ISSN: 2215-2776

ENCUENTRO

Publicación del Teatro Popular Melico Salazar

10° ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

2017

INAUGURACIÓN
GURISA
Texto y dirección de Toto Castiñeiras
Teatro Popular Melico Salazar
3 de octubre, 2017

CRÉDITOS 2

PRESENTACIÓN 3

ÁREA DE REFLEXIÓN

IBERESCENA IN CRESCENDO 5
Silvia Quirós

GIRATABLAS: DE GRUPO DE TEATRO A ESPACIO DE CONFLUENCIA EN LA DIVERSIDAD 9
Giancarlo Protti

PROGRAMACIÓN Y REGISTRO

PROGRAMACIÓN COMPLETA 14

MUESTRA 17

ÁREA DE CAPACITACIÓN 23

ÁREA DE REFLEXIÓN 27

ESPECTÁCULOS INVITADOS 30

PROGRAMACIÓN ESPECIAL 34

NUESTRA HISTORIA

LA VOZ DE UN GIGANTE 35
Kyle Boza

AMUBIS: TRASCENDER EN EL TIEMPO DE LA MANO DEL ARTE 39
Miguel Acuña

TALLER NACIONAL DE TEATRO: 40 AÑOS CULTIVANDO SUEÑOS 42
Lianne Solís

ÁREA DE CAPACITACIÓN

¿UNA DRAMATURGIA PROPIA? 47
María Bonilla

FORMAR PÚBLICOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS 50
Javier Ibacache

ENTREVISTA

LA DRAMATURGIA EN COSTA RICA; ENTREVISTA A MARIELOS FONSECA 56
José Pablo Umaña

CRÉDITOS

Ministerio de Cultura y Juventud

Sra. Sylvie Durán Salvatierra; *Ministra de Cultura y Juventud*
Sr. Max Valverde Soto; *Viceministro de Cultura*
Sra. Viviana Boza Chacón; *Viceministra de Juventud*
Sr. Dennis Portuguez Cascante; *Viceministro Administrativo*

Junta Directiva del Teatro Popular Melico Salazar

Sra. Viviana Boza Chacón, Sr. Adrián Figueroa Rosales, Sr. Gabriel Goñi Dondi, Sr. Fernando Rodríguez Araya, Sr. José Manuel Aguilar Sáenz, Sra. Gabriela Mora Fallas, Sra. Tatiana Chaves Araya, Sra. Marielos Fonseca Pacheco

Personal Teatro Popular Melico Salazar

Marielos Fonseca Pacheco, *Directora Ejecutiva;* Gisela Lobo Hernández, *Jefa Unidad de Gestión Administrativa*; Ana Elder Villalobos Córdoba, *Asistente Administrativa;* Sandra Millón Alvarado, *Secretaría de Dirección;* Adriana Murillo Jiménez, *Protocolo y Relaciones Públicas;* Manuel Rodríguez Rojas, *Asistente de la Unidad Administrativa;* María Camacho Chavarría, *Coordinadora Comunicación y Prensa;* Marta Fernández Ortiz, *Proveedora institucional;* Guiselle Cartín Solís, Greivin Cordero Sandí y Henry Solano Vargas, *Analistas de Proveeduría;* Luis Ricardo Rojas Corella, *Encargado de Bienes;* Vanessa Córdoba Barboza, *Coordinadora Financiero Contable*; Manuel Granados Alvarado, *Tesorería;* Ronald Moreno Calderón, *Contabilidad*; Natalia Porras Acevedo, *Coordinadora de Planificación;* Silvia Quirós Fallas, *Directora Proartes;* Rebeca Izquierdo Bejarano, *Asistente Programa Proartes*; Melicia Cameron Mitchell, *Unidad de Recursos Humanos*; Adelina Ramírez Espinoza y Silvia Rodríguez Espinoza, *Asistentes RRHH;* Saidem Vidaurre Arredondo, *Asesor Legal;* Marta García Herrera, *Informática;* Arturo Soto Mora, *Chofer;* Juan Carlos Guadamuz Zumbado, *Auditor;* Pablo Piedra Matamoros, *Jefe Unidad de Producción Escénica y Programación;* Yamileth Morales Morales, *Asistente de Programación*; Carmen Chaves Acevedo, *Central Telefónica y Coordinadora de Acomodadores;* Antonio Bejarano Mora y Marvin Muñoz González, *Encargados de Seguridad;* Geovanna Sedó Céspedes, *Boletería;* Alejandro Jiménez Corrales, *Mensajería*

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.*

Directores de Programas

Silvia Quirós Fallas, *PROARTES;* Tatiana Chaves Araya; *Compañía Nacional de Teatro;* Adrián Figueroa Rosales, *Director Compañía Nacional de Danza*; Ivonne Durán Orozco, *Directora Taller Nacional de Danza;* Lianne Solís Fonseca, *Directora Taller Nacional de Teatro*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO
Comisión Organizadora

Tatiana Chaves Araya, *Compañía Nacional de Teatro*; Melvin Méndez Chinchilla, *Taller Nacional de Teatro*; Claudio Schifani Álvarez, *Teatro Nacional;* Juan Carlos Calderón Gómez, *Escuela de Artes Dramáticas / UCR*; Vera Ramírez Briceño, *Escuela De Arte Escénico / UNA*; Juan Madrigal Rodríguez, *Dirección de Cultura*; Elmer Badilla Zamora, *Educarte*; Jorge Morales Morales, *Red Nacional de Teatro Comunitario*; Marielos Fonseca Pacheco, *Teatro Popular Melico Salazar*.

Comisión Curatorial

Erika Rojas Barrantes, *Compañía Nacional de Teatro*; Melvin Méndez Chinchilla, *Taller Nacional de Teatro*; Claudio Schifani Álvarez, *Teatro Nacional*; Juan Carlos Calderón Gómez, *Escuela de Artes Dramáticas / UCR*; Vera Ramírez Briceño, *Escuela De Arte Escénico / UNA*; Juan *Madrigal Rodríguez Dirección de Cultura*; Michelle Canales Barquero, *Educarte*; Jorge Morales Morales, *Red Nacional de Teatro Comunitario*; Marielos Fonseca Pacheco, *Teatro Popular Melico Salazar*.

Producción X Encuentro Nacional de Teatro

Marielos Fonseca Pacheco, *Dirección General;* Pablo Piedra Matamoros, Adriana Segura Beita, *Producción General;* Luis Carlos Canhoto Baptista da Silva, *Producción Artística;* José Pablo Umaña, *Productor Área de Reflexión;* Javier Alonso Monge Fallas, *Producción Logística;* Carlos Vargas Herrera, Adriana Segura Beita, *Producción de Talleres;* Fernando Guerrero Rodríguez, *Asistente de Comunicación*; Marisol Castro Sánchez, *Diseño Gráfico*; Giovanni Sandí Castillo, *Jefe Técnico;* Deybid Brenes Herrera, Arnold Obando Baltadano, Didier González Brenes, *Técnicos;* Pablo González Guzmán y Gloriana Vega Ramírez, *Apoyo de campo Área de Reflexión;* Andrey Ramírez Salazar, Nestor Quesada Acuña, Rafael Avalos Barquero, Rolando Salas Murillo, Daniela Mora Parra, Verónica Quesada Barrantes, Kyle Boza Gómez, *Edecanes;* Álvaro Aguilar Paris, Sylvia Sossa Robles, Metzí Hovenga Barboza, Jorge Hugo Carrillo Padilla, *Regentes;* Luis Alvarado Alvarado, *Fotografía;* RMDC ImagenComunicación Centroamericana S.A, *Gestión de públicos;* Bernardo Quesada Rojas, *Autor e intérprete de "Cuerpo y palabras", canción oficial del ENT*

Compañía Nacional de Teatro

Tatiana Chaves Araya, *Directora General y Artística;* Rolando Trejos Solano, *Jefe de Vestuario, Supervisor Artístico;* Sandra Loría Jara, *Productora;* Diego Mesén Portela, *Administrador;* Giovanni Sandí Castillo, *Jefe Técnico;* José G. Pérez Gutiérrez, *Divulgación;* Meredith Zúñiga Vargas, *Secretaria de Dirección;* Alina Rojas Mora, *Secretaria de Administración;* Saritha López Durán, *Costurera;* Ramiro Portuguez Navarro, Michael González, *Encargados de Sonido;* Minor Quesada Rodríguez, Franklin Hernández Barrantes, *Encargados de Luces;* Wilberth Ureña Alfaro, Johnny Barboza Mora, *Encargados de Tramoya;* Isabel Chavarría Artavia, Olga Araya Ramírez, *Servicios Generales;* Carlos Ureña Alfaro, *Jefe de Sala y Utilería*.

Municipalidad de Desamparados -Teatro Municipal La Villa

Gilberth Jiménez Síles, *Alcalde;* Sofía Trigueros Adames, *Coordinadora Área Socio Cultural;* Rafael Flores Madrigal, *Coordinador de Gestión Arte y Cultura;* Heilyn Monge Arias, *Gestora Cultural;* Armando Solano, *Técnico del Teatro La Villa*

VI Revista Encuentro

Jose Pablo Umaña Alvarado, *Investigación, entrevista, redacción y coordinación editorial;* Marisol Castro Sánchez, *Diseño Gráfico y Diagramación*; Luis Alvarado Alvarado, *Fotografía;* Impresiones La Constancia S.A, *Impresión*

"Solo se entiende este oficio buscando un destino común a seguir, quizás esa sea la razón de encontrarnos aquí"

Llegar al décimo aniversario del *Encuentro Nacional de Teatro* nos permite mirar hacia atrás, valorar y evaluar lo realizado. Definitivamente el crecimiento de nuestro *Encuentro* ha sido de gran importancia para el sector y el público general.

Para este año 2017 culminamos los esfuerzos iniciados en la edición anterior con el fortalecimiento de la dramaturgia nacional. Tuvimos la particularidad este año que iniciamos impartiendo talleres desde el primer trimestre del año, y culminamos con los resultados del *I Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita del Teatro Popular Melico Salazar y Tinta en Serie*. La cantidad de participantes en el concurso nos tomó realmente por sorpresa, y es de gran satisfacción saber que hay tantas personas interesadas en la escritura dramática, un total de 45 propuestas entre obras largas y cortas fueron recibidas. También es gratificante la alianza generada con Tinta en Serie que nos permite publicar a los tres ganadores, y así dar a conocer los textos de Cristhofer Angulo, "Simulacros", Vivian Rodríguez, "Janice y el cuarto oscuro" y Raquel Hernández con "Ausencias Artesanales... libres de gluten".

La participación del sector con la organización del *Encuentro* cada vez es mayor. Las propuestas de profesionales, estudiantes avanzados y compañeros de teatro comunitario que se han acercado, dieron como resultado algunos de los conversatorios que se programaron en el área de reflexión, y que generaron gran interés. Algunos de ellos fueron iniciativas propias como el caso de *AGITEP (Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional)*, o el de los estudiantes de las escuelas de teatro del país, con un conversatorio que mostró los resultados del trabajo realizado en común.

El Encuentro ha sido espacio también para albergar a colegas de otras asociaciones a nivel mundial, para que en nuestro contexto realicen sus espacios de reflexión y compartan sus talentos con los artistas costarricenses. Así sucedió con UNIMA, que este año realizó el *I Encuentro UNIMA Tres Américas*.

Ha sido también un desafío lograr la visita de grandes maestros latinoamericanos generadores del pensamiento teatral de nuestro tiempo, así como instructores nacionales e internacionales que brindan espacios de capacitación cada vez más especializados. La creación de nuevas audiencias y la formación de públicos es uno de los temas que hemos venido poniendo sobre la mesa en las últimas ediciones del *Encuentro*, así como- en esta oportunidad- el diseño de la indumentaria teatral, y los otros talleres de dramaturgia, dirección, marketing cultural y actuación.

Desde el *Encuentro* reconocemos los esfuerzos del sector independiente y procuramos apoyarles en la muestra de sus resultados o bien, en los procesos de aprendizaje. Tal es el caso del *Laboratorio de la Memoria de las Artes Escénicas* con quienes, por segunda ocasión, programamos un espacio para socializar los resultados del trabajo realizado en el año. En esta ocasión, se presentaron trabajos de alumnos en el área de la indumentaria escénica.

Por último, nuestra memoria. Procuramos desde nuestra ***Revista Encuentro*** dedicar algunos espacios a los precursores del teatro costarricense, con el objetivo que las nuevas generaciones puedan utilizar el documento como una referencia de nuestra historia teatral. En esta edición recordamos al gran actor Gerardo Arce, a través de las vivencias y recuerdos de quienes trabajaron directamente con él. Reconocemos, además, la trayectoria de organizaciones, instituciones o programas de desarrollo artístico que han marcado un hito en nuestra historia. Tal es el caso de *Iberescena* en su décimo aniversario, la *Asociación Cultural Amubis* con 40 años de existencia, el *Taller Nacional de Teatro* también en su 40 aniversario, programa de formación en promoción cultural y actuación de nuestra institución, y el camino que ha seguido el *Teatro Giratablas*, espacio independiente creado en el año 1993.

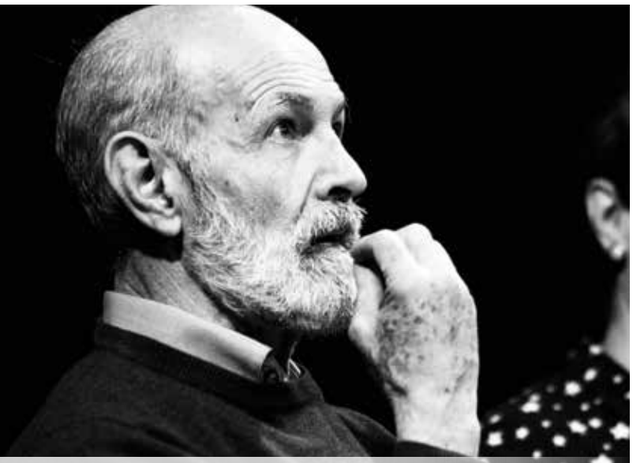
Hemos motivado importantes alianzas con los distintos sectores que hacen posible el *Encuentro* y todo lo que se genera a partir de éste. Diez ediciones que nos llenan de orgullo y de emoción cada vez que se acerca el mes de octubre. Un sector que se busca, que se encuentra cada octubre y con una sonrisa comparte sus creaciones, y acude a espacios de reflexión y capacitación importantes para el crecimiento individual y colectivo.

He tenido el privilegio de liderar el *Encuentro Nacional de Teatro* y la *Revista Encuentro* desde la dirección en sus últimas cinco ediciones, y en sus dos ediciones anteriores desde la producción general. Nada hubiera sido posible sin el apoyo del sector. Gracias colegas por creer, por estar y por crear. Costa Rica tiene un lugar cada vez más claro dentro de las artes escénicas de Iberoamérica gracias a los esfuerzos de muchos y de muchos años atrás. Desde nuestro *Encuentro* y el *Teatro Popular Melico Salazar*, hemos tratado de contribuir positivamente en este esfuerzo conjunto. Nos queda mucho camino por recorrer, mucho que aprender, mucho que investigar y mucho por crear.

¡Gracias por el tiempo y aprendizaje compartido!

Marielos Fonseca Pacheco
Directora Ejecutiva (abril 2012 - mayo 2018)
Teatro Popular Melico Salazar

Ganadores del I Concurso de Dramaturgia Inédita del Teatro Popular Melico Salazar y Tinta en Serie. Cristhofer Angulo Borbón, Vivian Rodríguez Barquero y y Raquel Hernández Castro.



Encuentro con Luis de Tavira. X ENT 2017.

Encuentro con Juan Mayorga. X ENT 2017.

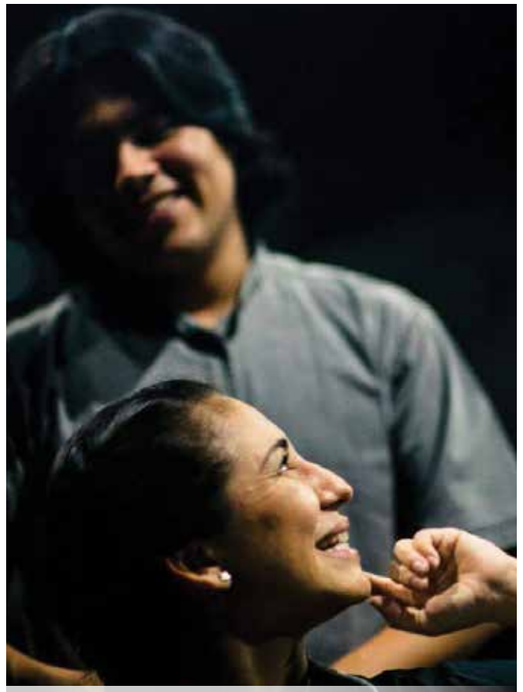
IBERESCENA IN CRESCENDO

Silvia Quirós Fallas[i]

El Fondo de Ayuda para las Artes Escénicas, Iberescena, alcanzó su madurez más allá del tiempo. Diez años de trabajo, además de duplicar la cantidad de integrantes, lo han consolidado en el ejercicio de sus objetivos, y en los casos de El Salvador y Panamá, dos de los 14 países firmantes del programa, se ha convertido en el único fondo concursable para el sector artístico independiente. Por ende, es determinante en el Espacio Cultural Iberoamericano.

LOS ORÍGENES

El 2006 pasará a los anales de las artes escénicas como el año en el que las inquietas mentes de una comisión integrada por Octavio Arbeláez, Claudio di Girolamo, Mario Espinosa, y Guillermo Heras, en representación de la agrupación conformada, además de ellos, por figuras importantísimas en la dirección de festivales y la investigación dramatúrgica, como Luis Molina, Juan Carlos Gené, Pepe Bablé, Carlos Jimenez, Fanny Mickey, Nitis Jacon, y Juan Margallo, con intereses en la generación de un fondo para el teatro y la danza, y ante la aparición de Ibermedia, el programa de cooperación de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) para la cinematografía, vieron la posibilidad de conseguir similitud de oportunidades para la danza y el teatro profesionales de la región (el circo se incluyó hasta el 2012)



La Huida (2017). Coproducción Costa Rica- El Salvador.

La historia empezó con el pie derecho. Tuvo el espaldarazo de 22 mandatarios en la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada los días 3, 4, y 5 de noviembre del 2006 en Montevideo (Uruguay).

> *"...Fueron años y años de trabajos, reuniones y esperanzas que se vieron una vez truncadas en la Cumbre de Bariloche, pero que en el 2006 y gracias al empuje de Ramiro Osorio, al frente de la Coordinación de Cultura de la SEGIB, y con el apoyo de siete países, se logra que el Programa se apruebe..." indica Guillermo Heras en un reportaje anterior, del año 2012.*[ii]

Es en la declaración firmada por las respectivas representaciones estatales, específicamente en el punto 30, donde se plantea lo siguiente:

> *"30. Aprobamos IBERESCENA como programa Cumbre propuesto por los Ministros de Cultura, con el objetivo de potenciar la promoción de nuestra diversidad cultural y el desarrollo escénico de la región iberoamericana, mediante el fomento de las coproducciones, las redes de teatros y de festivales, el apoyo a la autoría iberoamericana y la formación de nuestros profesionales."*[iii]

La I Reunión del Consejo Intergubernamental de Iberescena (CII) fue en marzo del 2007, en Venezuela. El CII inicial lo integraron Raúl Brambilla y Oscar Andrés Rekovski, de Argentina, Cecilia Paz Miranda Yamal, de Chile, Clarisa Ruiz Correal y Natalia Suescun Pozas de Colombia, Fernando Vicario Leal, y Fernando Cerón Sánchez - Puelles, de España, Rodrigo Pumarejo de la Serna, de México, Edwin Gutiérrez y Ricardo López Luque, de Perú, Reynaldo Disla Ortiz y Basilio Raymundo Quiróz Nova, de República Dominicana, Silvia Díaz Alvarado y Juan Carlos García de Venezuela, y como invitados especiales los señores Ramiro Osorio, por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), y Luís Guillermo Heras Toledo, Coordinador de la Unidad Técnica del Programa IBERESCENA.

En esta reunión se definieron tanto la información general de la página web, las necesidades de la Unidad Técnica de Iberescena (UTI), y las líneas de ayuda para la primera convocatoria.

Estas líneas fueron:

- Circulación de espectáculos a través de redes, festivales, y espacios escénicos.
- Coproducción de espectáculos de teatro y danza iberoamericanos.
- Programas de formación orientados a los profesionales de la producción y gestión de las artes escénicas iberoamericanas, y
- Creación dramatúrgica y coreográfica.[iv]

El capital disponible para repartir entre los proyectos elegidos como beneficiarios en la primera convocatoria sumaba $ 1.200.000.

Del 1 de junio al 14 de septiembre de 2007 las líneas de Circulación y Formación recibieron proyectos, mientras que Coproducción y Ayudas a la dramaturgia y coreografía (Ayuda a los Centros de Creación en Residencia en la actualidad) cerró el 15 de octubre de 2007.

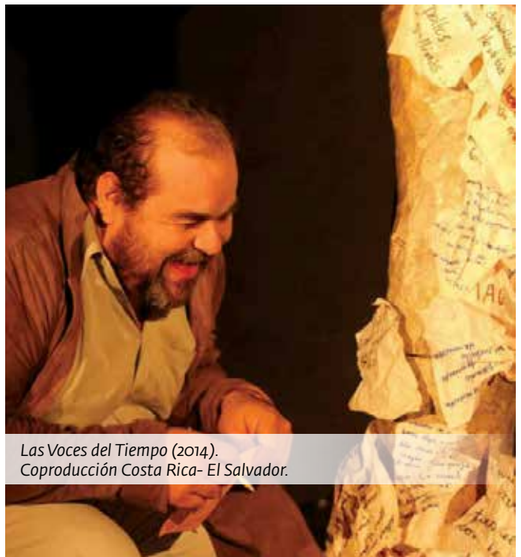
Una avalancha de 333 propuestas recibidas fue el resultado de la primera convocatoria. Además de la reunión inicial, por ser el año clave de establecimiento del fondo, el CII se reunió en dos ocasiones más, una para analizar todas las propuestas que llegaron, y otra para decidir beneficiarios.

La III Reunión del CII, en la cual por primera vez se repartieron los fondos entre los proyectos beneficiarios, fue en diciembre del 2007 en Buenos Aires, Argentina.

Se eligieron 67 proyectos, siendo Creación la línea de ayuda en la cual se beneficiaron más propuestas (28) seguida de Redes y Festivales (20) Coproducción (17) y Formación (2), por un total 1.095.060 millones de dólares.

De acuerdo al acta de dicha reunión, para ese momento, las representaciones de las "Antenas" (ahora Puntos Focales) recayeron en: el Instituto Nacional del Teatro, Argentina; el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile; el Ministerio de Cultura de Colombia; el Ministerio de Cultura, España; el Instituto Nacional de Bellas Artes, México; el Instituto Nacional de Cultura del Perú; y del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, Venezuela; además se contó con la participación de la Agencia Española de Cooperación Internacional y el apoyo y colaboración de la Organización de Estados Iberoamericanos.

A partir de ahí, Iberescena celebró veintidós Reuniones del Consejo Intergubernamental, (la XXIII será en San Salvador del 28 de noviembre al 1 de diciembre del 2017)



Las Voces del Tiempo (2014).
Coproducción Costa Rica- El Salvador.

"Por supuesto que lo mejor ha sido ver cómo ha crecido y consolidado el Programa-comenta Guillermo Heras, Secretario de la Unidad Técnica de Iberescena desde sus inicios, y uno de los gestores de la iniciativa- Desde los siete países fundadores a los 14 de la actualidad hay todo un proceso de maduración sobre el sentido y desarrollo del Programa. Las reuniones del CII, dos anuales, han sido, sin duda, el sedimento que conforma un conglomerado de encuentros, discusiones, redactados, análisis de las líneas del Programa y contrastes de las diferentes realidades de nuestros países. Una experiencia apasionante que, por tanto, me ha hecho crecer enormemente en mi sentido del compromiso de la gestión como factor de cohesión y desarrollo de las prácticas culturales"

El "sedimento" como llama Heras a las reuniones del Consejo Intergubernamental comprende jornadas intensas de replanteamientos, observaciones, no solamente a nivel de líneas y fondo, también en la defensa de los proyectos presentados por cada Punto Focal. Esta dinámica permite tanto enriquecer el conocimiento entre pares, y además da un panorama de los niveles alcanzados en desarrollo cultural de cada una de las naciones firmantes de Iberescena.

> *"...Analizando cuestiones numéricas vemos que ya son muchas las coproducciones, ayudas a festivales y compromiso con las escrituras dramatúrgicas, coreográficas y circenses realizadas a lo largo de los 10 años, por ello no tengo duda que dos de los ejes fundamentales del programa se lograron: fomentar el intercambio y la integración de nuestros múltiples lenguajes y formas de producción. Sin embargo soy consciente de la extensión geográfica y las necesidades objetivas de la región iberoamericana, por lo cual estimo que estamos en un primer periodo de asentamiento del Programa, y aún requerimos nuevos estímulos, mayores presupuestos, y nuevos implicados en ese sueño de la gran plataforma de las artes escénicas iberoamericanas" concluye.*

COSTA RICA EN IBERESCENA

Para el año 2008, en la Ciudad de México se lleva a cabo la V Reunión del Consejo Intergubernamental de Iberescena. En ella se realiza la segunda repartición de los fondos a 80 proyectos por un monto, en euros, de € 740.000.

Costa Rica, asiste por primera vez, en calidad de invitada, representada por la señora Jocelyn Rey, ex directora del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas, Proartes.

En dicha reunión, además de la presencia de nuestro país, se hace constar en el Acta que el Consejo Intergubernamental ha recibido y aceptado las solicitudes de Andorra, Ecuador, República Dominicana y Uruguay para integrarse al programa.

El ingreso de nuestro país se oficializa mediante una carta de Cooperación Internacional del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (DCI-780-08) En octubre del 2008 Costa Rica paga la primera cuota de Iberescena mediante el Teatro Popular Melico Salazar, por $ 75.000.

En el Acta de la VI Reunión del Consejo Intergubernamental, del 30 de abril del 2009, Buenos Aires, Argentina, se oficializa la entrada de Costa Rica, Ecuador y Uruguay, aumentado los países integrantes de 7 iniciales a 10.

A partir de ese momento, y hasta la actualidad, el Punto Focal de Costa Rica cumple en Iberescena por 8 años. Desde el año 2012 Costa Rica aumentó la cuota de membrecía al fondo a $80.000.

Ha recibido 148 propuestas para participar del fondo favoreciéndose 64. Las ayudas otorgadas a los proyectos beneficiarios desde nuestro país suman € 656.800.

Las representaciones del Punto Focal costarricense fueron asumidas, en distintos periodos, por Jocelyn Rey (2009 al 20011) Giancarlo Protti (2011-2012) ex director ejecutivo del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), y actualmente por Marielos Fonseca (a partir del 2012), Directora Ejecutiva del TPMS, y Presidenta del Consejo Intergubernamental desde marzo del 2017.

PROYECTOS ESPECIALES

Para el 2012, en la XII Reunión del Comité Intergubernamental de Iberescena en Bogotá, luego de los análisis de cifras de participación y resultados, se decide que la línea de ayuda a Encuentros, Seminarios y Talleres de Gestión y Producción de las Artes Escénicas se suprime, por incumplir con la Reglamentación, y se transforma en Proyectos Especiales.

Los proyectos especiales son dirigidos "a fortalecer y ampliar los objetivos y la visibilidad del Programa IBERESCENA, en el ámbito de la construcción de un espacio escénico iberoamericano, así como en su promoción en el espacio escénico internacional, a través de las diferentes formas de reflexión, formación, producción, promoción y circulación del teatro, la danza de creación actual y las artes circenses de Iberoamérica"[v]

"Antología de dramaturgia Iberescena" con la renombrada editorial mexicana Paso de Gato, "Encuentros con el Teatro Iberoamericano Actual" en España, el "Laboratorio de Cooperación Iberoamericana para la Circulación de Espectáculos" y el "Encuentro de Políticas Públicas Iberoamericanas para las Artes Escénicas en Argentina", además del proyecto editorial "Entre Patas" de Uruguay, y el "Encontro Rede FUNARTE Iberoamericana de Dança", se favorecieron en esta línea.

Por su parte Costa Rica desarrolló el proyecto especial propuesto por ANATRADANZA y AGITEP, "Iberescena por Centroamérica", gracias a ello, se unen al fondo El Salvador y Panamá para el año 2013.

Los Comediantes Truncos (2016).
Coproducción Costa Rica- Argentina.

RETIROS E INCORPORACIONES

En el 2013 República Dominicana deja el programa por falta de pago de su cuota. Venezuela salió del fondo desde la segunda reunión, por orden de su representación política. Ese mismo año se unen a Iberescena Panamá, y El Salvador.

En el 2015 ingresa Paraguay, y en el 2016 Bolivia, aumentando a 14 las naciones que actualmente conforman Iberescena.

LA ACTUALIDAD

> *"Si pongo en una balanza las fortalezas y debilidades, diré que soy optimista con la evolución del Programa. Se ha logrado que entraran más países, desde el punto administrativo en nuestra relación con la OEI todo ha engrasado muy bien, los debates en el seno del CII han sido cada vez más profundos, el conocimiento del Programa a nivel de la región Iberoamericana se amplía, por tanto su visibilidad aumenta, se ha repartido una cantidad posibilista pero sensata entre los proyectos presentados, la valoración de los estudios encargados por la SEGIB han sido positivos y parece que después de 10 años se puede hablar de la consolidación del Programa."- indica Guillermo Heras*

Para el año 2016, las antenas recibieron 525 proyectos en total, favoreciéndose 109. Lo anterior implica una recepción de 192 proyectos más en comparación a la primera repartición, y un aumento en la cantidad elegida de 42 proyectos más a la reunión inicial del programa.

Para Marielos Fonseca: "El Programa ha crecido notablemente. A mi ingreso en la Dirección del TPMS y Punto Focal de Iberescena, había 10 países firmantes. Con esfuerzos considerables, hoy tenemos 14 naciones y varias otras mostrando interés real de afiliación. Aumentar la cantidad de integrantes da a los artistas escénicos mayores posibilidades de intercambio. Y permite a cada Punto Focal de cada nación ser una voz ante sus jerarcas máximos sobre las necesidades y competencias a las que se deberían inclinar".

EFECTO IBERESCENA

> *"Iberescena permite a las naciones firmantes colocarse en el mapa teatral de la región y del mundo, también conocer la realidad de cada integrante, su producción artistica, logros, y limitaciones. Esta visibilidad es muy buena para los estados pequeños. Además genera alianzas a varios niveles, unas a partir de las líneas de ayuda del Programa entre los sectores artísticos y entre los países, que es la más importante. Más también*

alianzas a partir de compartir entre los Puntos Focales, ello es de suma importancia para el crecimiento paralelo del sector"-comenta Marielos Fonseca.

Para Javier Monge, beneficiario de Iberescena mediante la figura jurídica de Impromptu Escena S.A, en el año 2012, con el V Encuentro internacional de Improvisación Teatral: "Iberescena nos ayuda a trascender, a generar, a aliarnos en ese presente inmediato que es el proyecto, y en el futuro también porque permite encontrarnos con otras personas, intérpretes, y eso es fundamental. Es importante que los gobiernos entiendan que pagar el presupuesto de Iberescena anualmente representa oportunidades para un desarrollo cultural mayor en sus países, amplía el intercambio, aumenta la calidad artistica, y por ende la educación…".

Por su parte, Fernando Vinocour, beneficiario en el 2012 en Coproducción con la obra "Quadrivium", en la cual interactuaba él junto a 3 directores iberoamericanos (Omar Galván y Martin de Goycoechea ambos de Argentina, y Shaday Larios de México) en el montaje de versiones varias de Hamlet, y con la Creación en Residencia en el 2014, invitando a Arístides Vargas de Malayerba de Ecuador a construir el guión dramático de "Tríptico" con el Núcleo Experimental de Teatro: "Iberescena es una contribución para esa zona donde nos atrevemos a más, donde hacemos proyectos exclusivos, y nos vemos en retos especiales mezclando estéticas de artistas extranjeros, y así establecer algo con un interés muy particular, eso no quiere decir que uno las obras que normalmente haga carezcan de ese toque, más con Iberescena hay una serie de ingredientes que resultan en mayor exigencia para el producto final…"

Son los testimonios de los artistas, como los anteriores, los que aumentan el significado de los diez años de ejercicio del fondo, de las 1.024 ayudas concedidas, de los €10.377.350 distribuidos entre los países firmantes, de las 14 naciones integrantes. La experiencia vivida evidencia la construcción de una red amplia para la danza, el teatro, y el circo, donde el financiamiento repercute más allá de lo imaginado e invertido, y por ende demuestra que Iberescena está in crescendo.

Viajantes (2013). Coproducción Costa Rica- España.

Manifiesto para Mientras Llega el Barco (2015). Creación de Tatiana Sobrado.

i Silvia Quirós Fallas es directora del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (Proartes) desde julio del 2011. Esta unidad, perteneciente al Teatro Popular Melico Salazar, es la oficina difusora de la información de Iberescena en Costa Rica, además de la receptora de los proyectos participantes.

ii Quirós, Silvia. (2012). La Vitrina Mágica. Revista Encuentro, volumen II, pp.48-51.

iii http://www.oei.es/historico/xvicumbrecarta.htm

iv Acta de la I Reunión del CII, proporcionada por la Unidad Técnica de Iberescena para fines de este reportaje.

v http://www.iberescena.org/es/que-es-iberescena

GIRATABLAS: DE GRUPO DE TEATRO A ESPACIO DE CONFLUENCIA EN LA DIVERSIDAD

Giancarlo Protti Ramírez[i]

Giratablas surge en enero de 1993[ii], como resultado de un conjunto de esfuerzos anteriores, pero a su vez, marcando el inicio de una serie de hallazgos que le permitirán transitar paulatinamente, como grupo de teatro, como asociación cultural, como sala y academia de teatro, como oficina de producción escénica y gestión cultural, como espacio de encuentro y confluencia social.

Las áreas de trabajo fueron surgiendo desde la reflexión y el análisis de las propias características productivas del sector artístico independiente, con relación a los cambios artísticos, políticos y sociales de cada momento. En procura de esa estabilidad y considerando que los organismos culturales que surgen de la sociedad civil, pueden cumplir un papel transformador en su ámbito, se incursionó en las nuevas teorías de la gestión cultural, como una vía útil para el fortalecimiento de la asociación en lo económico, en lo organizativo y sobre todo, en lo creativo.[iii]

No obstante, el proceso de aplicación práctica de estas teorías no fue un hecho mecánico, porque respondía en cada momento a circunstancias particulares, donde fue preciso caracterizar los elementos que integrarían una estrategia metodológica, que ubicara tanto las carencias internas, como las posibles alianzas con organizaciones semejantes. Era preciso identificar los procesos de conocimiento y práctica generados dentro y fuera del país, con respecto a la gestión cultural, para definir la pertinencia y la dimensión social que le justificaba socialmente en cada momento.[iv]

Para lograr su financiamiento, Giratablas empleó diferentes fuentes generadoras. La mayor parte proveniente de los propios recursos, obtenidos con la promoción de sus espectáculos, talleres, cursos, servicios de administración e investigación cultural. Otras fuentes de financiamiento muy significativas fueron los proyectos aprobados por la cooperación internacional,[v] las alianzas logradas con los centros culturales europeos y latinoamericanos con sede en San José, así como la concreción de canjes publicitarios con las empresas privadas. Cabe también destacar, el beneficio colectivo obtenido a través de la conformación de redes y asociaciones con otros grupos de arte escénico.

La constancia para lograr cambios significativos en la dignificación del oficio y para crecer como profesionales en el área de la cultura, produjo sin pretenderlo, constituirse en uno de los primeros grupos de teatro en el ámbito centroamericano, en ser beneficiado por la cooperación internacional y en obtener un crédito bancario, para convertir una casa parcialmente abandonada, en un teatro/academia/oficina de producción artística y gestión cultural.

Es requisito distinguir que Giratablas surge en una época de vertiginosos cambios, donde cada tema sugiere preguntas y donde las respuestas no encuentran firmes asideros. Es en el marco de la llamada crisis de la modernidad, en donde se modifica la relación cultural entre lo "local y lo global". Un período que hereda el vacío que proporciona el desplome paulatino de los paradigmas de la modernidad, y la consecuente pérdida de valor de los discursos estructurales tradicionales.

Las características del contexto histórico, han incidido directamente en la forma en que se aborda el campo de la gestión cultural. Situaciones como el paso del Estado benefactor a la implementación de políticas neoliberales, en la globalización mundial de los mercados, o bien, la transformación del concepto de cultura relacionado con las bellas artes, para dar paso a un concepto mucho más amplio e inclusivo, que reconoce la diversidad cultural en todas sus dimensiones.

> *Surgen en esta época proyectos que perduraron como el Teatro Giratablas, fundado en 1993 […] se destaca como uno de los pocos grupos que ha sostenido su propia sala hasta la actualidad y una academia de instrucción teatral privada, que cuenta con un grupo estudiantil.* [vi]

En su recorrido histórico puede reflejarse la incorporación de herramientas y conocimientos, para la difusión y circulación de sus productos y bienes culturales, empleando entidades financieras, medios de comunicación, espacios de intercambio, peñas culturales, publicidad y mercadeo. No obstante, siempre promoviendo en el plano social, procesos de interacción colectivos, de conformación de asociaciones gremiales y de redes de intercambio y cabildeo.

Se pueden distinguir tres etapas que, aunque surgen en años diferentes, se van engarzando como parte de un sistema interactuante, donde cada área llegó a constituirse con sus propios ejes de acción y sus funciones específicas [vii]:

1. **El origen:** grupo de teatro, producción escénica y promoción cultural (1993-1996).[viii]
2. **Creación de una sede: academia y sala de teatro**[ix] (1996-1999).
3. **Oficina de gestión cultural:** un espacio de confluencia en la diversidad (1999…).

PRINCIPALES PROYECTOS DE GESTIÓN E INVESTIGACIÓN CULTURAL REALIZADOS (1993-2015)

- **Orígenes del grupo de teatro y la oficina de promoción cultural**
  1993-1996
  Los primeros 3 años se realizaron giras a nivel nacional y en países de Latinoamérica

- **Creación de la sede, la academia y la sala de teatro**
  1996-1997
  Se alquiló una casa semi abandonada en San José. Es la sede desde entonces. Se implementó una estrategia de financiamiento para la remodelación

- **Estrategia de Sostenibilidad de la A. C. Giratablas**
  1998-2002
  Se desarrolló una estrategia para investigar e implementar un proceso de sostenibilidad en Giratablas, con el apoyo de HIVOS y el Centro Cultural de España

- **GENERARTE**
  1996-1997
  Alianza con INCORPORE y Abya Yala. Red de promoción cultural

- **ENREDARTE**
  1996-2001
  Alianza con INCORPORE. Red centroamericana de teatros y espacios culturales alternativos

- **Creación del Grupo Estudiantil Giratablas**
  1998
  Los cursos de teatro hasta nivel 3 estaban llenos. Se creó el GEG, para dar opción a los estudiantes que deseaban continuar aprendiendo

- **Festival Cultural de la Municipalidad de Goicoechea**
  1998-2001
  Durante 4 años se organizó a fin de año, en el parque de Guadalupe, con la participación de grupos artísticos

- **Creación de la Compañía Infantil Giratablas**
  1999
  Las/os niñas/os que habían ingresado a los niveles preescolares, continuaron en los cursos para niñas/os. Se creó la CIG como una táctica para su crecimiento

- **Festival de Teatro Infantil EDUCARTE**
  1999 -2005
  Desde Giratablas se realizó durante 6 años, dedicado a toda la familia

- **Festival de la Juventud**
  2001-2003
  Se realizaron dos ediciones. Se presentan grupos de teatro estudiantil

- **CARROMATO: Capacitación del sector teatral en Centroamérica**
  2003-2007
  Cooperación sueca ASDI. Elevar las capacidades del sector teatral en Centroamérica. Impartición de talleres y réplicas. Diagnóstico del teatro. Conformación de redes nacionales y centroamericana de teatro

- **I, II y III Congreso Costarricense de las Artes Escénicas**
  2007-2009
  A partir del "Carromato" se gestiona con las organizaciones gremiales de los trabajadores de la danza y el teatro ANATRADANZA, ITI, EDUCARTE y AGITEP

- **Red Costarricense de las Artes Escénicas**
  2007-2009
  A partir del "Carromato" se gestiona con las organizaciones gremiales de los trabajadores de la danza y el teatro ANATRADANZA, ITI, EDUCARTE y AGITEP

- **Diagnóstico para la formación en Gestión Cultural**
  2008-2009
  Fondo PROARTES. Diagnóstico a nivel nacional, para crear programa de formación en Gestión Cultural

- **Plan de Formación en Gestión Cultural**
  2009-2011
  Fondo de PROARTES y del Centro Cultural de España. Alianza con GUANARED. Para gestores con proyectos culturales en comunidades

- **Diagnóstico para el Instituto de Fomento Cooperativo**
  2009-2010
  Para crear programa cultural de INFOCOOP, a nivel nacional

- **Consulta al proyecto Ley General de Cultura**
  2009-2010
  La Asamblea Legislativa envía a consulta el proyecto de Ley General de Cultura. HIVOS financia la consulta a nivel nacional

- **Festival Centroamericano de Teatro: "Arquitecturas escénicas visiones versiones"**
  2009-2010
  Fondo IBERESCENA. Con invitados de todos los países centroamericanos y maestros de Ecuador, España, Argentina y Colombia.

- **Generar Insumos para el Diseño de un Plan de Formación en gestión cultural**
  2014-2015
  Contrato de la Dirección de Cultura del MCJ. Diagnóstico participativo con diferentes sectores sociales. Estudio de mercado laboral. Contacto con las 5 universidades públicas para crear planes de formación interuniversitarios

Con el paso de una fase a otra, no se dejó de lado el trabajo artístico, sino que por el contrario, se entrenaba regularmente el cuerpo, la voz, la experimentación y la creatividad, como elementos esenciales de la composición escénica. Los espectáculos se crearon teniendo en cuenta un referente temático de interés social, guiados por una propuesta conceptual, para impulsar la creatividad de los intérpretes con alguna referencia estética.

Su fuente de atracción principal ha sido, reelaborarse preguntas para la reflexión, en torno a cómo propiciar el quehacer artístico, en el aquí y el ahora. Aunque sus espectáculos no se han caracterizado por un único estilo, cabe mencionar la búsqueda intermitente de un lenguaje escénico denominado Comedia Mágico Patética [x], el cual consiste en emplear el género de la comedia, pero hilvanado de escenas que recuerdan el patetismo de ciertas situaciones humanas. El público ríe pero luego se detiene, porque se percata que el asunto sobre el escenario va en serio. Se intercala el humor con el incentivo a la actitud crítica y reflexiva del espectador.

Obra: El Hombre Ideal. Actriz: Marianella Protti.
Títere: Mariela Jiménez. Fotografía: Carlos Zegarra.

Obra: El Combate. Bailarín: Diego Alvarez.
Fotografía: Roxana Nagygeller.

ESPECTÁCULOS CREADOS POR GIRATABLAS

(DGP: Dirigida por Giancarlo Protti / D: Dirigida por... / PIF: Público infantil y familiar / CC: Creación Colectiva)

- **Alicia en el país sin maravillas**
  1993-1995
  Basada en texto de Darío Fo. DGP. Los derechos de la mujer.

- **El gigante cabeza de melón**
  1994-1997
  Adaptación cuento Carlos Luís Sáenz. DGP. PIF. Los derechos/ deberes de la infancia.

- **Marilu, vos y yo**
  1995-1998
  CC. PIF. Animación artística para fiestas y eventos

- **El festival de Colorico**
  1998-1999
  CC. PIF. Animación artística para fiestas y eventos

- **Sueña Lucifer**
  1996
  De Carmen Delgado. DGP. La eutanasia.

- **La muerte**
  1997
  De Woody Allen. DGP. La seguridad ciudadana. Inauguró la sala de teatro Giratablas.

- **Carnaval en zancos**
  1998-1999
  CC. PIF. Animación artística para fiestas y eventos

- **En alta mar**
  1998
  De Slawomir Mrozek. D: Orlando Toledo. La solidaridad/ egoísmo

- **Caperucita verde**
  1998-1999
  De Camila Schumacher. D: Ernesto Rabee. PIF. La protección del bosque y los animales

- **El diario de un loco**
  1999-2001
  De Nicolai Gogol. D: Gerardo Arce. Historia de un burócrata

- **Las desventuras de Guly B**
  2001-2002
  De Giancarlo Protti. DGP. Los roles masculinos

- **La Ratoncita, la gata y el agua que desbarata**
  2003-2004
  Adaptación del Grupo Los Alquimistas. D: Dayanara Guevara. PIF. La solidaridad

- **El combate**
  2005
  De Edda Rodríguez. DGP y Jimmy Ortiz. El consumo cultural en la juventud.
- **El hombre ideal**
  2007-2008
  De Giancarlo Protti. DGP. Los roles masculinos

- **Paparulo in extremis**
  2009-2010
  De Giancarlo Protti. DGP. La fragmentación del sujeto masculino

- **Anancy la araña cuenta cuentos**
  2010-2011
  De Carol Britton. DGP. PIF. Cuentos de la tradición afrodescendiente

- **El viejo-niño duende de la sabiduría**
  2011-2012
  CC. PIF. Los valores del Cooperativismo. Financiadas por INFOCOOP

- **Juntos podemos**
  2014-2015
  CC. PIF. Los valores del Cooperativismo. Financiadas por INFOCOOP

Obra: Paparulo in extremis. Actor: Giancarlo Protti.
Fotografía: Mariela Richmond.

Giratablas ha buscado solventar una serie de necesidades ligadas a la capacitación básica y especializada, la profesionalización en los métodos de producción y promoción de espectáculos y la creación de sistemas de protección social, visualizando al gestor cultural como un profesional necesario para el desarrollo de programas y políticas culturales, que procura darle a la cultura, una dimensión social vinculada al desarrollo humano, social y económico, entretejida en el contexto nacional e internacional. [xi]

De este modo, Giratablas ha representado un beneficio social no sólo para sus miembros o usuarios directos, sino también, de manera más amplia y colectiva, como modelo de gestión socio cultural, para ser emulado constructivamente por otras organizaciones. A partir del 2012, se estableció un convenio con IMPROMPTU, agrupación dedicada a la técnica de la improvisación teatral, quienes desde ese año asumieron la gestión integral de la sede en San José.

PERSONAS Y ORGANIZACIONES QUE HAN PARTICIPADO EN GIRATABLAS (1993-2012)

Interpretación artística: Marianella Protti, Giancarlo Protti, Milagro Barrantes, Kathya Castro, Gustavo Rojas, Mary Nieves Barahona, Raquel Hernández, Adam Umaña, Paolo Muñoz, Minor Rojas, Gerardo Arce, Jorge Monge, Andrés de la Ossa, Andrés Artavia, Leda Rodríguez, Carlos Alvarado, Jorge Quadreny, Orlando Toledo, Jimmy Ortiz, Marco Martin, Miriam Calderón, Alexander Molina, María Fernanda Campos, Marco Mora, Fedra Rodríguez, Bernardo Mena, Dayanara Guevara, Ofir León, Amadeo Cordero, Maitén Silva, José Álvarez, Felipe Salazar, Liza Alpizar, Diego Álvarez, Florencia Chaves, Iván Saballos, Alexander Ocampo, Mauricio Álvarez, Bernardo Quesada, Luís Diego Solórzano, Winston Washington, Jorge Zumbado, Federico Cruz, Silvia Rojas, Vanessa Apablaza, Gustavo Sánchez, Ericka Hidalgo, Pablo Piedra, Allan Cascante, Ana Paula Rivera, Graciela Barquero, Israel Ortiz, Dionisio Morales, Diego Rojas, Mirian Chaves, Jesús Prada, Cristina Rojas.

Producción-Promoción: Edda Rodríguez, Marianella Protti, Michelle Piedra, Viviana Molina, Raquel Hernández, Gina Monge, Madelaine Martínez, Rocío Chamorro, Liubov Otto, Luis Roverssi, Virginia Fonseca, Wilbert Ureña, Melissa Alfaro, Fabiola González, Paola González, Laura Ángel, Julia Henríquez, Patrick Valembois, Andrea Bohórquez, Melissa Estrada, Karen Alfaro, Mariela Vargas, Aracelly Salazar, Alejandra Portillo.

Diseños-Fotos-Técnica: Hernán Arévalo, Gabrio Zappelli, Edda Rodríguez, Giancarlo Protti, Mariela Jiménez, Francisco Alpizar, Olga Luján; Roy Rodríguez, Adam Umaña, Francis Villalobos, Alfredo Vargas, Yeri Padilla, Oscar González, Andy Gamboa, Víctor Murillo, Emil Álvarez, Manuel Sancho (Mamilo), Alejandro Pizarro, Roxana Nagygeller, Carlos Zegarra, Natalia Rodríguez, Mariela Richmond, Víctor Murillo, Laura Astorga, Wilburg Carvajal, Reiner Marcia, Leslie Álvarez, Rachelle Esna.

Composición Musical: Carlos (Pipo) Chávez, Marco Quesada, Sergio Sasso, Ernesto Raabe, Marco Naranjo, Minor Rojas, Eddie Mora, Ulysses Grant, Bernardo Quesada.

Asesorías específicas: Virginia Grütter, Marta Arce, Hebe Lemoine, Daniel Gallegos, Alberto Cañas, Alejandra Protti, Rodolfo Rodríguez, Orietta Protti, Ariel Fernández, Esperanza Tasies, Ignacio Valenciano, Leonardo Maranghello, Luís García, Dennis Valladares, Eliécer Barquero, Adilia Caravaca.

Proyectos gestionarios: José Ángel Medina, Charo Rubio, Irmino Perera, Susana Rochna, Sylvie Durán, Alejandro Tosatti, Luis Lázaro, Andrew Irving, Fred Herrera, Doriam Bedoya, Julia Escobar, Celio Turino, Eduardo Balán, Inés Sanguinetti, Iván Nogales, Jorge Blandón, Fresia Camacho, Olman Briceño, Tony Leonor, José Osorio, Nicolás Baker, Alfredo Catania, Mercedes González, Anselmo Navarro, Gladys Alzate, José Álvarez, Anselmo Navarro, Juan Madrigal, Fernando Thiel, Carolina Pizarro, Kembly Aguilar, Arnoldo Ramos, Sandra Trejos, Marco Guillén, Carolina Valenzuela, Roxana Ávila, David Korish, Alejandra Portillo, Catalina Calvo, Nandayure Harley, Fito Guevara, Javier Monge, Rolando Salas, Andrey Ramíez.

Impartieron clases en la academia: Marianella Protti, Fernando Vinocour, Mary Nieves Barahona, Tatiana Sobrado, Edda Rodríguez, Giancarlo Protti, José Pablo Umaña, Kathya Castro, Ofir León, Michelle Piedra, Raquel Hernández, Maritza Toruño, Alejandro Tosatti, Sylvie Durán, Ninoska Gómez, Fred Herrera, Madelaine Martínez, Dimitri Ordansky, Javier Monge, Rolando Salas, Dayanara Guevara, Bernardo Mena, Elvia Amador, Andrés Álvarez, Janko Navarro, Liubov Otto, Paola González, Xóchil Avalos, Grettel Méndez, Andrea Gómez, Oscar González, Janil Johnson, Daniela Valenciano, Mabel Marín.

Contrapartes-Patrocinadores: HIVOS, Centro Cultural de España, Incorpore, Compañía Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura y Juventud, Teatro Melico Salazar, Banco Popular, Alianza Francesa, Municipalidades de Goicoechea, San José y Belén, ASDI, CARROMATO, Universidad Veritas, INFOCOOP, PNUD, AVINA, CULTURICA, Guanared, Caja Lúdica, Culebrón Timbal, Culturas Vivas Comunitarias, Plataforma Puente Latinoamericana, Asamblea Legislativa, Universidad Nacional, Universidad de Costa Rica, Gráfica Génesis, Instituto Costarricense de Turismo, Ministerio de Hacienda, Ministerio de Educación, Impromptu, ENREDARTE, GENERARTE, ANATRADANZA, AGITEP, ITI, EDUCARTE, grupos escénicos Contraluz, Abya Yala, NET y Diquis Tiquis, más de 60 Empresas Privadas.

i Cofundador de la Asociación Cultural Giratablas. Investigador e instructor en gestión cultural. Se ha desempeñado como director, actor, productor y profesor de teatro. Ha sido Director del Teatro Melico Salazar y asesor del Ministerio de Cultura y Juventud para la construcción del proyecto de Ley General y de la Política Nacional de Derechos Culturales. Actualmente trabaja en el Instituto Tecnológico de Costa Rica como profesor de Artes Dramáticas en la Escuela de Cultura y Deporte y gestor sociocultural en Casa de la Ciudad.

ii Como una iniciativa de Marianella Protti, Edda Rodríguez y Giancarlo Protti.

iii Primordial resaltar que Giratablas no surge aisladamente, sino que sus integrantes supieron interpretar los conocimientos e influencias recibidas de organizaciones como GRUTEACAS, Tierra Negra, Teatro Carpa, Moderno Teatro de Muñecos, La Trama, Teatro Universitario, Compañía Nacional de Teatro, Teatro La Máscara, INCORPORE y ENREDARTE, entre otras.

iv Ver: PROTTI, Ramírez Giancarlo. Gestión Cultural y Sostenibilidad en grupos Independientes de Producción Escénica en Costa Rica –El caso de la Asociación Cultural Giratablas- Tesis de Maestría en Arte. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica. 2007.

v Esencialmente los proyectos aprobados por la agencia de cooperación holandesa HIVOS (1995-2003); la Unión Europea (1996-97); El Centro Cultural de España (1994-2010); la agencia de cooperación sueca ASDI (2005-2009).

vi VINOCOUR, Fernando. Itinerario Costa Rica. Revista de Teatro Latinoamericano Conjunto No.139. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 2006. Pp.105.

vii Existen dos antecedentes en la conformación de Giratablas como grupo de teatro, que fueron el germen de futura constitución. 1990: Grupo Subibaja, espectáculo La Bailarina y el Títere. 1993: Grupo Creativo Juanita Lasauca, espectáculo Alicia en el País SIN Maravillas.

viii El nombre de Giratablas surge de la idea de "espectáculos que giran de tabla en tabla".

ix Entre 1996 y 2013, más de dos mil estudiantes frecuentaron la academia, permaneciendo durante un solo curso o incluso hasta 10 años. En la sala de teatro, durante ese periodo se presentaron más de 150 grupos y más de 1,500 artistas, nacionales e internacionales.

x Su forma estética incluye música y títeres de diferentes formatos, lo cual acentúa la ironía en el tratamiento. Predomina la composición corporal sin palabras. La trama se desenvuelve en ambientes ficticios, entre la realidad y lo onírico, entre la fantasía y lo cotidiano. No se promueve una historia lineal, ni el orden cronológico. Es una atmósfera mágica, en cuanto a la ilusión poética creada.

Entre 1994 y 2012, se realizaron intercambios con los siguientes países para encuentros, festivales, talleres, redes y pasantías: Argentina, Belice, Chile, Colombia, Cuba, El Salvador, Ecuador, España, Guatemala, Honduras, Italia, México, Nicaragua, Panamá y Perú.

10° ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

3 al 15 de octubre 2017

Teatro Popular Melico Salazar
Teatro 1887 - CENAC
Teatro La Villa Desamparados
Plaza de la Cultura
Parque de Desamparados

PROGRAMACIÓN ESPECTÁCULOS

OCTUBRE			
MAR	3	GURISA • Gurisa	T.P.M.S. • 8:00 p.m.
MIÉ	4	PECADOS, TERRORES Y MEDIDAS • UNA - Escuela de Arte Escénico	Teatro La Villa • 7:30 p.m.
SÁB	7	LIZZIE BORDEN • Teatro Alquimistas	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
DOM	8	ENTRE QUIJOTES • lasafueras/andrea catania	Teatro La Villa • 11:00 a.m.
		DILUVIOS... RECUERDOS DE UN MIGRANTE • FabioPérez&AndyGamboa Arte Escénico	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
LUN	9	LA VIDA SERIA DE LAS PERSONAS • UCR - Colectivo Las Tres Hermanas	Teatro La Villa • 7:30 p.m.
		ALGO DE RICARDO • La Carne Producciones	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
MAR	10	MIRADAS ÍNTIMAS • Esurios Teatro - Los Hambrientos Producciones-	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
MIÉ	11	EL GORDO Y EL FLACO • La Hebra Teatro	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
JUE	12	SOME1 LIKE U • Bonusteatro	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
VIE	13	LA ISLA DE LOS HOMBRES SOLOS • Asociación Cultural Teatro Espressivo	T.P.M.S. • 8:00 p.m.
SÁB	14	THE WHITE WOMAN • Magali Chouinard	Plaza de la Cultura • 11:00 a.m.
		YO SOY PINOCHO • Teatro Contraluz	Teatro La Villa • 3:00 p.m.
		CUERDAS • La Traka Teatro	Teatro 1887 • 8:00 p.m.
DOM	15	THE WHITE WOMAN • Magali Chouinard	Parque de Desamparados • 11:00 a.m.
		EL CARTÓGRAFO • Entrecajas Producciones Teatrales	T.P.M.S. • 6:00 p.m.

PROGRAMACIÓN ESPECIAL

11, 12, 13	I ENCUENTRO UNIMA TRES AMÉRICAS Encargada: Kembly Aguilar UNIMA es una plataforma de intercambio en la que sus miembros contribuyen al desarrollo del arte de la marioneta, arte que permite transmitir los valores humanos más nobles: la paz y la comprensión mutua entre los pueblos. La organización tiene 16 comisiones de trabajo en diferentes áreas. Una de ellas es la Comisión Tres Américas, la cual centra su trabajo en nuestro continente ofreciendo representación, información, apoyo y asistencia al movimiento titiritero en la región y para los centros nacionales existentes y emergentes.	Sala de Juntas Teatro Popular Melico Salazar
6, 7, 13, 14	PRIMERA EXPOSICIÓN DE DISEÑADORES ESCÉNICOS LAB - Memoria de las Artes Escénicas	La Alhambra 7:30 p.m.

PROGRAMACIÓN ÁREA DE REFLEXIÓN

OCTUBRE				
SÁB	7	**Conversatorio** LA VISIBILIZACIÓN INTERNACIONAL DE LA PRÁCTICA TEATRAL	La Alhambra 11:00am- 1:00pm	Loreto Monsalve (Chile)
DOM	8	**Devolución crítica** LIZZIE BORDEN Los Alquimistas	Hotel Aurola 3:00pm- 5:00pm	Javier Ibacache (Chile) Lucía de la Maza (Chile)
		Devolución DILUVIOS... RECUERDOS DE UN MIGRANTE FabioPérez&AndyGamboa Arte Escénico	Hotel Aurola 7:30pm- 9:30pm	Javier Ibacache (Chile) Lucía de la Maza (Chile)
	9,10, 11, 12	**Seminario** LA PREGUNTA DE STANISLAVSKY Reflexiones sobre el arte de la actuación	Instituto Cultural de México 3:00pm - 6:00pm	Luis de Tavira (México)
LUN	9	**Devolución crítica** ENTRE QUIJOTES Andrea Catania	Hotel Aurola 10:00am- 12:00pm	Lucía de la Maza (Chile)
		Foro ALGO DE RICARDO La Carne Teatro	Teatro 1887 8:00PM - 9:30pm	Elenco y público asistente
MAR	10	**Encuentro con** LUIS DE TAVIRA	Teatro Universitario (UCR) 11:00am- 1:00pm	Presentadora: María Isabel Vázquez Moderador: Juan Carlos Calderón
		Foro MIRADAS ÍNTIMAS Esurios Teatro/ Los Hambrientos	Teatro 1887 8:00pm- 9:30pm	Elenco y público asistente
MIÉ	11	**Encuentro con** JUAN MAYORGA	Teatro Universitario (UCR) 10:00am- 12:00md	Moderador: Fernando Rodríguez
VIE	13	**Devolución crítica** SOME1 LIKE U Bonus Teatro	Hotel Aurola 10:00am- 12:00pm	Maritza Toruño y Gabrio Zappelli
		Encuentro con BLANCA PORTILLO & JOSÉ LUIS GARCÍA-PÉREZ	CCE 4:00- 6:00 pm	Moderador: Fernando Rodríguez
SÁB	14	**Conversatorio** RESULTADOS DEL II ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO	Torres del CENAC 10:00am- 12:00md	Integrantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario
		Conversatorio HABLEMOS DEL FUTURO DE AGITEP	Torres del CENAC 1:00pm- 3:00pm	Junta Directiva de AGITEP
		Conversatorio COOPERACIÓN E INICIATIVAS ESTUDIANTILES DE TEATRO: EL CASO DEL E4	Torres del CENAC 4:00pm- 6:00pm	Integrantes del E4
DOM	15	**Devolución crítica** CUERDAS La Traka Teatro	Hotel Aurola 3:00pm- 5:00pm	María Bonilla y Manuel Ruiz

PROGRAMACIÓN ÁREA DE CAPACITACIÓN

TEATRO, MEMORIA E IDENTIDAD Jorgelina Cerritos (El Salvador)	Sala de ensayos CNT	24 de mayo 5:00 pm a 9:00 pm 26 al 29 de mayo 9:00 am a 1:00 pm
DRAMATURGIA PELIGROSA (LA ESCRITURA EN CONTRA) Fabio Rubiano (Colombia)	Torre pequeña, CENAC	1, 3, 4, 5, 6 de julio 5:00 pm a 7:00 pm
INNARTE-INNOVACIÓN CON SENTIDO Jorge Castro (Costa Rica)	Sala de ensayos CNT	2 al 6 de octubre 9:00 am a 12:00 md
INTÉRPRETE FÍSICO-DRAMATURGIA CORPORAL Toto Castineiras (Argentina)	Taller Nacional de Danza	3 de octubre 9:00 am a 12:00 md
LOS PÚBLICOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS Javier Ibacache (Chile)	Torre pequeña, CENAC	3 al 6 de octubre 4:30 pm a 7:30 pm
TALLER DE CREACIÓN, DISEÑO Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA EN EL TEATRO DE FIGURAS Rubén Darío Salazar y Zenén Calero (Cuba)	Sala de ensayos CNT	7 al 10 de octubre 9:30 am a 1:00 pm
EL ESPECTADOR Y SU DOBLE Juan Mayorga (España)	Sala Gómez Miralles, Centro de Cine	11 al 13 de octubre 3:00 pm a 6:00 pm
INTRODUCCIÓN AL DISEÑO DE INDUMENTARIA ESCÉNICA Loreto Monsalve (Chile)	Centro Cultural de España	3 al 6 de octubre 9:00 am a 12:00 md
LABORATORIO DE PROFUNDIZACIÓN ACTORAL Fernando Vinocour (Costa Rica)	Sala de ensayos CNT	4, 11 y 18 de noviembre Horario a definir

PROGRAMACIÓN PARALELA

NECRÓPOLIS BASADA EN LA OBRA "ÓPERA PÁNICA" De: Alejandro Jodorowsky UNA - Escuela de Arte Escénico **Directoras:** Natalia Mariño & Florencia Chaves	Teatro Atauhalpa del Cioppo Del 5 al 8 y del 12 al 14 de octubre. Jueves a sábado 7:00 p.m.; domingo 5:00 p.m.
ARLEQUINO SERVIDOR DE DOS PATRONES De: Carlo Goldoni Teatro Universitario **Director:** Manuel Ruiz García	Teatro Universitario Del 5 al 7 de octubre, 7:30 p.m.; 8 de octubre, 6:00 p.m.
UBU (Adaptación libre) De: Alfred Jarry Teatro del Sol (Estudiantes EAD) **Directoras:** Mariela Valverde & Ivonne Lizette Rosales	Teatro Universitario Del 19 de octubre al 12 de noviembre. Jueves a sábado 8:00 p.m.; domingo 6:00 p.m.
SIETE MESAS DE BILLAR FRANCÉS Película **Directora:** Gracia Querejeta	Sala Gómez Miralles del Centro de Cine 14 de octubre 7:00 p.m.
DEL POLVO SOY De: Kyle Boza *Ganadora XIII Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita 2017* **Directora:** Mabel Marín	Teatro Vargas Calvo Del 5 al 8 y del 12 al 15 de octubre. Jueves a sábado 8:00 p.m., domingo 5:00 p.m.

ESPECTÁCULOS NACIONALES

CUERDAS • ***La Traka Teatro***

ALGO DE RICARDO • ***La Carne Producciones***

LA VIDA SERIA DE LAS PERSONAS • ***UCR - Colectivo Las Tres Hermanas***

DILUVIOS... RECUERDOS DE UN MIGRANTE • ***FabioPérez&AndyGamboa Arte Escénico***

YO SOY PINOCHO • ***Teatro Contraluz***

EL GORDO Y EL FLACO • ***La Hebra Teatro***

ENTRE QUIJOTES • ***lasafueras/andrea catania***

LIZZIE BORDEN • ***Teatro Alquimistas***

LA ISLA DE LOS HOMBRES SOLOS • ***Asociación Cultural Teatro Espressivo***

MIRADAS ÍNTIMAS • ***Esurios Teatro - Los Hambrientos Producciones-***

ESPECTÁCULOS NACIONALES

PECADOS, TERRORES Y MEDIDAS • ***UNA - Escuela de Arte Escénico***

SOME1 LIKE U • ***Bonusteatro***

ÁREA DE CAPACITACIÓN

Taller de creación, diseño y dirección artística en el teatro de figuras. Impartido por Rubén Darío Salazar y Zenén Calero (Cuba)

Taller: Dramaturgia peligrosa (La escritura en contra). Impartido por: Fabio Rubiano (Colombia)

Taller: El Espectador y su Doble. Impartido por Juan Mayorga (España)

Taller: Introducción al Diseño de Indumentaria Escénica. Impartido por Loreto Monsalve (Chile)

Taller: INNARTE-Innovación con Sentido. Impartido por: Jorge Castro (Costa Rica)

Taller: Intérprete Físico-Dramaturgia Corporal. Impartido por: Toto Castiñeiras (Argentina)

ÁREA DE CAPACITACIÓN

Taller: Los Públicos de las Artes Escénicas. Impartido por: Javier Ibacache (Chile).

Laboratorio de profundización actoral. Fernando Vinocour.

Taller: Teatro, memoria e identidad. Impartido por: Jorgelina Cerritos (El Salvador)

ÁREA DE REFLEXIÓN

Conversatorio: Resultados del II Encuentro Nacional de Teatro Comunitario

Encuentro con Blanca Portillo & José Luis García-Pérez

Devolución: El Gordo y el flaco, La Hebra Teatro.

Devolución crítica: Lizzie Borden, Los Alquimistas

Encuentro con Juan Mayorga

Encuentro con Luis de Tavira

Conversatorio: Hablemos del futuro de AGITEP

Conversatorio: La visibilización internacional de la práctica teatral, Loreto Monsalve.

Seminario: La pregunta de Stanislavsky,Reflexiones sobre el arte de la actuación. Luis de Tavira

Devolución: Diluvios... recuerdos de un migrante, FabioPérez&AndyGamboa Arte Escénico

Conversatorio: Cooperación e iniciativas estudiantiles de teatro: el caso del E4

Devolución crítica: Entre Quijotes, Andrea Catania

ÁREA DE REFLEXIÓN

Devolución crítica: Some1 like U, Bonus Teatro

Foro: Miradas íntimas, Esurios Teatro/ Los Hambrientos

Foro: Algo de Ricardo, La Carne Teatro

GURISA ESPECTÁCULO INVITADO

THE WHITE WOMAN ESPECTÁCULO INVITADO

EL CARTÓGRAFO ESPECTÁCULO INVITADO

PROGRAMACIÓN ESPECIAL

I Encuentro UNIMA Tres Américas

Primera exposición de diseñadores escénicos, LAB - Memoria de las Artes Escénicas

Primera exposición de diseñadores escénicos, LAB - Memoria de las Artes Escénicas

Primera exposición de diseñadores escénicos, LAB - Memoria de las Artes Escénicas

LA VOZ DE UN GIGANTE

Kyle Boza Gómez[i]

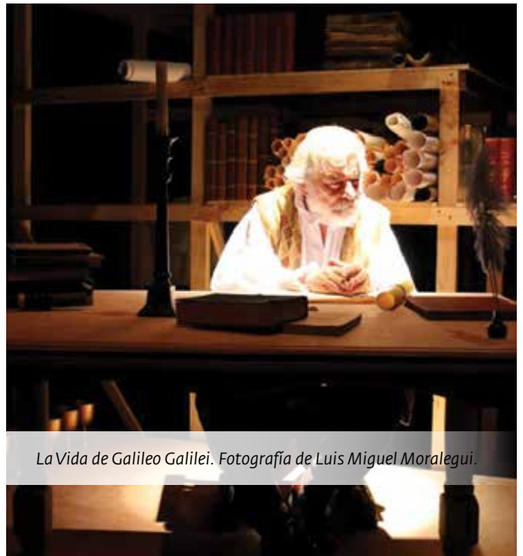
Para el FIA 2017 logré hacer un espacio en el abarrotado cronograma para ver la presentación en la Plaza de la Cultura del grupo mexicano Puño de Tierra. Lo hice porque ya había escuchado de ellos y porque la obra que presentaban, Galileo o la abolición del cielo, tiene un valor agregado para mí, es la primera (y única) obra que he actuado con la Compañía Nacional de Teatro. Lo que no esperaba es que los parlamentos de esta adaptación callejera del texto de Bertolt Brecht me llevarían a escuchar con completa claridad la voz de Gerardo Arce.

> *"Se ha iniciado una nueva era, una época grandiosa en la que vivir será un placer."*[ii]

Lo conocí gracias a que Andrés Montero me llamó para hacer un pequeño papel en su versión de Galileo. Compartí escenario con él en seis escenas, algunas directamente interactuando juntos, yo como Federzoni, el pulidor de lentes, erudito y colega del Galilei de Gerardo, y en otras como uno de los tantos personajes que poblaban la obra. Arce estaba en casi la totalidad de las dos horas que duraba el montaje, con unos textos largos y engorrosos que lograba decir con una soltura y musicalidad que aún cinco años después lo hacen inolvidable.

No es de extrañar que muchos recuerden su maravillosa memoria y su potente voz.

Gerardo Arce Quesada fue actor. Fue una persona de teatro. Y lo seguirá siendo. Nació en San José el 28 de junio de 1948. Aprendió sobre interpretar desde niño, cuando escuchaba a su papá, a su tío, o a la radio, lo teatral se le metió por los oídos y nunca se lo quiso sacar. Entró a la Compañía Nacional de Teatro gracias a la insistencia de sus profesores universitarios, Guido Sáenz y Sergio Román, que impartían "Práctica de teatro", y que lo motivaron a presentarse al examen por un puesto en el elenco. De ochenta y dos candidatos se eligieron veinte, Gerardo quedó entre los que se les llamó meritorios, el elenco de aspirantes. El 22 de junio de 1971, a unos días de cumplir 23 años, debuta en Liberia con la obra Juego de Pícaros, Damas y Cornudos de Miguel de Cervantes, montaje con el que luego cumple una temporada en el Teatro Nacional.



La Vida de Galileo Galilei. Fotografía de Luis Miguel Moralegui.

Ahí empieza su carrera teatral.

Gerardo ganó dos Premios Nacionales de Teatro a mejor actor protagónico: en 1995 por El cuidador; y en el 2007, por Todos eran mis hijos. Y a mejor actor de reparto en 1982 por El rey se muere, en 1988 por Una bruja en el río, en 1989 por El serenísimo príncipe don Carlos y en el 2001 por su participación en La terminal del sueño.

> *"¡Tú ves! ¿Qué ves? No ves nada. Solo abres mucho los ojos. Abrir mucho los ojos no es ver."*

Podría continuar dando datos y nombres de obras, dramaturgos y directores, pero no es la forma en que quiero recordarlo.

La verdad es que no lo conocí bien, no cómo hubiera querido conocerlo, no cómo lo conocieron otros compañeros y compañeras que compartieron tablas y anécdotas con él. Tampoco lo admiraba con el grado de vehemencia de algunos colegas, no fue por Gerardo que estudié teatro y no recuerdo verlo actuar antes de estar en la carrera de dramáticas. Por eso no deberían ser mis palabras las que lo describan. Por suerte hay otras.

Carlos Ureña lo conoció desde el principio, fueron grandes amigos.

Carlos: *Siempre me preguntaba mi opinión honesta, fueron 38 años de conocerlo en las tablas, desde que la Compa usaba la sala donde ahora está la Máscara que se llamaba El Teatro de la Compañía.*

Pero no sólo trabajó con la Compañía, muchos tuvieron la oportunidad de conocerlo en otras salas, como le pasó a Elías Jiménez.

Elías: *Lo vi por primera vez en el Teatro Sala de la Calle 15 haciendo monólogos de Dario Fo. Fue memorable. Lo conocí en un buen momento de su carrera. Orgulloso de su voz, que sabía utilizar muy bien.*

La voz de Gerardo necesita un artículo aparte.

Elías trabajó luego con él en la gira a Uruguay que hicieron de la obra Cuatro caballetes dirigida por Fabián Sales, que tuvo la oportunidad de dirigirlo en varias ocasiones.

Fabián: *Siempre fue gran conocedor del texto, de cómo resolverlos, de cuáles eran los textos fundamentales para el personaje. No era un vago. Trabajaba mucho por fuera. Él no decía (como otros que hacen alarde y no lo son) que era especialista en el texto, sin embargo lo era y siempre me ayudó de buena manera con sus conocimientos y recomendaciones en este sentido.*

Este es un punto en que varias personas se ponen de acuerdo, su trabajo constante con el texto. Melissa Vargas, quien trabajó con él en Alicia, una de sus últimas obras, opina igual.

Melissa: *Cuando agarraba un texto ya sabía cómo decirlo, sabía cuáles eran las inflexiones que necesitaba. El texto tenía vida cuando él lo agarraba.*

> *"... ¿cuándo voy a aprender yo?... Soy tonto. No entiendo nada de nada. Por eso me veo obligado a rellenar las lagunas de mis conocimientos. ¿Y cuándo voy a hacerlo? ¿Cuándo voy a investigar? ¡Mi ciencia tiene sed de saber!"*

Elías: *No se terminó de formar, era autodidacta. Siempre estaba en constante entrenamiento, cuando no tenía trabajo se dedicaba a leer textos y a trabajar su voz.*

Luis Noyola lo vio trabajar en la Vargas Calvo y en el Nacional, compartió temporadas con Arce.

Noyola: *Llegaba a la sala imitando gente de la calle, de San José, era como su ejercicio. Siempre hablaba de sus obras, las anécdotas, recordaba todo.*

Fabián: *Siempre contaba las mismas anécdotas, era un repertorio.*

Elías: *Tenía buena memoria de las historias del teatro, buen humor.*

Noyola: *Con los técnicos se llevaba bien.*

María Cháves lo conoció en la obra La terminal del sueño, pero ya sabía de él desde antes.

María: *Cuestionaba bastante las cosas que se hacían en escena y lo hacía porque tenía todo el tiempo del mundo para sentarse a analizar y estudiar rigurosamente todo; era complicado de dirigir.*

Gerardo daba la impresión de que se sabía textos de obras que no había actuado, como si se los aprendiera por gusto, por tener un repertorio mental. Cuando llegó a Galileo ya manejaba parte de las largas tiradas del personaje, y al momento de hacer cortes de texto defendía sus líneas con conocimiento y no por orgullo.

Gladys Alzate fue la directora de la Compañía durante una etapa muy activa de Gerardo dentro de la institución.

Retrato. Fotografía de Javier Guerrero.

Gladys: *Siempre fue muy responsable, estudioso, demostraba profundidad en el estudio que hacía de los personajes y las obras.*

Carlos: *Empezó a escalar porque era muy preparado, muy estudioso, todos los personajes los encaró con honestidad, fue realmente profesional.*

Pero no era un santo. En términos teatrales.

Fabián: *Era un demonio. Él reconocía que se le metía el "diablillo" y que a veces no lo podía controlar. A mí esto, como director, me hizo "llamarlo" menos veces de las que hubiera querido, dependiendo de los elencos.*

Noyola: *Cambiaba la marcación, hacía bromas en escena, su parte actoral era de mucho peso pero su actitud personal alejaba mucho.*

María: *Fue muy difícil entender el manejo y comportamiento de Gerardo en escena. A mí me sacaba de quicio que me cambiara la marca, que sacara elementos de utilería que no estaban, ahora entiendo para qué lo hacía y me hace gracia.*

Gladys: *Para La ópera de los tres centavos, improvisaba mucho, jugaba, y esto tenía molesto al elenco. Tuvimos que llegar a un acuerdo, si un actor se quejaba él tenía que bajarle, tenía que ser respetuoso de la dirección.*

Carlos: *Como era muy estudioso se sentía capacitado para decirle cosas a los actores y eso los molestaba, también a los directores. Gerardo sabía a quién se le metía.*

María: *Todo mundo le comía el rabo, nadie le decía las cosas en la cara, pero cuando murió todos pusieron cosas lindas en facebook. Ahí sí me enojé.*

La verdad es que Gerardo, como Galileo, fue un tipo complicado, necio, incómodo, costaba trabajar con él. Su misión en el teatro nunca fue hacerle la vida sencilla a nadie. Y algunas veces eso provocaba enojo, frustración, discusiones. Pero esto con el tiempo daba paso a disculpas, conversaciones, anécdotas y a un trabajo de esos que se agradecen y recuerdan.

Arturo Campos compartió escena con Gerardo en varias ocasiones, y desde luego chocaron, yo vi un par de esos enfrentamientos en plena función.

Arturo: *Cuando era niño y salía a jugar con los vecinos, había uno bastante más grande, con él no era necesariamente divertido, pues parecía que no jugaba conmigo sino que me usaba para jugar, me ponía a prueba, medía mi resistencia... así me sentí la primera vez que trabajé con Gerardo, quizá consideraba que las casi cuarenta generaciones entre nosotros nos distanciaban demasiado como para ser su co-protagonista en el proyecto de su vida en la Compañía; después me di cuenta de que no era personal, que con Gerardo había que saber jugar y no cualquiera estaba dispuesto, pues el teatro era el juego de su vida. Te obligaba a estar atento, siempre alerta; era un huracán que te rondaba con la amenaza de atacar en cualquier momento, y eso generaba una adrenalina adicional, particular.*

María: *Era un yuyo en escena. Pero lo que él quería es que uno estuviera atento, que estuviera ahí, eso es lo que debería hacer un actor, estar ahí, estar consciente de su objetivo, de la vida que está interpretando.*

Gladys: *Él decía: "el actor debe tener capacidad de reacción y respuesta, a mí me entrenaron así".*

Arturo: *Puedo decir que sobreviví a Gerardo, no una, sino tres veces; y a pesar de casi llegar a los golpes durante una función, terminamos siendo buenos amigos y respetándonos cada vez más, hasta su ultimo día... hasta mi último día.*

Ubú Rey. Fotografía de Jorge de Sandozequi.

> *"Está en nosotros o en ninguna parte".*

Gerardo es una leyenda, lo fue desde siempre, apenas se entraba en la carrera se sabía quién era él, cuando es tema de conversación se comparten los mejores recuerdos, los choques más aparatosos y las mejores imitaciones.

Carlitos Miranda me hace una pregunta que me revela mucho sobre Gerardo Arce.

Carlitos: *¿No sabés si alguna vez fue profesor? ¿O si dio clases? Es que Gerardo siempre enseñaba, no perdía oportunidad para decirte algo.*

Melissa: *Siempre daba lecciones.*

Es cierto, siempre tenía un consejo, una observación, a veces no la expresaba de la forma correcta y podía parecer a crítica pero ahora pienso que no era esa la intención.

Carlitos: *A mí me enseñó el "latiguillo", era la técnica de hacer la pausa antes del texto final para darle intensidad.*

Carlitos y Antonio Rojas lo conocieron trabajando en La isla de los hombres solos, uno de los últimos trabajos teatrales que hizo después de mucho tiempo de no ser llamado.

Antonio: *En la isla reconoció que había sido muy soberbio y que jodía a muchos, por eso lo mandaron a la refri, y no le daban brete. Por eso cambió. Gerardo era otro al final. Entre bromas decía: "me hicieron firmar una cláusula que me iba a portar bien".*

Carlos: *Pasaba malos ratos cuando no lo llamaban. Cuando no tenía qué hacer cosía, se hacía su ropa. Es de los pocos profesionales del teatro que he conocido, él vivía del teatro.*

Melissa: *Para Alicia le ayudaba a practicar, a memorizar, estaba cansado, se veía cansado.*

Gladys: *Lo último que hicimos fue la temporada navideña con Contraluz, hacía de Santa. Fue respetuoso con los niños, amoroso, iba a buscar a los niños a las casas, tocando puertas alrededor de los parques.*

Elías: *Más allá de la imagen que nos fuimos creando de él, era un buen actor. Consecuente en vivir del teatro y de su voz, en la radio.*

Fabián: *Él decía: la voz es mi tesoro. Y era cierto, era su sello. No es broma decir que me enseñó a desarrollar una paciencia como director que pensé que no tenía. Trabajar con él era poder compartir con un gran actor. Cuando se conectaba con la verdad escénica era inigualable. La mirada encendida y radiante de energía vital que contagiaba a sus compañeros actores y que fascinaba al público. Nadie como él. Un actor legendario.*

Arturo: *Sentado en las butacas, con el anhelo de ser actor, veía a los GRANDES y soñaba compartir escena con ellos. Gerardo era uno de mis modelos, y cuando ese sueño se materializó -con matices de pesadilla- me hizo mejor actor.*

María: *Siempre fue un apasionado, era envidiable el tiempo que tenía para dedicarle al teatro, mucha gente teniendo el tiempo no lo dedica, era un tipo que respiraba, comía, y vivía por el teatro. Era un gran compañero y se nos quedó pendiente un proyecto entre manos.*

Gerardo se fue con muchos proyectos por hacer, con algunos hablados y otros solo anhelando poder hacerlos. Siempre tenía algo que hacer o buscaba tenerlo, no le quedaba de otra, era actor, un trabajo que no es valorado, que no tiene pensión.

"¿Por qué el orden de este país es solo el de un arca vacía y la necesidad solo la de trabajar hasta matarse?"

Elías: *Por lo menos teóricamente, siempre insistía en la necesidad de agremiarse, de un medio teatral cohesionado. Vinculado con la izquierda, le quedó esa idea de exigencia de derechos, de agruparnos. Ese era un discurso permanente en él.*

Antonio: *¡Qué carajo más de teatro!*

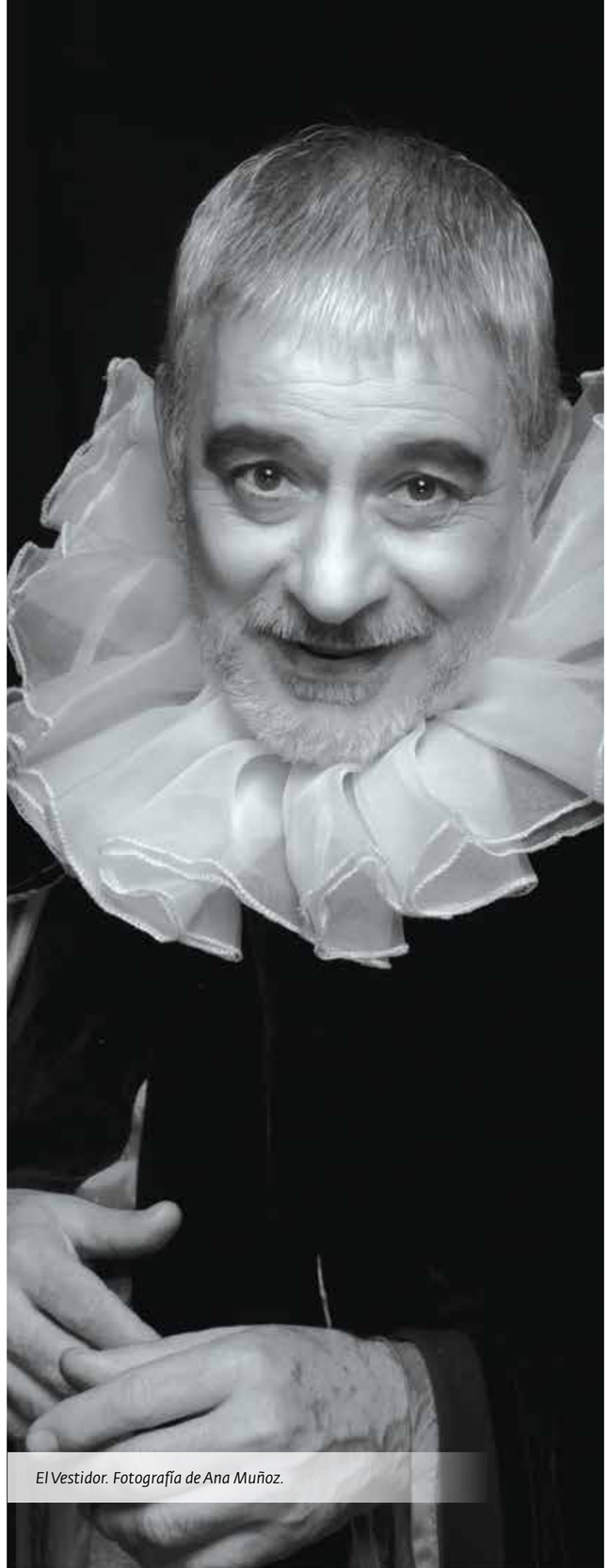
Fabián: *Su fundamento de vida, su pulso vital era ser actor. Estar actuando era su realización, ese era su momento.*

"¡No hay soportes en el cielo, no hay nada fijo en el Universo!"

Gerardo era un cabrón, pero un buen cabrón. De esos tipos que te recuerdan aunque compartieran lo mínimo, que te preguntaba con honestidad e interés, que te enseñaba sin proponérselo. De esos que dejan un vacío cuando no están.

Gracias.

Y un "¡BRAVO!" (disimulado entre el saludo) para usted.



El Vestidor. Fotografía de Ana Muñoz.

AMUBIS: TRASCENDER EN EL TIEMPO DE LA MANO DEL ARTE

Miguel Acuña[1]

San Isidro de El Guarco, pueblo que se ubica al sur de la provincia de Cartago, es un lugar de paso para aquellos que transitan entre la Gran Área Metropolitana y el sur del país, o viceversa. Al norte, se roba las miradas el coloso del Irazú, mientras que al otro extremo se comienza a imponer el verdor del Cerro de la Muerte.

Es ahí, donde nace el 7 de febrero de 1977, denominado en ese entonces, el Grupo Juvenil Cristiano Amubis, como resultado de la iniciativa del sacerdote Alberto Quirós, quien invitó a los jóvenes de la comunidad a organizarse para que se encargaran de tareas comunales y que buscaran formas sanas de entretenimiento e interacción social. Esos jóvenes, a quienes les llegaban los ecos de aquellos movimientos sociales nacidos en la década de los sesenta, que hacían temblar a los detentadores del sistema y que planteaban otra forma de entender el mundo, poco a poco fueron creando sus propios proyectos como respuesta a sus inquietudes.

Los jóvenes como agentes de cambio social, nuevos valores y formas de comportamiento, mayor participación política y cuestionamiento de la autoridad familiar y del adultocentrismo, cambios en las preferencias sexuales, la reivindicación de los derechos humanos, en fin, la lucha contra la injusticia, sobre todo las que surgían de las estructuras de poder, fueron y son algunos de los referentes de trabajo para este colectivo.

Amubis, ha marcado un hito en la gestión cultural comunitaria y en la historia de la cultura popular costarricense. Su trabajo como organización independiente, autogestionaria, sin fines de lucro dedicada desde hace 40 años, a la promoción y divulgación de actividades culturales de todo tipo con el fin de educar y sensibilizar a la población para una sana convivencia humana, es el resultado que sus miembros, a través del trabajo voluntario han logrado consolidar, haciendo de esta labor un estilo de vida.

Sonia Navarro. "Murámonos Federico" de Joaquín Gutiérrez, 1994. Dirección Oscar Zamora. Archivo Asociación Cultural Amubis.

El camino no es y no ha sido fácil. Para nadie es un secreto que gestionar proyectos artísticos alternativos en Costa Rica y fuera de nuestras fronteras es un reto, la obtención de recursos económicos es quizá el principal obstáculo aún hoy cuando existe una mayor valoración del arte como herramienta para el desarrollo de habilidades y la trasformación social, ahora gestionar proyectos desde hace cuatro décadas, es muestra de una ardua labor cargada de rebeldía que ha roto cualquier estereotipo y vencido las críticas que todos aquellos, que de alguna u otra manera se inquietan o amedrentan por el desarrollo de una labor social que surge como *"un grito con savia de la tierra"*, frase de nuestro amigo cantautor Mauricio Rojas en la canción *Nuestro Canto*, "himno" de Amubis.

De este modo, Amubis ha sido protagonista y testigo a través de sus propuestas artísticas y de gestión cultural, de muchas luchas y movimientos sociales en el país, tanto con participación directa como a través de su testimonio como agente de cambio y de reconocimiento de la existencia de relaciones desiguales en la sociedad.

Es el 10 de julio de 1996 que el grupo Amubis se constituye formalmente como Asociación Cultural AMUBIS de San Isidro, inscrita bajo expediente Nº 7756, Folios 1-14, en el Registro de Asociaciones.

EL TEATRO COMO COLUMNA VERTEBRAL

El teatro fue principalmente en sus inicios la columna vertebral de la agrupación, lo que permitió profundizar la mirada social y el ejercicio de la cultura para incidir en la realidad, por lo que se convierte en un medio de conocimiento y sensibilización social para sus integrantes.

El primer acercamiento al teatro se dio el 12 de noviembre de 1977, nueve meses después de su fundación. El grupo de teatro se formó por iniciativa del lugareño Hugo Hernández, quien colaboró como director en el primer montaje en 1978: "El premio de la humildad", basado en el cuento "Juan el de la carguita de leña" de Carmen Lyra.

Durante los primeros años el grupo recibió apoyo y capacitación a través del programa de promotores de teatro aficionado de la Compañía Nacional de Teatro, programa que se mantuvo algunos años. Cabe destacar que de acuerdo a nuestros registros, Amubis es el único grupo de teatro aficionado o comunal que se mantiene activo como resultado de esos programas estatales.

La primera promotora-directora del grupo fue Silvia Díaz Coto, como parte del programa de la Compañía Nacional de Teatro, con ella se realizaron ejercicios y un montaje

corto tipo pasacalle el cual se llevó a San José (primera experiencia de Amubis fuera de la provincia de Cartago). Además inician el montaje de la obra *La propia* de Magón, primera experiencia con libreto, sin embargo no se concluyó tras el retiro de Díaz, quien permaneció poco tiempo entre 1979 y 1980.

Posteriormente, ese mismo año, Oscar Zamora, quien era estudiante de artes dramáticas y filosofía en la Universidad de Costa Rica, y con el que habían tenido contacto, fue invitado a impartir un taller por tres meses. No obstante, Zamora logró entablar una relación que lo llevó a permanecer 25 años asumiendo la dirección del grupo de teatro. Durante ese tiempo lograron montar cerca de 15 obras de escritores nacionales y universales, entre ellos: "Un análisis perfecto hecho por un loro" de Tennessee Williams, "Veinte poemas de Amor y una canción desesperada" de Pablo Neruda, "Anfitrión" de Plauto, "El Oso" y "Petición de Mano" de Antón Chejov, "Salomé" de Oscar Wilde, "Murámonos Federico" de Joaquín Gutiérrez Mangel, "Uvieta" de Alberto Cañas y "Bony and Kin" de Carlos Canales.

El Grupo de Teatro se ha mantenido ofreciendo talleres y produciendo desde entonces diversos montajes en creaciones colectivas y ofreciendo giras a diversas comunidades del país. Otras de las obras que montaron son: "Eva Sol y Sombra" de Melvin Méndez, "Don Concepción" de Carlos Gallini y "Con La Música por Dentro", basada en el cuento de Alfonso Chase.

Durante estos cuarenta años el Grupo de Teatro Amubis también contó, por cortos periodos, con la colaboración en la dirección de: Juan Carlos Calderón, Carmen Sierra y Rafael Sandí.

FESTIVAL AMUBIS, EL PRINCIPAL PROYECTO

El trabajo que ha hecho Amubis marcó una transformación en su quehacer comunal, es así como en el año 1985 comienzan con el proyecto Festival Cultural Amubis, teniendo como antecedentes la celebración de semanas culturales, de matrimonios campesinos, festivales de la canción y presentaciones de teatro aficionado. Son dichos acontecimientos los que gestan el inicio de un proyecto que ha ido creciendo paulatinamente, el cual ha perdurado hasta la fecha y contribuyendo al desarrollo cultural de este país.

El Festival Amubis, es un espacio que se apodera de la plaza de deportes de la comunidad de San Isidro de El Guarco, ese es el epicentro de ilusiones, asaltos de amor y esperanza, zancos, poesía, música, teatro, danza, entre otras manifestaciones que ha convocado a cientos de artistas que llegan de todos los lugares armados con su guitarra, con las destrezas del cuerpo, sus movimientos irreverentes, canciones que provocan y convocan, cantos que arranca aplausos que despierta esperanzas y convocatoria popular. Espacio que también ha sido sub sede del Festival Internacional de las Artes en 1994 y Festival Nacional de las Artes en 1996.

Grupo de Teatro Amubis. "Salomé" de Oscar Wilde, 1986. Dirección Oscar Zamora. Archivo Asociación Cultural Amubis.

OTROS PROYECTOS DE PROYECCIÓN CULTURAL

A partir del año 1988, se inició un programa de giras a la zona de la Península de Osa, Bahía Drake, Puerto Jiménez y otras comunidades en coordinación con el Servicio de Parques Nacionales en el Área de Conservación de Osa (ACOSA) y organizaciones comunales de la zona. El objetivo de este programa es concienciar a los habitantes de la zona por medio de espectáculos artísticos y otras actividades sobre la importancia de la conservación y la protección del Parque Nacional Corcovado. Este proyecto se ha mantenido ininterrumpidamente desde entonces, al menos hasta octubre del 2015, año que se participó en el 40 aniversario del Parque Nacional Corcovado.

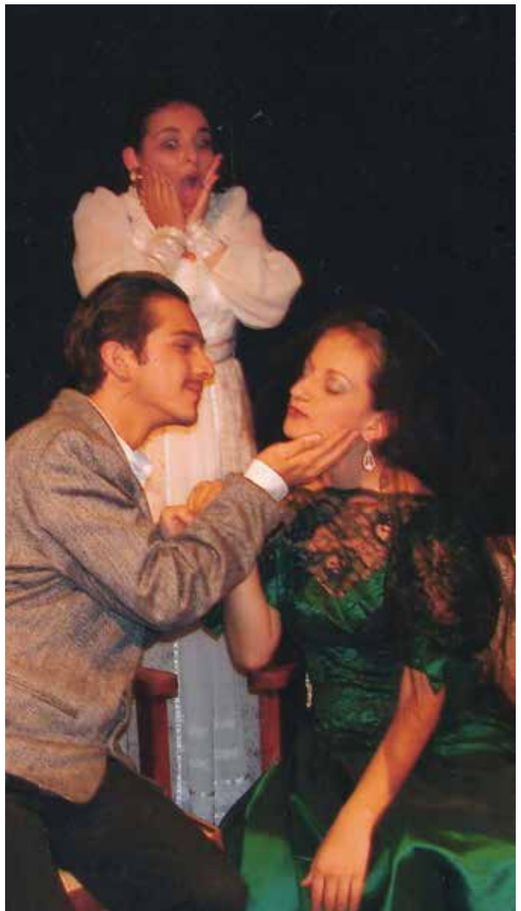
Otras actividades y formas de incidencia de la organización, las cuales han permanecido periódicamente desde 1990 son las peñas culturales, generando un espacio abierto de expresión e intercambio artístico, en donde han participado jóvenes talentosos al lado de artistas consolidados como: Manuel Monestel, Dionisio Cabal, Esteban Monge, Natalia Esquivel, Guadalupe Urbina y María Pretiz.

Para el año 1999, bajo la dirección de la bailarina mexicana Carmen Sierra, se inició el proyecto de talleres de danza infantil con niños y niñas de la comunidad, talleres que se mantienen activos desde sus inicios, diversificando los públicos y generando un espacio accesible para la población en general. Actualmente se imparten clases de danza contemporánea, belly dance, hip hop, baile popular y yoga.

***"Amubis será por siempre, hasta que se oculte el sol".* Rojas.**

Hoy, no solo la comunidad que vio nacer al grupo Amubis es un lugar de paso, sino Amubis por sí solo lo ha sido para muchos artistas nacionales e internacionales que han compartido su arte en este valle. Su metodología de trabajo consolidada, con el apoyo de la comunidad, los artistas, el trabajo incondicional de sus propios miembros, la constancia de Sonia Navarro, miembro fundadora y Ricardo Camacho, pilares en la asociación, la confianza depositada de algunas instituciones públicas y privadas, son un ejemplo que debe ser emulado por otras comunidades y lograr así no un Amubis, sino muchos.

Es la labor de este grupo, inspiración de proyectos comunitarios como "La Cabuya Cuenta", en El Guarco, iniciativa que ha tenido una gran acogida en el seno del Ministerio de Cultura y Juventud, principalmente con el programa Transversalidad Educativa y Portadores de Tradición. La Fundación Keme, en Alajuelita, es otro colectivo que nace inspirado en Amubis, sus réplicas en otras comunidades son la muestra de una cultura viva comunitaria que en el marco de su 40 aniversario recibe el Premio Nacional en Gestión y Promoción Cultural 2016.[2]



Miguel Acuña, Catalina Camacho y Carolina Ramírez. "El Oso" de Antón Chejov. Remontaje 2007. Dirección Sonia Navarro. Archivo Asociación Cultural Amubis.

Festival Cultural Amubis, 2011. Archivo Asociación Cultural Amubis.

Talleres de Danza Amubis, 2007. Archivo Asociación Cultural Amubis.

i Miguel Acuña Mata es comunicador y actor. Miembro de la Asociación Cultural Amubis, participa en la gestión de proyectos e imparte el taller de teatro.

ii Agradecimiento a Ricardo Camacho, actual presidente de la asociación, por la información facilitada para la elaboración de este artículo.

TALLER NACIONAL DE TEATRO: 40 AÑOS CULTIVANDO SUEÑOS

Lianne Solís Fonseca[1]

El Taller Nacional de Teatro (TNT) nace al amparo de las innovadoras ideas del joven Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte (MCJD), y de quien entonces era su ministro, Guido Sáenz González. Eran tiempos de una efervescente actividad cultural, de manera particular en el campo teatral, que se populariza en el gusto de un público cada vez más exigente, nutrido también por las acciones de la recién creada Compañía Nacional de Teatro (CNT).

Es así como, a partir de las experiencias obtenidas, se determina que el país demanda procesos de desarrollo de autogestión cultural comunitaria, por lo que es preciso formar un profesional cuyo perfil no está contemplado en ningún plan o programa existente, ya que las escuelas universitarias tienen como meta el desarrollo individual para el arte escénico. Por esta razón, se propone la creación de un taller donde, por metodología, el actor se forme con capacidades para integrarse a procesos en los que la Expresión Dramática sea un instrumento al servicio del desarrollo cultural y educativo. Finalmente el 22 de setiembre de 1977, bajo la administración de Daniel Oduber Quirós (1974-1978), se firma el Decreto Ejecutivo Nº 7505-C, con el que se crea el Taller Nacional de Teatro, aunque abrió sus puertas desde el mes de agosto de ese año.

El cumplimiento de sus objetivos está a cargo de un equipo de docentes liderado por el maestro Oscar Fessler. Inician lecciones en una sala ubicada en el segundo piso del edificio que alberga por ese entonces al Ministerio de Cultura en la Avenida 4. Un año después pasan al edificio Raventós, hoy Teatro Popular Melico Salazar, donde se trabaja por un periodo de tres años. Desde 1980 y hasta la actualidad, el TNT ejecuta sus labores en la sede de Barrio Escalante, costado norte del Museo Rafael Angel Calderón Guardia.

Tras 17 años de funcionamiento, se reconoce la exitosa incidencia del TNT en diversos campos y se juzga necesaria la adecuación del marco legal que lo regula. Es así como en la administración Figueres Olsen (1994-1998), el 7 de setiembre de 1994, se deroga el Decreto Ejecutivo Nº 7505-C y se decreta el Nº23661-C que convierte al TNT en una institución adscrita al MCJD. Seis años después, en razón de las competencias asignadas al Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), en materia de asuntos jurídicos, presupuestarios y de administración, algunas instituciones adscritas al MCJD pasan a ser programas del Melico Salazar. Así, mediante el Decreto Ejecutivo Nº27992-C, a partir del año 2000 y hasta la fecha, el TNT tiene esa condición.

El Taller Nacional de Teatro se destaca como institución de carácter formativo y capacitador en teatro, inclusivo desde la gratuidad de los estudios y la oportunidad de acceso para diversos sectores sociales. Inicia sus actividades ofreciendo un Ciclo Básico para formar Actores y Promotores de Teatro. Cuarenta años después, el TNT despliega sus acciones en cinco relevantes áreas que dan cuenta de un esfuerzo sostenido y reconocido:

I. CICLO BÁSICO (DESDE 1977 HASTA LA FECHA)

Responde a lo que dice el Decreto No. Nº27992-C, que establece en su Artículo 1, inciso a), "*formar gente capacitada para ejercer el teatro como arte de representación, e instrumento para la promoción en lo artístico, sociocultural y socioeducativo*". Responde también a su Artículo 2, inciso a), que dice que "*mantendrá la formación del actor e instructor teatral mediante un programa de estudios y actividades de dos años que, para especialización ampliará con otros niveles de aprendizaje*". Es así como se conserva desde 1977 el funcionamiento del Ciclo Básico: formación del actor- promotor teatral.

Muestra final de Promoción Teatral 2015: Grupo Las Camañuelas con la obra Las fisgonas de Paso Ancho.

La educación que ofrece el TNT responde a paradigmas humanistas y antropológicos de la cultura. Centra su objeto de estudio en el teatro como arte de representación, como medio de expresión y como eje de procesos de autogestión cultural comunitaria.

La metodología que se utiliza en el TNT para el abordaje del objeto de estudio se enmarca dentro de una epistemología constructivista. El enfoque constructivista se fundamenta en las teorías cognitivas del aprendizaje influidas especialmente por Ausubel, Piaget y Vigotsky. Se parte de que el conocimiento teatral no es resultado de una copia de la realidad preexistente, sino un proceso dinámico e interactivo donde la mente va construyendo modelos cada vez más complejos, por lo que el aprendizaje es continuo y progresivo, en constante evolución. El aprendizaje se convierte así en un proceso de construcción del conocimiento, mientras que la enseñanza es un proceso intencional de intervención que facilita el aprendizaje, donde los profesores actúan como facilitadores, orientando y esclareciendo los procesos, para que el estudiante siga una línea de aprendizaje basada en la investigación- acción.

El actual programa de estudios del TNT para el Ciclo Básico, se ha visto enriquecido con cambios producto de las necesidades que han surgido a través de estos 40 años, responde a una sentida necesidad de contar con personas capaces de impulsar procesos teatrales y de autogestión comunitaria en el campo artístico y cultural, que sean capaces de promover el teatro como medio de expresión y comunicación, incorporar el teatro en los planes educativos del país e integrarse al proceso artístico nacional e internacional, y de contribuir al desarrollo cultural autogestionario en las comunidades.

En este plan de estudios la teoría surge como necesidad a partir de la práctica, siguiendo el método inductivo. Como parte del proceso de aprendizaje integra los conocimientos, habilidades, valores y actitudes de las distintas materias en un todo orgánico, confrontando el proceso con el resultado final, promoviendo una actitud crítica y autocrítica constructiva que permite sistematizar tanto el aprendizaje teórico como el práctico. Pone especial énfasis en el trabajo en equipo, capacidad de juego y creatividad, por lo que las personas egresadas logran integrarse de manera muy satisfactoria en los equipos de trabajo teatral como arte de representación, como labor socio educativa y de promoción teatral.

La promoción teatral es entendida como una acción social que permite devolver al país lo que se ha invertido en sus estudios. La formación en esta área, compuesta por teoría y práctica, es una marca identitaria del TNT que no solo proporciona una gran proyección a las comunidades, sino que también abre nuevas oportunidades laborales. La población atendida en las prácticas de promoción teatral incluye: niñez, adolescencia, adultos, población adulta mayor, personas con discapacidad, niños en condición de callejización, personas privadas de libertad, o poblaciones residentes en instituciones. Como fruto de su experiencia acumulada en Promoción Teatral, el TNT realizó la publicación de un folleto para orientar la realización de talleres de teatro con personas con discapacidad que ha sido de gran utilidad también para otras áreas artísticas.

Montaje final de Egreso del TNT 2009. Obra Bodas de Sangre. Actriz Adriana Fagón. Dirección de Melvin Méndez.

En 40 años de labores el TNT ha atendido aproximadamente 480 grupos de teatro comunitario con las Prácticas de Promoción Teatral de sus estudiantes, ha realizado 40 Festivales de Promoción Teatral y ha efectuado alrededor de 1.440 presentaciones públicas de sus puestas en escena que han sido vistas por alrededor de 1.000.000 de personas que aprecian el trabajo teatral realizado.

II. ÁREA DE CAPACITACIÓN DESDE 1978 HASTA LA FECHA

Como respuesta a su fin b), *"lograr la incorporación del lenguaje artístico en los planes de enseñanza del país"*, y como parte de sus tareas, inciso b), *"mantener la programación y realización de seminarios y talleres de capacitación, dirigidos a educadores de enseñanza formal, no formal y especial"*, el TNT conserva desde 1978 su área de Capacitación para Docentes.

Surge como una idea innovadora, sin precedentes en Costa Rica, que se sustenta en experiencias de Argentina, Francia y España ya que Oscar Fessler era un entusiasta de la incorporación del teatro como materia en los planes educativos, pues como pedagogo, sabía de sus bondades para el desarrollo integral de las personas. El propósito de esta rama es proveer a docentes de distintos niveles educativos, de una experiencia que les permita entender la expresión dramática como un recurso al servicio de la pedagogía.

El seguimiento dado a estas capacitaciones ha permitido identificar logros interesantes: clases más lúdicas, asambleas escolares con mayor calidad artística, mejor conceptuación del teatro en sus diversas modalidades, un reconocimiento de las experiencias vitales que el teatro favorece. Se ha logrado una excelente coordinación con la Dirección de Vida Estudiantil del MEP, una mayor incidencia en el Festival Estudiantil de las Artes (FEA), donde se pueden apreciar los logros de docentes que se han animado a participar con una propuesta dramática.

En los últimos años, se pueden señalar como hitos: a) una Carta de Entendimiento con el MEP para enmarcar estas capacitaciones en un estructura más formal, b) la publicación por parte de ese ministerio de un material básico sobre teatro para docentes que fue entregado a 10.000 educadores, c) se logró cubrir con capacitaciones acerca del uso de la expresión dramática, una metodología de teatro para trabajar con niños, niñas y jóvenes, títeres, dramaturgia y coreografía y movimiento creativo, a la totalidad de asesores del país de las materias de Español, Música y Artes Plásticas, quienes tienen una gran responsabilidad en el desarrollo del FEA.

En estos 40 años hemos tenido presencia en casi todo el país. Se han realizado aproximadamente 500 capacitaciones que han beneficiado a alrededor de 12.500 docentes de preescolar, primaria, secundaria y enseñanza especial, y por efecto multiplicador a 250.000 niños, niñas y adolescentes que han podido disfrutar clases más lúdicas y han podido practicar talleres básicos de teatro, participar en puestas en escena y presentarse ante el público, teniendo acceso a ejercer sus derechos culturales a la expresión artística, arte y recreación.

III. PLAN NACIONAL DE DESARROLLO DESDE 2007 HASTA LA FECHA

Como respuesta a su fin c), *"propiciar, mediante servicios de extensión, el desarrollo cultural autogestionario en comunidades"*, y en respuesta a su Artículo 2, inciso c), *"mantener los programas de capacitación y actividades en la promoción artística- cultural y socio-educativa"*, el TNT mantuvo por varios años un convenio con la Universidad Nacional mediante el cual se formaban Promotores Culturales, y desde el año 2007 y hasta la fecha, mantiene sus actividades de capacitación dentro del Plan Nacional de Desarrollo.

En el año 2007, como parte de este plan, se señalaban metas específicas para el sector cultura, donde el Teatro Popular Melico Salazar tenía una gran participación, y parte de esa labor se le encomendó al TNT. Es así que el TNT inicia acciones relevantes en este marco, que se prolongan a lo largo de las administraciones Arias Sánchez, Chinchilla Miranda y Solís Rivera. Esto supone la ejecución de capacitaciones y talleres en temas teatrales para grupos comunitarios de teatro. Inicialmente se realizaron talleres motivacionales de 2 horas, talleres de 20 horas y talleres de 40 horas con grupos de todo el país y el programa se llamó "Enlaces". En la siguiente administración se planteó la realización de una mayor cantidad de talleres de 40 horas, y se vinculó el trabajo de los talleres con la prevención de la violencia en comunidades de atención prioritaria y el programa se llamó "Gestión sociocultural inclusiva". Finalmente, en la actual administración mantuvo el nombre de "Plan Nacional de Desarrollo", se trabajó por zonas geográficas cada año, realizando un diagnóstico de los grupos teatrales comunitarios existentes en los cantones de atención prioritaria, y seleccionando las agrupaciones teatrales comunitarias que se verían favorecidas, siguiendo criterios relacionados con su trayectoria artística, su estabilidad a lo largo del tiempo y su capacidad organizativa.

En los 12 años de existencia de este programa se han desarrollado alrededor de 180 talleres que han beneficiado a alrededor de 90 grupos comunitarios de teatro, aproximadamente 1.350 personas en todo el país.

En los últimos cuatro años los grupos han recibido cursos de Actuación, Dirección, Dramaturgia, Método de Creación Colectiva, Maquillaje y Títeres. Todos los grupos han realizado Puestas en Escena y presentaciones públicas y en algunos casos girando a comunidades aledañas.

El impacto de la labor del TNT en el Plan Nacional de Desarrollo ha sido muy grande y evidente en el trabajo teatral que realizan los grupos beneficiados.

IV. CENTROS CÍVICOS DESDE EL 2010 HASTA LA FECHA

Surgen con la Ley No. 7582 de 12 de marzo de 1996, Ley de Creación de los Centros Cívicos para la Paz. Estos centros son el componente II del Programa para la Prevención de la Violencia y Promoción de la Inclusión Social, del Ministerio de Justicia y Paz. Fortalecen el derecho a la cultura y la recreación de la niñez y la juventud, con miras a una convivencia sin violencia.

Los Centros Cívicos por la Paz (CCP), son lugares creados por y para la comunidad, especialmente los niños, niñas, adolescentes y jóvenes entre los 0 y 18 años. Se tiene prevista la construcción y operación de siete Centros Cívicos en el país, a saber: Garabito, Santa Cruz, Aguas Zarcas, Cartago, Guararí, Desamparados y Pococí.

Constituyen un espacio físico en el que se implementa una estrategia para la prevención de la violencia, el fortalecimiento de capacidades de convivencia ciudadana y la

Capacitación para docentes en Ciudad Quesada.

Presentación final de la práctica de Promoción Teatral en la Fundación El Futuro es de Todos.

creación de oportunidades de desarrollo para las personas a través de la educación, la tecnología, el arte, el deporte y la recreación.

En los Centros Cívicos para la Paz, el Taller Nacional de Teatro desarrolla cursos de temas teatrales en la modalidad de "Cursos Libres", con el eje transversal de la prevención de la violencia en todas sus formas. El TNT cuenta con un Formador de tiempo completo destacado en cada Centro Cívico, quedando pendiente el nombramiento del personal para Desamparados y Guápiles cuyos edificios aún no han sido entregados.

En cada Centro Cívico se imparten cinco cursos de verano y cinco cursos por cuatrimestre, para un total de 20 cursos en el año, cuyas temáticas varían dependiendo de la edad de los participantes y la programación de cada CCP.

El primer CCP que inició actividades fue el de Garabito, donde ya se han realizado varias puestas en escena que rescatan la historia y tradiciones lugareñas. Además, los Formadores del TNT se desplazan a escuelas y colegios aledaños, para impartir talleres conjuntos con el Taller Nacional de Danza y el comité de la Persona Joven, logrando excelentes resultados tanto en el aprendizaje de los contenidos de prevención de violencia, como en el de disfrute y participación de los jóvenes de otros distritos.

En los demás Centros Cívicos las actividades se iniciaron en diferentes momentos de este mismo año, por lo que se encuentran en una etapa de dar divulgación a los talleres para promover la mayor participación posible de jóvenes, todos ellos cerrarán los cursos que están impartiendo con muestra públicas de sus trabajos a finales de este año.

Se espera llegar a una cobertura aproximada de al menos 100 talleres al año, para un total de 2.000 personas beneficiadas entre niños, niñas y jóvenes en los cinco CCP que se encuentran funcionando actualmente. Se tiene además la expectativa de que en un futuro cercano el TNT pueda extender a estos espacios la oferta que desarrolla en su sede central (Ciclo Básico y Capacitaciones para Docentes).

V. CURSOS LIBRES DESDE EL 2014 HASTA LA FECHA

Con la finalidad de ofrecer un espacio de aprendizaje teatral, para aquellas personas que no disponen del tiempo ni la dedicación que requiere el Ciclo Básico, el TNT empezó a ofrecer *Cursos Libres*, en los que se cobra una pequeña cuota por matrícula y mensualidad, dando énfasis siempre a la función social que cumple el TNT, pues permite tener acceso al arte y la cultura a poblaciones que de otro modo no podrían participar. En estos cuatro años se han realizado alrededor de 60 cursos para aproximadamente 900 personas.

En los últimos cuatro años el TNT ha puesto gran empeño en iniciar un espacio para producir materiales y hacer publicaciones sobre temas teatrales, en el 2015 se realizó el folleto *El disfrute y apreciación del Teatro en la Enseñanza*, editado y distribuido por el MEP, con información básica de teatro. En el 2016 se logró producir el libro *Teatro y discapacidad*, que constituye una ayuda importante para orientar la realización de talleres de teatro para personas con discapacidad, y en el 2017 se está recuperando la historia del TNT con miras a una próxima publicación. Se espera que en el futuro se logren producir materiales que respalden, con conocimientos y recomendaciones, los cursos que el TNT realiza.

Por otra parte, la labor del TNT ha sido objeto de diversos reconocimientos, directos e indirectos. Por ejemplo, un número significativo de sus egresados del Ciclo Básico ha incursionado de manera exitosa en actuación, escenografía, dramaturgia, dirección, danza, entre otras áreas, donde muchos han sido reconocidos con premios nacionales e internacionales. Así mismo, tres proyectos que surgieron como Prácticas de Promoción Teatral, sobre temas relacionados con los derechos de la niñez, recibieron reconocimientos por parte de la UNICEF en 1996.

Al cabo de cuarenta años de labor, se puede concluir que el Taller Nacional de Teatro ha alcanzado una madurez que le ha permitido estar en consonancia con los principios estructurantes de una acción inclusiva, respetuosa de la diversidad y del derecho a la cultura como garantes de una sociedad democrática.

La sostenibilidad de este sueño llamado TNT ha sido posible gracias al trabajo en equipo, y a la convicción sostenida de que la propuesta del Taller es viable y consecuente con un modelo democrático de la cultura. Además, este equipo está convencido de que la metodología de taller favorece ampliamente el descubrimiento, personal y colectivo, de capacidades que propenden al entendimiento del teatro como un acto de compromiso social.

Presentación final de taller de teatro impartido en la Reserva Indígena de Amubri (Talamanca), como parte del Plan Nacional de Desarrollo 2015.

i Lianne Solís Fonseca es licenciada en Artes Escénicas y en Docencia, máster en Estudios de la Mujer, actriz, directora y cuenta cuentos. Tiene 35 años de experiencia en materia de Pedagogía Teatral, tanto en universidades como en comunidades, y es la actual directora del Taller Nacional de Teatro.

¿UNA DRAMATURGIA PROPIA?

María Bonilla[1]

Mauricio Kartun. Taller: Dramaturgia de emergencia, breviario de arte y oficio para la escritura teatral. IX ENT 2016.

En todo movimiento teatral, el problema de una dramaturgia propia es tema de debate vehemente, que atraviesa diversos estados, desde que la gente de teatro del país pone en escena textos de cualquier lugar del mundo menos nacionales, hasta defender y hurgar en la dramaturgia nacional, cuestionando si nos representa o no, si su lenguaje nos interesa y nos reta o no, si muestra quiénes somos o adónde vamos y si nos permite articularnos en tanto identidad y comunidad.

En el caso costarricense, existe en este inicio del siglo XXI, una conciencia mayor de la importancia de tener una dramaturgia propia, es decir, que al igual que toda dramaturgia, dé identidad al movimiento teatral. Los países de más larga tradición teatral, han vivido el fenómeno de una dramaturgia rica, polémica, renovadora del lenguaje, que ha transformado la escena teatral que la genera. Tal vez no es aún nuestro caso, donde una tendencia de nuestra dramaturgia se concibe para mostrarnos como un espejo, antes de retarnos a ir más allá, hacia la construcción de metáforas sobre nuestra realidad.

¿Qué significa tener una dramaturgia propia? ¿Es un reflejo o una representación de nuestra realidad? La problemática de los estilos, los lenguajes, las ideologías y las búsquedas estéticas, no son ajenas en nada a estas interrogantes. Deconstruir nuestros procesos de creación, tampoco lo es.

Poder hacernos cargo de una dramaturgia que nos represente, trae consigo que esa misma dramaturgia se haga cargo de nosotros también. Que nos encontremos, como supongo que el público colombiano se encuentra a sí mismo en *Labio de liebre*, o el canadiense en *Le dortoir* de Carbono 14 o el mexicano en *Mendoza*. Pero ¿no nos encontramos nosotros, costarricenses del siglo XXI en estos mismos espectáculos, al verlos? ¿En qué consiste ese misterioso fenómeno de la pertenencia?

Esta pregunta no es fácil de contestar. A lo largo de nuestra historia se han hecho esfuerzos por apoyar la dramaturgia nacional. Esfuerzos como, en épocas de Graciela Moreno, que el Teatro Nacional tenía una publicación clave: *Teatro para el teatro*, que publicaba textos de dramaturgos, con el fin de difundirlos entre directores, actores y público en general, buscando entusiasmarlos para una eventual puesta en escena, serie hoy descontinuada. La revista *Escena*, de la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica, dedicada en sus orígenes al teatro y hoy dedicada a las artes en general, todavía publica en algunos de sus números, obras inéditas de autores costarricenses. La Editorial de la Universidad de Costa Rica y la Editorial de la UNA han publicado unas pocas obras teatrales de autores costarricenses, lo mismo que la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, en una serie hoy, aparentemente también descontinuada.

Martín de Goycoechea. Seminario de escritura escénica. IX ENT 2016.

Hay esfuerzos como publicaciones de proyectos como Emergencias, de carácter independiente, o Nueva dramaturgia costarricense, de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, que dieron a conocer jóvenes dramaturgos, hoy descontinuadas también. En este sentido, también existe una publicación del Centro Cultural Español, de textos producto de dos talleres impartidos por Guillermo Heras.

En relación con los talleres de dramaturgia, hay diversas instituciones que los han promovido, como la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y el Teatro UBÚ con la venida de dramaturgos que dieron talleres, como Alejandro Finzi (Argentina), David Desola (España), Enrique Mijares (México), entre otros.

Fabio Rubiano. Taller: Dramaturgia Peligrosa (la escritura en contra). X ENT 2017.

El Teatro Nacional tiene un Concurso de Dramaturgia Inédita, cuyo premio es el financiamiento de la producción de la obra ganadora. Durante algunas de sus ediciones, se tomaba en cuenta en el presupuesto de dicha producción, un pago al autor ganador. Hoy en día, este pago no existe, sino solamente el 10% de ley sobre el ingreso de taquilla por concepto de derechos de autor, lo cual, si pensamos que se trata de una sala de 52 butacas, es prácticamente nulo.

La Editorial Tinta en serie es un buen ejemplo de esfuerzos sostenidos en el tiempo. Fundada en 2010 como un proyecto de carácter privado e independiente, Tinta en Serie tiene, a la fecha, cinco colecciones:

Dramaturgia Costarricense Contemporánea, que se ocupa de las obras teatrales escritas por uno o dos autores, que da un panorama claro de las tendencias contemporáneas de la dramaturgia costarricense actual y cuenta con 36 obras teatrales publicadas, desde autores considerados clásicos, como Carmen Lyra y Daniel Gallegos; los más importantes autores de diversas generaciones, como Rolando Quesada (q.e.p.d.), Melvin Méndez, Miguel Rojas, Irene Solera, Ana Istarú, Aylin Morera, Jorge Arroyo, Claudia Barrionuevo, Fernando Rodríguez, Sergio Masís, Arnoldo Ramos, María Silva, Víctor Valdelomar y Walter Fernández; autores que son esencialmente trabajadores del teatro como actores y directores, como Luis Fernando Gómez y Roxana Campos; autores de una generación más reciente, como Bernardo Mena, Dayanara Guevara y Jorge Guzmán, y hasta autores aún más jóvenes, que ven publicada con Tinta en Serie su primera o segunda obra teatral, como Bryan Vindas, Patrick Valembois, Allan Fabricio Pérez; e incluso, autores venidos de la literatura que incursionan en el género teatral como Dorelia Barahona, Valeria Varas y Rodrigo Soto y autores venidos de otras disciplinas, como Armando Campos;

Visiones y Versiones Dramatúrgicas, que recoge aquellos textos de dramaturgia que adapta, actualiza, enlaza o versiona dramaturgias clásicas, con el objetivo de conformar un espectáculo teatral más contemporáneo y que cuenta ya con 5 publicaciones de autores de generaciones diversas, como Samuel Rovinsky (q.e.p.d.), Juan Fernando Cerdas, María Bonilla y Elvia Amador;

Teoría y crítica teatral, que pretende recoger textos históricos, críticos y analíticos sobre el fenómeno teatral costarricense y que cuenta con 3 publicaciones, con investigadores como María Bonilla, Ginnette Barrantes, venida del psicoanálisis y un encuentro de cinco dramaturgos publicados por la editorial, hablando de su escritura: Arnoldo Ramos, Ana Istarú, Jorge Arroyo, Melvin Méndez y Aylin Morera;

Dramaturgias colectivas, que da espacio a aquellos procesos de dramaturgia que se encaran colectivamente por varios autores y de la cual se ha publicado un primer volumen, producto de un taller impartido por el dramaturgo español David Desola; y

Desde la escena, dedicada a trabajadores de la escena que no son dramaturgos, como el vestuarista Rolando Trejos y la artista visual Ana Muñoz, abriéndole así espacio a los elementos técnicos del teatro, relacionados específicamente con el espacio escénico, recogiendo textos teóricos, históricos y documentales, así como material visual como diseños, bocetos y fotografías.

Los esfuerzos del Teatro Popular Melico Salazar, es otro buen ejemplo.

El IX Encuentro Nacional de Teatro (2016), promovió y financió talleres de dramaturgia con especialistas como Bárbara Colio (México), Claudia Barrionuevo (Costa Rica), Martín de Goycoechea (Argentina), Mauricio Kartun (Argentina), David Desola (España), Maruja Bustamante (Argentina). En el 2017, también patrocinó dos talleres de dramaturgia, uno con Jorgelina Cerritos, cuando vino para el estreno de su obra *Al otro lado del mar*, con la Compañía Nacional de Teatro y otro con Fabio Rubiano, en conjunto con el Festival Internacional de las Artes, cuando vino para la presentación de su obra *Labio de Liebre*. Completa este esfuerzo, un taller durante el X Encuentro Nacional de Teatro (2017) con Juan Mayorga, dramaturgo español, dedicado a los profesionales de la dramaturgia teatral costarricense.

Jorgelina Cerritos. Taller: Teatro, Memoria e Identidad. X ENT 2017. Fotografía de Fernando Guerrero.

También durante 2017, Tinta en Serie y el Teatro Popular Melico Salazar unen esfuerzos para convocar un Concurso Nacional de Dramaturgia, con dos premios, uno para una obra larga y otro para dos obras cortas, con una dotación de un millón de colones cada premio y la publicación de los textos ganadores. La respuesta fue masiva, 45 textos fueron presentados.

Hay interés, hay producción, hay planteamientos y hay búsquedas. Si algo puede definir a la dramaturgia costarricense contemporánea, es su diversidad. Las interrogantes sobre qué es y qué define una dramaturgia propia, están en el Interés que se hace manifiesto en los esfuerzos realizados en las áreas de capacitación para la escritura de textos teatrales y su publicación impresa, pero también en la realización de proyectos futuros como el "colgar" los textos teatrales en alguna página web, para que estén disponibles de manera digital, a la manera del CELCIT; así como en el esfuerzo consciente de algunos directores –aún pocos- por poner en escena textos nacionales. Inlcuso el fenómeno de dramaturgos devenidos directores teatrales que ponen en escena sus propios textos, aparece como un producto de esta necesidad de dar a conocerlos a un público que solo sobre la escena, dada la naturaleza del teatro, puede disfrutar de ellos.

Pero no es suficiente. Todo esfuerzo por rescatar, apoyar, estimular, cuestionar y difundir la dramaturgia nacional, es un esfuerzo que rescata, apoya, estimula, cuestiona y difunde los horizontes del medio teatral mismo. Encontrarnos en el espacio arquitectónico tradicional o no, alternativo o no, pero siempre protegido, de un teatro, al abrigo de las luces y medidas de la escena; buscando nuevos lenguajes para articular nuestros problemas comunales y nacionales, es dar respuesta a aquello que definiría una dramaturgia propia. Discutir nuestro presente y diseñar nuestro futuro en el ámbito de la ficción artística, nos significará, algún día, hacernos cargo de este presente que paradójicamente, sigue hoy ajeno y sin pertenecernos y de ese futuro que, en consecuencia, es incierto e inaccesible.

David Desola. Taller: Dramaturgia Colectiva. IX ENT 2016.

i María Bonilla es actriz y directora teatral profesional desde 1974. Fue directora de la Compañía Nacional de Teatro (1982-1986) y del Colegio de Costa Rica, Ministerio de Cultura (1986-1995), así como de la Escuela de Artes Dramáticas y del Teatro Universitario, Universidad de Costa Rica (2004-2008). Doctora en Estudios Técnicos y Estéticos del Teatro, Universidad de París VIII, Francia. Profesora catedrática Universidad de Costa Rica y Universidad Veritas. Es Premio Nacional al Mejor Director en1997, 1999 y 2000, Ministerio de Cultura.

FORMAR PÚBLICOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

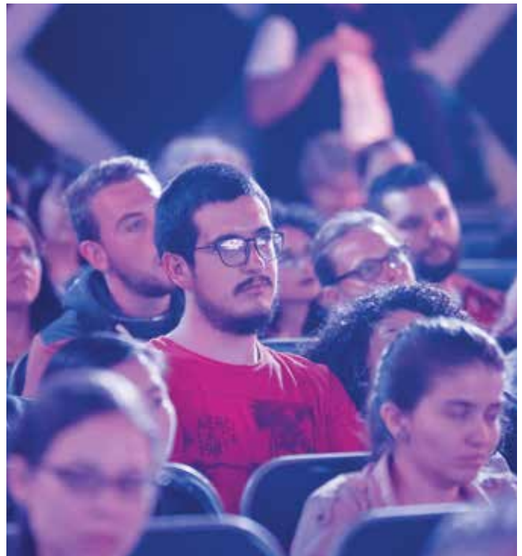
Javier Ibacache[i]

Los espacios culturales se enfrentan a un nuevo contexto donde los públicos adquieren un rol preponderante. La gestión debe repensarse y reenfocarse con estrategias que aborden las barreras de acceso de acuerdo con cada territorio. El siguiente artículo sintetiza los temas abordados en el taller Los Públicos de las Artes Escénicas impartido durante el X Encuentro Nacional de Teatro, y ofrece orientaciones prácticas para la elaboración de una estrategia.

Diversos factores han venido incidiendo en las últimas décadas en los niveles de asistencia de espectadores a los espacios artísticos y centros culturales, conforme las creaciones han diversificado sus lenguajes y se han ampliado los circuitos. La baja en estos indicadores ha ido acompañada de un incremento en el consumo de contenidos de la industria de la entretención y de plataformas digitales. El desbalance plantea retos inéditos cuando se ponen en marcha nuevas iniciativas, especialmente en contextos de desigualdad social. Para quienes lideran o encabezan proyectos artísticos significa preguntarse cómo se trabaja en la formación de públicos, de qué manera las manifestaciones artísticas se vinculan a edad temprana con el sistema escolar y cuáles son los canales más efectivos para flexibilizar las barreras simbólicas que condicionan el acceso de la población a las creaciones.

La experiencia internacional en distintas regiones señala que no basta con políticas de gratuidad o eventos masivos. Se requieren estrategias de largo plazo que incentiven la participación y la integración, forjando espectadores capaces de vincular las propuestas artísticas con su entorno y sus biografías.

ESPACIOS CULTURALES EN LA MODERNIDAD LÍQUIDA



En su libro *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, el sociólogo polaco Zygmunt Bauman resalta el rol que las políticas públicas podrían cumplir en tal disyuntiva. "El Estado cultural, un Estado dedicado a la promoción de las artes, debe enfocarse en asegurar y atender el encuentro continuo entre los artistas y su público", escribe.

La afirmación va precedida de un análisis de las condicionantes que enfrentan las creaciones artísticas en medio de procesos de globalización, migraciones y masificación de plataformas virtuales. Para Bauman, el ideario de las bellas artes ha mutado desde un mundo sólido a otro en que predomina la incertidumbre y, con ello, la improbabilidad de formar ciudadanos avezados en la apreciación artística.

Históricamente aquella labor de mediación entre las artes y sus destinatarios se había confiado al sistema educativo de la mano de una elite ilustrada, como se derivó del estudio que realizó el sociólogo francés Pierre Bourdieu durante los años 60 y que publicó bajo el título de *La distinción*. La investigación describe cómo el orden social tiene una correspondencia en los gustos y las prácticas culturales de las personas de acuerdo con el origen familiar y al medio escolar/social al que se pertenece. La publicación estableció que la aproximación a las expresiones artísticas responde a una barrera simbólica y que aquella disparidad de estatus podría alterarse conforme se incida en la formación escolar de los individuos.

Cinco décadas después, Bauman advierte que la lógica de la transacción comercial del neoliberalismo ha permeado todos los estamentos de la sociedad y que el escenario también ha cambiado en el campo cultural. En sus palabras, "la cultura de la modernidad líquida ya no tiene un populacho que ilustrar y ennoblecer, sino clientes que seducir" y su función "no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear necesidades nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas". Testigo de buena parte de los conflictos y las tensiones sociales del siglo XX, para el sociólogo el momento no parece esperanzador y se hace aconsejable revisar aquellas dinámicas que hasta ahora parecían efectivas.

Los espacios culturales adquieren un protagonismo para salvar el vacío, conectar con los públicos de hoy y de mañana, y asegurar su involucramiento en la oferta programática. Ante ellos se abren interrogantes sobre cómo convocar a nuevos espectadores e integrar de manera concreta la mirada de quienes solo venían siendo vistos como destinatarios.

En general comienza a hablarse del imperativo de generar comunidades en torno a los espacios culturales y las expresiones artísticas en sintonía con el cambio en los patrones de gustos y hábitos de las personas, como los que han descrito por separado en sus estudios el sociólogo norteamericano Richard Peterson y el antropólogo mexicano Néstor García Canclini.

El primero identificó a fines del siglo XX el surgimiento del omnivorismo cultural en algunos grupos de elite que amplían el abanico de sus preferencias por estilos y disciplinas artísticas, independientemente del medio social al que pertenecen (pueden ser espectadores de alta cultura un día, y de cultura popular al siguiente). El segundo profundizó en la descripción de la nueva generación de prosumidores culturales. Es decir, jóvenes que se involucran con las artes desde la producción y expresión de contenidos propios y abandonan el rol del espectador inactivo, generando un cambio significativo en la manera de relacionarse con los espacios culturales.

Las organizaciones a cargo de recintos culturales –públicos o privados- han venido recorriendo un camino de adaptación. Al igual como ocurriera en los museos durante la segunda mitad del siglo XX, la urgencia por contar con programas de educación y mediación ha dado forma a reestructuraciones internas o ha ampliado el perfil de quienes se desempeñan en el campo.

Las instituciones del Estado que se ocupan de la cultura también han acusado recibo y las cartas de navegación acentúan el énfasis en facilitar el acceso de los públicos a las artes. Entidades canónicas se vuelcan hacia los visitantes y, de pronto, todos parecen estar hablando de desarrollo de audiencias y formación de públicos.

AUDIENCIAS, PÚBLICOS, ESPECTADORES

La antropóloga mexicana Lucina Jiménez –pionera en la reflexión sobre el tema- declaraba a mediados de 2011: "Hoy se reconoce cada vez más que los públicos forman parte del hecho artístico y que su presencia depende de una gran diversidad de factores que es necesario identificar y explorar, a fin de poder establecer políticas culturales y estrategias de gestión contemporáneas que los pongan en el centro". La afirmación la hacía en el *Primer Seminario Internacional de Formación de Audiencias* organizado en Santiago de Chile por el Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM.

Como ella, el Arts Council de Gran Bretaña había formulado ya en 1998 una declaración que sigue siendo inspiradora para pasar del discurso a la práctica. "¿Qué queremos decir con desarrollo de audiencias? Sostener y expandir las audiencias regulares o los visitantes ya existentes, crear nueva concurrencia, y mejorar su disfrute, comprensión, habilidades y confianza a través de las expresiones artísticas".

En su libro pionero *Teatro & Públicos*, Jiménez plantea además que el concepto de público se encuentra en construcción y recurre a la idea de Beredict Anderson sobre la comunidad imaginada para sostener que en el caso de las artes escénicas es "un grupo unido temporalmente durante la representación" que se vincula "por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los hace identificarse como miembros de una comunidad, aun cuando nunca se conozcan o se vean unos con otros".

En el *Diccionario Crítico de Política Cultural*, Teixeira Coelho -Magíster en Ciencias de la Comunicación y reconocido consultor

internacional de políticas culturales- se enfoca en discernir el alcance del término. "Público suele designar al conjunto simple, físico, de personas que asisten a un espectáculo", comenta, y luego advierte: "No existe un público de arte sino públicos de arte".

El discurso de las industrias creativas ha introducido la expresión audiencias culturales y se ha convenido que este término facilita la investigación y el diseño de estrategias, especialmente en el medio anglosajón, al diferenciarlo de públicos. Se afirma que las audiencias se desarrollan mientras los públicos se forman. O si se prefiere que los públicos son audiencias ya fidelizadas.

Hay quienes ven en este matiz una declaración de principios y sostienen que hablar de audiencias implica entender el fenómeno artístico desde la lógica de la transacción de producto y mercancía; y optar, en cambio, por público remite al sentido más profundo de la creación. Al margen de tal dicotomía, la experiencia indica que el desarrollo de audiencias y la formación de públicos son procesos que ganan consistencia en tanto involucran a distintos agentes de un ecosistema.

"Existe un público cuando el conjunto de personas que designa este término se ubica bajo un mismo techo semántico en más de un aspecto", matiza Teixeira Coelho. "Para este grupo, la obra presenciada asume significados y significaciones. Es decir, comparten la misma competencia artística, la misma disposición estética".

El filósofo y crítico de arte alemán Boris Groys se sumó recientemente al debate con su libro *Volverse público*, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea, donde se inclina por caracterizar a los públicos de hoy como espectadores en movimiento. Afirma que "son básicamente viajeros", dado que "la vida contemplativa contemporánea coincide con una permanente y activa circulación".

CAPITAL CULTURAL Y BARRERAS DE ACCESO

Independientemente del enfoque que se suscriba, existe consenso en que la formación de públicos apunta a impulsar y desarrollar estrategias o programas que permitan fortalecer lo que se denomina capital cultural, integrando las particularidades del contexto.

El capital cultural es entendido como el conjunto de herramientas con que cuenta un individuo para aproximarse, acceder, valorar, aprehender y apropiarse simbólicamente de un bien cultural o de una creación artística. Según estableció Pierre Bourdieu, el capital cultural deriva del medio familiar, el sistema educativo y/o la comunidad de origen.

El Estado y las organizaciones culturales pueden incidir en las condicionantes que enfrentan las personas para acceder y participar en la oferta artística o la actividad cultural. En el caso de los centros culturales, esta labor se traduce en la diversificación de los públicos, como advertía Sir John Tussa -director del Barbican Centre, de Londres- cuando comenzó a impulsar estrategias en tal sentido. "El término acceso conlleva una connotación precisa de ampliar la variedad social, la variedad étnica, la muestra representativa de clase social de tu público".

El concepto de acceso guarda relación con las condiciones materiales que posibilitan el consumo y la participación cultural de las personas, aunque diversos estudios culturales señalan que la disparidad de acceso no solo responde a diferencias en el poder adquisitivo, sino en educación, en capital cultural y en estatus social, como lo planteara el mismo Bourdieu.

Las estrategias de formación de públicos se sustentan en la identificación de las barreras de acceso que inciden en la aproximación de las personas a la oferta artística y en la participación cultural. Las más frecuentes señaladas por los estudios son de carácter económico, territorial, etario, social y simbólico, y suelen caracterizarse del siguiente modo:

- **Económico:** El poder adquisitivo y los recursos económicos de los que disponen las personas.
- **Territorial:** La distancia respecto de los espacios culturales, la centralización de la oferta, los medios de transporte existentes, las oportunidades presentadas en una determinada localidad.
- **Etario:** Implica la consideración de las características propias de cada rango etario y de sus posibilidades de acceder a la oferta artística.
- **Social:** La educación, la clase social, el estatus y el nivel socioeconómico de cada individuo.
- **Simbólico:** La diferenciación en las capacidades de apreciación de un bien cultural, y de la apropiación de su significado.

DECÁLOGO PARA EL TRABAJO CON PÚBLICOS

El desarrollo de audiencias y la formación de públicos deben ajustarse a una estrategia y una planificación -como se detalla más adelante- y conlleva consideraciones de distinto alcance que Lucina Jiménez sintetizó en 2011 durante el *Seminario de Formación de Audiencias* bajo el formato de un decálogo:

1. "Los públicos no nacen, se hacen. Por tanto, se requieren estrategias con objetivos específicos acordes a cada espacio.

2. "El público general no existe. Es una categoría inventada por los promotores culturales para esconder el hecho de que no se están dirigiendo a nadie. Mientras más específicos seamos en nuestras relaciones, mayor cercanía podemos realizar.

3. "Un plan de públicos supone el conocimiento de quienes interactúan con el centro cultural, teatro, auditorio, compañía, etc. La sistematización de datos es fundamental para el desarrollo de cualquier política de desarrollo de públicos.

4. "Los públicos no son ajenos a la definición de la identidad de la institución, grupo, compañía o infraestructura para la cual se desea formar, ampliar, transformar o desarrollar públicos. Las estrategias de públicos no sustituyen la calidad y la buena factura de lo que se promueve. En una entidad deben estar involucrados todos los agentes que participan en el hecho escénico. La formación de públicos no solo es responsabilidad de quien difunde, sino también de quien programa, actúa, recibe al público, administra, etc. Nadie es inocente.

5. "La creación y formación de públicos va más allá del enfoque cuantitativo. Llenar la sala no es sinónimo de éxito en las estrategias de públicos. Se puede tener mucho público y tener un problema de públicos. Por tanto, se requiere tener mucha claridad sobre cuáles son las prioridades.

6. "Diseñar las estrategias y mecanismos de desarrollo que den solidez a la dimensión económica, social y afectiva a través de estrategias de comunicación, marketing cultural y otras, a partir de propuestas integrales.

7. "Impulsar los enfoques desde los públicos en las escuelas profesionales de formación, gestión y experimentación de la práctica profesional de creadores, productores, directores y gestores y buscar el intercambio de experiencias y gestores.

8. "Elaborar planes específicos de carácter formativos basados en la experiencia y en la diversidad, dentro y fuera de las aulas de la escuela básica, conectarse con iniciativas que promuevan formación en lenguajes artísticos. Incidir en la formación estética de los profesores del sistema educativo, aunque se piense que no está a nuestro alcance. Ellos constituyen un eslabón fundamental en la cadena de formación o rechazo a la experiencia estética.

9. "Incorporar el uso de las nuevas tecnologías como espacio de encuentro entre arte y espectadores, y también dentro de las estrategias de desarrollo de públicos.

10. "Aplicar las cuatro pes: paciencia, pertinencia, perseverancia y pasión. Si alguno de estos ingredientes hace falta, es mejor no hacerlo y dejar que siga siendo el mercado y la tecnología quienes determinen los gustos y las prácticas culturales de los ciudadanos".

DISEÑO DE ESTRATEGIA

Como se ha establecido antes, la formación de públicos consiste en la planificación, elaboración e implementación de estrategias orientadas a:

- Incidir en las preferencias y valoraciones de un determinado grupo frente a las creaciones artísticas.
- Intervenir en las barreras que condicionan el acceso y la participación de una determinada comunidad o grupo en la oferta cultural.

Tales estrategias deben considerar las particularidades de cada contexto, especialmente los entornos de desigualdad de acceso a la oferta artística y a la participación cultural. Contar con una estrategia de formación de públicos potencia la gestión de los espacios culturales en tanto hace visible la dimensión social que éstos pueden cumplir.

Debe considerarse que todo plan de este ámbito requiere un trabajo sostenido en el tiempo y que sus resultados serán visibles a mediano y largo plazo. Parece aconsejable trabajar en una planificación de al menos 4 años, dado que es el período de maduración y consolidación de los proyectos.

Para la elaboración de la estrategia de formación de públicos, se sugiere el siguiente plan de trabajo:

Diagnóstico. Consiste en la caracterización de las principales constantes de la oferta artística o cultural del entorno y las pautas de consumo cultural descritas en fuentes secundarias (estudios, informes, encuestas), junto a la identificación de los principales agentes que intervienen en este ámbito. El análisis de las fuentes permitirá establecer la existencia o no de una problemática de acceso a la oferta en determinados grupos de la población, describir la naturaleza de esta última e identificar niveles de participación en actividades artísticas o de creación.

Definición de territorio. La caracterización que resulta del diagnóstico y la identificación de una problemática de acceso, frente a una determinada oferta, irá seguida de la definición del territorio en que se proyecta implementar luego la estrategia de formación de públicos. Esta definición está sujeta a las características del agente que realizará la intervención y las condicionantes de su gestión. El alcance de un plan de actividades varía si se trata de un espacio artístico, un centro de formación, un centro cultural, un centro comunitario o una biblioteca, por ejemplo. No obstante, es aconsejable delimitar el campo de acción.

Elaboración de mapa de destinatarios. Una vez establecida la problemática de acceso frente a la oferta y el territorio en el que se implementará la estrategia, se sugiere la elaboración de un mapa de destinatarios que permita caracterizar con claridad a estos últimos de acuerdo con variables relevantes para el plan de acción. Esto facilitará

la identificación de grupos de beneficiarios, colaboradores y potenciales agentes de presión o de interés. En el mapa de destinatarios deben incluirse todas las entidades relevantes para el desarrollo de la estrategia, independientemente de su naturaleza.

Identificación de barreras de acceso y participación. A la caracterización de destinatarios, colaboradores y beneficiarios, seguirá la identificación de las barreras que condicionan el acceso y la participación de estos últimos en el territorio que se haya establecido como ámbito de intervención. Como se ha señalado antes, los estudios en el ámbito del consumo cultural y los hábitos culturales establecen que las barreras más frecuentes que inciden en el acceso a la oferta artística son de carácter económico, social, territorial, etario y simbólico. Es decir, responden en su mayoría a lo que antes se ha denominado capital cultural.

Formulación de estrategia. Cuando se tienen a la vista las distintas dimensiones de la problemática a abordar y se han definido territorio, mapa de destinatarios y barreras de acceso, es posible avanzar en la formulación de una estrategia que describirá en detalle la intervención que se llevará a cabo, la duración de la misma y los resultados esperados. La estrategia debe considerar propósito, objetivos y plan de actividades o programa, junto a una modalidad clara que permita hacer seguimiento de resultados (indicadores) en un período determinado. La modalidad de las actividades se ajustará al territorio, sus destinatarios y la naturaleza de la barrera de acceso en la que se intervenga, aunque es usual adoptar formatos de eficacia reconocida (taller de apreciación, laboratorio de creación, foros de análisis, presentaciones de especiales, funciones didácticas, etc.) y elaborar nuevas modalidades a partir de la creatividad e innovación de quienes ejecutan los programas.

Herramientas de evaluación. La formación de públicos constituye una intervención en un ámbito que se ha diagnosticado una problemática de acceso y participación, frente a la cual se ha formulado un plan de actividades o programa. A fin de hacer seguimiento a la implementación de la estrategia y validar la pertinencia de la modalidad de trabajo, es aconsejable elaborar al inicio del programa una pauta de evaluación cuantitativa y cualitativa que integre indicadores de resultados. Junto a la puesta en marcha de la estrategia debe además establecerse una línea de base que describa el escenario en el cual se realizará la intervención y que servirá de referencia para el seguimiento del programa en sus distintas etapas.

Dependiendo de la escala del espacio cultural, el territorio en el que se inserte y las características de sus destinatarios, la estrategia de formación o desarrollo de públicos que se lleve a cabo podrá integrar actividades del ámbito de la mediación, de la educación y de la fidelización; o podrá privilegiar solo uno o dos de estos componentes.

Un espacio cultural cuya escala territorial es acotada a un barrio se inclinará por la integración de la comunidad de vecinos a través de actividades de mediación.

Una entidad con un alcance comunal estará llamada a trabajar también con la comunidad escolar e incluir un programa de educación.

Una infraestructura cultural de relevancia regional o metropolitana con una oferta mixta de actividades habrá de implementar programas paralelos en cada una de estas líneas, incorporando además una política de fidelización.

Como se ha establecido antes, el público general no existe. Es decir, no es posible pensar en el público como un grupo único con características homogéneas. Por ello, es aconsejable estudiar y determinar qué condicionantes inciden en ellos. También se recomienda segmentarlos de acuerdo a las variables que parezcan relevantes para el propósito de la estrategia y el contexto.

Las variables sociodemográficas son de uso frecuente, especialmente las que corresponden a género, edad y nivel nivel socioeconómico. La edad por sí misma no es determinante en los gustos o en los hábitos culturales. Será necesario asociarla a la variable ciclo vital. El nivel socioeconómico suele ser un predictor de acceso a la cultura, no solo en relación al costo de las entradas sino también por los de transporte, que van asociados a la variable geográfica.

En la actualidad, parece aconsejable trabajar más bien con una segmentación basada en valores y estilos de vida. Es decir, identificar las causas a las que adhieren las personas en su cotidiano e inferir a partir de allí los grupos que es posible activar en un territorio en torno a la oferta artística o cultural.

El desafío radica además en que la estrategia esté acompañada de una indagación cualitativa de públicos: conocerlos en profundidad, comprender sus estilos de vida, generar relaciones de confianza y dimensionar qué hacen ellos con las artes en sus vidas. Entonces el plan podrá evolucionar y alentar la conformación de comunidades a partir de los intereses que se comparten. La filósofa española Marina Garcés lo expresa del siguiente modo: "El espectador no necesita ser salvado, pero sí necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros".[ii]

i Javier Ibacache es licenciado en Comunicación Social y periodista de la Universidad de Chile. Es gestor de la Escuela de Espectadores en Chile, programa pionero en la formación de audiencias. Es también autor de varios artículos de crítica teatral y formación de audiencias. En la actualidad es Director de Programación del Espacio DIANA de Santiago, y profesor en la Universidad de Chile y en la Universidad de Los Andes.

ii Garcés, Marina. *Visión periférica. Ojos para un mundo común.*

LA DRAMATURGIA EN COSTA RICA[i]: ENTREVISTA A MARIELOS FONSECA[ii]

José Pablo Umaña[iii]

Marielos Fonseca, directora del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS)[iv], nos recibe amablemente en su casa de habitación mientras atiende trabajos pendientes y llamadas desde su oficina. Hace una pausa en su trabajo para acceder a la entrevista que hemos programado, con el fin de hablar sobre los esfuerzos que se han hecho desde el TPMS para robustecer el desarrollo de una dramaturgia costarricense.

J.P. Marielos, durante los últimos tres o cuatro años, hemos visto una clara intención de desarrollar un programa de fortalecimiento en el área de la dramaturgia, a través de talleres, seminarios y concursos. ¿De dónde nace la necesidad de enfocarse en esta área?

M. Creo que eso tiene dos raíces, una personal y otra ligada al Encuentro Nacional de Teatro (ENT). El Encuentro está organizado por una Comisión que representa a varias instituciones estatales y organizaciones independientes que tienen que ver con el teatro costarricense. En el seno de dicha comisión se ha hablado mucho, durante los años que tenemos de organizar el Encuentro, que una de las debilidades más fuertes del sector, entre otras, es la dramaturgia. A nivel personal, como actriz, productora y directora, también he notado que es una carencia de nuestro medio. Basta con ver la cartelera teatral para darse cuenta de que no tenemos obras de dramaturgia costarricense.

J.P. Esta ausencia de obras nacionales en los escenarios, ¿es señal de que no se está escribiendo o, más bien, de que los textos no están siendo conocidos por el medio?

M. Precisamente, a partir de la constatación de este hecho, comenzamos a preguntarnos cuál podría ser el problema. No sabía si era que la gente no estaba escribiendo, o si el medio no conocía los textos, o si era un problema de edición y publicación de textos que impedía que la gente los conociera o si, sencillamente, la gente no estaba interesada en escribir... Pensamos entonces en darle un énfasis contundente, más específico, a la dramaturgia. Dimos los primeros pasos el año pasado (2016) con la implementación de varios talleres, siempre dentro del marco del ENT. Normalmente la cantidad de gente que se matricula en los talleres del Encuentro supera el cupo fijado para cada uno, el medio en esto ha sido muy entusiasta, pero decidimos darle seguimiento a la gente que ya estaba escribiendo, o que hubiera llevado alguno de los talleres de dramaturgia que se habían impartido anteriormente, para asegurarnos que los participantes, o por lo menos un porcentaje alto de ellos, tuviera ya consigo la experiencia de la escritura dramática.

J.P. De experiencias pasadas, también cabe cuestionarse la pertinencia de estos esfuerzos desde la institucionalidad, de saber si esta inversión se corresponde realmente con las necesidades del sector. ¿Cómo analiza usted el papel de las instituciones estatales en este campo?

M. Yo creo que las instituciones del Estado deben facilitar espacios para que los diferentes sectores se dinamicen y comiencen a moverse por sí mismos. Eso es lo que tratamos de hacer durante el Encuentro: contratamos dramaturgos nacionales e internacionales para que llegaran a facilitar espacios para el sector. También hemos hecho una alianza con Tinta en Serie, una editorial dedicada enteramente al teatro del país, con el fin de brindarles espacio físico dentro de la institución para que puedan realizar un par de actividades ligadas a la dramaturgia, de manera que también se vayan generando puntos de encuentro y conversación. El dramaturgo siempre se queja de que trabaja mucho en aislamiento, que le hace falta la retroalimentación, que le hace falta que la gente lo escuche, que la gente lea sus textos mientras están en el proceso de creación... En este sentido, hemos tratado de generar un par de espacios, pero todavía queda mucho por hacer. Con Tinta en Serie, además, hemos producido el Primer Concurso de Dramaturgia Inédita del TPMS, que premia una obra larga y dos cortas, y cuyos resultados se darán pronto a conocer.

J.P. Otro aspecto que llama la atención ha sido el énfasis que se ha dado al teatro para niños, tanto en la dramaturgia como en las actividades y espacios específicos que se han generado para este sector...

M. Efectivamente, se ha tratado de apoyar de cierta manera el fortalecimiento del teatro infantil, al que muchas veces se ha visto como un sector menor. De hecho, estamos a punto de iniciar un proyecto para generar un concurso de dramaturgia específico para obras de teatro para niños. Por otra parte, se ha venido trabajando desde hace un par de años en un programa de fortalecimiento de nuevos públicos para las artes escénicas, y se han sostenido también, con los grupos de teatro infantil, una serie de mesas de trabajo que han dado como resultado la implementación de varios programas para atender las necesidades específicas de este sector, dentro de las posibilidades administrativas y presupuestarias que tenemos las instituciones del estado.

J.P. Aparte de estos esfuerzos actuales del TPMS en el apoyo a la dramaturgia, es necesario mencionar que ha habido algunas otras instituciones que, en años anteriores, han desarrollado programas para la formación de dramaturgos que, incluso, dieron como resultado la publicación de antologías. ¿Cómo valora usted, ahora, la incidencia real de esos proyectos?

M. Creo que fue motivador, y la incidencia real la veremos a mediano plazo. Digo motivador por la respuesta que hemos tenido de parte del sector con este primer concurso de dramaturgia, ya que no nos esperábamos la gran cantidad de obras que llegaron. Somos un país pequeño, y un sector pequeño también, y creíamos que iban a llegar, a lo sumo, veinte o veinticinco textos, pero se nos duplicó la cantidad. Eso nos da, de entrada, cierta información. Nos dice que sí hay gente escribiendo. Ahora, cómo están escribiendo, sobre qué temas, cuáles son sus intereses, o qué tendencias se observan en la escritura, eso lo desconozco, pero nos lo podrá informar más adelante el jurado. De hecho, creo necesario que haya un trabajo con los tres miembros del jurado para que nos retroalimenten sobre esos temas, porque es información a la que vale la pena darle seguimiento. En todo caso, lo que sí sabemos desde ya es que la gente está escribiendo y está motivada. Hay cuarenta y cinco personas, o por lo menos cuarenta y cinco iniciativas entregadas, y listas para concursar. Lo que hay que pensar ahora es qué hacer con esto, qué pasos dar a continuación. Lo primero es que estamos dejando listo, dentro del presupuesto del 2018, un rubro para la continuación de este concurso de dramaturgia como algo establecido, siempre dentro del marco del ENT, ya que es el espacio idóneo para manejar jurídicamente el tema, sin necesidad de tener que crear un decreto adicional. Creo que los resultados mayores- ver las puestas en escena, escuchar lecturas dramatizadas de estos textos- los iremos viendo dentro de unos dos o tres años, y ahí sabremos con exactitud cómo se mueve el sector en ese sentido.

J.P. Atendiendo a lo que había mencionado anteriormente sobre la necesidad de los dramaturgos de escuchar sus obras, ¿no se ha pensado en algún programa, con la Compañía Nacional de Teatro, por ejemplo, para darle cabida a las lecturas dramatizadas de esos textos? Lo menciono porque podría ser una manera más directa de dar retroalimentación al dramaturgo, tanto sobre el texto en sí, como sobre la reacción de los posibles espectadores...

M. Siempre se ha pensado que las lecturas dramatizadas tendrían que hacerse. Nunca ha habido, sin embargo, un punto en el que definamos dónde, cómo y cuándo. Creo que es uno de los siguientes pasos, porque es la manera de dar a conocer todos esos textos que no están publicados. La Compañía podría ser, efectivamente, el marco ideal para realizar esas lecturas porque, a su vez, conocería las obras costarricenses que eventualmente podría llevar a escena. Pero no es necesariamente el único espacio donde se podrían realizar. También es un programa que se puede implementar desde el sector independiente o el universitario. Creo que es algo que necesariamente va a ocurrir; lo que necesitamos es producción y alguien que simple y sencillamente tenga el deseo de hacerlo, tal y como ya se hace en otros países como México o Chile. De hecho, en Chile tienen una Muestra Nacional de Teatro que realizan cada dos años, y se presentan sólo textos nacionales chilenos. Eso sería para nosotros un objetivo muy bonito para realizar a largo plazo.

J.P. ¿Cómo ve usted, desde el fortalecimiento de la dramaturgia, otras iniciativas que se mantienen en nuestro medio, como el Concurso de Dramaturgia Inédita del Teatro Nacional?

M. A mí me parece muy bien, porque ha logrado mantenerse durante doce o trece años, aunque no haya logrado transformarse. Quiero decir que la Sala Vargas Calvo, que es el lugar donde se realiza la puesta en escena de la obra ganadora del concurso, es una sala pequeña, de no más de sesenta asientos, y entonces el dramaturgo se ve limitado en su creatividad a las condiciones muy específicas de ese espacio. Es como si el autor estuviera escribiendo por encargo. Por eso, cuando ideamos nuestro concurso de dramaturgia, quisimos premiar una obra larga y dos cortas, para que los autores no tuvieran límites. Procuramos darles un premio en efectivo y, cuando se pueda, porque la coyuntura con Tinta en Serie es sólo por este primer certamen únicamente, publicar las obras. Aunque claro está, podemos publicarlas posteriormente en otra editorial, como la Editorial Costa Rica o la de Universidad Nacional.

Lo que sí me parece que no está bien, es que hayamos tardado trece años en reaccionar, y que no hayamos apoyado antes el desarrollo de la dramaturgia nacional. Tanto así que, si vemos la programación de la Compañía Nacional de Teatro de los últimos años, casi no tenemos textos costarricenses que no sean de los tres grandes dramaturgos nuestros, reconocidos hoy así por la historia, como lo son (Samuel) Rovinski, (Daniel) Gallegos y (Alberto) Cañas. Eso dice mucho. Sabíamos que había una generación que venía detrás de ellos, una generación activa, que escribía, pero cuyos textos no veíamos tan a menudo en el escenario. Me refiero a la generación de Ana Istarú, Claudia Barrionuevo, Arnoldo Ramos, Melvin Méndez, Miguel Rojas. Y después de esa generación, vino este otro grupo que trató de motivar el Centro Cultural de España, con una iniciativa de fortalecimiento dramatúrgico liderado por Guillermo Heras. Pero de ellos, después de ese período, no volvimos a saber nada. Y es una generación que ahora están en sus treintas, en una edad de productividad teatral importante, que son una fuerza particular dentro del medio. Necesitamos saber lo que están haciendo, necesitamos leer lo que están escribiendo.

Así que, en resumen, el concurso del Teatro Nacional es correcto, y ojalá se mantenga por mucho tiempo porque los logros que se hacen en cultura, como decía un maestro costarricense, hay que mantenerlos. Y ojalá posteriormente se pueda modificar y mejorar. Pero que haya ahora otro concurso de dramaturgia como el que estamos proponiendo desde el Teatro Popular Melico Salazar, es realmente muy motivador para el sector, y para los dramaturgos en particular, porque ahora tenemos más opciones para dar a conocer sus obras.

J.P. ¿Ha habido algún interés en desarrollar una plataforma digital para que los nuevos dramaturgos, y los ya conocidos, den a conocer sus obras sin necesidad de que sean impresas?

M. Sí claro, yo creo que la plataforma la puede poner el Estado, y es quien debería tenerla, como existe en Uruguay, por ejemplo, que tiene una plataforma oficial de solo drama-

turgos uruguayos, donde se pueden consultar todos los textos que se han subido. Nosotros estamos trabajando para tener lista el próximo año una nueva plataforma para la página web del TPMS, donde perfectamente podríamos albergar este proyecto. Ahí podríamos ir subiendo los textos ganadores del Concurso de Dramaturgia, o textos que pasen por algún tipo de curaduría, tal y como lo hace en estos momentos Iberescena, donde su plataforma aloja los textos que han resultado de sus proyectos de creación, y ahí puede uno leer las obras que han creado los becados en residencia. Ese es otro paso que hay que dar, la plataforma digital, para que tengamos también la oportunidad de que en otras latitudes se pueda acceder a nuestra dramaturgia, ya que la internacionalización de nuestro producto teatral ha sido también un interés de nuestra gestión.

J.P. Concretamente, Marielos, cuáles han sido los aportes que se han hecho durante su administración para fortalecer este proceso de acompañamiento a la dramaturgia costarricense.

M. Bueno, el fuerte fue el año pasado (2016) en que se trató de abarcar la dramaturgia desde diversos procesos de creación. El más llamativo fue el taller de Mauricio Kartun (Argentina), quien estuvo brindando un seminario abierto muy interesante sobre su metodología de trabajo, y el que se disfrutaba mucho independientemente de que uno fuera dramaturgo o no. Con su manera de impartir el seminario, dejó una gran motivación dentro del sector. Trajimos también a otro autor, más tradicional en términos de forma dramatúrgica, David Desola (España), contundente en la estructura, y con una producción para teatro y cine muy importante. Trajimos también a maestros que trabajan la dramaturgia desde la escena. Además, le pedimos a una maestra nacional, Claudia Barrionuevo, que impartiera un taller de dramaturgia. Con ella nos dimos cuenta de que se podría gestionar un proyecto importante y muy interesante de dramaturgia. Sin embargo, no estoy segura de que sea el Estado la figura llamada a hacerlo, porque el Estado ya no da más. Creo que son iniciativas que se van a poder realizar después, a partir de la gestión del propio sector. Por ejemplo, este año trajimos a Juan Mayorga (España) a dar un taller de dramaturgia, y fue iniciativa de una de las participantes ofrecerse a dar una réplica del taller con otro grupo. Y ahí pensé que, en realidad, no debería ser iniciativa de los participantes, sino una condición para ser aceptado, que los participantes se comprometieran a ir por todo el país a dar una réplica del taller recibido. Así, estaríamos también propiciando espacios de conversación para los dramaturgos. Ahí podrían leerse, escucharse, y darse cuenta, por ejemplo, que el personaje "no habla así", y tener que trabajar y cambiar cosas en el texto.

Dentro de este mismo esfuerzo, este año trajimos a Fabio Rubiano (Colombia) y a Jorgelina Cerritos (El Salvador), para tener presente la dramaturgia centroamericana, cuya presencia en nuestro medio es otro pendiente de nuestra agenda. Aunque hay mucho todavía que queda por hacer, por lo menos la motivación y la plataforma de gestión quedan consolidados.

J.P. El próximo año termina su gestión como Directora Ejecutiva del TPMS. ¿De qué manera se puede continuar fortaleciendo el trabajo realizado?

M. Bueno, primero debo decir que siento que es deber mío, como exdirectora, ofrecer mi servicio gratuitamente para que el Encuentro pueda seguir caminando un par de años más, y se consolide y crezca en la dirección al que lo quiera llevar el nuevo director, pero que no se vaya a caer en la transición de las administraciones. Ese es mi objetivo, y mi compromiso personal con el sector. Lo pienso así, sobre todo, para que el Encuentro siga fortaleciendo el área de la dramaturgia, o el de la dirección escénica, que es el otro rubro del que ya habíamos conversado en el seno de la Comisión, y sobre el cual muchos de los observadores internacionales nos han advertido que hay que apoyar. Ese es otro pendiente. Sin embargo, como mencionaba anteriormente, el Estado no puede hacerlo todo. Tal vez se pueda hacer una muestra de dramaturgia nacional, dentro de cinco o diez años, pero el apoyo al fortalecimiento de la dramaturgia no se puede extender indefinidamente. Creo que es hora de que el sector independiente se atreva a coproducir, promover, patrocinar estos y otros espacios, para que esa camada de gente de teatro que viene detrás de nosotros tenga, dentro de diez o quince años, un escenario fortalecido sobre el cual trabajar.

i Esta entrevista fue realizada originalmente para la Revista Tramoya 2018 (México), edición especial sobre dramaturgia costarricense.

ii Marielos Fonseca Pacheco es gestora, productora teatral y actriz. Directora Ejecutiva del Teatro Popular Melico Salazar de abril 2012 a mayo 2018; Presidenta del Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas, Iberescena de marzo 2017 a abril 2018; Coordinadora Artística del Teatro Fanal del 2003 al 2005 y del Teatro 1887 del 2005 al 2007; productora y actriz con más de veinte años de experiencia.

iii José Pablo Umaña es actor, director y productor cultural. Es egresado del Taller Nacional de Teatro y de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, lugares en donde se desempeñó por muchos años como maestro especializado en la preparación vocal del actor. Fue director de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica en el 2014. El Teatro Popular Melico Salazar es la institución estatal costarricense encargada de velar por el desarrollo y fortalecimiento de las artes escénicas del país, específicamente el teatro y la danza. En la actualidad tiene adscritas a cuatro instituciones estatales (la Compañía Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Danza, el Taller Nacional de Teatro y el Taller Nacional de Danza), y maneja un programa de fondos concursables para el teatro, la danza y la producción audiovisual (Proartes). Además, esta institución tiene a su cargo la realización del Festival Nacional de Danza Contemporánea y del Encuentro Nacional de Teatro.

CLAUSURA
EL CARTÓGRAFO
Texto y dirección de Juan Mayorga
Teatro Popular Melico Salazar
15 de octubre, 2017

10° ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

3 al 15 de octubre 2017

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