un logro de la institución y del sector independiente. Esta cuarta edición muestra lo recién acontecido en el VIII Encuentro realizado en octubre y noviembre 2015 y algunos talleres impartidos en el 2014 ante la ausencia del Encuentro. Ha sido enriquecedor retomar el ENT después de dos años de no realizarse, y la generación de nuevos espacios de reflexión es sin duda uno de los retos más importantes y que, en este número, el lector podrá conocer un balance de lo acontecido en las deconstrucciones y foros realizados con los espectáculos presentados durante la Muestra. Sin duda, un paso que desde la comisión organizadora era importante dar para el fortalecimiento del sector.

Reconocemos también largas trayectorias como la del Festival La Chucheca de Oro de Puntarenas que llegó a su mayoría de edad, al Teatro Universitario en sus 65 años de fundación y al Teatro Ubú, grupo independiente con más de 25 años de estar en la producción de espectáculos en la escena nacional.

El lector podrá conocer el sentir de los directores responsables de instituciones como el Teatro Popular Melico Salazar y mi visión frente al Encuentro Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Teatro reflexionando sobre el Concurso de Puesta en Escena y el Teatro Nacional. Éste último, con proyectos escénicos que contribuirán sin duda alguna, a dinamizar el sector con la nueva propuesta de producción y programación.

La presentación de pequeños textos producidos en el Taller de Dramaturgia Infantil, así como un resumen de la Conferencia sobre la historia del títere en Costa Rica y la presentación de cuatro proyectos emergentes a cargo de jóvenes directores, son artículos que colaboran con la memoria de nuestras prácticas culturales.

El abordaje de un tema de importancia y no tan tomado en cuenta en nuestra producción teatral como la formación de nuevos públicos para las artes escénicas, es el inicio de un recorrido que debemos promover desde la institución.

Bitácora e Insumos nos acompañan como de costumbre con procesos importantes de sistematización y una luz a un nuevo proyecto que sin duda fortalecerá nuestro sector desde la plástica escénica.

El presente número es un vistazo a parte de la realidad teatral costarricense que dará al lector una idea de los logros en gestión y producción a los que se ha visto expuesto nuestro teatro.

Marielos Fonseca Pacheco
Directora Ejecutiva
Teatro Popular Melico Salazar

FESTIVAL
CHUCHECA DE ORO 2014

FESTIVAL
EMBRUJARTE 2014

REGISTRO FOTOGRÁFICO

CICLO DE REFLEXIÓN Y TALLERES PARA LAS ARTES ESCÉNICAS 2014

TALLER
FUNDAMENTOS DEL TEATRO MUSICAL
SILVIA BALTODANO

TALLER
MEMORIA Y OLVIDO
EN LA ACCIÓN DRAMÁTICA
KEMBLY AGUILAR Y ARNOLDO RAMOS

TALLER
UN ESPACIO NO TAN VACÍO.
IMPROVISACIÓN Y TEATRO FÍSICO
BETO URREA

LO QUE HICIMOS EN EL 2014

MARIELOS FONSECA[1]

Resumen: el artículo hace un repaso de las actividades, talleres e investigaciones que realizó el TPMS durante el año 2014, dada la cancelación de la edición correspondiente del Encuentro Nacional de Teatro.

UN AÑO PARTICULAR

En el año 2014 se canceló la edición que correspondía al Encuentro Nacional de Teatro por razones administrativas, generadas por la transición del nuevo gobierno. Esto impidió contar con el presupuesto extraordinario con el que, por decreto, se financia el evento. En su lugar, la CNT, el TNT y el TPMS, hicieron un esfuerzo de su presupuesto ordinario para realizar el Ciclo de Talleres y Reflexión, y se acompañó por primera vez a dos festivales comunitarios, con el objetivo de dar continuidad a uno de los ejes más importantes del Encuentro Nacional de Teatro. En el Área de Reflexión, se inició la primera etapa de una investigación en pro del teatro costarricense y su estado actual.

Taller: Memoria y Olvido en la Acción Dramática.
Impartido por Kembly Aguilar y Arnoldo Ramos.

APOYO COMUNITARIO

El Teatro Popular Melico Salazar y sus programas artísticos centran sus esfuerzos en el desarrollo de espacios y generación de oportunidades dentro del campo de las artes escénicas en todo el país, para así brindar oportunidades que desarrollen la capacidad creadora y autogestionaria de las comunidades. Por ello, como una forma de abrir camino en esta área, apoyamos la consolidación de espacios culturales creativos dentro de las comunidades.

En el 2014, fueron apoyados eventos teatrales que se generan con la fuerza y creatividad de y para una comunidad, respetando el diseño y modelo de producción propios. Desde las posibilidades de la institución se colaboró con maestros, producción, e insumos tan necesarios como el transporte de grupos y la alimentación de los artistas.

Se seleccionaron dos festivales muy distantes entre sí. Por un lado, el Festival Embrujarte, un evento realizado en la comunidad de Escazú con apenas una edición a su haber. Por otro, el ya tradicional Festival La Chucheca de Oro de Puntarenas en su decimoséptima edición. Ambas experiencias reflejan la actualidad teatral comunitaria de nuestro país. Son espacios que trabajan gracias al impulso de gestores comunales y al apoyo de instituciones, y han marcado la pauta en el quehacer teatral comunitario costarricense. Además, han creado sus propias formas de gestionar, producir y promocionar el teatro en comunidades sedientas de arte.

EJE DE CAPACITACIÓN

El área de capacitación contó con tres talleres muy diferentes entre sí:

1. Un taller de improvisación, **Un espacio no tan vacío, improvisación y teatro físico**, impartido por el colombiano Beto Urrea, gracias a las gestiones realizadas por el grupo Impromptu Teatro y a la colaboración de la Universidad de Costa Rica. Una aproximación al teatro físico mantuvo a 15 participantes activos de principio a fin del taller.

2. El taller **Memoria y olvido de la acción dramática**, réplica del taller organizado por el Proyecto Lagartija e impartido por el renombrado grupo Teatro Malayerba. Estuvo a cargo de Kembly Aguilar y Arnoldo Ramos, y giró en torno al trabajo interno del actor. Cada participante que recibe una capacitación internacional del Proyecto Lagartija debe realizar una réplica del mismo en su país de origen para los profesionales del sector teatral.

3. Si bien es cierto en nuestro país se han realizado espectáculos de teatro musical, es una realidad que nuestros artistas no tienen una formación que les permita destacarse en este género escénico. Es por esta razón que se impartió el taller **Fundamentos del teatro musical** con Silvia Baltodano, costarricense, en su momento recién llegada al país, después de capacitarse en Londres en esa especialidad. Este taller se realizó con un grupo de artistas de teatro, danza y cantantes con el objetivo de crear una conciencia del teatro musical, y fomentar el trabajo interdisciplinario entre las diferentes ramas del arte escénico y del teatro musical.

Taller: Fundamentos del Teatro Musical. Impartido por Silvia Baltodano.

EJE DE REFLEXIÓN

Después de haber recorrido ya un período de casi 10 años desde que se iniciaran los tres proyectos estratégicos que, en su momento, la Comisión del Fortalecimiento del Teatro Costarricense lograra decretar para el avance del sector- me refiero al Encuentro Nacional de Teatro, al Concurso de Puesta en Escena de la Compañía Nacional de Teatro y al Concurso de Dramaturgia del Teatro Nacional- se realizó la primera etapa de la investigación **Composición y caracterización de la comunidad artística teatral costarricense. Insumos para el fortalecimiento del sector**. En esta fase inicial, se realizó una revisión bibliográfica y una serie de entrevistas a personalidades del medio teatral costarricense, para conocer lo que se ha hecho en nuestro país para y por el teatro, así como una comparación con la situación del sector en Centroamérica y en países latinoamericanos con gran actividad teatral.

Esta investigación tendrá como objetivo último la generación de elementos fehacientes que le permitan a la administración evaluar y replantear los proyectos, programas y acciones estratégicas destinadas al sector teatral. Insumos que nos darán guías para planificar desde la institucionalidad, junto al sector independiente, los caminos por recorrer y estrategias a seguir en pro del desarrollo y fortalecimiento del sector. ■

Chucheca de oro 2014.

Notas:

1. *Directora Ejecutiva del Teatro Popular Melico Salazar.*

PROGRAMACIÓN
VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015

MUESTRA

INAUGURACIÓN

Algo sobre un tal Shakespeare
Los Tristes Tigres (México)
Teatro Popular Melico Salazar
13 de octubre, 8:00 p.m.

Alayé
Los despiertos
Teatro Popular Melico Salazar
14 de octubre, 8:00 p.m.

PabloJosé
Grupo Teatral Reflejos
Teatro 1887
15de octubre, 8:00 p.m.

El reto de la impro
Impromptu – Teatro el Triciclo
Teatro 1887
16 de octubre, 8:00 p.m.

El crédito
TICTAK Producciones
Teatro 1887
17 de octubre, 8:00 p.m.

Como si fuera jugando
MTM Teatro de muñecos
Museo Juan Santamaría
18 de octubre, 3:00 p.m.

La bruta espera
Grupo de teatro Yicrá
Teatro 1887
18 de octubre, 6:00 p.m.
(Foro)

El patio
Teatro Abya Yala
Gráfica Génesis
20 de octubre, 8:00 p.m.
(Foro)

Naturaleza humana
Carolina Lett
Gráfica Génesis
21 de octubre, 8:00 p.m.

CuerposAusentes o EnsayosParaMiMuerte
Fabio Pérez y Andy Gamboa
Teatro 1887
22 de octubre, 8:00 p.m.

Calígula
Compañía Nacional de Teatro
Teatro de la Aduana
23 de octubre, 8:00 p.m.

Olivia y el sombrero mágico
Compañía La Bicicleta
Museo Juan Santamaría
24 de octubre, 3:00 p.m.

Ñaque o De piojos y actores
Teatro del Público
Teatro 1887
24 de octubre, 8:00 p.m.

CLAUSURA

El barrio de Salsipuedes
La Rana Sabia (Ecuador)
Museo Juan Santamaría
25 de octubre, 3:00 p.m.

Viaje a Xibalbá
EX-áNIMA
Teatro 1887
25 de octubre, 6:00 p.m.

ÁREA DE REFLEXIÓN
DECONSTRUCCIONES

Conversatorios sobre el proceso de creación del espectáculo

¿Cómo crear a partir de leyendas locales?
Deconstrucción del proceso creativo de la obra ALAYÉ del grupo Los Despiertos.
Jueves 15 de octubre, 10:00 a.m. - 12:00 m.d.
Invitado: Jaume Colomer (España).

¿Cómo crear a partir del texto?
Deconstrucción del proceso creativo de la obra PABLOJOSÉ del Grupo Teatral Reflejos.
Viernes 16 de octubre, 10:00 a.m. - 12:00 m.d.
Invitada: Lorena Barutta (Argentina).

¿Cómo crear a partir de historias contemporáneas?
Deconstrucción del proceso creativo de la obra NATURALEZA HUMANA de Carolina Lett.
Jueves 22 de octubre, 10:00 a.m. - 12:00 m.d.
Invitado: Martín de Goycoechea (Argentina).

¿Cómo crear a partir de la adaptación literaria?
Deconstrucción del proceso creativo de la obra OLIVIA Y EL SOMBRERO MÁGICO de Compañía La Bicicleta.
Sábado 24 de octubre, 4:00 p.m. - 6:00 p.m.
Teatro del Museo Juan Santamaría, Alajuela.
Invitado: Grupo Rana Sabia (Ecuador).

ÁREA DE REFLEXIÓN

FORO

La Bruta Espera
Domingo 18 de octubre.
Teatro 1887, 6:00 p.m.
Grupo de Teatro Yicrá.

FORO

El Patio
Martes 20 de octubre.
Gráfica Génesis, 8:00 p.m.
Teatro Abya Yala.

CONFERENCIA

Crónicas de hilos y guantes: breve historia del arte de los títeres en Costa Rica.
Impartido por:
Diego Andrés Soto Mora.
Miércoles 21 de octubre,
2:00 p.m. - 3:30 pm.
Lugar: Taller Nacional de Teatro
Organiza: UNIMA COSTA RICA

ÁREA DE CAPACITACIÓN
TALLERES

El cuerpo, el juego, el espacio. Descubrir ser creativo, propio y genuino
Instructora: Lorena Barutta.
País: Argentina.
Horario: 14 al 18 de octubre, 4:30 p.m. - 7:30 p.m.
Lugar: Salón de ensayos Compañía Nacional de Danza.

Del texto al escenario / From Script to Stage
Instructora: Kristi-Anne Seth.
País: Inglaterra.
Horario: 17, 18, 24 y 25 de octubre, 01:00 p.m. - 5:00 p.m
Lugar: Taller Nacional de Teatro.
Público al que va dirigido: actores y actrices cantantes con conocimiento en instrumentos musicales.

Dramaturgia para teatro infantil
Instructores:
Fernando Moncayo y Claudia Monsalve (La Rana Sabia).
País: Ecuador.
Horario: del 19 al 24 de octubre, 8:00 a.m. - 12:00 m.d.
Lugar: Taller Nacional de Teatro.
Público al que va dirigido: actores, actrices, directores, titiriteros, cuentacuentos, teatro infantil, otros.

El espacio como territorio proveedor de ficción
Instructor: Martín de Goycoechea.
País: Argentina.
Horario: 18 al 25 de octubre, 4:00 p.m. - 7:30 p.m.
Lugar: Casona Iluminada.
Público al que va dirigido: jóvenes directores, profesionales del teatro, escenógrafos, vestuaristas, artistas plásticos, otros.

Del objeto en la escena al diseño del personaje
Instructoras:
Michelle Canales y Mariela Richmond (LA MAE).
País: Costa Rica.
Horario: 14 al 18 de octubre, 9:00 a.m. - 1:00 p.m.
Lugar: Taller Nacional de Teatro.
Público al que va dirigido: estudiantes avanzados de artes visuales, danza, teatro, y sector comunitario.

Públicos de Artes Escénicas
Instructor: Jaume Colomer.
País: España.
Horario: 13 al 16 de octubre, 4:30 p.m. - 7:30 p.m.
Lugar: Centro Cultural de España.
Público al que va dirigido: productores, profesionales de artes escénicas, gestores culturales, directores teatrales, otros.

La Promoción Cultural en la Era Digital. Herramientas básicas de comunicación para la divulgación
Instructores: Sergio Pacheco Pacheco y David Lobo Solís.
País: Costa Rica.
Horario: 27 al 30 de octubre, 5:00 p.m. - 8:00 p.m.
Lugar: Centro de Investigación y Capacitación en Administración Pública (CICAP) de la UCR.
Público al que va dirigido: profesionales de teatro, productores, directores, gestores, artes escénicas.

ALAYÉ
LOS DESPIERTOS

PABLOJOSÉ
GRUPO TEATRAL REFLEJOS

EL RETO DE LA IMPRO
IMPROMPTU / EL TRICICLO

EL CRÉDITO
TICTAK PRODUCCIONES

COMO SI FUERA JUGANDO
MTM TEATRO DE MUÑECOS

REGISTRO FOTOGRÁFICO

VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015 - MUESTRA

LA BRUTA ESPERA
GRUPO DE TEATRO YICRÁ

EL PATIO
TEATRO ABYA YALA

NATURALEZA HUMANA
CAROLINA LETT

CUERPOSAUSENTES O ENSAYOSPARAMIMUERTE
FABIO PÉREZ Y ANDY GAMBOA

CALÍGULA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

OLIVIA Y EL SOMBRERO MÁGICO
COMPAÑÍA LA BICICLETA

ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES
TEATRO DEL PÚBLICO

VIAJE A XIBALBÁ
EX ÁNIMA

CICLO DE DECONSTRUCCIONES
ALAYÉ, PABLOJOSÉ, NATURALEZA HUMANA Y OLIVIA Y EL SOMBRERO MÁGICO

REGISTRO FOTOGRÁFICO
VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015 - ÁREA DE REFLEXIÓN

CICLO DE FOROS
EL PATIO Y LA BRUTA ESPERA

CONFERENCIA
CRÓNICA DE HILOS Y GUANTES: BREVE HISTORIA DEL ARTE DE LOS TÍTERES EN COSTA RICA

TALLER
EL CUERPO, EL JUEGO, EL ESPACIO, DESCUBRIR SER CREATIVO, PROPIO Y GENUINO
LORENA BARUTTA

TALLER
DRAMATURGIA PARA TEATRO INFANTIL
FERNANDO MONCAYO Y CLAUDIA MONSALVE (LA RANA SABIA)

TALLER
DEL TEXTO AL ESCENARIO
KRISTI-ANNE SETH

TALLER
EL ESPACIO COMO TERRITORIO PROVEEDOR DE FICCIÓN
MARTÍN DE GOYCOECHEA

REGISTRO FOTOGRÁFICO

VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015 - ÁREA DE CAPACITACIÓN

TALLER
PÚBLICOS DE ARTES ESCÉNICAS
JAUME COLOMER

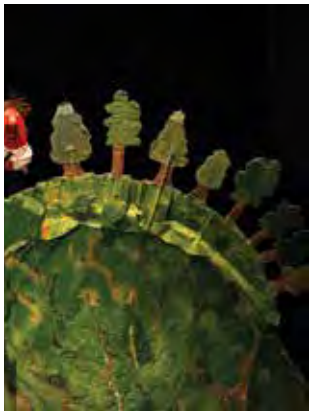
TALLER
LA PROMOCIÓN CULTURAL EN LA ERA DIGITAL
SERGIO PACHECO Y DAVID LOBO SOLÍS

ALGO SOBRE UN TAL SHAKESPEARE
LOS TRISTES TIGRES. MÉXICO

REGISTRO FOTOGRÁFICO

VIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO 2015 - ESPECTÁCULOS INVITADOS

EL BARRIO DE SALSIPUEDES
LA RANA SABIA. ECUADOR



MARIELOS FONSECA[1]:
EL ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO ES POR Y PARA EL SECTOR INDEPENDIENTE

ENTREVISTA REALIZADA POR JOSÉ MONTERO PEÑA[2]

J[3]: Después de ocho años y después de una edición muy intensa, con muchas actividades, con mucha gente, ¿cuál es el balance de esta edición 2015?

M: *Yo creo que recuperamos el tiempo perdido de alguna manera. Los dos años en que no tuvimos Encuentro Nacional de Teatro han hecho, me parece, que la gente lo estuviera esperando con mucha gana, con mucha ansiedad, y creo que algo muy positivo fue la inauguración que tuvimos, una inauguración explosiva, en la que realmente se presentó algo muy novedoso y que al público le gustó.*

Pero además de eso, hay algo que me gustó muchísimo de esta edición, además de que el público llegara a las salas -que al final es el objetivo-, que los talleres estuvieran llenos, que tuviéramos lista de espera en ellos, y que las actividades de reflexión las tengamos que estar alimentando y alimentando para que la gente se acostumbre más a asistir a ellas. Una de las cosas que más me gustó fue ver cómo el sector supo aprovechar la presencia de los instructores internacionales que trajimos, y a algunos de ellos les han sacado (como decimos popularmente) el jugo, han sacado provecho de su estadía acá y me parece que eso es parte de lo que el Teatro Popular Melico Salazar, el Taller Nacional de Teatro y la Compañía Nacional de Teatro tenemos que hacer, facilitar espacios donde el sector realmente se aproveche de ellos, y sepa sacarles el jugo, porque finalmente traer a Martín de Goycoechea, a Lorena Baruta o a cualquiera de los compañeros instructores, cuesta un monto considerable de dinero, y si se le saca más provecho de parte del sector a las actividades organizadas con ellos, es un plus y es muy positivo.

J: Este año la inauguración que mencionaba estuvo a cargo de un grupo mexicano, y ha sido como una tónica interesante traer grupos extranjeros para que abran los encuentros y ver otras formas de hacer teatro en Latinoamérica. ¿Cómo se seleccionan estos grupos que generalmente son el plato fuerte de la inauguración?

M: *Normalmente en el seno de la Comisión se hace una lluvia de ideas, de cosas que los miembros hemos tenido la posibilidad de ver, ya sea en un festival internacional o una recomendación que nos hacen de afuera. En este caso en particular yo tuve la posibilidad de verles a ellos en México, cuando fui al reparto de Iberescena en noviembre de año pasado (2014), y me pareció que era un espectáculo importante de mostrarle al sector por la manera como trabajan los textos clásicos dirigidos a adolescentes, y con un lenguaje muy particular. Consideré que era algo novedoso, algo de lo que nuestro sector podría tomar ideas y fortalecerse.*

J: Hablando de espectáculos dirigidos a adolescentes, que en nuestro país no es tan frecuente que se cree un espectáculo enfocado a ese grupo etario, y además el taller que impartió Jaume Colomer sobre formación de públicos, ¿es una línea "nueva" que está asumiendo no solo el Encuentro si no también el TPMS? ¿Cómo se vislumbra esta formación de públicos a un futuro cercano?

M: *Este es un campo en el que tenemos la obligación de empezar a incursionar. La creación de nuevos públicos, o de nuevas audiencias, es un plato fuerte en muchos espacios, en muchos sectores de Iberoamérica, y la visita de Jaume fue maravillosa porque de alguna manera nos abre un mundo, nos da líneas para poder seguir, y sí, es algo que el TPMS está interesado en desarrollar en esta administración: formar a los niños, a las niñas y a los adolescentes para que vengan al teatro, ayudarles a que gusten del teatro y de la danza, darles herramientas para que disfruten mejor el espectáculo sin que sea una cosa didáctica y obligada, si no que sea más por el disfrute de venir al teatro, porque al final de cuentas el alumno que fue obligado a ir tal vez no regresa, pero el que lo disfruta va a regresar.*

Entonces estamos tratando de trabajar con las compañías, la de danza y la de teatro, en este sentido. El Taller Nacional de Teatro tiene varios años de estar capacitando a profesores, y tiene un folleto muy interesante dirigido a profesores sobre lo que es el quehacer teatral. Estamos entonces tratando de abarcar varios flancos, y ahora vamos a iniciar un diseño estratégico para los próximos tres años (en teatro).

J: ¿Hacia dónde camina el Encuentro Nacional de Teatro? Son ya ocho ediciones, más de diez años de trabajo y se han alcanzado muchas metas. Hace diez años era un sueño tener un Encuentro Nacional de Teatro. Ahora para los próximos diez años, ¿tienen algunos objetivos planteados, tienen ya algunas luces?

M: El Encuentro sí ha cumplido objetivos, ha cumplido sus metas, y aun así se pueden seguir haciendo muchos Encuentros más; sin embargo, en esta edición se inició un Estado de la Cuestión del Teatro Costarricense que se va a prolongar hasta el 2016, y en ese año, con las conclusiones que nos arroje ese estudio, tendríamos la obligación de redirigir hacia donde nos indiquen el camino del Encuentro.

Una de las cosas positivas, por lo menos para el futuro inmediato, es que para el año 2016 el Teatro Nacional ha manifestado su interés en ser parte del Encuentro como una sede más. Estamos planeando desde ya una gran clausura en el Teatro Nacional. La administración actual está interesada en ser parte activa del Encuentro, cosa que no ha sucedido antes, aparte de la presencia de su representante ante la Comisión, pero creo que eso es algo positivo porque como sector siempre nos va a unir más.

El sector necesita procesos más largos, como agarrar tal vez temáticas, como la dramaturgia y darle un fortalecimiento a partir del Encuentro, poder agarrar algún área de los talleres y poder dar no solo dar un taller de cinco o seis días, sino tener un instructor y dar un taller de todo un mes, poder dar seguimiento. Los talleres pequeños siempre son positivos, siempre son buenos, son refrescantes, ayudan al que asiste a replantearse cosas, pero ya como sector debemos pensar en procesos más largos. El estudio del Estado de la Cuestión nos va a arrojar ciertas líneas por las que debamos redireccionar el Encuentro, sin embargo, para el 2016, vamos a tener una receta muy parecida a la que tuvimos este 2015, para sentarnos después con el despacho y ver hacia donde redireccionamos el fortalecimiento del teatro costarricense.

J: También otra de las cosas interesantes fue la diversificación de las sedes, este año no solo se dio en el Teatro Melico Salazar y en el Teatro 1887, sino que hubo dos sedes alternas, no estatales, pero que funcionaron. ¿Ese puede ser el camino también para ir diversificando y que el Encuentro sea mucho más amplio que las dos semanas intensas de trabajo, si no que tal vez pueda convertirse en algo que se mantenga de una forma más permanente en otras salas del país?

M: En la de menos ese podría ser un paso, creo que siempre es positivo tener salas independientes dentro del Encuentro porque esto hace que el sector lo sienta suyo de alguna manera, y no siempre esté dentro del cascarón del Estado. Hay que dejar algo muy claro, todo este esfuerzo del Encuentro Nacional de Teatro es por y para el sector independiente, y si el sector independiente no se adueña, no lo defiende, no asiste, pues entonces es todavía más difícil que uno lo pueda defender (o a la persona que le toque defenderlo desde las sillas que correspondan).

El Encuentro podría ser en algunas áreas algo un poco más permanente, y en otras áreas podría no perder esa festividad que hay en esas dos semanas; para que tome ese viso de festival sería bonito poderlo hacer más comprimido, no en dos semanas, si no en menos tiempo y con dos salas a la vez, de manera que la gente pueda migrar de un espectáculo a otro como se hace en muchos otros festivales que hay función a las 6pm y a las 8pm, y se corre de un lugar a otro, y eso también da ese espíritu de festival y de no me quiero perder lo que está pasando. Pero creo que hay que encontrar el balance entre lo que sea permanente y esa festividad que se da en la Muestra, que está dentro del Encuentro Nacional de Teatro.

J: Este año seguimos con las tres áreas: la Muestra como tal, el Área de Reflexión y el Área de Capacitación, cada una con resultados muy interesantes, positivos y, además, con muchos retos que se pueden plantear a futuro. ¿Cuáles podemos decir que son algunos retos que tenemos en las diferentes áreas no solo para el 2016, sino también si hay alguna idea, algún planteamiento a futuro?

M: En el área de la Muestra tal vez tener una gran inauguración y una gran clausura, creo que eso ya el Encuentro lo merece.

En el Área de Reflexión creo que con las deconstrucciones demostramos que sí estamos preparados para recibir críticas como sector – era un plan piloto de alguna manera –. Yo creo que ahora podemos entrar con más fuerza en esa área, y siempre haciendo participar a la gente que nos viene a visitar de otros países.

En el Área de Capacitación este fue un año particular, tuvimos siete talleres y todos con un gran éxito, en áreas también que son muy importantes para el sector, entonces en esa área es donde digo yo que tal vez podamos hacer cosas más prolongadas en el tiempo, eso obviamente tiene un mayor costo, una mayor logística, hay que tener más tiempo para prepararlo, pero bueno creo que, en la de menos, lo podemos lograr, y si no, seguimos con la mecánica actual de estos talleres, siempre tratando de encontrar los nichos donde necesita fortalecerse el sector. ■

Notas:

1. *Directora Ejecutiva del Teatro Popular Melico Salazar.*
2. *Actor, comunicador y editor de la Revista Encuentro N°4.*
3. *Abreviaturas: J = Jose / M= Marielos.*

MOY ARBUROLA[1]:
LA CNT DEBE ENCONTRAR LA FORMA DE PODER HACER LAS COSAS

ENTREVISTA REALIZADA POR JOSÉ MONTERO PEÑA[2]

J[3]: ¿Cuál es la pertinencia del Concurso de Puesta en Escena para el medio teatral costarricense?

M: Me parece que sigue siendo pertinente a pesar de que esta sea su undécima edición. El concurso fue creado para democratizar la contratación de directores teatrales, y la selección del repertorio anual de la Compañía Nacional de Teatro. Esto es valioso, sin embargo estoy de acuerdo que en su momento respondió a una necesidad del sector y que ahora sus bases, incluso su misma razón de existir, tienen que ser revisadas, porque el medio ha cambiado.

Sí es importante mantener dentro de las bases, me parece a mí, que sea un concurso dirigido a los directores de mayor trayectoria en el país, de motivarlos a que dirijan en la CNT. También dentro de las bases se debe mantener que las obras propuestas, no tanto los textos, sino la puesta en escena, sea relevante en el contexto costarricense. Pero sí creo que sus bases tienen que revisarse porque la respuesta de los mismos directores ha disminuido, desde su creación. Entonces debe revisarse para entender qué está sucediendo, por qué cada vez hay menos propuestas. Por suerte todavía hay, pero ha bajado mucho en relación a cuando empezó el concurso que llegaban más de diez propuestas, quince propuestas. Obviamente hay una reacción que hay que revisar de dónde surge.

J: Cuándo menciona que hay que revisar las bases, ¿se refiere a algo en concreto o más bien se refiere a hacer un análisis profundo del concurso como tal?

M: Yo pienso que hay que hacer un análisis, porque a simple vista lo que me parece es que los requisitos son muchos, es un trabajo muy grande que tiene que realizar el director para concursar en algo en lo que no sabe si lo van a elegir, y si lo eligen no está seguro si se va a poder realizar hasta que salga el presupuesto, y lo que ha ocurrido en otros años es que una vez que salen, tienen que correr.

Entonces no es cualquiera el que está dispuesto a trabajar bajo esas condiciones. Por eso se podría proponer algún otro mecanismo, o cambiar los requisitos para que sea más atractivo y que motive a participar. Sobre todo hay que analizar los requisitos, por ejemplo que ya deben tener un elenco definido y comprometido, casi ocho meses antes de empezar. Sabemos que para que un actor trabaje en la CNT debe cumplir muchos requerimientos, como estar en la CCSS, estar en Compra RED, y tampoco es una tarea fácil encontrar los actores que cumplan con eso. Igualmente con el equipo de diseñadores, ya deben tener la escenografía, presentar el plano de la escenografía y de las luces, es decir, es una cantidad de trabajo que pienso que puede ser una de las razones (que han hecho que participen menos personas), algunos me han dicho eso, pero también es algo que se debe analizar.

J: Mencionó que el concurso debe ser para directores con trayectoria, ¿podría ser el Concurso de Puesta en Escena atractivo para los nuevos directores? ¿Le interesa a la CNT buscar nuevas propuestas de lenguajes escénicos?

M: Sí, claro que a la CNT le interesa muchísimo estos nuevos lenguajes escénicos, pero hay otros espacios para eso. Algunos de esos están en la CNT, otros en el Melico. En la CNT tenemos las producciones concertadas donde hay espacio para gente que sí tiene alguna experiencia pero no los diez años que se piden en el Concurso de Puesta en Escena. También en Proartes existen esos espacios. Entonces me parece que una producción centralizada de la CNT sí tiene que ser un director con trayectoria, y con la experiencia para asumir una producción con un presupuesto importante, para manejar un elenco que por lo general es numeroso, para trabajar con realizadores de trayectoria que puedan resolver y asumir una responsabilidad tan grande.

J: Hablaba de la importancia de analizar que las temáticas tengan una relación y coherencia con lo que está pasando en nuestra sociedad, en Costa Rica. Regularmente hemos visto textos de calibre internacional (ejemplo: Madre Coraje), ¿cuál es la valoración de estos textos, con estas temáticas con relación a lo que pasa en Costa Rica?

M: La selección se hace por parte de un jurado que trabaja bajo una serie de criterios, y uno de ellos es la pertinencia en el contexto histórico costarricense, se busca que esté en el texto, en la versión que se vaya a hacer y en la puesta en la escena, y que sea novedosa, que sea arriesgada,

que sea realmente algo que motive, que resalte dentro de lo que se hace normalmente. La idea es buscar eso, no sé si durante todos los años se ha dado, pero sí creo que el año pasado y este año se han seleccionado proyectos que van en esa línea, y que de alguna manera innoven o por lo menos propongan, ya sea en su texto, o en el trabajo con los actores, o en la disposición del público, que realmente refleje un tipo de teatro más alejado de lo tradicional, o que rompa un poco con lo convencional.

J: Intentando hacer un balance general del concurso ¿cuáles desaciertos se pueden mencionar?

M: *El principal desacierto ha sido el tema del tiempo, del poco tiempo que tienen los directores para trabajar con el elenco en la propuesta, porque además de esperar que salga el superávit, hay que esperar todo el proceso de la contratación administrativa y eso puede durar de uno a dos meses. Y dado que se supone que no se puede empezar a ensayar hasta que esté todo el mundo contratado, entonces el factor tiempo es algo que puede llegar a ser frustrante. Esperamos que para el próximo año esto esté solucionado, o por lo menos que haya un poco más de aire para que el director puede trabajar con todo el equipo.*

Me parece que ese es el más importante, porque presupuesto hay, este año fueron treinta y seis millones (de colones), el año que viene aún no está aprobado pero va a ser similar, entonces por dinero no podríamos quejarnos, pero sí del poco tiempo que hay para ejecutarlo. Y también la cantidad de complicaciones y obstáculos a nivel administrativo que existen, y que es difícil que un director que viene de afuera y que no conoce el día a día de la CNT y del Melico pueda entender, por ejemplo que la capacidad de respuesta hacia una producción artística es diferente y no manejamos el dinero de una caja chica como si pudiéramos resolver los problemas así, o imprevistos, o que al principio el director tenga todo en el papel muy claro, pero ya al empezar a trabajar en los ensayos, con los actores o en el escenario surjan otras cosas, otras ideas, y existe una frustración porque hay que hacer una serie de malabares para poder realizar cambios, o a veces no se pueden realizar esos cambios porque ya el presupuesto ha sido aprobado para ciertas cosas; y es difícil que entiendan esto. Entonces creo que ajustarse a todas las vicisitudes de la contratación administrativa, y del manejo de fondos públicos, a veces es complicado para los creadores que no están inmersos en este mundo día a día.

J: ¿Cuáles cree que son los aportes del concurso al medio artístico teatral y al público?

M: *Es una fuente de trabajo importante para muchas personas, ahora por ejemplo en Calígula son más de veinte actores, realizadores, diseñadores, son muchas personas que se van a juntar con el objetivo de realizar una producción de alto nivel artístico, con un presupuesto importante, de una exigencia también importante, y que no ocurre todos los días. Yo que también vengo del medio independiente, pues sé que no es lo normal que tengamos un presupuesto similar, o que los actores tengan esa seguridad de que por tres o cuatro meses van a estar trabajando, con sus ensayos pagados aunque sea una suma simbólica, en un espacio que tiene condiciones con las cuales no trabajamos todo el tiempo, entonces yo pienso que todo eso aporta a la creatividad, aporta en la comunicación. También que se puede aprovechar todo el equipo técnico y administrativo, que están trabajando todos en función de eso.*

Es una oportunidad de trabajar por un tiempo en una producción muy grande, en donde ya sabemos que a nivel de resultado y de enfrentamiento con el público van a ser treinta y una funciones con mucho público, y todo lo que se genera alrededor de eso. Pero también es importante para el medio porque es un trabajo muy profesional, minucioso y muy serio, por todos los requisitos que se piden al director, y es un trabajo que cuando los directores presentan en papel pues es un trabajo que se ha venido pensando desde hace mucho tiempo, de algo que no es antojadizo, no es algo que va a tener unos cuantos ensayos a ver qué sale, sino que es una producción muy seria desde el principio y eso colabora con el profesionalismo, con la disciplina, con la responsabilidad a la que se enfrentan.

En el caso de Calígula, para muchos actores esta es la primera vez en una producción de ese calibre. Vienen de la Universidad Nacional y, aunque tienen papeles pequeños, se están enfrentando a un espectáculo y a una puesta de un nivel artístico muy alto. Me parece que eso, a su vez, puede ser un efecto multiplicador y les puede ayudar cuando ellos se enfrenten a sus propios montajes o proyectos. Y también para motivar a otros directores que tal vez no se han animado a presentar sus propuestas y entender que por eso esto es público, que está abierto para todos los que cumplan los requisitos.

J: ¿Y al público, a la sociedad costarricense? ¿Qué le ha aportado el concurso?

M: *El concurso es una producción más de la CNT, entonces dentro de su misión y visión llega a cumplir el mismo papel que es producir y promover el teatro dentro y fuera del GAM. En el caso del concurso difícilmente pueda salir de la capital, pero sí procuramos que la mayoría de*

gente pueda venir a verlo, y por las mismas características del concurso (buscar la innovación y propuestas que muestren un teatro más contemporáneo, más cerca de los espectadores del siglo XXI) es la oportunidad de que el público sea el beneficiario de la propuesta.

J: ¿Entonces, es también misión o responsabilidad de la CNT poner esos grandes textos o hacer esas grandes producciones que quizá ninguna otra institución del país pueda hacer? (Por infraestructura, equipo técnico, presupuesto, equipo de actores…)

M: *Sí, siempre y cuando no sean montados como una pieza de museo, nada más para hacer apreciados, si no que realmente motive y transforme al espectador. Y también son montajes o propuestas que la CNT puede sostener por la cantidad de funciones que se dan, porque son por lo menos treinta, a veces más, de jueves a domingo y realmente la mayoría del presupuesto se va en el pago del talento humano. A veces sí se invierte mucho en escenografía y vestuario, pero realmente la mayoría del presupuesto (se invierte) en el elenco. Y sí, pocos o casi ningún otro grupo del país tiene esa ventaja, esa oportunidad. Cada vez las temporadas en otros espacios son de menos funciones, dieciséis a lo mucho.*

J: Respecto al presupuesto que es un tema fundamental (mencionó treinta y seis millones de colones en el 2015 para Calígula), pero para tenerlo claro: el presupuesto del Concurso de Puesta en Escena está dentro del superávit del Teatro Melico Salazar. ¿Qué implica que esté ahí y no dentro de un presupuesto ordinario?

M: *Implica que es necesario que este presupuesto sea aprobado, porque es destinado tanto para el Concurso como para el Encuentro, entonces hay que esperar que el Ministerio de Hacienda apruebe y libere esos montos, y necesita firmas en Casa Presidencial y en Hacienda, y todo eso es un trámite largo que lleva varios meses…*

J: …Entonces es ahí donde estaba planteando que dificulta el tema de cuándo puede iniciar la contratación del equipo creativo, iniciar ensayos, cuándo puede el director trabajar…

M: *Exacto, cuando el presupuesto ha sido liberado es cuando podemos arrancar con la contratación de todo el equipo, y eso toma también uno, dos o a veces más meses, porque igual todo el equipo tiene que cumplir algunos requisitos de contratación administrativa y todo eso debe irse en un solo bloque, y a veces pasa que hay algunos actores morosos, que hay que esperar, volverlo a llevar, pasar por Junta Directiva, y hasta que todo el mundo tenga su orden de compra es que se puede comenzar a ensayar.*

J: ¿Cuál es el futuro del concurso? ¿Cómo se vislumbra de aquí a cinco años?

M: *Es importante analizar por qué la respuesta no es la misma que cuando empezó, porque siempre ha tenido los mismos requisitos, siempre el presupuesto tiene que salir de superávit, es decir, se ha mantenido con las mismas condiciones, pero obviamente es algo que responde a cambios que ha tenido el medio teatral en nuestro país. Estoy como muy ansiosa de conocer el resultado del Estado de la Cuestión para poder avanzar, porque una tiene sus hipótesis, pero sí realmente pienso que hasta que no revisemos eso, no nos podremos dar cuenta si el concurso puede seguir como tal o transformarse en otra cosa.*

J: La CNT cumple 45 años, es toda una institución, es una de las principales instituciones de teatro en el país, es la principal institución teatral del gobierno central ¿Cómo está la CNT hoy? ¿Cómo está a futuro? ¿Está cumpliendo con su rol? ¿Cómo se ve la CNT desde la dirección?

M: *Yo pienso que la CNT actualmente tiene una serie de dificultades con las cuales hay que aprender a lidiar para poder seguir existiendo, porque si no, es muy fácil rendirse o decir: aquí no se puede hacer nada; entonces hay que encontrar las formas de poder hacer las cosas.*

Tenemos un gran padrino que es el Teatro Popular Melico Salazar que ha sabido canalizar las diferentes necesidades a distintos rumbos. Desde el Melico, la CNT ha podido concentrarse en una serie de tareas y de obligaciones, y ha podido dejar otras que el Melico ha sabido canalizar- por ejemplo, el Taller (TNT) la parte de docencia, Proartes-, entonces eso ayuda a que la CNT se puede concentrar en su misión y visión.

También hay una serie de directrices que vienen del Ministerio (de Cultura y Juventud) que hay que seguir, que hay que cumplir, y que la gente desconoce. Y es un deber de la CNT cumplirlas, por ejemplo, las giras. La CNT debe promover el teatro tanto dentro como fuera del GAM. Es un deber que viene desde el MCJ, pero que también es una dificultad por el presupuesto que tenemos, es decir, tenemos muy clara la importancia de girar, y es bellísimo cuando lo podemos hacer y llevar el teatro a personas que nunca han estado en una sala de teatro, o que nunca han visto teatro y ser testigos del poder transformador de la cultura, como es el lema del MCJ, pero también con el presupuesto que tenemos es muy complicado poder hacer eso.

Este año tuvimos la oportunidad de hacer dos giras en la Zona Sur, una con Historias para ser contadas y otra con Tío Conejo, montajes totalmente distintos. Las ex-

periencias fueron completamente transformadoras, tanto para el público como para los artistas que ahí se presentaron. Es como volver a reconocer el poder tan fuerte que tiene el teatro en las personas, y a partir de esas giras todos los que estuvimos involucrados empezamos a replantearnos y a soñar con que eso es un papel fundamental de la CNT, que eso debería hacerse todos los meses, en lugar de quedarnos aquí, y entender que Costa Rica es pequeñita pero que hay muchas personas a las que no se les está llegando y no solo con una simple muestra de una obra, si no con el intercambio que se hace después, porque después de cada obra hacíamos conversatorios para el público.

Es una de las tareas más urgentes de la CNT resolver esto, cómo salirnos del GAM y presentar obras con la misma calidad, y montajes realmente comprometidos, en otros pueblos, en otras regiones del país. Me parece que estamos un poco atados a desarrollar lo que tenemos aquí en el área, porque sí es muy difícil, pero no imposible: ya logramos hacer doce funciones, con alrededor de cuatro mil espectadores; el año que viene las vamos a empezar desde el primer semestre del año para que no nos agarren las lluvias, pero a futuro creo que es algo donde hay que concentrar los esfuerzos y las políticas para sacar el teatro de acá, o tener un plan estratégico para salir de San José.

J: Si le dijera que puede hacer lo que desee, fuera de las trabas administrativas, presupuestarias, etc. ¿qué haría con la CNT?

M: Podríamos colaborar más con el sector independiente con salas, con equipo, con personal técnico, y pues ahora hacemos lo que podemos, pero si pudiera hacer lo que quisiera sí lo apoyaría más.

J: ¿Algo más?

M: Sí, hay muchas personas del sector (teatral) que sienten que no se apoya desde la CNT porque no se quiere o porque se invierte la plata en otras cosas menos importantes (como por ejemplo ciertos proyectos con directores jóvenes, o proyectos a largo plazo), porque existe la idea de que (este apoyo) se tiene que hacer desde la CNT, pero en realidad ya se está cubriendo, dentro de los límites, con el presupuesto del Melico Salazar, se está haciendo desde otra institución, o desde otro programa, pero somos de los mismos. Como con el Encuentro, que estamos comunicados y estamos conversando de los proyectos que tenemos para que no interfiera uno con el otro.

No sé si de alguna manera se puede aclarar en la nota (por ejemplo, con respecto a la formación de nuevos públicos, lo que se hizo con el Festival de la Niñez en el Melico, y que es una coproducción entre la CNT y el Melico Salazar), pero como que la gente no se entera, y lo que dicen es que no estamos haciendo nada para el teatro infantil, no estamos haciendo nada para la formación de nuevos públicos, y es que son esfuerzos conjuntos con otros programas. O también con respecto a la capacitación que todo este año, con el plan de desarrollo, se trabajó desde el Taller (TNT), y se justifica mejor a que lo haga la CNT, a nivel de todas las contrataciones que hay que hacer. Hay momentos en que sí se ha dado, pero hay que dividirse los esfuerzos porque no se puede hacer todo

J: ¿Le quedaría a la CNT la tarea de revisar cómo se le ha explicado al sector qué es lo que hace y cómo lo hace? ¿Podría ser un reto dialogar nuevamente con el sector, haciendo énfasis en las funciones?

M: Sí claro, yo pienso que es importante hacerlo, ojalá con un representante de cada programa del Melico, y también que se involucren personas de la parte administrativa, que apoyen y expliquen, porque es complicado entender todos los pasos. Normalmente los directores que han pasado por acá, al igual que yo, no tenemos formación en administración pública, y aunque tengamos algunos conocimientos son procesos que cambian todo el tiempo, cada contratación con la proveeduría, y por la especificidad que debemos tener, es distinta a las otras.

También hay que entender que todos los directores que han pasado por aquí han tenido la voluntad y la mejor intención de cambiar cosas que se critican, por ejemplo, el mismo proceso de contratación. Y hay que entender que hay leyes y directrices que vienen desde muy arriba, que hay que hacer toda una labor política que no es que no nos corresponde, sino que a los directores no nos van a escuchar, sino que tiene que ser desde el Ministerio, y que son cosas que tienen años de estarse peleando. No es nada fácil, y yo pienso que el mérito que han tenido los directores es que, a pesar de todo eso, se han mantenido en la CNT produciendo, porque realmente a veces te pueden dar ganas de decir que aquí no se puede hacer nada. ■

Notas:

1. *Directora General y Artística de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica.*
2. *Actor, comunicador y editor de la Revista Encuentro N°4.*
3. *Abreviaturas: J = Jose / M= Moy*

FRED HERRERA[1]:
ESTAMOS ABRIENDO LAS PUERTAS A LA PRODUCCIÓN

ENTREVISTA REALIZADA POR JOSÉ MONTERO PEÑA[2]

J[3]: Su designación en el puesto es una grata sorpresa para el medio.

F: Yo le prometí a la Ministra hacer una pausa (en su vida artística). Primero porque entiendo que el teatro es muy absorbente, uno no puede ser juez y parte, y mi trabajo es, sobre todo, tratar de aportarle al teatro lo que sería como una casa de producción de espectáculos. Si yo, después de los tres años que estoy aquí, le paso las riendas a otra persona y quedaran las bases de una casa de producción de espectáculos, ya yo me sentiría muy orgulloso.

J: ¿Cuál es su visión del Teatro Nacional?

F: Quiero ser claro sobre ese punto, porque me parece crucial. En la Ley del Teatro Nacional, el artículo 1 dice: es un órgano desconcentrado. El artículo 2 menciona que el TN tendrá como finalidad promover la producción de las artes escénicas en todas sus manifestaciones en el más alto nivel artístico. Ahí dice que el Teatro Nacional puede arrendar, puede alquilar, pero hay uno solo que dice que la finalidad, como decir el objetivo central es producir, directa o indirectamente, en coproducciones, etc,, pero la esencia del Teatro es producir; además hay una obligación de ser incluyente en todos los géneros, dice textualmente "en todas sus manifestaciones"; dice promover la producción de las artes escénicas: teatro, danza, ópera, música, marionetas, mimos, butoh, payasos, cuentacuentos, no puede haber restricción. La única condición es que tenemos que ser implacables con el asunto del nivel artístico, entonces bueno, por eso yo voy a ampararme en este artículo durante todos los años que yo esté aquí, y no lo reclamo para mí, lo reclamo para la institución. Es muy claro que hay que producir obras, y eso me entusiasma particularmente porque entra en lo que yo llamo la epopeya nacional, la épica nacional, o sea nos vamos a atrever a producir, para abril del año entrante (2016), una obra que tiene por objeto un mural escénico de cuadros vivientes, que se suceden uno a otro, esencialmente musical, con música y canto, un poco de texto con un narrador, que tiene por objeto hacer un gran homenaje a las bandas, esa institución (Dirección General de Bandas) que cumple 170 años. ¿Qué eran antes? Bandas militares que se transformaron en bandas civiles (con la abolición del ejército) que solo hacen música, y está esa idea de una metamorfosis. Es un experimento histórico que pudo perfectamente haber fracasado. Pudo haber habido cualquier cosa por la que se dijera que no había que disolver el ejército. Somos un pueblo que ensayó una variante muy rara, es un caso casi único.

J: Y es una visión de mundo, es una visión política, en el buen sentido de la palabra, que ha liderado al país desde ese momento, y que todavía, más allá de la socialdemocracia y las categorías, es una visión del ser humano, donde la sociedad está por encima de cualquier órgano represivo, militar, o como quiera llamarle…

F: Se le pueden hacer todas las críticas al sistema político que tiene muchos defectos, se podrán proponer mil mejoras, pero sin duda la disolución del ejército es un acto audaz y muy singular, es algo que nos singulariza en el mundo. Cuando uno vive en el extranjero es como la segunda o tercera frase que a uno le dicen.

J: El paraíso…

F: Hay algo de eso. Esta aventura nuestra es original, entonces es como hora de hacer un homenaje y un canto a este anhelo, pero es más que un anhelo, a esta particularidad que ya está tan fuertemente incorporada. Es mi propio sentir también y prueba que aquí hay algo que no es del orden de lo natural, sino del orden de la experiencia histórica como pueblo. El Teatro Nacional debe producir un reflejo estilizado y artístico de lo que es la vida nacional, o sea, hay algo que rima bien ahí, el Teatro de la Nación, y los capítulos más fuertes… Esto sería también el primer espectáculo para este programa que vamos a hacer junto con el MEP, porque además es un espectáculo que se va a presentar a escuelas y colegios, y en las noches al público general.

J: Para el año 2016 el Teatro Nacional producirá una serie de espectáculos teatrales dirigidos a diversos públicos. Frankestein de Mary W. Shelley; Sueño de una noche de Verano de William Shakespeare; Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll, El pájaro de fuego de Stravinsky y De las Fanfarrias a las Salas de Concierto, en homenaje a la Dirección General de Bandas. También retomará la obra Esperando a Godot, producida

por el Grupo Crono. ¿Por qué se eligieron estos espectáculos?

F: *Frankenstein porque remita al monstruo, el bulling, la aceptación, la diferencia del uno con los otros, el sentirse monstruoso, o el no poder aceptar ciertas cosas que tiene uno que no calzan precisamente en un modelo social, alguna diferencia de algún tipo que hace que uno se sienta diferente, entonces este es un tema muy poético, además es como una introducción al arte. Lo de Shakespeare porque se lo merece y porque el año entrante es su gran aniversario y van a haber manifestaciones en todo el planeta, o sea se va a celebrar al más grande poeta dramático de todos los siglos, en todas las épocas. Luego vamos a retomar Esperando a Godot, una obra que es hermosa y es lo más contemporáneo que presentamos en ese catálogo, pero que es el lenguaje deconstruído, el arte contemporáneo en lo que tiene de crítico, y ese afán de desmitificar las antiguas mitologías, ese absurdo que se encontró después de la II Guerra Mundial. Alicia en el País de las Maravillas que es como una afirmación de la fuerza y la potencia de la imaginación, el derecho a no crecer, el derecho a guardar el niño que tenemos dentro; y luego un cuento para niños en este maravilloso "Pájaro de Fuego".*

Cada una de estas obras se va a presentar como mínimo doce veces, siete para escuelas y colegios, y unas cinco para público general en las noches. Se va a tener tres tarifas progresivas a escuelas, y en las noches por supuesto se va a cobrar un precio más alto, porque la versión diurna para escuelas y colegios es de cuarenta y cinco minutos, mientras que la versión de la noche es una versión más larga, y porque pensamos como artistas, y como artista yo defiendo a mi gremio; pensamos que definitivamente hay que producir obras hermosas, que tengan un cierto precio y le permitan a los artistas ganarse con decencia su vida.

J: El TPMS está haciendo un trabajo también muy importante en la generación de nuevos públicos. Aparte de estar amparados en el artículo #2 de la Ley Constitutiva del TN, ¿es la producción de espectáculos de un alto nivel artístico, una manera de generar nuevos públicos que se acerquen a esta institución?

F: *Sí, sin duda. Hay una exigencia que cada vez se va a hacer más fuerte, y es la exigencia de una auto sostenibilidad. Cualquier esquema que se base únicamente en que nos dan tanta plata y únicamente nos ocupamos de gastarla, no puede responder a una exigencia que cada vez va a ser más apremiante. Inevitablemente lo que se invierte en la creación de algún modo debe recuperarse. No estoy hablando de rentabilidad, estoy hablando de una sostenibilidad, entonces a como yo veo las cosas para el Teatro Nacional, con el programa que hemos llamado Pizarra del Arte vamos a traer miles de estudiantes de escuelas, colegios y comunidades; los precios serán particularmente accesibles y haremos todo para que caravanas de buses los traigan. Pero esos programas, para que puedan ser por largo tiempo financiados, nosotros tenemos que producir, o tener acceso a otros públicos que vengan al teatro, aportando lo que podríamos llamar un excedente. Tiene que haber algunos rubros con excedentes para que podamos invertir explícitamente en otros rubros que van a ser deficitarios. Entonces los nuevos públicos deben ser en parte nuevos públicos más populares, y más a nivel de escuelas, colegios y comunidades, pero también otros nuevos públicos que estén dispuestos a tener una experiencia de confort en el teatro.*

J: Eso es para la sala principal, hemos hablado de los 6 proyectos de la sala principal. ¿Cuáles son las proyecciones de la Sala Vargas Calvo?

F: *Lo importante es que tenemos una nueva orientación creativa para la sala Vargas Calvo. Durante muchos años se ha estado dando, sacando a concurso o seleccionando varios grupos, sobretodo de teatro, que han estado produciendo obras. El problema es que teniendo un alto presupuesto de producción para la Vargas Calvo, que es una salita tan pequeña, no hay casi la posibilidad de tener un cierto equilibrio para recuperar ciertos costos. Mi primer oficio es economista, entonces la primera noción en el más simple manejo responsable es: bueno, me han dado un fondo inicial para iniciar un proceso, de algún modo eso tiene que regresar, lo invierto pero no es una pérdida, no es un gasto, es una inversión y de algún modo tendrá que volver. Si no hay esa noción, o si la gente ni siquiera se lo pregunta, para mí ya hay un problema de concepción.*

Todo el presupuesto que estaba antes en la Vargas Calvo me lo estoy trayendo para la sala principal, también es con ese dinero que estoy produciendo todas estas creaciones (las seis producciones mencionadas anteriormente) pero le estoy agregando más; entonces que no se vaya a decir que Fred está cortando el presupuesto de la producción, no, no estoy cortando nada, estoy proponiendo ahora crear para la sala principal, no para la Vargas Calvo. Esa sala va a convertirse como en un duendecito que va a estar a la par de la ballena, la ballena es la sala principal, es una ballena también en el sentido bíblico, que contiene todo tipo de cosas del pasado, los Jonases y todas esas criaturas que están en el vientre de la ballena, pero a la par de la gran sala tiene que haber un lugar experimental. Entonces ahora que se termine el montaje del Búho (El silencioso vuelo del búho), que es la última obra en la sala Vargas Calvo en el antiguo forma-

to, vamos a entrar con arquitectos y pintores a rehacerla de cabo a rabo, y vamos a hacer una salita experimental y pensamos darle un formato muy dinámico. Va a haber un encargado global de la sala que va a seleccionar un responsable por semana, y cada responsable por semana va a darle una configuración totalmente diferente; entonces, por ejemplo, podemos tener una semana con actividades de jazz, otra de cuentacuentos, otra de poesía, otra de danza contemporánea, otra de clown, de modo que la Vargas Calvo, en lugar de tener una obra de teatro durante dos meses más o menos- que esa ha sido la dinámica desde hace mucho años- va a tener una cosa diferente, como que la gente venga a decirse: ¿y qué estará pasando en la Vargas Calvo esta semana? Va a ser un vivero y el premio que se le va a dar a las obras más interesantes que se presenten ahí, cualquiera sea el género, es una noche en la sala principal. No les daríamos dinero de producción, pero repartiríamos la boletería en una cierta proporción. La sala estará coordinada por un administrador general que le encargará cada semana a alguna persona que está conectada a algún genero diferente. La Vargas Calvo va a ser la pequeña zarigüeya donde tendremos nuestra reserva de locura.

J: El Concurso de Dramaturgia Inédita es un hermano del Encuentro Nacional de Teatro y del Concurso de Puesta en Escena. Tradicionalmente el Concurso de Dramaturgia ha seleccionado a un ganador cuyo premio (además del premio económico) es la puesta en escena de ese texto dramático en la Sala Vargas Calvo -según reza el Decreto Ejecutivo-. Ante los cambios planteados por usted para la sala, ¿se va a mantener la misma dinámica para el Concurso de Dramaturgia Inédita?

F: Creo que el Decreto plantea una serie de cláusulas muy restrictivas, entonces nosotros vamos a sacar un Concurso de Dramaturgia pero en el cual el ganador lo producimos en la sala principal. Creo que es un premio bastante más interesante.

J: En el Considerando #2 del Decreto 32922, que es el Decreto Ejecutivo que le da sostén al Concurso, dice que el estímulo estatal es uno de los pilares fundamentales para que los dramaturgos costarricenses produzcan obras teatrales y para el seguimiento de nuevos dramaturgos. Hasta hoy el concurso ha hecho un muy buen trabajo de dinamizar la producción intelectual de obras dramáticas presentadas por nuestros dramaturgos y dramaturgas, que se tienen que suscribir a unas características muy particulares de una sala. Este cambio a la sala principal (como premio) trae muchos cambios, entre la lógica de producción, cambios presupuestarios, cambio de dinámica, habría que hacer modificaciones en el Decreto…

F: …Yo no voy a entrar ahora a hablar de las partes legales, veré con mis abogados todo esto, pero la intención de la nueva dirección es sacar un Concurso de Dramaturgia pero un con tema; no es un concurso simple y sencillamente libre. Creo que nosotros como institución tenemos una necesidad de orientar la creación a los puntos que consideramos críticos en nuestra vida nacional, así como vamos a hacer esta obra de la abolición del ejército, convocaremos un Concurso de Dramaturgia que va a tener como tema central las migraciones. Nos parece que hay un tema profundo que es que pueblos distintos puedan aceptarse, rechazarse, convivir. No es para nadie un secreto que uno de los centros de toda la complejidad costarricense es la relación con los nicaragüenses, y como lo hemos visto recientemente, el tema de las migraciones con todo lo que está pasando en Europa es más que importante. Vamos a hacerlo con mucho tiempo, para el 2016 se presentarán una serie de elementos poéticos como marco, y se selecciona al ganador. La obra se montará en el 2017 y el Teatro decidirá quién la dirige. No es la misma persona la que la escribe quien la va a montar, el que es escritor, es escritor, ya es suficiente, y su obra será montada.

Sí va haber un Concurso de Dramaturgia, de modo que yo el mensaje que quiero dar es que estamos abriendo las puertas a la producción, estamos reactivando el músculo de la producción, y que en ese sentido el 2016 y una parte del 2017 son años en los que lo más importante son no solo las obras que vamos a producir, sino que la casa vuelva a agarrar el gusto de producir. Por eso durante el 2016 las obras las hemos seleccionado nosotros mismos, los directores han sido por invitación de acuerdo a lo que juzgamos son ciertos años de experiencia, gente con mucha experiencia, y solo hasta el 2017-2018 comenzaríamos a abrir estos programas de convocatoria y concurso como diciendo: para participar y crear una obra en el marco de Pizarra del Arte se puede abrir un concurso, pero eso cuando ya tengamos, por así decirlo, el sistema estabilizado.

J: Y a un nivel más formal, ¿el concurso de dramaturgia se mantendrá con el mismo presupuesto?

F: Estamos reformando el concurso plenamente. Lo importante es que vamos a tener un concurso, que el próximo concurso es sobre el tema de las migraciones. Nada más. ■

Notas:

1. *Director del Teatro Nacional de Costa Rica.*
2. *Actor, comunicador, y editor de la Revista Encuentro N°4.*
3. *Abreviaturas: J = Jose / F= Fred*

VOCES EMERGENTES:
¿ALGO QUE DECIR?

ENTREVISTAS REALIZADAS POR JOSÉ PABLO UMAÑA[1]

Todo medio artístico, y el nuestro no es la excepción, se mantiene dinamizado, vivo, retado en la teoría y en la práctica gracias en buena parte al cuestionamiento y la fuerza creativa que los jóvenes artistas aportan con sus trabajos e inquietudes. Buscan caminos y lugares desde los cuales puedan contribuir y sentirse parte de este medio teatral que los acoge. No sólo porque, como se suele decir, el futuro está en sus manos, sino porque buena parte de la creación teatral presente también la manejan ellos, con sus yerros y logros, inseguridades y certezas.

Por esta razón, nos dimos a la tarea de entrevistar a cuatro jóvenes emprendedores- entre un número cada vez mayor de voces emergentes que trabajan por lograr un espacio propio- para que nos hablaran de sus inquietudes y búsquedas personales. Conocer de dónde vienen y hacia dónde se enrumban es, después de todo, tomarle el pulso a nuestro medio teatral actual, verlo reflejado en un espejo.

Allan F. Pérez ha estado al frente de varios proyectos como dramaturgo, director y diseñador. Hablamos sobre "Perdimos a Kevin", una obra que tuvo temporada en el Teatro de Bellas Artes (UCR) en el 2015, y con la cual han girado por varias sedes universitarias del país.

J[2]: "Perdimos a Kevin" es una reflexión muy propia, muy fresca, de vivir y entender la masculinidad en nuestra sociedad contemporánea, ¿a partir de qué inquietudes surge este proyecto?

A: *Este trabajo lo hemos presentado ya en varias ocasiones. Nació a partir de un proceso de exploración que tuvimos con varios actores, todos hombres, en un esfuerzo por buscar temáticas comunes. A partir de esa exploración, de improvisaciones, surgió el tema de la masculinidad y las nuevas formas de entender los roles de género en la sociedad actual. Tomando como base lo que había surgido en el trabajo escénico, me dediqué a escribir un texto que recogiera lo que los actores habían aportado en esta primera etapa. Ahí tuvimos una especie de impase, porque la verdad todos estábamos ocupados también con nuestras cosas y los cursos de la universidad. Algunos de los actores no pudieron continuar con el proceso, y yo aproveché ese tiempo entonces para escribir. Luego iniciamos una segunda etapa en el escenario con los actores que pudieron continuar. Partimos de cero, utilizando el texto que había escrito a raíz de las primeras exploraciones.*

J: Sabemos que una de las barreras que más comúnmente impide a los creadores llevar a cabo sus proyectos es el tema del financiamiento y la producción, ¿cómo se las arreglaron para superar ese obstáculo?

A: *El proceso de producción lo llevé a cabo yo mismo, y fue una labor extremadamente pesada. Llevé el proyecto a la Federación de Estudiantes (FEUCR), quienes se interesaron en la temática tratada, y decidieron financiar una parte del proyecto. Luego el Teatro Universitario me apoyó con el espacio. Ya con eso, el resto fue puro esfuerzo del grupo.*

J: Llama la atención que en este proyecto vos aparecés como dramaturgo, director, productor, diseñador de música, luces, escenografía…

A: *Efectivamente soy muy acaparador y me gusta mucho estar encima de todas las cosas. Aunque, como mencionaba, fue un proceso agotador en ese sentido. Precisamente a raíz de esta experiencia, y tratando de entender cómo moverme dentro del medio teatral, me di cuenta que la mejor manera de lograr cosas es a través del trabajo en grupo. Así fue como fundé otros tres compañeros (Eu Fajardo, Bruno Camacho, Carlos Villalobos) el grupo Arte Insomne. De hecho, hemos podido financiar el primer proyecto del grupo gracias a las ganancias que tuvimos con Perdimos a Kevin. Nuestro objetivo como agrupación es enfocarnos en desarrollar un lenguaje escénico fresco, que resulte interesante para el medio costarricense. No nos vamos a preocupar por la parte económica, sino por alcanzar al público.*

J: ¿Y cómo ha sido ese cambio de trabajar solo a trabajar en equipo?

A: *Bueno, yo quiero ser una persona de teatro integral: poder escribir, dirigir, actuar, diseñar, pero llegó un momento en que fue necesario tener compañeros de trabajo. Ya no daba abasto con las tareas porque el proyecto se hizo muy grande, y no podía estar dirigiendo, diseñando, produciendo, etc. Pero además quería trabajar con un grupo de personas con las que pudiera mantener una ética laboral, algo que en mi experiencia personal en el medio profesional, he notado que es bastante floja; siento que hay una falta de compromiso con los proyectos, por diversas razones, y quería que con este grupo no fuera así.*

Tenía también una necesidad de ser cuestionado, de dialogar con otra voz que me retara para poder seguir adelante con el proceso creativo, que me retribuyera, que no todo dependiera de lo que yo imaginaba o pensaba. Invité a algunas personas cercanas que fueran a ver unos ensayos y

que me hablaran francamente de las cosas que el espectáculo les producía, buenas o malas. Confiar en otras visiones.

Por estas razones, este proceso en el que estamos trabajando (Desconocidos) va a ser para mí algo totalmente diferente de los procesos anteriores. Ahora nos estamos retando continuamente, yo a ellos y ellos a mí, lo que ha generado mucha confianza entre nosotros. Tampoco pretendemos ser exclusivos, estamos claros que podemos trabajar con otros proyectos y con otros grupos, pero manteniendo siempre un compromiso real, un estado de confianza y continuidad con la agrupación.

J: ¿Y tienen ya en mente alguna línea particular de trabajo?

A: *A veces se siente que hay una separación entre un teatro experimental y un teatro entretenido, queremos buscar un medio entre ambos. Más que un lenguaje único, queremos profundizar nuestros temas y propuestas, sin que dejen de ser entretenidas para el espectador.*

En este momento, no me imagino haciendo otra cosa diferente a lo que estamos haciendo ahora, porque como agrupación estamos dejándonos llevar por la consigna de que si tenemos que cambiar, cambiamos, pero ahora mismo estamos enfocados en este proyecto de Desconocidos que tenemos al frente. Presentamos también un proyecto a Iberescena para trabajar una obra musical.

Hacemos esto para generar cambios de dos tipos: el cambio social- porque nuestras obras aspiran a tener un aspecto social que cuestionamos e incitamos a la gente a hacer lo mismo, generar cuestionamiento. El otro cambio es trabajar de manera profesional, desarrollado a partir de una ética laboral y artística, en un medio como el nuestro que a veces parece tan disperso, tan poco comprometido con lo que hace, tan conformista.

Y hay algo, para terminar, que quisiera agregar: nos está yendo muy bien. Comenzamos sin nada, tuvimos que hacerlo todo nosotros mismos, la producción, el montaje, la publicidad… La segunda temporada de "Perdimos a Kevin" la dimos a teatro lleno, a pesar de nuestras limitaciones. A los otros grupos que están empezando me gustaría decirles que sí se puede. Requiere esfuerzo y trabajo, pero sí se puede.

Edder Alvarado es presidente de la Asociación de Estudiantes de Artes Dramáticas de la UCR. Ha estado al frente como gestor de un proyecto denominado "Teatrosexualidad", espectáculo que busca generar una reflexión sobre la identidad sexual, la diversidad y los roles de género en nuestra sociedad.

J³: ¿De dónde sale la idea de este proyecto tan particular y, agregaríamos, tan necesario?

Perdimos a Kevin, texto y dirección de Allan Pérez. Fotografía: Bruno Camacho, con Noel Guevara, Carlos Villalobos y Ether Porras.

E: El espectáculo sale de una iniciativa de la Federación de Estudiantes (FEUCR) que quería agregar más actos culturales este año a las actividades de la Semana de Bienvenida, Semana U y, posteriormente, a la Semana de la Diversidad Sexual. Para esta última, se buscaban actividades que tocaran el tema de género, diversidad y orientación sexual. Yo estaba presente en ese comité de planeamiento, y propuse entonces crear un espectáculo a partir de varias escenas que han trabajado los compañeros y compañeras de la escuela de Artes Dramáticas- ya sea independientemente o como parte de los cursos regulares- que trataban precisamente esas temáticas. La idea también era mantener un conversatorio al final del espectáculo para que los espectadores pudieran compartir sus experiencias y sus dudas, permitirles expresarse con respecto a temas como la homosexualidad, el rol de género y la cuestión LGTBI.

J: Siendo estos temas tan delicados- por no decir incómodos- para una parte la población costarricense, ¿cómo los recibió el público universitario?

E: En general, podemos decir que ha funcionado bastante bien; ha tenido un buen recibimiento. El conversatorio final el público lo ha aprovechado para diversas cosas, criticar, comentar o preguntar sobre alguno de los temas tratados, o incluso para hablar sobre experiencias personales. La mayoría del público se queda después de la función, ya sea para oír lo que se dice o para participar activamente.

De hecho, después de la primera experiencia en la Semana de la Diversidad tuvimos muy buenos comentarios, tanto de la FEUCR como del público asistente y de los mismos actores participantes, por lo que decidimos sacar la obra fuera de San José, a los diferentes recintos universitarios que tiene la UCR en otras partes del país, y así tratar estas temáticas con otros públicos. Ahora estamos trabajando en convertir esta iniciativa en un proyecto de Acción Social para llevarlo a otras sedes, a otras universidades, a escuelas de sicología, e incluso estamos planificando llevarlo a otros sectores de la población como los privados de libertad. Si logramos pasar a Acción Social, estaríamos entonces consolidando el proyecto, y esto involucraría que los estudiantes llevaran talleres de género, identidad y diversidad sexual para que pudieran participar de manera más asertiva y profesional en los foros con el público.

¡Buenas noches, idiota! #teatronoticiasenvivo, texto y dirección de Steven Arana. Fotografía: Steven Arana, con Mileney Ching y Ether Porras.

También hay que decir que algunos públicos han sido más duros que otros. En Puntarenas, por ejemplo, el público fue muy participativo durante el conversatorio, y tenían muchas preguntas a nivel artístico, del montaje en sí, de la temática tratada, y compartieron dudas y experiencias. En Liberia, por otro lado, fue todo lo contrario. En esa presentación uno de los presentadores era un compañero de segundo año vestido de mujer, y parte del público lo rechazó de inmediato y se cambió de asiento para no tener que interactuar con él. Durante la presentación, alguna gente se levantó y salió indignada, ofendida, ya sea por ver a otro compañero en una escena de transformismo, o a una compañera que se desnudaba como parte de su propuesta.

Para ese conversatorio de Liberia se quedó como el 80% del público, pero no participaron mucho. Escuchaban a los actores hablar sobre la escena que habían presentado, y lo que querían decir o lograr, pero no comentaban ni preguntaban nada. Ya después, algunos sí se acercaron más individualmente para agradecernos por llevar el espectáculo y tratar esos temas, o para decirnos que querían estudiar teatro o formar un grupo de teatro en la sede de Liberia, pero admitían que esos temas ahí eran difíciles por ser una sociedad todavía muy conservadora.

J: Siendo entonces un proyecto que se articula a partir de escenas montadas individualmente, ¿cómo han logrado darle una unidad escénica?

El formato que hemos desarrollado es presentar tres escenas, que no son necesariamente siempre las mismas, varían según la disponibilidad de los estudiantes para presentarse en fechas y lugares concretos. Agregamos después un par de estudiantes que actúan como "anfitriones" o "presentadores" del espectáculo, a partir de un personaje que ellos mismos crearon. Estos presentadores se encargan de incorporar al público dentro de la obra, haciéndolo sentir parte del espectáculo. También crean un lazo entre los diferentes trabajos presentados, ya que se encargan de entretener al público mientras se prepara la siguiente escena.

Durante el conversatorio los presentadores también ayudan a romper el hielo. El espectáculo está durando aproximadamente hora y media, una hora para la presentación de las tres escenas, y una media hora para el desarrollo del conversatorio. Al final, todo el equipo se toma una foto con los

Teatrosexualidad, collage de escenas sobre género y diversidad sexual. Fotografía: Mauricio Sibaja, con Fabián Céspedes.

asistentes, y eso ayuda también a lograr una aproximación bonita entre el público y los actores.

Actualmente queremos conservar este formato de tres escenas que cambian para poder tocar así diferentes aspectos de una temática tan grande como es el género y la diversidad sexual. Al articular escenas diferentes podemos también ir incorporando a los compañeros que van creando nuevos trabajos, y que presentan y enriquecen estos temas con nuevas visiones y propuestas personales, algunas de las cuales van más allá de lo puramente sexual para hablarnos más profundamente de nosotros mismos y de nuestra sociedad.

J: Como asociación, ¿han logrado apoyo para reconocerles a los estudiantes este trabajo artístico que realizan, o han tenido que hacerlo a puro esfuerzo personal?

E: *Las escenas que conforman el espectáculo las han montado los compañeros en cursos que han llevado, así que el trabajo lo han producido ya en otras instancias. Para la Semana de la Diversidad, logramos que la FEUCR les reconociera un pago a los actores y directores por la presentación, no mucho tampoco, pero algo. Luego, para las giras, conseguimos el transporte, los viáticos y el pago de la función a los actores y directores. Esto para nosotros representa un gran paso, porque logramos pasar de una participación no remunerada en otras actividades culturales, a que reconocieran el trabajo que estábamos llevando a cabo. No vamos a lucrar con este proyecto, pero sí queremos reconocer con dignidad el efuerzo de la gente.*

Elena Arredondo es la autora de "Devorarte al cantar de mi guitarra", un espectáculo que busca articular la actuación, el mimo, la danza y la música en vivo dentro de una sola experiencia escénica. Tuvo su temporada dentro del programa de "Jóvenes Directoras" de la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR en el 2014. Actualmente la obra continúa en un proceso de revisión y creación.

J[4]: ¿Cuál es el germen de este espectáculo, y cómo se fueron articulando los diversos lenguajes?

E.A: *Partió de un ejercicio del curso de Puesta en Escena en el que quería trabajar una escena de teatro- danza, que era uno de los estilos que se permitían. A medida que iba trabajando el ejercicio, me di cuenta que iba a ocupar la música en vivo porque era una escena sin texto, usando los recursos de la danza y el mimo, y no podía manejarla con música grabada. Luego, la dejé en pausa un semestre, y la retomé para el Taller de Dirección. Ahí fue donde la presenté para el concurso de Jóvenes Directoras.*

Al principio empecé trabajando con una guitarra acústica y una eléctrica. Luego agregué un bajo para "asentar" más la estética musical. Finalmente, le agregué un violín para buscar otras sonoridades, y ahí me quedó claro entonces que la sonoridad musical era la de cuerdas. Al final me quedé con los cuatro instrumentos porque sabía que el espacio iba a ser el de un teatro circular, y los cuatro instrumentos me ayudaban a lograr esa imagen de ring que buscaba.

Por otra parte, yo estaba llevando cursos de danza contemporánea, y quería profundizar en el estilo del teatro-danza, que siempre me había gustado mucho, pero que no lograba entender del todo. Al final, no estoy segura de haber logrado un espectáculo de teatro- danza, por-

que hay otros lenguajes involucrados como el de la música en vivo, el clown y el mimo, pero teníamos ya algo que podíamos presentar.

Otra cosa importante fue que el sentarnos, un par de compañeros y yo, a redactar el proyecto para el concurso de Jóvenes Directoras nos ayudó a aterrizar las ideas del espectáculo que estaban un poco vagas y etéreas en el discurso escénico. De hecho, algunas personas me habían dicho que les gustaba el ejercicio, pero no lograban entenderlo, no sabían de qué hablaba. Creo que era porque las ideas yo misma las tenía difusas. El obligarme a poner en blanco y negro lo que quería decir, a articular el concepto, el discurso, me ayudó también a concretizar el espectáculo, me ayudó a "aterrizar" las ideas que tenía.

J: ¿Ese proceso de concretar el discurso del espectáculo significó para vos eliminarle cosas que habían encontrado, o más bien fue un proceso de reincorporar elementos que habían eliminado anteriormente?

E.A: *Lo que sucede es que durante la exploración uno abre muchas puertas, y entonces quedan abiertas una serie grande de posibilidades. Ya cuando nos sentamos a concretar en el papel, tuvimos que decidir qué dejábamos y qué quitábamos, porque esas decisiones eran precisamente las que nos iban a ayudar a decidir los conceptos sobre los que se iba a articular el espectáculo. Eso significaba cerrar puertas, pero nos ayudaba a que quedara más claro lo que queríamos, a que la propuesta estuviera más limpia. Por otra parte, nos ayudó también a enfocarnos sobre ciertos recursos que estábamos utilizando, porque ya de por sí teníamos demasiado, mucha música, mucho movimiento, muchos lenguajes, y si no concretábamos, iba a resultar algo demasiado volátil.*

J: Estos diferentes lenguajes que incorporaste en el espectáculo se reflejaban también en el trabajo de los actores, ¿cómo fue el proceso con ellos?

E.A: *El trabajo con los dos intérpretes- actor y actriz- fue muy fluido desde el principio porque yo tenía muy claro el "macro" del espectáculo, sabía cómo comenzaba, que pasaba durante el desarrollo, y cómo terminaba. Pero claro, durante el trabajo con ellos fuimos encontrando cómo llegar a eso que yo quería… De hecho, el proceso comenzó con otro actor, que luego se retiró, y me acuerdo que él le aportó muchísimo al espectáculo, mucho material creativo. Luego llegó Chris (Christian López), que al venir de afuera, con una visión más fresca, nos ayudó a concretar cosas que yo no tenía tan claras, o no entendía. Dani (Daniela Quesada) sí estuvo desde el principio del proceso, pero faltando cinco días para el estreno, se quebró el brazo y yo misma tuve que sustituirla para poder realizar la temporada, porque quedaba demasiado poco tiempo como para buscar a alguien que la sustituyera en una partitura de movimiento que duraba 50 minutos.*

Sin embargo, el asumir yo el papel de la actriz, me ayudó también a entender cosas del personaje de ella que yo no tenía tan claras y ella misma, viéndome, comprendió indicaciones que yo le daba, pero que en el momento no lograba entender completamente. De hecho, creo que el espectáculo se terminó de "cocinar" por el hecho de que yo estuviera adentro, a pesar de que en el proceso siempre estuve muy metida con los actores, calentaba con ellos y los veía siempre desde muy cerca.

J: La música en vivo, y los músicos mismos, adquiere un valor importantísimo en el montaje, es en realidad otro personaje, que no sólo acompaña la acción dramática, sino que la crea y participa de ella…

E.A: *Desde muy pequeña siempre he estudiado música, y es algo que me encanta, me fascina. Toda la música del espectáculo es original, la compusimos entre todos. Parte salió de las improvisaciones mismas porque calentábamos mientras los músicos improvisaban con sus instrumentos. Yo escuchaba atentamente, y a veces oía temas que pensaba me podían servir para ciertas partes del espectáculo, y entonces les pedía que se grabaran, y así fue surgiendo mucha de la música de la obra. De hecho, había ensayos que tenía yo sola con los músicos para escuchar los temas, e ir definiendo en qué parte servían mejor, o cuánto tiempo debían durar… Así mismo, estos ensayos nos servían para ir desechando temas o ideas musicales que no funcionaban tan bien. La música fue un proceso muy colectivo, y toda original.*

J: Me decías anteriormente que esta propuesta todavía la siguen trabajando, ¿qué es lo que esperás lograr con ella más adelante?

E.A: *Sí, la propuesta todavía la seguimos puliendo, trabajando y enriqueciendo con el propósito de lograr un producto más acabado, y artísticamente más complejo. Puedo decir que con la música no he llegado al punto que pueda decir que lo logramos, que es justamente la música que quería, a pesar de que han sido dos años de trabajo. Con la parte corporal, me sucedió que al haberla trabajado desde fuera y desde adentro, no se me ocurrían otras cosas que mejorar, o que agregar. Yo tenía como asistente de dirección a Diego (Rojas), y como él ha estado trabajando e investigando con el movimiento del cuerpo, le pedí que se hiciera cargo de esa parte corporal, del trabajo con los actores.*

Yo estoy ahora enfocada en la revisión con los músicos

para afinar la partitura musical, y estamos en un trabajo minucioso, parte por parte. Nuestra meta es, más adelante, escribir las partituras de todo lo que hemos compuesto, y grabar un disco con la música original del montaje.

Steven Arana es el director de la propuesta "¡Buenas noches, idiota! #radionoticiasenvivo". Junto con la gestora cultural española Rosa Marzo, crearon un circuito de circulación urbano en espacios no tradicionales para presentar el espectáculo. La obra, con un formato no convencional, pretende retar al público a cuestionarse su realidad cotidiana.

J[5]: Cuando uno veía el afiche de la obra, una de las cosas que más llamaban la atención eran los espacios de presentación, porque se trataba, en todos los casos, de espacios no convencionales. ¿Cómo lograron crear este circuito de circulación?

R: *Lo primero que hizo Steven fue presentarme un proyecto teatral y explicarme de qué trataba. A mí me gustó mucho la idea porque se trataba de presentar esta obra a un público que no necesariamente tenía que ser conocedor del hecho teatral, pero que trataba de temas cotidianos y comunes, tratados de manera sarcástica. Yo intervine directamente a la hora de armar el proyecto que habíamos de presentar a estos posibles espacios, con el interés principal de crear una red consolidada de espacios alternativos que apuesten por el artista emergente y que tengan interés en presentar sus obras en estos espacios, y ponerlos en contacto entre ellos para crear futuros proyectos.*

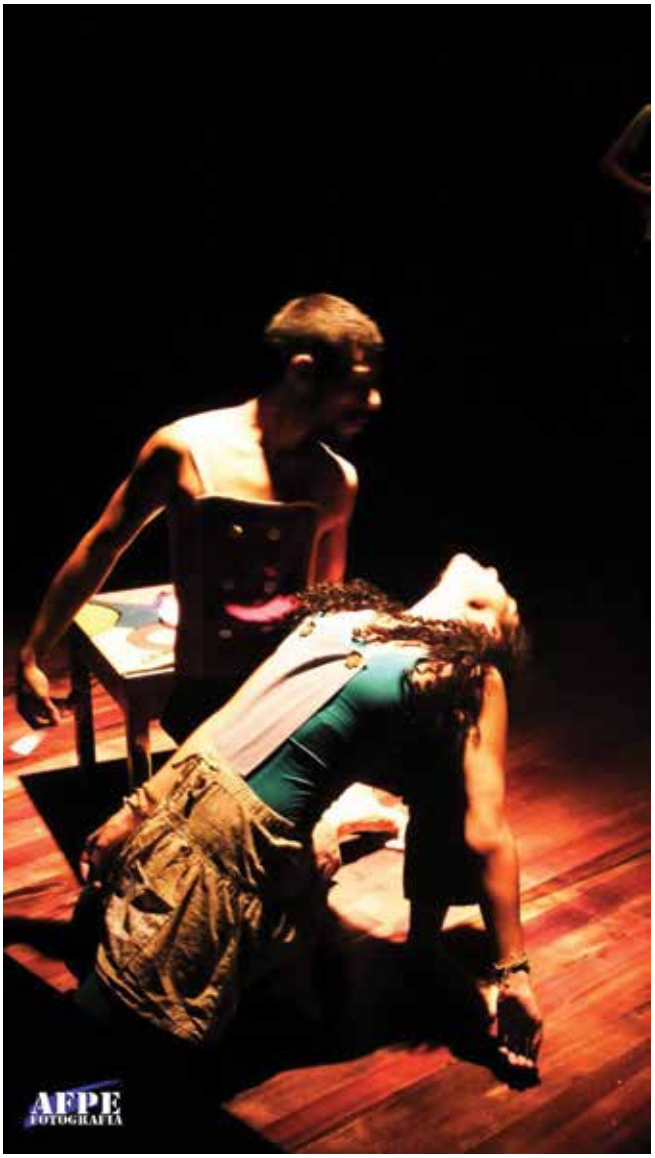
Luego nos reunimos ya con ellos para explicarles cuál era el proyecto, cómo funcionaría la red, cómo íbamos a trabajar, por qué era importante "Buenas noches, idiota", así como el tipo de dinámica que queríamos lograr, muy centrada en el público, muy interactiva, donde pudiéramos borrar la división del espectador con el actor, y que el público se convirtiera en parte activa de lo que estaba pasando…

S: *Parte de la necesidad de esta autogestión es el hecho de que cuando uno empieza es muy difícil acceder a un teatro. Yo hablé con Mileney (Ching) y Ether (Porras) para explicarles que no iba a haber ni música ni luces porque la idea era que el espectáculo se pudiera presentar en cualquier espacio, desde un teatro hasta un salón comunal. Justamente ahora vamos a Bri Bri, a presentarnos en una finca… Así fue cómo empezamos a buscar espacios alternativos hasta crear el circuito, con el único requisito que el espacio tuviera una dimensión mínima de 5x5.*

R: *La idea también de buscar diferentes espacios era acceder a diferentes públicos, no quedarnos necesariamente con el espectador formado en teatro sino probar espacios que normalmente se dedican a otras actividades- circo, música urbana, poesía- para entrar en contacto con otro tipo de espectador.*

J: ¿Y este esfuerzo que hicieron para crear este circuito, esta red, queda abierto para otros espectáculos?

R: *Sí, mucho. Los espacios quedaron encantados de poder trabajar en red, les gustó mucho trabajar juntos en el mismo barco. Esto hace que sea posible presentar muchos más proyectos, artistas…*



Devorarte al cantar de mi guitarra, texto y dirección de Elena Arredondo. Fotografía: Allan Pérez, con Cristian López y Elena Arredondo.

S: *De hecho, estamos trabajando ahora en la creación de una empresa de gestión cultural donde una de las líneas de trabajo es crear plataformas para artistas, ya sea de teatro, artista plástico, musical, y generarle una plataforma, un circuito, una red de redes donde él se pueda manejar. Lo mismo con las asociaciones, crear redes de espacios, proveedores y artistas, a través de una plataforma electrónica, donde puedan encontrar toda la información y moverse más fácilmente en ese mundo. Porque de hecho fue difícil al principio en varios aspectos, y muy agotador encontrar los espacios, pero vimos que sí se lograba y que era una forma interesante de trabajar.*

R: *Lo más curioso fue que llamamos a unas instituciones de administración pública y las puertas estaban cerradas. En algunos de esos espacios públicos te podías presentar, pero no te dejaban cobrar por la obra, precarizando el mercado laboral. Mientras que estos otros espacios pequeños a los que acudimos, nos apoyaban y decían "vamos con todo, nosotros también estamos empezando, vamos a reventar San José".*

J: Hablando propiamente de la obra, ¿cómo fue el proceso para crear un espectáculo que tuviera como referente directo la realidad social, y donde los actores rompían continuamente con la cuarta pared?

S: *Bueno, el rompimiento de la cuarta pared ha sido un gusto mío en todos los espectáculos que he dirigido. Me gusta, es una característica personal. Luego empecé a trabajar con Rosa sobre ocho temáticas, un diagrama que incluía temas como el de la trata de personas, empleo, vivienda, la enajenación del futbol, y a partir de ahí empezamos a buscar material. Luego iniciamos el trabajo de improvisación con los actores, pero sin texto, porque queríamos también trabajar el silencio, el silencio como una característica del tico: siempre tenemos un silencio encima, nos queremos quejar pero no decimos nada, como si aquí no pasara nada, el país más feliz del mundo, etc… En esas improvisaciones nace lo del noticiario y vamos agregando noticias de la actualidad. Luego incorporamos los periódicos, y más adelante, el periódico del día que abrían e improvisaban sobre la noticia que apareciera. Así fuimos armando el espectáculo, entre lo que investigamos- que lo hicimos mucho, tanto yo como los actores-, lo que jugábamos a partir de las improvisaciones, y lo que fuimos armando de manera más desarrollada, a partir de los temas básicos que queríamos tratar. Al final del proceso fui armando el orden de las escenas para darle una estructura, una cierta coherencia, y buscar el ritmo del espectáculo general.*

La obra básicamente trata de hacer que la gente se informe. Ni siquiera que analice con profundidad los hechos, sino sólo que se informe y esté al tanto de lo que ocurre, porque nos dimos cuenta que hay mucha desinformación sobre temas realmente importantes. Así mismo, queremos que la gente ponga atención sobre las fuentes de dónde toman la información. Nosotros, en el espectáculo, no pretendemos decirle a los espectadores dónde informarse, ni qué pensar ni cómo son las cosas, pero sí que se vuelvan críticos de su propia realidad, que se lleguen a dar cuenta por sí mismos de que así como nosotros les informamos en la obra de cosas que puede desconocer, así debe haber otra cantidad de cosas que desconoce, que lo que nosotros le damos sólo es la punta del iceberg.

R: *Además, tuvimos esa primera etapa de la obra en la que giramos en el área urbana, pero estamos trabajando también en crear un circuito de circulación fuera de San José. Además, a mí me parece que el lenguaje de la obra se presta mucho para el trabajo con jóvenes porque les es muy cercano. De hecho, tuvimos como espectadores a varios profesores de secundaria que querían llevar el espectáculo a sus colegios, pero por razones de horario no pudimos cuadrar las presentaciones con los actores. Sin embargo, a mí me gustaría que pudiéramos, para el año entrante, retomar esta idea de llevar la obra de gira por colegios, llevarla al público joven. Vamos a ver.* ■

Notas:

1. *Actor y director. Investigador y coordinador editorial de la revista Encuentro N° 4.*
2. *Abreviaturas: J= José / A= Allan*
3. *Abreviaturas: J= José / E= Edder*
4. *Abreviaturas: J= José / E.A.= Elena Arredondo*
5. *Abreviaturas: J= José / R= Rosa/ S= Steven*

LOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y EL SISTEMA TEATRAL DE COSTA RICA

JAUME COLOMER[1]

Resumen: el artículo hace una presentación de algunos fundamentos teóricos que respaldan la importancia del estudio y formación de públicos, con el propósito de lograr la sostenibilidad- y validación- del sistema escénico de un país. Elabora también sobre los principios de una eficiente gestión de públicos escénicos.

El desarrollo del taller sobre públicos de artes escénicas me permitió conocer de manera empírica el sistema escénico de Costa Rica y a una parte representativa de sus agentes. Tanto el taller como la asistencia a las funciones programadas durante los días de mi estancia me hicieron reflexionar sobre la situación actual de las artes escénicas en Costa Rica y hacer una referencia comparativa inevitable con el sistema escénico de España. En este breve artículo aporto algunas reflexiones sobre el desarrollo de públicos escénicos y sobre la situación actual del sector en Costa Rica.

El taller surgió porque los organizadores son conscientes de la importancia de la gestión de públicos en el desarrollo del sistema escénico del país, a pesar de que durante muchos años los agentes escénicos, en general, no han tenido interés en conocer a sus públicos ni han considerado necesario definir un modelo de gestión. El sector, en general, se ha centrado en construir oferta de calidad considerando que una buena oferta era suficiente para formar públicos cuando, en realidad, lo único que consigue es activar la demanda latente. La literatura consultada me ha llevado a considerar que los retos actuales en Costa Rica son la profesionalización, la financiación y las infraestructuras.

Si las políticas de demanda no acompañan a las de oferta, el esfuerzo por desarrollar oferta puede llevar a la progresiva sobreproducción y al colapso del sistema, así como a una dependencia excesiva de los fondos públicos. El desarrollo de públicos es un proceso complejo, lento y persistente que se debe basar en el conocimiento de los públicos objetivo de cualquier proyecto escénico, y que es el factor básico para conseguir la sostenibilidad del sistema escénico.

Según *Juan Arturo Rubio Arostegui*, en nuestra sociedad postmoderna se está cambiando el valor de nuestras instituciones, pasando de tener una legitimidad *a priori* a tener que validar su valor público *a posteriori* mostrando su capacidad de generar experiencias de calidad a los ciudadanos como beneficiarios de ellas. Según esta teoría, llamada *narrativa del impacto*, los públicos escénicos son necesarios para validar la legitimidad y el valor del sistema escénico de un país.

Poco sabemos, en realidad, de los intereses y expectativas de los públicos de las artes escénicas, más allá de sus perfiles sociodemográficos y de algunos indicadores sobre su frecuencia y preferencias artísticas. Sabemos muy poco de ellos, de sus universos personales, de los beneficios que buscan satisfacer, de los motivos que les llevan a asistir a una función. Los primeros escarceos en gestión de públicos escénicos han consistido, erróneamente, en copiar las propuestas del marketing masivo y transaccional que aplican las grandes empresas para vender sus bienes de gran consumo, a pesar de que ya contamos con metodologías de gestión relacional eficaces y unas excelentes herramientas tecnológicas que facilitan nuestro trabajo y nos permiten construir relaciones personalizadas con nuestros públicos objetivo. Para hacer una gestión eficiente de públicos escénicos debemos construir con cada espectador una relación personalizada, basada en la confianza, que tenga un largo recorrido y que llegue a implicarle y comprometerle en el proyecto escénico que impulsamos.

Para ello, todos los responsables de programaciones y producciones escénicas deben definir un modelo de gestión de públicos que dé respuesta a varias cuestiones, como por ejemplo: ¿qué relación queremos tener con nuestros públicos objetivo? ¿Cómo podemos conocer sus intereses, necesidades y preferencias? ¿Cómo podemos colaborar al desarrollo personal de nuestros públicos? ¿Cómo podemos ampliar sus intereses para que puedan disfrutar del máximo abanico de experiencias escénicas, más allá de sus preferencias iniciales? ¿Cómo podemos hacer que los ciudadanos desinteresados por las artes escénicas tengan unas primeras experiencias significativas y desarrollen interés por las prácticas escénicas? ¿Cómo tenemos que gestionar adecuadamente las experiencias escénicas con públicos familiares y escolares para conseguir que incorporen las prácticas escénicas en sus hábitos personales y en su estilo de vida?

Está claro que no hay una explicación simple ni compartida por los especialistas de cómo se forma el interés por determinadas prácticas escénicas, aunque es objeto de estudio en muchas latitudes desde hace algunas décadas. *Pierre Bourdieu* elaboró su *teoría de la distinción* basada en la estructura de clases sociales, en la que define que los gustos y preferencias culturales son producto de la pertenencia a un grupo social. Muchos autores han matizado sus argumentos preguntándose por los motivos de la diversidad de preferencias entre miembros del mismo grupo social, hasta que *Ricard Peterson* argumentó su *teoría del omnivorismo cultural* según la cual las clases dominantes (o los ciudadanos con un status social más elevado) han

pasado del consumo unívoro de alta cultura al consumo omnívoro de diversas formas culturales como nueva forma de distinción social. En otra lógica interpretativa algunos autores, como *Bernard Lahire*, han argumentado su *teoría de la disonancia cultural*, según la cual una parte de los individuos de un grupo social tienen un consumo cultural consonante mientras que otros (mayoritariamente personas con estudios superiores) optan por un consumo disonante. La dialéctica entre las distintas lógicas explicativas nos dice que hay factores objetivos que condicionan las preferencias individuales y que interactúan con factores subjetivos y biográficos de cada sujeto. También nos dice que hay aún mucho camino por recorrer para conocer de una manera satisfactoria el universo de nuestros espectadores y que el noconocimiento nos lleva a un elevado riesgo de errores en nuestra gestión.

Hablar de públicos objetivo obliga a identificar los diferentes ámbitos de actividad del sistema escénico de un país, ya que en cada ámbito hay finalidades distintas que llevan a modelos de gestión de públicos diversificados. En Costa Rica se estructura el sistema teatral en tres ámbitos: **el teatro institucional, el teatro independiente y el teatro comunitario**.

Considero que esta diferenciación es buena, pero insuficiente. Habría que añadir algunos matices que apunto a continuación.

a. Hay que diferenciar, en primer lugar, las **prácticas sociales** de las **prácticas económicas**.

b. Las prácticas sociales de teatro no persiguen ninguna finalidad económica ni buscan la profesionalización de sus agentes. Podemos distinguir, como mínimo, tres tipos de prácticas sociales:

» **las prácticas comunitarias**, que operan en el marco de una comunidad territorial recopilando expresiones actuales o tradicionales para construir un relato teatral y presentarlo a la comunidad a modo de feed-back para promover el cambio y la mejora social. Los actores son miembros de la comunidad, con formación escénica o sin ella.

» **las prácticas educativas** que los niños y adolescentes realizan en centros educativos para promover su desarrollo integral: su sistema de valores, su capacidad intelectual, su sociabilidad, su dominio de lenguajes expresivos, su creatividad, etc. y también para formar en ellos el interés por el teatro.

» **las prácticas amateur** que realizan de forma voluntaria personas que, con formación escénica o sin ella, quieren disfrutar de su tiempo libre compartiendo una experiencia creativa consistente en llevar a escena obras del repertorio local o internacional.

c. Las prácticas económicas de teatro son las que desarrollan agentes profesionales con finalidad económica de acuerdo con dos modalidades:

» **la producción de bienes y servicio escénicos en una economía de mercado** basa su sostenibilidad en la generación de demanda para conseguir beneficios económicos que permitan aportar dividendos al capital invertido. Se denominan industrias culturales porque sus finalidades y su modelo de negocio es similar a las demás industrias productivas, aunque los bienes artísticos que producen tienen valor público y, por tanto, deben ser objeto de protección gubernamental, de acuerdo con los argumentos desarrollados por el paradigma de la excepción cultural.

» **la producción de bienes y servicios escénicos en una economía social** es una actividad económica y profesional pero su finalidad es el desarrollo

comunitario. En muchos casos no será sostenible sólo por el sistema de oferta y demanda y necesitará la aportación de recursos públicos para garantizar los beneficios sociales que aporta. Muchas propuestas del llamado teatro independiente pueden enmarcarse en esta categoría, ya que el valor artístico de su actividad está por encima del valor comercial, aunque el punto de mira de algunos agentes de teatro independiente es el mercado.

d. En relación a las **prácticas institucionales** de teatro habría que reflexionar sobre **el papel que debe desarrollar el Estado**, en cada contexto y momento, para promover el desarrollo de un sistema escénico nacional. Las dos funciones tradicionales inherentes a la función pública son las de **regulación y fomento**, sin embargo en muchos contextos el Estado se ha convertido también en **operador directo**. Los argumentos que justifican, en general, la intervención directa del Estado prestando servicios teatrales (construcción de infraestructuras, provisión de programaciones, producción de obras, etc.) parten de la consideración de que las prácticas culturales son necesidades básicas de la población y los poderes públicos deben garantizar su acceso, para lo cual, si el mercado o la sociedad civil no genera una oferta suficiente o no tiene capacidad de generarla, deben prestar directamente estos servicios. En España, en el momento actual en que el sector está muy desarrollado, muchos analistas consideran que el Estado debería centrarse en las funciones de regulación y fomento y abandonar la gestión directa de servicios. Sin embargo, en Costa Rica la situación no es la misma, y tal vez aún es necesario que el Estado preste servicios teatrales directos, especialmente con modalidades de cooperación con el sector independiente como está haciendo con las coproducciones. En cualquier caso el papel del Estado en el desarrollo de un sistema escénico debe ser objeto de reflexión para definir, primero, un horizonte y, después, la coyuntura actual.

Cada ámbito de actividad tiene finalidades propias y complementarias y, consecuentemente, necesidades de desarrollo distintas. Cada ámbito es complementario de los demás, y la interacción entre ellos es positiva. Sin embargo habría que diferenciar las estructuras operativas de cada ámbito y aplicar a cada uno una política teatral de fomento diferenciada. Se debe promover también la visibilidad social diferenciada para evitar que los ciudadanos confundan las finalidades y los modelos de acción de cada ámbito.

Deseo que estas consideraciones sirvan para promover la reflexión tanto sobre los públicos como sobre la forma de estructurar el sistema escénico de Costa Rica en base a los distintos ámbitos de actividad y a sus necesidades y singularidades de desarrollo. ■

Taller: Públicos de Artes Escénicas, impartido por Jaume Colomer en el CCE.

Notas:

1. *El siguiente artículo es producto de las reflexiones desarrolladas en el taller "Públicos de Artes Escénicas", impartido por el autor dentro del marco del VIII Encuentro Nacional de Teatro.*
2. *Jaume Colomer Vallicrosa es profesor asociado de la Universidad de Barcelona donde imparte, entre otras, la asignatura de Estudio de Públicos y Políticas de Programación del Master oficial en Gestión Cultural. Es investigador en temas de artes escénicas y gestión cultural, y ha escrito diversos libros sobre la gestión en artes escénicas y la formación de públicos.*

BREVES RELATOS DE SELVAS Y CIUDADES

Presentamos en esta sección dos de los textos producidos por los participantes en el taller de *Dramaturgia para el teatro infantil*, impartido por Claudia Monsalve y Fernando Moncayo del grupo de títeres *La Rana Sabia* de Quito, Ecuador, del 19 al 24 de octubre del 2015, en el marco del VIII Encuentro Nacional de Teatro en San José, Costa Rica.

El taller se sustentó en una metodología utilizada por *La Rana Sabia* basada en lo lúdico como premisa de la creación dramática, y en la multiplicidad de lenguajes (oral, escrito, pictórico, corporal). De esta manera se logra que la obra fluya como una totalidad. En esta ocasión se crearon cuatro pequeños relatos de los cuales, por razones de espacio en la revista, publicamos sólo dos.[1]

1. LA CASA DE CHALO[2]

Personajes:

- Don Chalo, anciano dicharachero
- Johnny, niño solitario
- Búho

Sala de la casa de don Chalo. Es de noche. Johnny está con sus juegos de video frente al televisor.

JOHNNY
(Entusiasmado) ¡¡Uuyyyy, síii!! ¡¡Síiii!!

Entra don Chalo, el abuelo.

DON CHALO
Johnny, Johnny, Johnny…ya son las diez.

JOHNNY
(Sin volver a ver) Sí, sí… Pero no importa.

DON CHALO
Pero ni has comido. Vení, probá aunque sea unas galletas.

JOHNNY
No, no... Más tarde, abuelo, dejame jugar.

DON CHALO
(Suspira) Bueno, pero apagá la luz y le bajás el volumen a ese aparato. (Sale)

JOHNNY

Sí, sí…

Sonido de viento. Entran unas sombras y sigilosamente le hacen cosquillas al niño.

JOHNNY
(Grita asustado) ¡Ayyyy!

Las sombras desaparecen. Johnny se concentra nuevamente en el juego. Las sombras aparecen y rodean a Johnny.

JOHNNY
(Asustado) ¡Ay mamita!

Se va la luz.

JOHNNY
¡Abuelo, abuelo…!

Entra don Chalo.

DON CHALO
¿Qué es esa gritería?

JOHNNY
¿Usted apagó la luz?

DON CHALO
No, no ve que estaba en el cuarto.

Las sombras aparecen nuevamente. Johnny grita asustado, corriendo a esconderse detrás del abuelo.

DON CHALO
Diay, primero tranquilízate, y cuidado se tropieza.

JOHNNY
(Asustado y preocupado) Hay algo en la sala.

DON CHALO
Sí, está el sillón y la tele…

JOHNNY
(Tartamudeando) Que no, que no, en la sala hay unos ojos.

DON CHALO
Di sí guevilas, es la foto de su abuela de recién casados, pero no es ningún fantasma.

JOHNNY
No es la abuela, no es la abuela.

Sonido de ramas quebrándose. Las sombras entran.

JOHNNY
¿Las vio? Vea, ahí están.

DON CHALO
Que voy a ver con esta oscuridad... Sáqueme la candela de ese cajón.

JOHNNY
¿Ésta? (Se la enseña)

DON CHALO
Sí, sí, pero enciéndala… (Johnny prende la vela) Ve, qué obediente.

Se escucha un sonido.

JOHNNY
¿Oyó abuelo? Hay algo en la cocina.

DON CHALO
Parece que sí. Pero ponga cuidado.

SONIDO EN OFF
¡Buoooooooo!

DON CHALO
¡La santísima virgen! ¿Oyó? Dijo Johnny.

SONIDO EN OFF
Johnnyyyy…

JOHNNY
Abuelo, no, no… ¿Ahora qué hago?

DON CHALO
Pues hay que ver qué es.

JOHNNY
No, no, no.

DON CHALO
¿Cómo que no? No se apendeje, usted es nieto mío.

JOHNNY
Es que me da mucho miedo.

DON CHALO
Venga, yo voy con usted. ¿Por dónde escucha el ruido?

JOHNNY
(Tartamudeando) Po, po, por el pa, pa, pasillo.

Salen del cuarto. Las sombras entran y asustan a Johnny. El abuelo se detiene y lo ve caminar.

DON CHALO
Bueno, vaya siga, camine, camine... (Johnny niega con la cabeza) Que sí, guevilas, yo voy atrasito suyo.

Las sombras asustan a Johnny. Llueve y un rayo ilumina la casa.

JOHNNY
¡Los fantasmas!!Los fantasmas! (Corre hacia el interior de la casa) Abuelo... ¿Se devolvió..? ¿Tiene miedo..?

DON CHALO
¿Miedo yo? ¡Quién dijo miedo! Nadie... Lo que pasa es que estoy muy viejo.

VOZ EN OFF
Johnnyyyy…

DON CHALO
Bueno, alumbre a ver qué.

JOHNNY
No hay nadie.

DON CHALO
Ve, no hay nadie.

VOZ EN OFF
Johnyyyy…

JOHNNY
(Vacilando) Está en el patio.

DON CHALO
Bueno, salga.

Taller: Dramaturgia para Teatro Infantil, impartido por Fernando Moncayo y Claudia Monsalve (La Rana Sabia) en el TNT.

JOHNNY
¡Noooo! No puedo sin protección. Son muchos fantasmas.

El abuelo le coloca una olla en la cabeza, y le da la tapa y el cucharón.

DON CHALO
Bueno tome, esta tapa es su escudo, esta olla es su casco, y este cucharón para que le dé por la jupa.

JOHNNY
Cómo una armadura... ¿pero y la suya?

DON CHALO
¿La mía? Mmm, ya se la comió el comején... Pero, ¿se acuerda de la foto que le enseñe en la mañana?

JOHNNY
Sí, sí, ¿en la que estaba vestido de soldado?

DON CHALO
Sí, esa misma... Pero le voy a decir algo: "en la guerra hay que estar espabilado". Ya, va para afuera.

JOHNNY
Bueno, bueno, pero cuenta…

DON CHALO
Bueno, a ver… Uno, dos (empuja a Johnny), tres…

JOHNNY
(Gritando) ¡No veo nada!

DON CHALO
Yo sí, al frente suyo, arrempújele… pero cuidado con la maceta.

JOHNNY
¡Ayyyyyy!

Ruido de tropezones y cosas que caen.

DON CHALO
Ve, así con el pie, siga, dele… (Johnny lanza exclamaciones. Continúa el ruido de cosas que caen) Métale un solo guevazo…

JOHNNY
(Feliz) Abuelo, ¿lo estoy haciendo bien?

DON CHALO
Sí, sí, pero no se distraiga…

Se enciende la luz. Un búho pequeño emite un sonido y vuela.

JOHNNY
Abuelo, ¿qué era eso?

DON CHALO
Diay, si no ve que es el mismo bicho que llevo siempre en la corbata.

JOHNNY
¡Ay abuelo, era el búho!
Ríen juntos.

JOHNNY
(Cantando)

El búho travieso
me quiso asustar,
y yo con mi abuelo
me puse a buscar.
En la cocina no hay nada,
en el pasillo tampoco,
tal vez en el patio
porque es muy ruidoso.
¡Johnny, Johnny!
Era de noche y yo con cuchara,
con ollas, y con una tapa barata
estaba peleando contra un
fantasma.
Y abuelo, atrás, apoyaba:
¡Johnny, Johnny!
Hasta que llegó la luz
y vi la verdad:
era tan sólo el búho
que vive en la parte de atrás.

FIN.

2. LA GOTONERA[3]

Personajes:

- Doña roca (una roca)
- Rana Dorita
- Rana Pumilio
- Rana Cafeto
- Rana Cristal
- La Gotonera (una fuente de agua)
- Capitán Barba Seca (un ceibo barrigón, con sus raíces hacia arriba)

Bosque seco y desolado de color gris. Un ceibo, con sus raíces para arriba. Entra Doña Roca desde abajo del centro del escenario, muy lentamente levantándose.

DOÑA ROCA
(Desperezándose) ¡Ah, qué buen lugar!

Entra a escena por la derecha Dorita, brincando y cantando.

DORITA
(Mira la roca. Con sorpresa) ¡Guau, pero que es ésta maravilla!

Dorita se acerca a la Roca, y ésta huye de ella.

DORITA
¿Qué pasa?

Trata de subir sobre la Roca, pero ella no la deja.

DORITA
(Llamando a sus amigas) ¡Hey, vengan vean lo que encontré!

Entra, por la izquierda del escenario, Pumilio, Cristal y Cafeto. Vienen cansados y hablando entre ellos.

PUMILIO, CRISTAL Y CAFETO
(Con sorpresa) ¡Guau!

PUMILIO
Por fin un lugar para descansar (sube y se duerme)

DORITA
(Con curiosidad) Mmmm, y se quedó quedita.

CRISTAL
¡Qué roca tan linda! Me enamoré. (Acaricia la roca)

CAFETO
(Se acerca) ¿De qué estará hecha? (Saca un libro) Investigaré.

Mientras todos están en lo suyo, aparece el sol con rayos fuertes que tocan todo, amenazante. Se ven a todas las ranitas cansadas y sedientas.

PUMILIO
(Estresado) No se puede dormir en este infierno.

DORITA
¡Me gusta el sol, pero está pesadito!

CAFETO
(Enojado dirigiéndose a Cristal) Muévete porque los reflejos de tu piel no me dejan ver.

Todos se quejan del calor.

CAFETO
Que dolor de cabeza tengo. Ya a mi edad esto no lo aguanto.

PUMILIO
Yo no me quiero mover de aquí.

DORITA
Yo tampoco.

CRISTAL
(Cursi) Me estoy derritiendo de amor.

PUMILIO
(Sarcástico) ¿Amor?

CAFETO
(Dramático) Estoy sintiendo un pálpito, me voy a morir…

PUMILIO
Léete otro librito.

CAFETO
(Quejándose) Ya no puedo ni ver.

DORITA
(Alentándolo) Respira, respira.

CRISTAL
(Enamorado) El amor todo lo puede.

Cafeto cae desmayado.

PUMILIO
(Saltándole encima) Te ayudaré

Cafeto no escucha, está ensimismado. Mientras tanto, doña Roca lanza el librito que Cafeto dejó sobre ella y le cae a Cristal, quien lo lee.

CRISTAL
(Descubriendo) Sí, tu libro tiene la clave de la salvación

Dorita
¿Qué dice esa carajada?

CRISTAL
Que hay que cantar

DORITA
De una… Uno, dos tres.

Todos cantan diferentes canciones: Cafeto, ópera, Pumilio, reguetón, Cristal, vals, Dorita, merengue.

DORITA
(Triste) No funcionó.

CAFETO
(Llorando exageradamente sin parar) ¡Yo sabía!

PUMILIO
Aquí nadie sabe cantar.

DORITA
(Inspirada) Cantemos la canción de la abuela.

PUMILIO
Yo no me acuerdo.

CRISTAL
Sí, cantemos todos en armonía.

PUMILIO
(A Cafeto) Dejá de llorar y cantá.

DORITA
(Desesperada) Uno, dos, un, dos, tres…

Todas las ranas cantan.

RANAS
Aum dijo un día un sapito, aum dijo un día un sapito, aum dijo un día un sapito para mí, los sapitos hacen aum...

Doña Roca empieza a temblar con fuerza.

CRISTAL
(Pesimista) Yo sabía que no teníamos que cantar

DORITA
¿Qué pasa?

Mientras esto sucede, doña Roca ríe y se empieza a abrir.

DORITA
(Gritando) ¡Aaaaaaaaaaaaaaa, qué gotonera!

Una inmensa gota de agua (fuente) sale de la roca. Todos saltan de alegría. Se suspenden en el aire, en silencio, caen felices y empiezan a celebrar bailando y cantando. De pronto, observan- asombradas- cómo La Gotonera es absorbida por el Capitán Barba Seca.

CAPITÁN BARBA SECA
(Con voz aterradora) ¡Largo de aquí! Soy el capitán Barba Seca y esta Gotonera es mía.

DORITA
(Muy triste) Pero, ¿por qué no la compartís?

CAPITÁN BARBA SECA
Yo soy quien la necesita, tengo las barbas muy secas.

PUMILIO
Y muy enredadas.

CAPITÁN BARBA SECA
Eso sí, tremendamente enredadas.

CAFETO
Nosotras te ayudaremos, (a las otras ranas) vamos, cantemos.

Se colocan una sobre otra y empiezan a cantar fuertemente. Las barbas del Capitán empiezan a desenredarse.

CAPITÁN BARBA SECA
¡Ay que delicia! Siento el aire… ¡estoy libre!

Las raíces del Capitán Barba Seca, que estaban en el aire, empiezan a buscar tierra.

DORITA
¡Miré Capitán, sus raíces!

CAPITÁN BARBA SECA
Están buscando el suelo y el agua. ¡Me siento pura vida!

El resto lo observan. Se acercan y lo abrazan. Todas las ranas cantan juntas.

TODOS
Aum dijo un día un sapito, aum dijo un día un sapito, aum dijo un día un sapito para mí, los sapitos dicen aum…

FIN

Notas:

1. *Las dos obras no incluidas son: "De fuego, aullidos y cantos", creada por Janil Johnson V., Fabián Céspedes R. y Martha Karina Rosiles V., y la obra "De gatos, saltos y un amigo", creada por Maria Antillón M., Rebeca Bello B., José Alonso Escalante M., Silvia Elena Sossa R. y Andy Gamboa A.*
2. *Obra creada por Leonidas Romero S., Yuliana Quesada J., Andrés Delgado M. y Sebastián Acuña Ch.*
3. *Obra creada por María Fernanda Romero, Mercedes Castro M., Enrique Barroso F. y Vanessa Vargas U.*

65 AÑOS DEL TEATRO UNIVERSITARIO

MARITZA TORUÑO[1]

Resumen: el artículo hace una presentación de los orígenes del Teatro Universitario, y las circunstancias sociales y políticas que la convirtieron en la primera institución teatral formalmente establecida y apoyada en el país. Hace además un recuento de los primeros actores y directores que tuvo la organización.

El nacimiento del Teatro Universitario y la celebración de sus 65 años de existencia, tal y como lo celebramos hoy, nos obliga a detenernos un momento y mirar hacia los años 40, época de rupturas y cambios que nos traerán como resultado la creación de la Segunda República, pero sin olvidar los bienes que la primera nos había heredado, es por eso que en este momento me dedico a recuperar parte de los orígenes de nuestro querido T.U.

A pesar de haberse fundado en 1947, el Teatro Universitario tiene su primera y más fuerte aparición en 1951, después de que la Compañía Lope de Vega llega a Costa Rica y produce un impacto en la sociedad costarricense. Una sociedad que viene curando las heridas y divisiones producidas por la Revolución de 1948.

En los primeros años de la Universidad de Costa Rica el tiempo bélico no permitió un mayor desarrollo de las actividades culturales. Todos los esfuerzos se concentraban en cimentar a la naciente institución y en sobrevivir ante los tiempos que corrían. Sin embargo, la llegada al país la Compañía Lope de Vega, dirigida por el mundialmente reconocido director teatral José Tamayo, en mayo de 1951, genera una expectativa sin precedentes.

Danza Macabra de August Strindberg. Dirección de Daniel Gallegos. 1970. En la foto: Ana Poltronieri, Alfredo 'Pato' Catania (de pie) y Carlos Catania (sentado).

A modo de experimento se contrata los actores y actrices que darán los primeros cursos abiertos para el Teatro Universitario: Luis Felipe Lascano (Literatura Teatral), Conchita Montijano (Dicción), José Carlos Rivera (Historia del Arte relacionado al teatro, historia del mueble, del decorado, del traje, escenografía y vestuario) y Pilar Breinet (Movimiento y maquillaje), bajo la dirección de Alfredo Sancho. El objetivo, rearmar un Teatro Universitario que en acciones y actividades artísticas y culturales, en 1947, debió suspender su primer montaje.

Carlos Monge Alfaro, Emma Gamboa, Juan Portuguez, Carlos Salazar Herrera y Rodrigo Facio Brenes, retoman la iniciativa del Rector Fernando Baudrit y hacen posible al Teatro Universitario en acción. Dos años después, en 1953 asumiría la dirección del T.U., Luccio Ranucci, en este momento entrarían jóvenes estudiantes de diferentes áreas: Daniel Gallegos (Derecho) y la reconocida actriz costarricense Paula Duval.... Ese fue el nombre con que una de las primeras actrices de la escena costarricense nace. Nuestra querida Ana Poltronieri (Educación), quien manifestara en una entrevista para el programa Radial En Escena, lo siguiente:

Lo del Teatro Universitario comienza prácticamente en el 51. Ya me doy cuenta de que algo pasa en el Paraninfo… yo solo recuerdo a Eugenio Fonseca Tortós, que era un estudiante prominente de la universidad; y había pasado… la Lope de Vega… y resulta que entonces se quedan dos de ellos aquí, y son los que forman ese primer grupo en el que yo nunca estuve, porque yo no los conocía, nada más oía y veía…

… en ese momento aparece en la escena Luccio Ranucci; él no me conocía, la que me conocía era la esposa, Olga Espinach. Porque como Olga daba clases de pintura, cerquita del Teatro Nacional, yo también iba de sácalas ahí. ¡Siempre por ese camino verdad!

…no tenía acceso en mi casa, no había nada, libros y todo… pero entonces yo me documentaba con las amistades que yo fui escogiendo. ¡Ahí fue donde yo aprendí, más!

Resulta que entonces me dice… (Luccio Ranucci) que ¿qué estaba haciendo yo ahí? Qué si yo le podía ayudar. Y yo le dije: ¿A qué lo voy ayudar? ¿Usted qué quiere que yo haga?

Ustedes se pueden imaginar, yo sin ningún cono-

cimiento de nada, nada más estar frente 40 niños dando clases, que en eso sí, yo me especializaba y tenía un gran pool con los niños, ¡ve!...

Entonces me dice: Vea, léame esto, es que no encuentro a la persona que me haga un papel aquí.

Entonces le digo: Pero yo no sé nada de eso ¿Qué es lo que hago?

Él: ¡Lea!

Yo creo que todos los que andábamos ahí andaban como yo.

Entonces me dice: Es una mujer así muy de avanzada, una mujer extrema que fuma…

¡Yo no fumaba, muchacha, jamás!

Entonces leo… Debe haber habido alguna cosa que funcionaba por ahí y me salió.

Me dice: usted me puede hacer ese papel…

Y yo le dije: ah quién sabe, es que mi mamá… ¡diay! no sé, yo no puedo y de noche… yo no sé qué argumento puse.

Me dice: ¡Ah no, no!

En su italiano, me dice: Yo le cambio el nombre para que su mamá no se dé cuenta que usted viene a ensayar…

Mi mamá no se fijaba en los nombres sino en que yo salía de noche…

Al final cuando me vi estaba trepada en el escenario del Teatro Nacional, vestida, pintada, fumando con boquilla. Salió el papel perfecto, solo recuerdo un comentario en el periódico… "…se estrenó… Topaze, en el Teatro Nacional..."[2]

Tal éxito tuvo este montaje, que incluso figura en los archivos del Consejo Universitario, el reconocimiento y la felicitación a los entonces actores y director de la obra. En 1953 incluso se habla muy seriamente de grabar en cinta de 16mm la primera película costarricense con el elenco del Teatro Universitario, basados en la obra Aguas Negras del autor costarricense Héctor Alfredo Castro Fernández, sin embargo este proyecto no se concreta. Lo cierto es que durante la época de Luccio Ranucci 1953-1956, muchos nombres reconocidos están activos en nuestro Teatro Universitario, entre los

Sabor a Miel de Sheila Delhaney. Dirección de Daniel Gallegos. 1976.
En la foto: Olga Zúñiga (izq.) y Sara Astica (der.).

OK de Isaac Chocrón. Dirección de Luis Carlos Vásquez. 1980.
En la foto: Ana María Barrionuevo y Mariano González.

El Cruce sobre el Niágara de Alonso Alegría. Dirección de Bélgica Castro.
1980. En la foto: Leonardo Perucci (sentado) y Melvin Méndez (de pie).

que podemos nombrar a: Daniel Gallegos, Paula Duval (Ana Poltronieri), José Tassies, Fernando del Castillo, María C. García, Jorge Charpentier (escritor), Cecilia Amighetti, Francisco Cabañas, Gonzalo Murillo, Jorge Porras, Nena Pardo, Ana Cecilia Gutiérrez, Delma Sylva, Luis Castro, Albertina Moya, Magda Dabdub, Alfonso Beirute, Virginia Grütter (escritora), Rolando Angulo (periodista recién fallecido), Roxana Pacheco, Rodrigo Mora, Ivette de Vives (actriz de larga trayectoria en el teatro aficionado costarricense), Olga Torres, Grace Herrera, Nelson Brenes, María Amalia Suárez, Nena Caravaca, Franco Favareto, Eduardo Salgado, Rosario Marín, Alexis Gómez, Ramón Solera, Fernando Arrea, Oscar Bakit, Blanca Rosa Víquez, Oscar del Castillo, Jorge Mullner, Carlo Brunetti, Jean Moulaert (pintor), y finalmente Luis Andrade.[3]

El Teatro Universitario, como institución renace con la inquietud de las y los universitarios por la escena, y con el apoyo de la Universidad de Costa Rica se convierte en el primer espacio cultural apoyado por una institución superior. El T.U. es la primera institución teatral formalmente establecida y apoyada en Costa Rica. En 1955 y bajo la dirección de Luccio Ranucci, surge la iniciativa de crear el primer teatro de cámara en San José, un teatro que se dedicara al teatro puro, no al teatro de variedades, sino un espacio exclusivo para el teatro. Inspirados por los recientes acontecimientos ocurridos en las primeras giras internacionales del Teatro Universitario hacía Panamá y Guatemala, nace la idea de crear el Teatro de Cámara Arlequín, nombre que adoptarían posteriormente los integrantes del Teatro de Bolsillo, quienes habiendo sido parte del elenco del T.U., apoyaban la idea de que el Teatro Universitario fuera una Compañía Teatral Profesional, en lugar de un espacio de formación académica, como lo proponía Ranucci.

La disputa alrededor del tema de convertir al Teatro Universitario en un espacio de formación formal de gentes de teatro provocará, tras el fracaso de la puesta en escena de la Zapatera Prodigiosa, la renuncia de Luccio Rannucci y una crisis que afectará al Teatro Universitario parando su actividad en 1956. Entre 1957 a 1959 se crea la Asociación del Teatro Universitario que apoya la producción de obras teatrales con el Teatro de Estudios Generales bajo la dirección de Guido Sáenz. Pero no es sino hasta 1961 con la integración de José Tassies que el T.U. vuelve a la actividad. Así, la actividad ininterrumpida del Teatro Universitario se da con el director y dramaturgo Daniel Gallegos, quien además será pieza fundamental en la creación de la Escuela de Artes Dramáticas para 1968.

Hoy día la discusión sobre la verdadera edad del T.U. se ha puesto en la palestra, como si definir una fecha específica fuese suficiente para comprender que los procesos de cambio y crecimiento se dan como resultado de diferentes acciones a lo largo del tiempo. En el caso del T.U., si bien es cierto que desde 1947, el Consejo Universitario de la U.C.R. lo creó y pidió poner en acción inmediata, esta iniciativa estuvo presente como idea desde 1942, cuando un profesor llamado Abelardo Bonilla y sus estudiantes, tuvieron la inquietud de hacer teatro y presentarlo en la Semana Universitaria. Celebrar al T.U. es también celebrar la iniciativa de quienes miraron en un arte tan complejo, un espacio de comunicación, memoria, cuestionamiento, reflejo y reconocimiento de identidades. Hoy por hoy se presentan una variedad de miradas y estéticas en la escena, esto nos habla de un movimiento teatral costarricense cada vez más amplio en formas de ser y hacer, que enriquecen con su acción directa nuestra cultura y nos ayudan a ser conscientes de nosotros mismos. Esta es una riqueza que es necesario seguir estimulando. ■

El Fornicador de Victoria Urbano. Dirección de María Bonilla. 1988. En la foto: Tatiana Sobrado (de pie) y Marialena Protti (sentada).

Notas:

1. *Doctora en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona. Actriz, locutora, directora, guionista y productora radial. Docente en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y de la Escuela de Animación Digital de la Universidad Veritas.*
2. *Martínez, Madelaine. Toruño, Maritza. Entrevista a la actriz Ana Poltronieri. Programa Radial En Escena. Teatro Universitario, Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica. Año 2006.*
3. *Ref. Solís, Salvador. Págs. 93-107.*

TEATRO UBÚ, LA LUCHA CONSTANTE POR NUESTRO ARTE

CARLOS SALAZAR[1]

Resumen: el artículo hace una exposición de los objetivos que promovieron la fundación del Teatro Ubú en 1989, así como de la labor pionera que, en el marco de los cambios sociales y económicos del país y del mundo, ha ejercido la agrupación en el medio teatral costarricense.

Este artículo es en nombre del Teatro Ubú; de su fundadora y directora la Dra. María Bonilla, de todos sus miembros, los que están todavía hoy, los que ya no están con nosotros y los que algún día serán parte; muchas gracias de todo corazón.

Dejando de lado los egos y las vanidades, el reconocimiento y la visibilizacion de nuestro trabajo en Ubú lo consideramos no solo un premio a una ardua y tenaz labor artística de muchos años, si no una necesidad en un país en donde constantemente olvidamos nuestro pasado y tendemos a rechazar nuestra historia. Y sobre todo en un país en donde la historia teatral esta basada más en mitos y en chismes que en estudios serios y en análisis profundos.

¿Qué es Ubú? ¿Quiénes son Ubú? ¿Qué y por qué busca Ubú con su arte? Son parte de las preguntas obvias que se responden en esta clase de oportunidades y que nos harían salir fácilmente de un compromiso y quedar bien ante todos. Pero además de preocuparnos por eso, podemos decir que Ubú somos muchos, en realidad somos todos los que han pasado por aquí alguna vez. Algunos estamos aquí hoy, otros están lejos en otras tierras o bien en otros proyectos y en otras búsquedas, pero Ubú seguimos siendo todos, porque lo que somos y hacemos hoy es gracias al trabajo de los que nos precedieron, y lo que hacemos hoy será la base de los que vengan después.

Las puertas siguen abiertas y lo estarán siempre, porque en teatro como en la vida decir nunca jamás es lo último que deberíamos hacer. En palabras de nuestra fundadora y directora "Ubú es un concubinato escandaloso, unos entran otros salen, se van y vuelven, eso no nos importa". Así que orgullosos de esa orgía artística seguimos adelante.

Hay dos hechos entre muchos otros que pueden expresar mejor que ningún otro el devenir y el desarrollo del trabajo de Ubú. El primero tiene que ver con su fundación. En el año 1989 el Teatro Ubú arranca su trabajo y en coproducción con la Embajada de Francia deciden ser parte de las celebraciones del bicentenario de la Revolución Francesa con la obra de Pierre Auguste de Beaumarchais "Las bodas de Fígaro".

Es su nacimiento una declaración de principios de libertad y de la búsqueda de una nueva forma de hacer el arte en un momento en que el teatro costarricense se debatía entre complejos procesos sociales y económicos. Y al igual que los textos de Beaumarchais, el trabajo de Ubú buscaba ser premonitorio de los cambios culturales que se avecinaban en el país.

A pocos meses de haber estrenado "Las bodas de Fígaro", concretamente en noviembre de aquel 1989 se da un hecho que no solamente va a ser determinante para nuestro quehacer teatral, si no para toda la humanidad. El 9 de noviembre de aquel año las manifestaciones en la céntrica Alexanderplatz en la ciudad de Berlín Oriental obligaron al gobierno de la antigua RDA a permitir el paso entre las "dos Alemanias" por la frontera que dividía la ciudad de Berlín en dos. Esa noche se precipitaron los acontecimientos que hoy conocemos como "la caída del muro de Berlín" y que inicia la caída del bloque comunista en Europa.

Era el fin de una era, el mundo bipolar de la guerra fría en el que muchas generaciones habíamos crecido se estaba acabando. ¿Qué venía después? ¿Hacia dónde iba la humanidad? ¿Qué pasaría con los esquemas que ya todos conocíamos? Eran las preguntas que nadie se atrevía a responder. Le tocó a cada país, a cada sociedad reformularse su modelo de desarrollo y encontrar nuevas rutas de crecimiento y progreso. Como la peste, el neoliberalismo se instauró por todas partes como la única opción posible, y casi de inmediato comenzaron los movimientos de rechazo, en donde el arte y la cultura jugaron un papel determinante.

En nuestro país de inició una nueva era de creación artística. Tanto a nivel estético como tecnológico y de producción, el teatro costarricense vivió una vorágine de cambios que apenas hoy (algunos años después) podemos entender. Y fue el Teatro Ubú uno de los grupos de profesionales, que gracias

Almacenados, de David Desola. Dirección de José Pablo Umaña. Fotografía de Mariel Schmidt, con Vinicio Rojas y Melvin Jiménez.

La hija de Barbazul, de Rodrigo Soto. Dirección María Bonilla. Fotografía: Ana Muñoz, con Naty Regidor y Milena Picado.

a su alto nivel de formación y su compromiso para con un movimiento que a veces languidecía azotado por los constantes cambios, logró ser uno de los motores de los cambios que las siguientes dos décadas traerían a nuestro arte.

Así que nuestro inicio- cual si fuera una carta astral- fue marcado a sangre y fuego, heredero de las influencias de la revolución francesa, de la caída del muro de Berlín, de los hechos que han cambiado la historia de la humanidad. Y es ese el legado que buscamos ir dejando, el de la lucha constante desde nuestro arte por una sociedad más justa.

El Teatro UBU se constituye como un núcleo permanente e independiente de producción, investigación y experimentación teatral, concibiendo el teatro como un instrumento de expresión y comunicación, preocupándonos por la dramaturgia nacional, por el teatro clásico y contemporáneo, por el teatro latinoamericano y el teatro infantil, realizando coproducciones con varias instituciones nacionales e internacionales, ya que entendemos que los problemas de producción que enfrenta el teatro costarricense, deben ser solucionados, entre otras cosas, con la colaboración interinstitucional e intergrupal.

Ser un grupo de teatro independiente en nuestro país no es una tarea fácil, como no lo es en ninguna parte del mundo. Es ser parte de una constante disidencia intelectual que busca crear de su inconformidad con el mundo la sustancia de su arte. Es un trabajo lleno de sacrificios y privaciones, es lograr un hecho profesional sin las condiciones adecuadas.

Pero es justamente en la búsqueda de esa independencia ideológica en que Ubú ha asentado su trabajo y su razón de ser, conscientes de que el camino es (como lo ha sido hasta ahora) lleno de conflictos, ataques, descréditos y decepciones. Pero es también el camino de la realización personal y profesional a través del hecho artístico comprometido con el cambio y la evolución de nuestra sociedad.

Con algunas de nuestras obras en repertorio, sobre todo Barriendo sombras (creación colectiva sobre el ser mujer) y La mujer que cayó del cielo, de Víctor Hugo Rascón Banda, hemos realizado giras internacionales y representado a Costa Rica en varios Festivales de Teatro alrededor del mundo: México, Estados Unidos, Canadá, Guatemala, El Salvador, Chile, Venezuela, Colombia, Uruguay, Bélgica, Italia, Grecia, Portugal, entre ellos. Y otras de ellas, como La malinche y Los niños de Morelia, de Rascón Banda o La piel, de Alejandro Finzi, fueron obras estrenadas casi simultáneamente con las capitales de origen de los textos.

43

Entre los problemas más graves que enfrenta el movimiento teatral costarricense, además de la financiación de sus investigaciones y montajes y la falta de una crítica especializada en los medios de comunicación colectiva, es la falta de espacios de discusión e intercambio entre los teatreros, así como nuestra falta de organización gremial. Es por ello que actividades como los Encuentros y Muestras Nacionales de Teatro revisten una gran importancia, y en el Teatro UBU consideramos que debe ser responsabilidad del movimiento teatral y de cada uno de sus integrantes, defenderlas y consolidarlas.

Una de las preocupaciones constantes del Teatro UBU ha sido la búsqueda de un lenguaje teatral, elemento vital de identidad de cualquier creador: en primer lugar, consideramos al actor como el elemento central del espectáculo, y el desarrollo e investigación de sus capacidades como trabajo primordial de nuestros proyectos. En segundo lugar, creemos en la interdisciplinariedad, en que el lenguaje teatral se enriquece con el diálogo de varias artes sobre la escena: fotografía proyectada, música original y/o en vivo, danza contemporánea, flamenco, poesía, narración, mimo y títeres. Todos lenguajes con los cuales hemos experimentado y hemos interrelacionado al hecho teatral.

En palabras de nuestra directora sobre el quehacer artístico e ideológico del grupo:

> *Como partimos de la concepción del teatro como una unidad estético-ideológica, creemos que el mensaje del texto del autor o grupo de autores, sea producto de la creación colectiva o no, es vital para nuestro quehacer. De aquí la importancia del repertorio, como el elemento que da identidad al hecho teatral, razón por la cual, algunas de nuestras obras permanecen como repertorio del grupo. Creemos, hoy más que nunca, en la importancia de tener una posición ideológico-estética en las producciones interdisciplinarias que enfrentamos, posición que reconoce su función social en el planteamiento de problemas nacionales, como espacio de debate, en la develación de nuevas perspectivas ante los problemas que sufre la sociedad costarricense en esta época convulsa y violenta que vivimos.*

El viaje de estos 25 años no ha sido fácil, ha sido intenso y lleno de múltiples aventuras; a veces más propio de una novela de aventuras que del desarrollo de un grupo profesional de teatro. Y ese es otro de los valores por los que hemos luchado incansablemente: la reivindicación del artista como un profesional. Nuestro trabajo no importa si se presenta en un teatro, en un gimnasio, en un cine perdido en el desierto o en unas ruinas antiquísimas siempre ha sido enfrentando desde el rigor y el compromiso para con el público, para con nosotros y para con el teatro mismo.

Antes de finalizar no podemos dejar de rendir tributo a quien ha hecho posibles estos 25 años. A nuestra directora y fundadora, la Dra. María Bonilla Picado. Seamos claros: Ubú no solo es María es mucho más, pero Ubú no se podría concebir sin María, sin su trabajo y dedicación durante todo este tiempo. Ella ha logrado forjar no solo un grupo serio y profesional, si no que ha logrado con mérito propio grabar su nombre en la historia del teatro costarricense. Pero además ha logrado crear en Ubú un lugar en donde muchos vinimos inexpertos a dar los primeros pasos en el arte teatral, un lugar donde se combinaba la exigencia propia de nuestro arte y la paciencia franciscana, parte fundamental de la gran maestra que ha sido María para muchos de nosotros. A ella todo el mérito de esta celebración ya que es quien ha sostenido esta empresa desde el primer día y hasta hoy. A María el agradecimiento de todos los artistas que gracias a ella tuvimos nuestra oportunidad en la vida. Y a Ubú el deseo de seguir influyendo y representando al teatro costarricense en donde el destino nos lleve. ■

Ofelia y Hamlet, texto y dirección de María Bonilla. Fotografía: Tony Diana, con Naty Arias y José Montero.

Notas:

1. *Este artículo fue leído por el autor durante el homenaje que la Compañía Nacional de Teatro le hizo a la trayectoria de 25 años del Teatro Ubú, como parte de las actividades el Día del Trabajador del Teatro en diciembre del 2014.*
2. *Actor y director. Docente de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.*

FESTIVAL CHUCHECA DE ORO

Resumen: los siguientes artículos hacen un breve recuento del Festival Chucheca de Oro, desde la óptica de dos participantes que han estado ligados, durante muchos años, a este evento cultural que recientemente realizó su decimoctava edición en el 2015.

UN ENCUENTRO CON EL TEATRO COMUNITARIO

PEDRO GARCÍA BLANCO [1]

En el año 1995 tuve mi primera experiencia en un festival donde los grupos comunitarios de teatro se presentaban. Era el Grano de Oro. En aquellos años conocí grupos que representaban a sus comunidades, con propuestas diferentes y llenas de un entusiasmo contagioso. Con el paso del tiempo ese y otros festivales desaparecieron y el teatro comunitario también fue decayendo.

Pero el Festival Chucheca de Oro ha sobrevivido por 18 ediciones. Es un referente claro a nivel nacional para muchos grupos, incluso los profesionales. Cada vez que se organiza el Festival en Puntarenas, vuelvo a encontrar grupos cuyas identidades han variado con el paso del tiempo.

Para mí, participar en Chucheca es entrar en una red de símbolos artísticos cuyos sentidos se entrelazan entre cada participante, y así encontrar los puntos donde nos contactamos todos: una gran pasión por las artes escénicas, un deseo de representar a su comunidad, de visibilizarse, ganas de aprender y enseñar, una constante autoevaluación y coevaluación.

Al final del Festival, has cambiado, como cambian las escenas de una obra. Has evolucionado en tus criterios como cuando termina la puesta en escena. Has reafirmado, transformado, intercambiado ideas tal y como hacemos cuando al final de una jornada teatral nos tomamos un café para "filosofar" sobre el espectáculo que acabamos de ir.

Es decir, ir y participar en Chucheca de Oro es en sí mismo, vivir una gran obra teatral, con inicio, desarrollo, clímax y desenlace. Solo nos queda esperar la próxima función donde nunca será igual a la anterior. Y vendrán nuevas escenas, personajes, ideas y cafés. Donde nuevos símbolos y sentidos se enlazarán para crear esas redes que dan pie a que surja una identidad teatral comunitaria. Ese fue mi sentí-pensante experiencia en la XVIII Edición del Festival Nacional de Teatro Chucheca de Oro.

18 AÑOS DE FESTIVAL

CARLOS MARTÍNEZ CHAVES[2]

El Festival de Teatro Comunitario Chucheca de Oro, se realiza desde el año 1990, en las instalaciones de Casa de la Cultura de Puntarenas.

Orientado, en sus inicios, a grupos de teatro de secundaria y de carácter competitivo, fue popularizándose y consolidándose poco a poco hasta llegar a ser, en la actualidad, el único Festival de Teatro Comunitario del país, especializado en difundir el talento y la creatividad de los grupos de teatro de provincia y afines.

Hoy día es de carácter participativo, claro está pasado por un estricto control de selección de obras para mejorar en cada edición su calidad artística. Entre lo más destacado, encontramos los talleres de actuación, maquillaje, dirección, expresión corporal, entre otros que se realizan durante los tres días de festival. Estos están dirigidos a los grupos participantes y sectores de la comunidad, con el fin de "laboralizar", con rigor profesional, a los participantes del Encuentro.

Podemos enumerar gran cantidad de actores y actrices que han nutrido dicha muestra y que hoy continúan, ya de manera profesional, en diferentes salas de teatro del país. Tal es el caso de José Montero, Mauricio Astorga, Juan Cuentacuentos, Leynar Gómez (actor de las películas Presos y Puerto Padre), quienes han pasado por sus escenarios y hoy son reconocidos como actores de primerísima calidad en el ámbito costarricense.

Entre las personalidades que han impartido talleres de diferentes ramas escénicas, podemos citar a Sylvie Durán, María Bonilla, Stoyan Vladich, Pedro García, Leonardo Torres, Manuel Ruiz, entre otros profesionales, que han venido a enriquecer en diferentes años la parte práctica de La Chucheca de Oro.

Este año[4] se cumplen 25 años del primer Festival y se celebrará su décimo octava edición, en el próximo mes de noviembre, propiamente, entre el 12 y 15 de dicho mes. ■

Notas:

1. *Actor, director, docente y gestor cultural.*
2. *Este es el festival de teatro en comunidad más antiguo del país.*
3. *Actor y abogado. Miembro fundador de Teatro Vías.*
4. *El autor se refiere al año 2015.*

SOBRE CONFERENCIAS, FOROS Y DECONSTRUCCIONES:
UN OBJETIVO EN CONSTRUCCIÓN

JOSÉ PABLO UMAÑA[1]

Resumen: el artículo hace una reseña de las actividades del Área de Reflexión durante el VIII Encuentro Nacional de Teatro. Presenta un resumen de las principales observaciones de los invitados internacionales durante las deconstrucciones, así como un recuento de los foros y de la conferencia.

El área de reflexión ha sido uno de los tres pilares sobre los que se ha cimentado, desde sus inicios, la realización del Encuentro Nacional de Teatro, junto con el Área de Capacitación y la Muestra. Está dirigida particularmente al medio teatral, pues su meta es generar pensamiento y una conciencia crítica de nuestros procesos y objetivos. A través de sus ocho ediciones, esta reflexión ha tomado diversas formas: mesas redondas, conversatorios, conferencias, charlas, foros… No es sino hasta la edición de este año 2015 que se propuso el formato de las deconstrucciones para que invitados extranjeros, que venían a dar una serie de talleres teóricos y prácticos, pudieran también hacer una devolución crítica sobre una obra que se les pidió ver y comentar. La idea básica era que los creadores del espectáculo- director, actores, diseñadores- pudieran compartir una mesa de reflexión sobre el proceso creativo con los asistentes, y comentar las observaciones que el invitado tenía sobre el resultado escénico final.

Por otra parte, para este año se mantuvo también el formato de foros- conversatorios abiertos entre los creadores del espectáculo con el público asistente al teatro, y que se realizan después de la función-, como una forma de fortalecer el vínculo y la comunicación bidireccional de los artistas con los espectadores. Además, como parte de las actividades de reflexión, se llevó a cabo una conferencia sobre la historia del títere en el país, titulada Crónicas de hilos y guantes: Breve historia del arte de los títeres en Costa Rica.

LAS DECONSTRUCCIONES

Se escogió a cuatro invitados para las actividades de deconstrucción quienes, por su trayectoria profesional y conocimiento de la escena, podían hacer aportes reales, prácticos e importantes al trabajo creativo de los grupos seleccionados. Ellos fueron Jaume Colomer, profesor universitario, escritor e investigador teatral español, Lorena Barutta, docente, directora y actriz del grupo Timbre Cuatro de Argentina, Martín de Goycoechea, docente, actor, dramaturgo y director argentino, y los integrantes del grupo infantil La Rana Sabia, Claudia Monsalve y Fernando Moncayo, con más de cuarenta años de trayectoria y experiencia en el teatro para niños de Ecuador.

Para escoger los espectáculos objeto de las deconstrucciones, se pensó en grupos que trabajaran desde diferentes intereses y formas de producción, y se puso especial cuidado en seleccionar obras que reflejaran de alguna manera la diversidad de la escena nacional contemporánea. Por esta razón, dentro de las obras escogidas por la Comisión Curatorial para participar en la Muestra 2015, se seleccionaron finalmente los siguientes montajes: Alayé, producto del trabajo del grupo de teatro comunitario escazuceño Los Despiertos, PabloJosé, montaje escénico de cuatro jóvenes del grupo cartaginés Reflejos, quienes están buscando su profesionalización en aulas universitarias, Naturaleza Humana, obra de investigación sobre la sociedad contemporánea dirigida por Carolina Lett, y Olivia y el Sombrero Mágico¸ espectáculo de teatro para niños a cargo del grupo profesional Compañía La Bicicleta.

En primer lugar, hay que reconocer la disposición e interés que manifestaron tanto los grupos escogidos como los invitados para participar de estas deconstrucciones. Este entusiasmo hizo más fácil la articulación del trabajo de producción con todos los involucrados.

A los grupos, por una parte, les explicamos desde un inicio la dinámica de trabajo y el modelo de presentación en cada deconstrucción, ayudándoles a resolver dudas normales sobre una actividad a la que- la mayoría por lo menos- no estaban acostumbrados. La idea era que hicieran una exposición de su proceso creativo a partir de la visión del director, de uno de los actores, y de uno de los diseñadores artísticos involucrados en el montaje. Ellos tres, junto con el moderador y el invitado encargado de la devolución, constituían la mesa de cinco panelistas de cada deconstrucción. Además, les propusimos un tema central para la exposición de su proceso creativo, basado en el contenido de su obra, para que les fuera más cómodo organizar el discurso de presentación, dado que los grupos variaban mucho en experiencia y manejo de este tipo de actividades.

Por otra parte, a los panelistas invitados les mandamos con antelación la información de cada grupo, para que conocieran mejor el tipo de proceso que manejaban y la experiencia escénica que tenían. También pusimos a su disposición el video de la obra para

que realizaran, si así lo deseaban, sus observaciones con más tiempo del que iban a disponer a su llegada a Costa Rica. Esto porque las deconstrucciones se planificaron- dentro del esquema de producción general del Encuentro- para las mañanas, evitando entorpecer con ello el desarrollo de los talleres vespertinos, o de las presentaciones nocturnas de la Muestra. Estas previsiones, efectivamente, ayudaron mucho a que, a pesar del poco espacio que tenían entre la presentación de la obra y la devolución (que se realizaba a la mañana siguiente) pudieran organizarse, y hacer observaciones más puntuales y mejor informadas a los diferentes grupos.

Finalmente, así quedaron organizadas las cuatro deconstrucciones que se desarrollaron durante el Encuentro:

» *¿Cómo crear a partir de leyendas locales?, deconstrucción del proceso creativo de la obra "Alayé" del grupo Los Despiertos, con la participación del investigador español Jaume Colomer.*

» *¿Cómo crear a partir del texto?, deconstrucción del proceso creativo de la obra "PabloJosé" del Grupo Teatral Reflejos, con la participación de la maestra argentina Lorena Barutta.*

» *¿Cómo crear a partir de historias contemporáneas?, deconstrucción de la obra "Naturaleza Humana" de Carolina Lett, con la participación del maestro argentino Martín de Goicoechea.*

» *¿Cómo crear a partir de la adaptación literaria? , deconstrucción del proceso creativo de la obra "Olivia y el Sombrero Mágico" de la Compañía La Bicicleta, con la participación de los reconocidos titiriteros ecuatorianos Fernando Moncayo y Claudia Monsalve de la agrupación La Rana Sabia.*

Las observaciones de Jaume Colomer sobre la obra Alayé estuvieron enfocadas en un par de aspectos puntuales: por una parte, la necesidad de una definición práctica, pendiente todavía en nuestro país, que nos ayude a entender el propósito y razón de ser del teatro comunitario, dada la variedad de enfoques y formas de producción que agrupamos bajo ese nombre. Resaltó que el teatro comunitario, teóricamente ligado como lo expresa su nombre a una comunidad particular, debe priorizar su público meta, y entablar una relación necesaria y efectiva con su comunidad base, ayudarla a verse reflejada en las experiencias escénicas del grupo, y a cuestionarse a sí misma. Por esta razón, dado que sus productos culturales están dirigidos a este público concreto, debe pensarse primero cuáles- y no todas- de sus obras pueden ser llevadas al estadio de presentación a terceros. Por otra parte, indicó también que el hecho de trabajar como teatro comunitario no supone una renuncia de la calidad interpretativa, sino lo contrario. La inserción de los mismos miembros de la comunidad en el grupo de teatro, el trabajo en talleres para el perfeccionamiento técnico de los participantes, y la incorporación de la comunidad en las actividades de investigación y producción de los espectáculos, deben ser aspectos esenciales en el trabajo del teatro comunitario.

La deconstrucción de la obra PabloJosé, a cargo de Lorena Barutta, estuvo enfocada en el resultado escénico concreto alcanzado por los integrantes del grupo. Lorena habló específicamente sobre la propiedad en la selección de un texto dramático, que se convertía en metáfora de una situación personal y social que alcanzaba una generalidad suficiente como para que ella misma se sintiera identificada con la propuesta, y entendiera plenamente el discurso ideológico y poético del montaje. Enfatizó, por otra parte, la generosidad evidente del director y de los actores en compartirse con el público, sus ganas de jugar en la escena y su compromiso con el espectáculo.

Naturaleza Humana fue el objeto de la deconstrucción que hizo Martín de Goycoechea, quien hizo énfasis sobre la estructura no tradicional de la obra. Indicó que el orden de presentación de las escenas, aunque no altere el producto en sí mismo, sí tiene un poder constructivo por la asociación que genera en el espectador, y eso hace que el espectáculo tenga una gran potencia asociativa. Lo mejor del espectáculo, indicó Martín, es que es contemporáneo y lo sabe. Utilizando el Facebook como paradigma de lo contemporáneo, un medio donde

los "posts" no tienen solución de continuidad, pretende ligarse a la experiencia de la sociedad actual. Por otra parte, habló también de la diferencia entre presentación y representación, y de un "gesto vencido" que asomaba en la obra, pues ya el público sabe, desde el "calentamiento" corporal y vocal de los actores con el que se inicia el espectáculo, que los actores están "actuando".

La última de las deconstrucciones, Oliva y el sombrero mágico, tuvo características especiales. Con el propósito de incorporar en estas reflexiones a un grupo de teatro para niños, y ajustarla al tiempo del que disponían los fundadores de La Rana Sabia, Fernando Moncayo y Claudia Monsalve, hubo que hacer la deconstrucción después de la función de la obra en el teatro del Museo Histórico Juan Santamaría. Por lo tanto, aunque se planificó como una deconstrucción, asumió características de foro con la participación de los asistentes a la obra, mayormente niños y sus familiares. La participación de los creadores del espectáculo, así como la devolución crítica de La Rana Sabia fue muy breve, puesto que se le dio prioridad a los comentarios e inquietudes que tenían los niños, tanto por la naturaleza del espectáculo en sí, como por darles a ellos también un espacio de expresión y relación con los artistas. Fernando y Claudia manifestaron su gusto por el trabajo que realizó el grupo en este montaje, y la utilización variada y creativa de los títeres. Propusieron así mismo revisar el tamaño y colorido de ciertos títeres, para hacerlos más visibles y llamativos dentro de la narración de la historia.

Sin embargo, los verdaderos protagonistas de esta deconstrucción atípica fueron finalmente los niños, quienes muy entusiastamente levantaron sus manos para hacer preguntas relacionadas con la obra, los personajes, o cómo podían lograr ciertos efectos que les parecieron "mágicos".

LOS FOROS

Para los dos foros que se planificaron, y que constituye una actividad más familiar al público y artistas del país, se escogieron dos de los grupos de más trayectoria y experiencia en nuestro medio: Yicrá con La Bruta Espera y Abya Yala con El Patio. Ambas obras, además, estaban relacionadas de alguna manera por la temática tratada, ya que abordan la cuestión de género desde la perspectiva de la mujer y del hombre respectivamente.

El formato de estos foros se trató de mantener, a propósito, muy sencillo para que no se percibiera como una presentación formal de procesos creativos, sino como una conversación directa e íntima con los artistas, propiciando así el intercambio directo entre el público y los creadores. Contábamos con un moderador, encargado de dar la palabra y dirigir la conversación, junto con el director, los actores y uno de los diseñadores artísticos, que hacían una breve presentación sobre el proceso creativo y el germen de dónde surgió el proyecto, cada uno desde su perspectiva.

Ambos foros se realizaron después de la función, y la mayor parte del público se quedó en la sala para participar de la actividad. Se logró generar en ambos casos un ambiente cálido y relajado, que ayudó mucho a que los asistentes realizaran preguntas diversas y comentarios sobre el proceso, el contenido de la obra, la visión particular que tenían sobre lo que acababan de ver, cómo los afectaba o lo relacionaban con experiencias personales, y las felicitaciones del caso a los artistas por el trabajo realizado.

Las historias y relatos de los artistas sobre el proceso creativo, por otra parte, humanizaron para el espectador el proceso de investigación y creación del espectáculo. Surgieron anécdotas- serias y cómicas- sobre la manera personal de lidiar con la búsqueda, la experimentación, las ideas y las creencias a las que los enfrentaba el proceso, las certezas e inseguridades, y de cómo manejar, en la última parte del proceso, el desapego a las situaciones y escenas trabajadas que había que desechar.

CONFERENCIA

Gracias al apoyo de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta) Costa Rica, se realizó en el Taller Nacional de Teatro una conferencia sobre la historia del títere en Costa Rica, un tema que presenta todavía muchas vetas de investigación, y que puede arrojar luz sobre la construcción, el manejo y la utilización de títeres y marionetas en el país.

La conferencia se basó en una investigación en proceso de Diego Soto, quien estuvo a cargo de compartir con el público asistente sus hallazgos, como por ejemplo la relación del Partido Comunista de Costa Rica, en los años 40, con la fundación de la compañía de títeres La Vacilona, o los emprendimientos culturales de la familia Freer, utilizando los títeres como una forma de entretenimiento popular por todo el país.

En un artículo separado (Entre gigantes y guiñoles: las técnicas de los títeres populares en Costa Rica), el autor nos brinda un resumen de esta conferencia.

Esta experiencia general del Área de Reflexión en VIII Encuentro Nacional de Teatro, con deconstrucciones, foros y conferencia, nos ha servido también para identificar debilidades del proceso que, estamos seguros, se pueden corregir en próximas ediciones. Después de todo, en nuestro medio tenemos pocos espacios donde los creadores puedan hablar de sus procesos, y recibir por otra parte una retroalimentación de sus resultados escénicos, a pesar de la necesidad manifestada por varios artistas en este sentido en diferentes ocasiones. Uno de los objetivos principales de estas actividades de reflexión es propiciar y defender estos intercambios, y desarrollar en el seno del medio teatral una dinámica de trabajo que involucre la autorreflexión, la sistematización de procesos artísticos y la incorporación de la mirada externa en nuestros procesos, como una manera de explorar, fortalecer y hacer más efectivo el trabajo sobre la escena. Aún tenemos mucho que avanzar en este sentido, pero estas actividades del Encuentro- junto con los esfuerzos realizados de manera independiente por algunos grupos y artistas del medio- pretenden aportar su grano de arena en este sentido. ■

Notas:

1. *Actor y director. Investigador y coordinador editorial de la revista Encuentro N° 4.*

ENTRE GIGANTES Y GUIÑOLES:
LAS TÉCNICAS DE LOS TÍTERES POPULARES EN COSTA RICA

DIEGO SOTO[1]

Resumen: el artículo hace un breve recuento de la historia de los títeres en el país, centrado en las actividades de adoctrinamiento del Partido Comunista de Costa Rica y en los emprendimientos culturales de la familia Freer, ocurridas a inicios y mediados del siglo XX.Entre gigantes y guiñoles: las técnicas de los títeres populares en Costa Rica[2].

Es cierto, existen vacíos enormes en la historia de los títeres en Costa Rica. A pesar de ello, podemos descubrir a muñecos animados por un soplo de arte, escondidos entre los pliegues del pasado. Por eso, nos atrevemos a preguntar: ¿cuáles son las técnicas de manipulación y construcción de títeres más antiguas que encontramos en nuestro país?

Vamos a obviar la "Edad Moderna" de los títeres en Costa Rica; es decir, desde 1968 hasta el presente, cuando el aporte de los maestros sudamericanos (especialmente don Quique Acuña y el MTM) van a revolucionar la concepción del títere como género teatral. Sólo baste decir que aunque las técnicas son eclécticas y variadas, los títeres de poliuretano y tela, con control de varilla y bocones dominan el presente y el pasado inmediato de los títeres nacionales. Por ser ligera, fácil de trabajar y barata, la espuma es la reina.

Antes de los años 60 hay una cantera no explorada de inspiración escénica; difícil de extraer pero potencialmente muy rica. Pero, vamos al grano ¿cuáles son los títeres de antaño?

Por un lado, tenemos a los guiñoles, con cabeza de papel maché, yeso o madera y cuerpo de tela. Estos fueron utilizados tanto con fines educativos (los títeres del aula) como por los titiriteros ambulantes y hasta como mecanismo de propaganda política.

Hay constancia documental de que el Partido Comunista de Costa Rica, con personajes de Carmen Lyra y textos de Carlos Luis Saénz, fundó en 1939 una compañía de títeres, "La Vacilona", para ir de pueblo en pueblo. La gran arma de adoctrinamiento escogida era el títere de guante. Esto es muy lógico, porque los guiñoles son unos títeres maravillosamente expresivos, relativamente fáciles de hacer, de almacenar y transportar; además de requerir de poco mantenimiento y ser de bajo costo. Es natural que fueran una herramienta propicia para ir por todo el país. La misma lógica que usaron los integrantes de "La Vacilona", la podemos ver en los titiriteros más activos que hemos encontrado en la primera mitad del siglo XX: la Familia Freer.

Los Freer, empezando por el patriarca don Pedro, a inicios del siglo XX; hicieron del entretenimiento popular una tradición que pasaba de padres a hijos: carruseles, mascaradas y claro, títeres están entre sus emprendimientos; además de sus recordadas clínicas de muñecos. Por supuesto, los títeres

que durante alrededor de 50 años estuvieron en activo, eran básicamente, títeres de guante. Cierto es que había algunos números musicales interpretados por marionetas; pero el guiñol era el más común de los usados por estos artistas de plazas y turnos.

Los Freer nos dan varias coordenadas de lo que debió ser el arte de los títeres, no sólo a lo largo del siglo XX; sino que posiblemente hasta tiempos de la colonia. Ellos usaron títeres gigantes, que no siempre son reconocidos como tales. Cercanos a otros personajes; como el ancestral toro del baile de los Diablitos borucas o la centenaria Yegüita de Nicoya, estamos hablando de la Giganta y los mantudos.

Estos muñecos enormes, pueden ser considerados títeres de jinete; títeres en los que partes del cuerpo del manipulador sostiene y complementan la figura que se busca representar. Ciertamente, la giganta es más que una máscara o un traje. Sería más exacto definirla como un títere de gran formato que el manipulador anima con todo su cuerpo. Es, después de todo, una muñeca que cobra vida gracias a la destreza de un individuo.

Los mismos personajes y técnicas de construcción que se empleaban de la mascarada, se usaron en guiñoles y muñecos de pequeño formato. Retomando a los Freer como ejemplo; sus calaveras o su diablo eran prolongaciones temáticas, estéticas y técnicas de los títeres de gran formato, como la giganta. Así pues, la herencia titiritera popular más antigua y sólida de nuestro país, apunta hacia lo enorme y lo pequeño; siempre con técnicas constructivas y unas estéticas muy similares.

Hoy en día, artesanos costarricenses han vuelto, de forma espontánea, a convertir a los personajes de las mascaradas en estatuas decorativas y títeres de gigante. Así pues, se puede descubrir una línea artística popular que nos lleva de la Gigante al Guante.

Resultaría muy estimulante, y podría abrir una línea de investigación maravillosa, si los creadores escénicos tomáramos esta corriente de exploración popular centenaria y buscáramos una estilización de las mascaradas, de los títeres de gran formato en rituales populares y de los traviesos guiñoles ambulantes como un sano ejercicio de exploración de nuestra identidad teatral. ■

Notas:

1. *El artículo es un extracto de la conferencia "Crónica de hilos y guantes: breve historia del arte de los títeres en Costa Rica" dictada por el autor el miércoles 21 de octubre del 2015 en el Taller Nacional de Teatro, dentro del marco del VIII Encuentro Nacional de Teatro (San José, Costa Rica).*
2. *Diego Andrés Soto es graduado del Taller Nacional de Teatro (1996). Ha realizado estudios superiores en filosofía y letras en la Universidad de Costa Rica y es licenciado en docencia. Es miembro de UNIMA Costa Rica.*

BITÁCORA: HOLLYWOOD, ABOMINABLES CRIATURAS[1]
ALGUNAS REFLEXIONES POST- MORTEM

PABLO MORALES[2]

Resumen: el artículo el artículo hace un recorrido por el proceso creativo del montaje escénico de la obra Hollywood: abominales criaturas del Grupo Arketipo, y las decisiones artísticas que acompañaron la experiencia. Desarrolla también el interés de sus miembros por apostar a la búsqueda de nuevas teatralidades y de nuevos públicos.

"Nuestra afición a espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos,que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto."

- Antonin Artaud, El Teatro y su Doble

Cuando hicimos una primera lectura de HOLLYWOOD: ABOMINABLES CRIATURAS, allá por el 2013, se trató de un acto individual y silencioso. El texto había circulado entre los miembros de ArKetipo gracias a que Jahel Palmero -actriz mexicana y colaboradora de nuestra agrupación desde 2008- lo propuso como una alternativa de producción durante una de nuestras reuniones de equipo. Al final de esta primera lectura, mi reacción inmediata fue pensar: "¡De verdad que hay que tener coraje para montar este texto!"

Después de que recibimos la noticia de que ganamos la convocatoria de "Producciones Concertadas 2015" -concurso convocado por la Compañía Nacional de Teatro- además de las múltiples revisiones individuales que hicimos del libreto para diseñar el proyecto, tuvimos nuestra primera lectura grupal. En esa ocasión fue a viva voz, y contando con los intérpretes con los que emprenderíamos este nuevo camino teatral. Al terminar el ejercicio de lectura colectiva, mi pensamiento era ahora algo similar a: "¿Vamos a tener el coraje de montar este texto?"

Coraje. Esa es quizás una de las palabras que mejor resume el proceso de creación de este espectáculo. Hablar en contra de la Iglesia Católica, mostrar falos hiperbolizados en escena y criticar a las autoridades políticas y culturales, requiere de coraje, especialmente en un país en donde la sociedad exhibe todos los signos de ser "conservadora", incluso en las artes.

Coraje también porque hacer teatro independiente en Costa Rica, es luchar contra quijotescos molinos. Esto lo sabemos en carne y hueso todos los que hemos optado por conformar una agrupación artística por fuera de la institucionalidad cultural. Sabemos lo difícil que es mantener la creatividad trabajando con mínimos sustentos materiales, o darle continuidad a la búsqueda de un lenguaje artístico cuando los miembros del equipo abandonan la construcción colectiva, o cuando la creación teatral compite con otras obligaciones laborales.

Y no hablo de coraje buscando hacer una apología a nuestra resistencia en tanto grupo teatral. Lo menciono, no para caer en auto-elogios, si no para recalcar cómo este principio fue articulador de nuestro proyecto. Fue quizás también esa sensación de arrojo la que nos transmitió Ángel Hernández con su texto, desde el inicio. Con ese espíritu de resistencia artística nos sentimos identificados rápidamente, pues sabíamos que era un texto incendiario incubado desde la periferia cultural de un país hermano, México.

HOLLYWOOD: ABOMINABLES CRIATURAS enarbola un discurso transgresor y violento, agresivo e irreverente. Se trata de un texto exigente para los intérpretes, pero especialmente para el público. Puede ofender al espectador, herir susceptibilidades.

Fotografía de Viviana Porras, con Jael Palmero.

¿NUEVAS TEATRALIDADES O NUEVOS PÚBLICOS?

Sabemos que logramos incomodar a alguna porción del público, pues recibimos sus comentarios y retroalimentación. Sin que esto nos enorgullecería particularmente, sí nos sirvió para corroborar la volatilidad del material con el que estábamos trabajando. Pero quizás lo más interesante fue la gran aceptación que el espectáculo generó en otro sector de nuestra audiencia, particularmente el más joven. Sabíamos que HOLLYWOOD iba dirigido a una "generación de espectadores que quizás no van al teatro porque no encuentran ni temas ni estéticas que conecten con sus preocupaciones

o intereses". Con esas palabras delimitamos al público en la justificación de nuestro proyecto, y lo maravilloso fue salir al encuentro de estos espectadores. Algunos de ellos incluso nos dieron seguimiento en sus blogs, como el caso de parqueopublico.com

Nuestro proyecto ganó en la categoría de "nuevas teatralidades" dentro de la convocatoria mencionada líneas arriba. En algún momento durante nuestra etapa de ensayos un respetable director y actor nacional me preguntó, con honesta

Fotografía de Viviana Porras, con Jael Palmero, Alice García y José Arceyuth.

curiosidad, que qué eran las "nuevas teatralidades". Pregunta válida pues "nuevo" abre necesariamente el pensamiento hacia su oposición dialéctica: lo "viejo". ¿Hay "nuevo" y "viejo" teatro? ¿No se trata todo un ciclo de renovación perenne? La pregunta de mi estimable colega pudo ponernos a discutir sobre semántica y posmodernismo, pero en su lugar, simplemente me limité a contestarle: "Digamos que es un teatro intransigente, que muchas veces incorpora nuevas tecnologías en la escena, y en donde las críticas van sin anestesia". Mi respetado interlocutor hizo una pausa, sabiendo que no era necesario sobre-intelectualizar el asunto, y me dio quizás el mejor consejo que su curtida experiencia sobre el escenario me pudo regalar: "Ya veo… nada más tenga cuidado: recuerde que no es lo mismo criticar que ofender, la línea es muy delgada."

En ArKetipo pensamos que el concepto de "nuevas teatralidades" es, ante todo, una categoría que pretende expresar la forma en que se articulan "nuevos públicos" para el teatro. Más que una configuración específica de técnicas o métodos creativos, la "nueva teatralidad", para nosotros, refiere la forma en que grupos específicos de espectadores se acercan al teatro. Y a partir de la reflexión de cómo es este público desde el punto de vista de sus actitudes; de cómo se enfrenta al hecho teatral y de cómo el teatro interactúa con los otros productos culturales que consume, es que hemos vuelto operativo dicho concepto en nuestros procesos de producción.

La búsqueda de este "nuevo público" ha sido uno de nuestros objetivos desde nuestro primer montaje como agrupación en 2004 ("El Burdel y la Lluvia", dirección de Pedro García). A lo largo de los años hemos procurado ofrecer espectáculos que procuren una alta relevancia para este segmento de la audiencia, tratando de leer con detalle las condiciones de su contexto socio-cultural. Esta observación nos ha permitido determinar que este es un público que cree poco o nada en la institucionalidad, pues ha sido capaz de ver a través de las fisuras de sus discursos y líderes; que construye sus propias narrativas tomando prestado íconos o símbolos diversos y muchas veces contradictorios; y que busca su "propia verdad", desconfiando la mayoría de las veces de las "grandes verdades".

La nueva teatralidad, para nosotros, requiere de un nuevo público, o por lo menos, de un público con una nueva disposición hacia el teatro. Y aunque pareciera lógico pensar que ese "nuevo público" estaría conformado básicamente por gente joven, nuestra sorpresa fue corroborar que las críticas y el sentido del humor de HOLLYWOOD eran compartidos por gente de todas las edades, pero cuya visión del fenómeno llamado "teatro" no resultaba conservadora. Gente, en definitiva, que sabe procesar las críticas sin sentirse ofendida; que está cansada de la complacencia artística y al mismo tiempo está dispuesta a experimentar la perplejidad en la que nos coloca un texto como el de Ángel Hernández.

Es alentador corroborar que este tipo de espectadores existe en Costa Rica. En este sentido, HOLLYWOOD representó un potente recordatorio sobre la importancia de no subestimar al público.

CONJURANDO LOS INSOLENTES TÍTERES

Nos aventuramos a hacer teatro de títeres para adultos, por primera vez en la historia de nuestra compañía, con este montaje. Esto supuso enfrentarnos al lugar común de asumir que los títeres son solo herramientas teatrales destinadas para dialogar con los niños, o cuya única misión es ser didácticos. Uno de los principales retos fue precisamente deshacernos de esa concepción y asumir, en toda su magnitud, el cáustico discurso de los seres que habitaban este texto. Recordar que estábamos haciendo teatro para adultos y que los adultos son capaces (supusimos) de lidiar con temas sensibles, fue quizás de los planteamientos más evidentes que tuvimos que subrayarnos a lo largo del proceso, para superar así la autocensura y dejar que los criaturas hablaran –y mostraran- sus "abominaciones" con total libertad.

La conceptualización plástica de Gabrio Zappelli, apoyado en las fases de diseño y confección por Sonia Suárez, constituyó un punto clave en el proceso creativo. Tanto la forma en que los diseñadores nos ayudaron a delimitar el espacio de juego escénico, como su visión sobre la construcción de los

muñecos, anclaron el sentido de nuestra puesta en escena. Si bien nosotros definimos que queríamos utilizar diferentes técnicas de muñecos y títeres (desde las sombras chinas, hasta los títeres de varillas y marotes) fueron Gabrio y Sonia los responsables de materializar y darle forma concreta a las criaturas del irreverente universo que estábamos explorando. Detalles como la escogencia de los materiales o la definición de las dimensiones de los muñecos, contribuyeron a crear la experiencia sensorial que andábamos buscando: una en donde los espectadores se sintieran atraídos con fascinación infantil ante la seductora extrañeza de los personajes, solo para ser sorprendidos (o agredidos) por la revelación inesperada de la cara más oscura de estos entes.

Fotografía de Viviana Porras, con Manuel Martín.

Al ser HOLLYWOOD un compendio de tres obras cortas, muy diferentes entre sí, pensamos que la mejor forma de mostrar esta variedad era a través de la multiplicidad de técnicas titiritescas. En "King Kong, poeta de la destrucción" encontramos a la bestia convertida en un bardo maldito, erotizado y cuestionando el valor de la civilización humana; la "Niña" de "El Exorcista Plus" nos muestra la diabólica decadencia de cierto tipo de clérigos de la Iglesia Católica; y el Guasón de "Batman Whiskey" nos recuerda que la corrupción y la criminalidad son fuerzas tan extendidas como ineludibles, en el campo de guerra que son nuestras ciudades contemporáneas.

De allí que en la escena de King Kong los falos gigantes estaban llamados a aparecer. De la misma forma, las metáforas diabólicas se manifestaron a través de juegos de sombras en la pieza del Exorcista, y las cabezas flotantes de los marotes (similares a calaveras) narraban el eterno juego de gato y ratón entre Batman y el Guasón. Todo esto, adobado por generosas dosis de humor negro, parodia y farsa, quizás los únicos aderezos capaces de ayudar en la digestión de las densas temáticas del espectáculo.

DISEÑO DE PRODUCCIÓN AL SERVICIO DE LOS ACTORES

En ArKetipo siempre hemos sentido una enorme curiosidad por jugar con recursos audiovisuales en escena. Nos ha interesado explorar las formas en que la imagen en movimiento, la cinética audiovisual, se relaciona con la imagen teatral. La manera en que la "puesta en escena" interactúa con la "puesta en cuadro", más allá de las simples descripciones o el efecto decorativo que puede generar el uso de video en escena. En HOLLYWOOD no hicimos excepción. Este era un texto que exigía un manejo cinematográfico, como ninguno otro de los que hemos producido. Si los personajes de la obra son originalmente personajes fílmicos, el coqueteo con el mundo del cine era inevitable.

En esta ocasión convocamos a un animador digital, Diego Herrera, para que desarrollara con nosotros el imaginario audiovisual del espectáculo. La resolución de las locaciones, las transiciones espaciales y temporales, así como las cortinas de identificación de cada pieza, fueron creadas utilizando "motion graphics", y en menor medida, técnicas de "stop motion". La simbiosis entre animaciones digitales y el juego escénico de los actores le aportó al espectáculo una capa adicional a nivel estético. Cabe recordar que la boca del escenario lo transformamos en una "pantalla de cine", al recrear las dimensiones de este tipo de mamparas mediante la utilización de un marco metálico, sarán y afores. Es así como creamos la ilusión del formato 16:9, típicamente cinematográfico. En alguna medida, el espectador veía una obra de teatro como si se tratase de una película.

El mundo fílmico se manifestó tanto a través de animaciones como de insinuaciones sonoras. De esta forma, imágenes y sonidos, en sincronía o contrapunto, remitían a las películas hollywoodenses, al tiempo que permitían rematar chistes, crear atmósferas y sugerir suspenso o erotismo. Las creaciones musicales y sónicas, obra de dos jóvenes talentos, Javier Leñero y Andrés Saborío, estimulaban tanto la imaginación del público como la de los actores y fueron las responsables de cerrar, junto con el diseño de iluminación de Rafa Ávalos, el mundo paródico y distorsionado de las abominables criaturas.

Mención aparte requiere el trabajo actoral. Bajo la tutela de Leonardo Sandoval, como Director de Actores y Asistente de Dirección, la investigación de las técnicas de manipulación fue intensa. El proceso de ensayos se convirtió en buena medida en un laboratorio de investigación sobre la forma de infundirle vida los muñecos. Comprender las técnicas de manipulación, analizar las implicaciones técnicas de un estilo de títere en comparación con los otros, y buscar el tono adecuado, desde la interpretación actoral, para el humor inmanente en las piezas, fueron tareas constantes e interconectadas, ensayo tras ensayo. Actores que tenían poca experiencia con el manejo de títeres se convirtieron, después de tres meses y medio de intensa labor, en titiriteros y manipuladores más

Fotografía de Leonardo Sandoval, con (arriba) Pablo Morales, Leonardo Sandoval, (abajo) Jael Palmero, Manuel Martín, Alice García y José Arceyuth.

que competentes. Su precisión en la ejecución fue incluso alabada por la crítica especializada.

UN TEATRO QUE TRASTORNE TODOS NUESTROS PRECONCEPTOS

HOLLYWOOD es un texto que nos fuerza a enfrentar a aquellos temas que, por incómodos, invisibilizamos. Lo escogimos precisamente por ser una radiografía que expone y deja en evidencia algunos de los lados más oscuros de nuestra contemporaneidad. La obra nos invita a sumergirnos en estos resquicios para encontrarnos a nosotros mismos, enfrentando nuestros vicios, nuestras perversiones y nuestros miedos.

Nuestro propósito con este proyecto era generar cuestionamientos y reflexiones en medio de la complejidad cultural en la que tanto nosotros los creadores, como nuestros espectadores, nos encontramos envueltos. Descubrimos a un público dispuesto a escuchar y a dejarse incomodar; a un público que comparte y se identifica con las críticas expuestas en la obra, pero que quizás pocas veces habla sobre ellas.

Si nuestro espectáculo ofreció la oportunidad para que una nueva generación de espectadores se acercara al hecho teatral y encontrara un espacio en donde ver reflejadas opiniones y actitudes cercanas a su visión de mundo; si logramos crear algunas imágenes de "magnetismo ardiente" o "imborrable efecto", nos sentimos más que afortunados.

Consideramos un verdadero acierto que una institución como la Compañía Nacional de Teatro fuera la plataforma desde donde una propuesta como esta viera la luz. Somos de la opinión de que organismos culturales como la CNT, están llamados a hacer precisamente lo que se propició al apoyar HOLLYWOOD: favorecer, desde el sector público, la construcción de nuevos públicos para el teatro en Costa Rica. ■

FICHA ARTÍSTICA HOLLYWOOD: ABOMINABLES CRIATURAS	
ELENCO	Jose Arceyuth Alice García Manuel Martín Jahel Palmero
DISEÑO Y CONFECCIÓN DE TÍTERES, SOMBRAS Y MARIONETAS	Gabrio Zapelli Sonia Suárez
DISEÑO ESCENOGRÁFICO	Gabrio Zapelli Sonia Suárez
REALIZACIÓN AUDIOVISUAL Y MULTIMEDIA	Diego Herrera
DISEÑO SONORO Y COMPOSICIÓN MUSICAL	Javier Leñero Andrés Saborío
DISEÑO DE ILUMINACIÓN	Rafa Ávalos
ASISTENTES DE PRODUCCIÓN	Pablo González Richard Vindas
RELACIONES PÚBLICAS	Jahel Palmero
DIVULGACIÓN Y PROMOCIÓN	Juan Diego Jaén Irene González David Díaz María José Madriz
FOTOGRAFÍA	Leonardo Salgado Viviana Porras Leonardo Sandoval
ASISTENTE DE DIRECCIÓN Y DIRECCIÓN DE ACTORES	Leonardo Sandoval
DIRECCIÓN GENERAL	Pablo Morales

Notas:

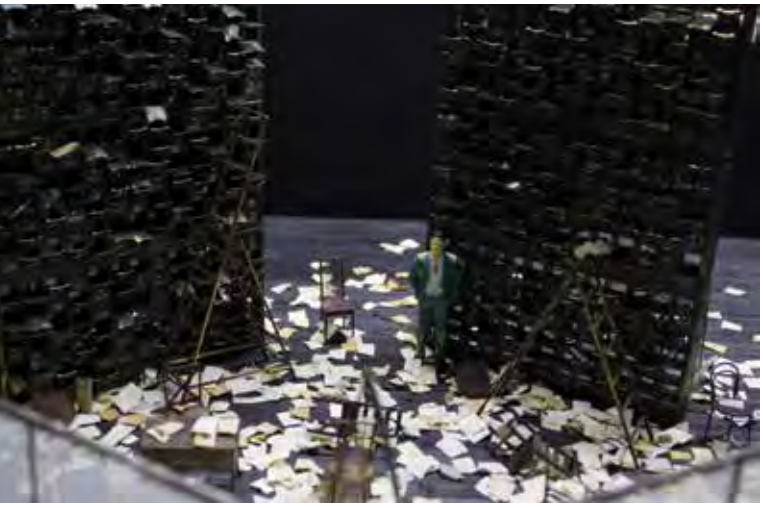
1. *Este espectáculo tuvo su temporada oficial en el Teatro 1887 del 13 de agosto al 6 de setiembre de 2015, como parte del programa Producciones Concertadas de la Compañía Nacional de Teatro.*
2. *Actor, fundador y director general de ArKetipo Arte & Comunicación.*

INSUMOS: LA PLÁSTICA ESCÉNICA EN COSTA RICA

CARLOS SCHMIDT FONSECA[1]

Resumen: el artículo describe la necesidad que tiene el país de formar profesionales en el área del diseño escenográfico y la plástica escénica, como punto de partida para la creación del **Laboratorio de Plástica Escénica**. Presenta los objetivos y programa de la iniciativa, así como su relación con la **Cuadrienal de Praga**.

El desarrollo de las artes escénicas ha tenido un salto vertiginoso en los últimos años, además la formación de intérpretes en las áreas de danza y teatro ha sido muy prolífica. La calidad y cantidad se empieza a sentir en el medio teatral y los grupos independientes aumentan al igual que las salas y los espacios de representación. Se empieza a notar una mayor intervención de estos grupos en el exterior ya sea en festivales, residencias, talleres, etc., donde antes solo las compañías oficiales podían asistir al estar acuerpadas económicamente.



Fotografía de Felipe Da Silva.

Este desarrollo no lo ha sido tanto en el área de dirección como en la plástica escénica. Los motivos pueden ser muchos, las intenciones por solucionarlo, siempre valiosas, lo han sido menos. En promedio se estrenan anualmente 120 espectáculos de teatro y de danza, según los datos recopilados por la Memoria Escénica[2]. De éstos solo un 20% se realiza con profesionales en el campo escenográfico. Un porcentaje bastante bajo en relación a la cantidad de espectáculos.

En el área plástica las escuelas de teatro tienen programas de estudios donde contemplan el diseño escenográfico, pero siempre es vista como una materia de apoyo paralelo a su formación de intérprete o director y sin tener éstos bases previas de diseño, composición, estructura, dibujo, etc. En el área independiente la formación va dirigida solamente a la formación de intérpretes. La carencia o la poca formación profesional repercute en los espectáculos; las ideas y/o las ocurrencias plástico - escenográficas no evolucionan, carecen de composición, son poco exploradas, no se integran a la escena o a veces son solamente un decorado, desembocando en eso, ideas y/u ocurrencias. Los pocos maestros que ha habido en esta materia están en la etapa de transición y no hay una generación de relevo. Los pocos profesionales que realizan su labor ven limitadas sus funciones a los grupos con los que trabajan. Se carece de un análisis de los montajes y una crítica de éstos, así como una formación coherente con el nivel profesional del medio. Los pocos profesionales no están acuerpados por ninguna institución o asociación, carecen de actualizaciones y análisis de sus trabajos, a excepción del que pueda hacerse cada uno independientemente y sin impacto en los otros profesionales.

La plástica escénica es parte fundamental de la puesta en escena, si algún área de esa puesta no tiene el nivel de profesionalismo, el espectáculo en su totalidad se debilita, no evoluciona y pierde sentido. Es fundamental iniciar el proceso de profesionalización en plástica escénica y llevarlo al nivel que están encontrado los intérpretes en teatro y danza.

Fotografía de Felipe Da Silva.

LABORATORIO DE PLÁSTICA ESCÉNICA

El Laboratorio de Plástica Escénica[3] surge, pues, para querer satisfacer esa necesidad. Laboratorio porque el proceso pedagógico debe ser dinámico, adaptable, transformable. Porque nuestro medio tiene procesos de creación adaptados a sus carencias; la dirección de espectáculos ha sobrellevado por mucho tiempo la totalidad de la creación escénica, lo que ha producido una dictadura del hecho teatral. Surgiendo comentarios como "necesito un escenógrafo para que me ponga en bonito mis ideas", nos dice mucho de lo que significa para una generación tener algún creativo cerca. La idea de que la escenografía es un decorado no ayuda mucho tampoco. Lo que indica que la introducción al medio también tiene que estudiarse. El plan de estudios se construye con base en nuestras circunstancias, pero revisando y dialogando con escuelas de arte teatral como la *ENAT* de México, *SP Escola de Teatro- Centro de Formação das Artes do Palco* de Sao Paulo, Brasil, la *Facultad de Artes de la Universidad de Chile*, entre otras. Un proceso de aprendizaje de año y medio aproximadamente, dividido en dos etapas: uno a lo interno, de acopio de conocimiento, y otro al externo, de introducción o enfrentamiento al montaje real, buscando un alejamiento del academicismo, evitando el castigo o la premiación, guiando el conocimiento adquirido, fortaleciendo bases, cuestionándolas, falseándolas. Exploración en definitiva, laboratorio en su totalidad.

Este proceso inicia con el apoyo de Proartes 2015, el Teatro Popular Melico Salazar, el Instituto Cultural de México en Costa Rica, y con la selección de 18 estudiantes becados, con conocimientos previos en diseño (arquitectura, diseño gráfico, artes plásticas, etc.). Los estudios se extenderán por todo el año 2016 en el área de escenografía para continuar, en años sucesivos, con iluminación, vestuario, tecnologías, para luego iniciar nuevamente el ciclo. Los resultados iniciales de este primer año determinarán la continuidad del Laboratorio. El cierre de ciclo lo haremos coincidir con la Cuadrienal de Praga.

PQ 15 – PRAGUE QUADRIENAL 2015[4] CUADRIENAL DE DISEÑO Y ESPACIO ESCÉNICO DE PRAGA, REPUBLICA CHECA.

Este es un evento mundial que reúne a lo mejor de la escenografía, vestuario, iluminación, maquillaje, arquitectura teatral, intervención de espacio y tecnologías que acompañan la escena. Muestras, talleres, charlas, conferencias, eventos performativos, publicaciones, objetos reunidos en una ciudad que ya por si sola es una muestra de espacio y arquitectura apabullante. Como evento principal sin ser menos lo demás, están los pabellones de cada país participante donde muestran los mejor de sus creadores, espacio diseñado a partir de un tema previamente dado por la organización del PQ. Este año[5], música, clima y política como tema.

Fotografía de Carlos Schmidt.

Fotografía de Carlos Schmidt.

En anteriores Cuadrienales los pabellones se instalaron en un recinto ferial, pero en esta ocasión, los pabellones de cada país los distribuyeron por toda la ciudad: palacios, monasterios, catacumbas, iglesias, plazas, todo sumaba. Inevitable agobio artístico. Los estudiantes de las diferentes escuelas de arte teatral, escenografía, vestuario, etc., también tenían sus propias locaciones, pero más libres con los diseños de sus pabellones y más activos.

Detrás de cada área existe una curaduría, los proyectos son previamente seleccionados y se realiza por invitación de la organización. Si no te conocen no existís. Y eso hicimos, fuimos a que nos conocieran, hablar con media humanidad, -casi literal-, pues el mundo estaba allí. Fito Guevara en movimiento (participó con un proyecto sobre las esferas, dándonos por primera vez la aparición en las publicaciones y anuario del PQ); Michelle Piedra en vestuario, Mariela Richmond en escenografía y espacio, Felipe Da Silva en imagen y producción y el que escribe, Carlos Schmidt, en escenografía y arquitectura. Queriendo abarcar, como grupo, cada área para que nada se escapara, con inevitables conversaciones al cierre del día, que seguían en la madrugada, para empezar de nuevo al día siguiente. En esas tertulias conformamos *LAMAE* [6], un grupo que gestionará los enlaces de la Memoria Escénica y del Laboratorio con las organizaciones internacionales. Porque sí, felizmente, logramos conseguir la invitación para Costa Rica al PQ 2019, la invitación para incorporarnos a la OISTAT (Organización Internacional de Escenógrafos, Técnicos y Arquitectos Teatrales [7]), participar también en la World Stage Design 2017[8] en Taipei, Taiwan, y el apoyo y asesoría para los proyectos de Plástica Escénica que se avecinan. ■

Notas:

1. *El autor es arquitecto, diseñador plástico para la escena y el Coordinador General del proyecto Memoria de Artes Escénicas.*
2. *https://www.facebook.com/MEMORIA-DE-LAS-ARTES-ESCENICAS-DE-COSTA-RICA-213576995338719/?fref=ts*
3. *https://www.facebook.com/LAB-Memoria-de-las-Artes-Esc%C3%A9nicas-1642378012698819/?*
4. *http://www.pq.cz/en/*
5. *El autor se refiere al año 2015.*
6. *Ver nota 3.*
7. *http://www.oistat.org/*
8. *http://www.wsd2017.com/*

Clausura VIII ENT
Teatro 1887
"Viaje a Xibalbá"
EX-áNIMA (Costa Rica)

COSTA RICA
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA

MINISTERIO DE
cultura y
juventud

TEATRO POPULAR
MELICO SALAZAR

COMPAÑÍA
NACIONAL
DE TEATRO
COSTA • RICA

TALLER NACIONAL
DE TEATRO