ISSN: 2215-2776

XI encuentro nacional de teatro

ENCUENTRO

Publicación del Teatro Popular Melico Salazar

Inauguración
NÓMADAS • La Llave Maestra

CRÉDITOS 2

PRESENTACIÓN 3

PROGRAMACIÓN XI ENT 2018 4

MUESTRA 4

ÁREA DE CAPACITACIÓN 5

ÁREA DE REFLEXIÓN 6

PROGRAMACIÓN ESPECIAL 7

TEATRO COMPARADO, GEOGRAFÍA TEATRAL, TERRITORIALIDAD
Jorge Dubatti 9

"NANA RAÍZ" UNA CREACIÓN PARA LOS MÁS PEQUEÑOS
Kembly Aguilar 17

COMO UNA RAÍZ: CREYENDO, CREANDO, CRECIENDO...
Katherine LaPey Peytrequín Gómez 21

DESDE EL ASIENTO DEL JURADO
Isabel Gallardo, Silvia Arce, Luis Lázaro Girón 25

LOS NUEVOS RUMBOS DE LA ESCENA NACIONAL: APUNTES PARA LOS PRÓXIMOS CUATRO AÑOS
José Pablo Umaña 33

QUIQUE Y EL EME
Juan Fernando Cerdas Albertazzi 47

FESTART UCR: UNA OPORTUNIDAD DE TRANSFORMARSE Y TRANSFORMAR
Laura Santamaría y Yessenia Bonilla Rubí 53

EMPRENDIENDO LOS NUEVOS DESAFÍOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Luis Álvarez Soto 57

CRÉDITOS

Ministerio de Cultura y Juventud
Sra. Sylvie Durán Salvatierra, *Ministra de Cultura y Juventud*;
Sr. Max Valverde Soto, *Viceministro de Cultura*;
Sr. Margareth Solano Sánchez, *Viceministra de Juventud*;
Sr. Dennis Portuguez Cascante, *Viceministro Administrativo*.

Junta Directiva del Teatro Popular Melico Salazar
Sra. Sylvie Durán Salvatierra, Sr. Fernando Rodríguez Araya, Sra. Sylvia Montero Rodríguez, Sr. Gabriel Goñi Dondi, Sr. José Manuel Aguilar Sáenz, Sra. Gabriela Mora Fallas, Sr. Luis Gustavo Monge Rojas, Sra. Ana Xóchitl Alarcón Zamora.

Personal Teatro Popular Melico Salazar
Fernando Rodríguez Araya, *Director Ejecutivo*; Gisela Lobo Hernández, *Jefa Unidad de Gestión Administrativa*; Pablo Piedra Matamoros, *Jefe Unidad de Producción Escénica*; Sandra Millón Alvarado, *Secretaria de Dirección*; Ana Elder Villalobos Córdoba, *Asistente Administrativa*; Yasbeth Corrales Di Palma, *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*, Vanessa Carpio Pérez, *Analistas de Proveeduría*; Luis Ricardo Rojas Corella, *Encargado de Bienes*; Vanessa Córdoba Barboza, *Coordinadora Financiero Contable*; Manuel Granados Alvarado, *Tesorería*; Ronald Moreno Calderón, *Contabilidad*; Luis Daniel Solís Bolaños, *Presupuesto*; Natalia Porras Acevedo, *Coordinadora de Planificación*; Silvia Quirós Fallas, *Directora Proartes*; Rebeca Izquierdo Bejarano, *Asistente Programa Proartes*; Ana Laura Carvajal Suárez, *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*; Yamileth Morales Morales, *Asistente de Programación*; Carmen Chaves Acevedo, *Central Telefónica y Coordinadora de Acomodadores*; Antonio Bejarano Mora, *Encargado de Seguridad*; Marvin Muñoz González, *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*; Luis Gustavo Monge Rojas; *Director Compañía Nacional de Teatro*; Sra. Sylvia Montero Rodríguez, *Directora Compañía Nacional de Danza*; Christopher Díaz Navarro, *Director Taller Nacional de Danza*; Tatiana Chaves Araya, *Directora Taller Nacional de Teatro*.

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO
Comisión Organizadora
Gisela Lobo Hernández, *Teatro Popular Melico Salazar*; Rolando Trejos Solano, *Compañía Nacional De Teatro*; Tatiana Chaves Araya, *Taller Nacional de Teatro*; Claudio Schifani Álvarez, *Teatro Nacional*; Carol Moreira Campos, *Dirección de Cultura*; Katherine Peytrequín Gómez, *Universidad De Costa Rica*; Vera Ramírez Briceño, *Universidad Nacional*; Kyle Boza Gómez, *AGITEP*; Elmer Badilla Zamora, *Educarte*; Jorge David Morales, *Red de Teatro Comunitario*.

Comisión Curatorial
Gisela Lobo Hernández, *Teatro Popular Melico Salazar*; Rolando Trejos Solano, *Compañía Nacional de Teatro*; Tatiana Chavez Araya, *Taller Nacional de Teatro*; Claudio Schifani Álvarez, *Teatro Nacional*; Karina Mora Castro, *Dirección de Cultura*; Katherine Peytrequín Gómez, *Universidad de Costa Rica*; Vera Ramírez Briceño, *Universidad Nacional*; Kyle Boza Gómez, *AGITEP*; Allan Calderón Fernández, *EDUCARTE*; José Luis Solís Herrera, *Red Nacional de Teatro Comunitario*.

Producción XI Encuentro Nacional de Teatro
Fernando Rodríguez, *Dirección General*; Pablo Piedra Matamoros, *Producción General*; Luis Carlos Baptista da Silva Canhoto, *Producción Artística*; Laura Santamaría, *Asistente de Producción Artística*; José Pablo Umaña, *Producción Área de Reflexión*; Pablo González Guzmán y Gloriana Vega Ramírez, *Asistenes de Producción Área de Reflexión*; Javier Alonso Monge Fallas, *Producción Logística*; Carlos Vargas Herrera, *Producción Área de Capacitación*; Elmer Badilla Zamora, *Asistente de Producción Área de Capacitación*; Fernando Guerrero Rodríguez, *Asistente de Comunicación*; Marisol Castro Sánchez, *Diseño Gráfico*; Giovanni Sandí Castillo, *Director Técnico*; Metzi Hovenga, Sylvia Sossa, Laura Santamaria, *Regentes*; Deybid Brenes Herrera, *Encargado de Sonido*; Armando Solano Coto, *Encargado de Iluminación*; Nestor Quesada, Roxana Buján, Catalina Tenorio, Verónica Quesada, Gabriela Alfaro, Kyle Boza, Rafael Ávalos, *Edecanes*; Carlos Hurtado, *Fotografía*; Madelaine Garita, *Gestión de públicos*; Bernardo Quesada Rojas, *Autor e intérprete de "Cuerpo y palabras", Canción oficial del ENT*; Sandra Millón, *locución cuña radial*; Patricia Velázquez y Oscar Herrera (Tiempo Líquido), *Producción audiovisual*.

Compañía Nacional de Teatro
Luis Gustavo Monge Rojas, *Director General y Artístico*; 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 y Michael González, *Encargados de Sonido*; Minor Quesada Rodríguez y Franklin Hernández Barrantes, *Encargados de Luces*; Wilberth Ureña Alfaro y Johnny Barboza Mora, *Encargados de Tramoya*; Isabel Chavarría Artavia y 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 Gestión de Arte y Cultura*; Heilyn Monge Arias, *Gestora Cultural*; Armando Solano, *Técnico del Teatro*.

VII Revista Encuentro
Jose Pablo Umaña Alvarado, *Investigación, entrevista, redacción y coordinación editorial*; Marisol Castro Sánchez, *Diseño Gráfico y Diagramación*; Carlos Hurtado y Eyleen Vargas, *Fotografía*; Impresiones La Constancia S.A, *Impresión*.

PRESENTACIÓN

La capacidad de imaginar es quizá la acción de mayor impacto en el desarrollo del intelecto humano y en su capacidad creativa. Es esta característica -única de nuestra especie- la que nos permite generar ideas capaces de reunir en un solo lugar a cientos de personas para entretenerles con alguna historia; o para transmitir hechos reales en forma inmediata a varios millones de nuestros congéneres mediante las redes sociales.

Mucho de lo que ahora vemos como una realidad objetiva es o ha sido producto de la imaginación de alguno de nosotros. La existencia misma del arte escénico o de las representaciones dramáticas está incorporado a nuestro ser como un acto de vida; como una acción cotidiana que no se cuestiona y que está incorporada a nuestra alma, así como nuestras características físicas están determinadas por un genoma.

Olvidamos entonces que nuestro arte en algún momento fue concebido, fue alimentado y ha llegado a ser lo que hoy es, gracias a que ha sido alimentado día a día con nuevas historias, nuevas investigaciones y nuevas teorías. El Encuentro Nacional de Teatro es un cúmulo más de estas experiencias que no deben dejar de ser expuestas y registradas para su revisión por parte de nuevas generaciones de creadores y ejecutantes del arte dramático.

El propósito de esta nueva edición de la Revista Encuentro, efectuada en el marco del XI Encuentro Nacional de Teatro, es justamente permitir que nuestra imaginación siga siendo alimentada con nociones frescas, pensamientos renovadores y tendencias que marquen giros inesperados a los paradigmas con los que enfrentamos nuestro quehacer.

El movimiento de estas corrientes y la robustez de estas reflexiones está determinado por el espacio que le otorguemos en nuestra mente e imaginación. Queda aquí el registro de diez días de actividad intensa para nuestro espíritu y el pensamiento que muchos célebres colegas y amigos comparten con nosotros para contribuir en el desarrollo de nuestro arte y nuestra quimera.

Fernando Rodriguez Araya
Director Ejecutivo
Teatro Popular Melico Salazar

XI Encuentro Nacional de Teatro. 2 al 13 de octubre, 2018.

Teatro Popular Melico Salazar, Teatro 1887, Taller Nacional de Teatro, Teatro Municipal La Villa de Desamparados, Centro de las Artes (TEC - Cartago)

PROGRAMACIÓN ESPECTÁCULOS

Martes 2 de octubre	**Nómadas** La Llave Maestra **-CHILE/ESPAÑA-**	Teatro Popular Melico Salazar 8:00 pm
Miércoles 3 de octubre	**La Jaula** MTM Teatro de muñecos	Teatro 1887 8:00 pm
	Monsieur delCarmen Teatro	Taller Nacional de Teatro 8:00 pm
Jueves 4 de octubre	**Rigor Mortis** UNA - III Nivel Escuela de Arte Escénico	Teatro La Villa Desamparados 7:30 pm
Viernes 5 de octubre	**El Coordinador** Bonusteatro	Teatro 1887 8:00 pm
	Violín de lata Teatro la Maga	Teatro La Villa Desamparados 3:00 pm
	The Goodbye Project Teatro Abya Yala	Taller Nacional de Teatro 8:00 pm
Sábado 6 de octubre	**Fragmentos:La permanencia del cuerpo o la fragilidad del ser** Café a medias	Teatro La Villa Desamparados 7:30 pm
Domingo 7 de octubre	**Tijuana** Lagartijas tiradas al sol **-MÉXICO-**	Teatro 1887 8:00 pm
Lunes 8 de octubre Martes 9 de octubre	**El Hombre Cigüeña** Títeres de Binefar **-ESPAÑA-**	Teatro La Villa Desamparados 7:30 pm
Miércoles 10 de octubre	**El Principito** La Tropa	Centro de las Artes (TEC - Cartago) 10:00 am
Jueves 11 de octubre	**El gigante, el sastre y el rey** Compañía Escénica Juan Cuentacuentos	Teatro La Villa Desamparados 10:00 am
Viernes 12 de octubre	**OFF-elia** Teatro Independiente OFF-elia	Taller Nacional de Teatro 8:00 pm
Sábado 13 de octubre	**Nana Raíz** La Bicicleta	Teatro La Villa Desamparados 10:30 am y 2:00 pm

PROGRAMACIÓN ÁREA DE CAPACITACIÓN

Taller # 1	**Taller de Adaptación de textos clásicos** Antonio Zúñiga Chaparro **-MÉXICO-**	Centro Cultural de España 3-4-5-6 octubre, 8:00 am a 1:00 pm
Taller #2	**Taller de técnicas teatrales para la enseñanza** Antonio Zúñiga Chaparro **-MÉXICO-**	Centro Cultural de España 3-4-5-6 octubre, 2:00 pm a 6:00 pm
Taller # 3	**Voz -Fitzmaurice Voicework®** Mariela Aragón Chiari **-PANAMÁ-**	Sala de Ensayos, Teatro Popular Melico Salazar 3-4-5-6 octubre, 9:00 am a 12:00 md
Taller # 4	**Los objetos, las materias** **y el cuerpo al servicio de la escena** Edurne Rankin Garcia, LA LLAVE MAESTRA **-ESPAÑA-**	Taller Nacional de Teatro 3 octubre, 9:00 am a 2:00 pm (sala 1) 4 octubre, 10:00 am a 12:00 md (sala 4)
Taller # 5	**Dramaturgia para títeres a través del juego.** Paco Paricio Casado, TITIRITEROS DE BINEFAR **-ESPAÑA-**	Taller Nacional de Teatro (terraza 6) 9-10 octubre, 8:00 am a 12:00 md
Taller # 6	**La Venganza de lo Real** Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL **-MÉXICO-**	Sala de Ensayos Compañía Nacional de Teatro 2-3-4-5 octubre, 2:00 pm a 6:00 pm
Taller # 7	**Finanzas Culturales** Jorge Emilio Castro Fonseca **-COSTA RICA-**	Centro Cultural de España 8-9-10-11- octubre, 1:00 pm a 5:30 pm Galería Dinorah Bolandi, Teatro Popular Melico Salazar 12 octubre, 1:00 pm a 5:30 pm
Taller # 8	**Dirección y Actuación** Marianne de Pury **-SUIZA-**	Galería Dinorah Bolandi, Teatro Popular Melico Salazar 2-3-4-5-6-7-8 octubre, 8:00 am a 12:00 md
Taller # 9	**Técnicas para la proyección de la voz cantada** María Marta López **-COSTA RICA-**	Galería Dinorah Bolandi, Teatro Popular Melico Salazar 8-9-10 octubre, 9:00am a 12:00pm

PROGRAMACIÓN ÁREA DE REFLEXIÓN

Miércoles 3 de octubre	**Seminario: El actor y el espectador frente a las nuevas teatralidades** Jorge Dubatti	Sala Ana Poltronieri (CNT) 9:00 am - 12:00 md
	Conferencia: Filosofía del Teatro y Territorialidad Jorge Dubatti	Teatro Universitario (UCR) 2:00 pm - 4:00 pm
	Encuentro con el TNT Edurne Rankin **(Evento por invitación)**	Taller Nacional de Teatro Evento por invitación
Jueves 4 de octubre	**Seminario: El actor y el espectador frente a las nuevas teatralidades** Jorge Dubatti	Sala Ana Poltronieri (CNT) 9:00 am - 12:00 md
	Devolución de la obra Monsieur Jorge Dubatti **(Evento por invitación)**	12:30 pm - 2:00 pm
	Escuela de Espectadores: Sesión especial Jorge Dubatti	Casa Caníbal (CCE) 6:00 pm - 7:30 pm
Viernes 5 de octubre	**Seminario: El actor y el espectador frente a las nuevas teatralidades** Jorge Dubatti	Sala Ana Poltronieri (CNT) 9:00 am - 12:00 md
	Encuentro con el sector teatral Jorge Dubatti	Casa Caníbal (CCE) 6:00 pm - 7:30 pm
Sábado 6 de octubre	**Devolución de la obra El Coordinador** Jorge Dubatti **(Evento por invitación)**	12:30 pm - 2:00 pm
	Mesas de trabajo con el sector teatral Luis Álvarez **(Evento por invitación)**	Sala Ana Poltronieri (CNT) 9:00 am a 5:00 pm
Lunes 8 de octubre	**Encuentro institucional sobre la CNT** Enrique Singer **(Evento por invitación)**	Compañía Nacional de Teatro Evento por invitación
Martes 9 de octubre	**Conferencia: El teatro mexicano hasta hoy** Enrique Singer	Teatro Universitario (UCR) 5:00 pm - 7:00 pm
Miércoles 10 de octubre	**Foro de la obra El Principito** Andrea Thome	Centro de la Cultura (TEC- Cartago) 10:00 am - 11:45 am
Jueves 11 de octubre	**Encuentro: Experiencias sobre el intercambio y traducción de obras dramáticas** Andrea Thome	Casa Caníbal (CCE) 5:00 pm - 7:00 pm
Viernes 12 de octubre	**Foro de la obra Off-Elia** Andrea Thome	Taller Nacional de Teatro 8:00 pm - 9:45 pm

PROGRAMACIÓN ESPECIAL

Lunes 8 de octubre	**Inscripción de personas participantes**	8:00 am a 9:00 am
	Bienvenida y presentación del evento	9:00 am
	Conferencia Inaugural Brisa Rosell (INBA) y Antoni Navarro (Universidad de Valencia).	9:30 am
	Exposición **Situación de la pedagogía teatral en Costa Rica** M.ed. Wendy Hall.	11:00 am
	Taller Con Antoni Navarro Pasante internacional.	1:30 pm a 5:30 pm
Martes 9 de octubre	**Mesa de diálogo#1** **Enfoques metodológicos de la pedagogía teatral** Erika Rojas, Laura Cordero, Daniela Mora, Marco Guillén. Modera: Wendy Hall.	9:00 am
	Mesa de diálogo#2 **La Pedagogía teatral en la educación superior: Modelos universitarios profesionalizantes** Antoni Navarro, Gerardo Bejarano, David Korish, Pre carrera, Mara Toruño. Modera: Paola González Vargas.	11:00 am
	Mesa de diálogo# 3 **La pedagogía teatral en la educación superior: modelos universitarios y metodológicos no profesionalizantes** Julio Barquero, Melissa Chacón, Andrea Gómez, Juan Manuel Blanco, Amy Iglesias, Arline Sobalvarro, Grettel Mendez. Modera: Diana Rojas.	1:30 pm
	Mesa de diálogo #4 **La pedagogía teatral y la educación técnica** Invitados: TNT Roxana Campos, Tatiana Chaves, Castella Amadeo Cordero, Ernesto Elizondo. Modera: Reinaldo Amién.	3:30 pm
Miércoles 10 de octubre	**Mesa de diálogo #5** **La pedagogía teatral y la educación primaria y secundaria. Enseñanza Formal. Abordaje Curricular** Martha Arrieta (Saint Mary School), Reinaldo Amién (Itzkatzú), Alonso Alfaro (Santa Bárbara), Christofer Angulo y Sebastián Barrantes(CEUNA). Modera: David Korish.	9:00 am
	Mesa de diálogo #6 **Pedagogía teatral y procesos de enseñanza no formal** Brisa Rosell (INBA), Janil Jonhson (Impromptu - Giratablas), Teatro Aplicado (UNA), Paula Aguilar (UCR), Mariela Richmond (LAB-MAE). Modera: Florencia Chaves.	11:00 am
	Taller de cierre **Retos para la formación en Pedagogía Teatral en C.R.**	1:30 pm
	Clausura	3:30 pm

Lunes 8 de octubre	**Eje #1** **Análisis del Estado de Situación por país y definición de áreas de oportunidad de la RED**	8:00 am a 10:00 am
	Eje #2 **Definición del propósito y objetivos de la Red**	10:00 am a 12:00 md
Martes 9 de octubre	**Eje #3** **Definición del modelo de gobernanza y aportes que harían los miembros de la Red**	8:00 am a 10:00 am
	Eje #4 **Definición de pasos siguientes para el avance y desarrollo de la Red**	10:00 am a 12:00 md

JORNADA DE REFLEXIÓN SOBRE PEDAGOGÍA TEATRAL

La Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional y el CIDEA, junto con el apoyo del XI Encuentro Nacional de Teatro 2018, estará realizando una serie de mesas de diálogo y talleres alrededor del tema de la pedagogía teatral, entendida como el estudio de la práctica educativa, metodologías de enseñanza y procesos de aprendizaje tanto del Teatro como del Arte Escénico. Estas actividades se estarán realizando entre el 8 y el 10 de octubre, dentro del marco de la Jornada de Reflexión sobre Pedagogía Teatral, la cual aspira a ofrecer un espacio necesario para que las universidades y las instituciones del país dedicadas a la de formación y enseñanza teatral dialoguen sobre las nuevas carreras, y los acercamientos contemporáneos en la pedagogía en teatro. La Jornada contará con la participación de invitados internacionales: Brisa Rosell (INBA, México) y Antoni Navarro (Universidad de Valencia, España).

RED CENTROAMERICANA DE GESTORES CULTURALES

En un esfuerzo conjunto entre el Teatro Popular Melico Salazar y la Cooperación Española (CCE), se ha organizado un taller en el marco del XI Encuentro Nacional de Teatro, con el propósito de reunir a gestores culturales de la región centroamericana para compartir experiencias, y establecer las bases que permitan definir los lineamientos estratégicos para la creación de una Red Centroamericana de Gestores Culturales. Este taller participativo está liderado por Luis Álvarez, consultor Internacional en Políticas Públicas, especialmente en temas de desarrollo económico (emprendimiento y MiPYMES) y competitividad. Politólogo de la Universidad de Costa Rica y Máster en Administración Pública y Políticas Públicas del Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México.

EL COORDINADOR • Bonusteatro

EL PRINCIPITO • La Tropa

TEATRO COMPARADO, GEOGRAFÍA TEATRAL, TERRITORIALIDAD

Jorge Dubatti[1]

El Teatro Comparado es una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas productivas. Tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante.[2] Desde 1995, ininterrumpidamente, se hacen las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro "Pensar el teatro en provincia"*, de realización anual, también con sede itinerante.[3] Es relevante para los campos teatrales latinoamericanos desarrollar la investigación y el Teatro Comparado es una disciplina provechosa para pensar nuestros teatros.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.[4]

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional o supranacional. Justamente el comparatista español Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, para la Literatura Comparada, como columnas de su libro fundamental *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan con una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). En este primer acercamiento, nacional y extranjero van de la mano: teatros nacionales, teatros extranjeros. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o no pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional). Se habla de puntos de vista internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva.

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, así, en plural, de la misma manera que Luis Villoro (1998) habla de los estados plurales. Ya no se piensa en "un" teatro nacional, sino muchos "teatros nacionales". Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales "nacionales" fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc. de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina (es decir, fuera de las fronteras geopolíticas del país), se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo no concebir el vínculo del teatro argentino con otros mapas culturales: la Hispania, Europa, Occidente, la Romania, más allá de las relaciones con una cultura nacional europea particular, por ejemplo, a través de la lengua?[5] ¿Cómo no pensar los vínculos con las culturas originarias anteriores a la colonización occidental? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación a la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización? ¿Son los teatros nacionales argentinos, a su manera, una región del teatro occidental con características singulares?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad, más abarcantes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

En esta nueva etapa, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales y/o intraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (Hiernaux y Lindón, dirs., 2006). Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos

de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo). Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades.

El investigador Anssi Paasi, con amplia bibliografía dedicada a los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio:

> Territory is an ambiguous term that usually refers to sections of space occupied by individuals, social groups or institutions, most typically by the modern state (...) Several important dimensions of social life and social power come together in territory: material elements such as land, functional elements like the control of space, and symbolic dimensions like social identity. At times the term is used more vaguely to refer at various spatial scales to portions of space that geographers normally label as region, place or locality. Because contemporary territorial structures are changing rapidly, all of these categories imply many politically significant questions, above all, whether we should understand territories, places, and regions as fixed and exclusively bounded units or not (...) This forces us to reflect the responsibility of researchers in defining and fixing the meanings of words that may contain political dynamite. This has been an important question in the history of political geography and geopolitics, where the interpretations of concepts such as territory and boundary have been always simultaneously expressions of the links between space, power and knowledge (...) The term territory may also be used in a metaphoric sense. Becher (1989), for instance, speaks about "academic territories," referring to the way disciplines have their own internal power structures and "boundaries," and links to external "territories." (2003: 109)

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos supraterritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.[6] Estos mapas teatrales específicos dialogan por relación y diferencia con los mapas no-teatrales. Según Alvaro Bello (*Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*), "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas

TALLER DE DIRECCIÓN Y ACTUACIÓN • Marianne de Pury

LA JAULA • MTM Teatro de Muñecos

las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder" (2004: 99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert (*O Mito da Desterritorializaçao. Do "fin dos territorios" à multiterritorialidade*, 2004), César A. Gómez y María Gisela Hadad afirman que "concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos" (2007: 6). Y agregan: "El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio" (8). De allí que debamos reconocer complejidades intraterritoriales. Según Gómez y Hadad, para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un localismo dado. En "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución", De Sousa Santos afirma:

> En otra palabras, no existe condición global alguna para la que no podamos hallar una raíz local, un fondo cultural específico (...) Y aquí mi definición de globalización: el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra extender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival. (De Sousa Santos, 2001: s/d)

En un sentido complementario, Rita Segato (2002) pone el acento en la globalización y sus procesos de desterritorialización, pero señala que al mismo tiempo genera paradójicamente homogenización y diversificación.

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial.

Hay una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral (su dimensión de *poiesis*, metáfora, estructura imaginaria), pero, como afirma la Filosofía del Teatro, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poíesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo para producirse.

En este sentido, Néstor García Canclini (1995: 17-21) distingue las prácticas territorializadas, a las que se exi-

gen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el espacio virtual por vínculos socio-comunicacionales. Si quiero leer las obras completas de Sartre las puedo bajar de internet, pero si quiero experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada* en París, no me queda sino viajar (o esperar que dicha puesta viaje).

La del teatro no es la desterritorialización socio-comunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente) sino la territorialización socio-espacial del convivio.[7] Los signos se pueden transmitir socio-comunicacionalmente pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poiética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento convivial.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica.

Esa territorialidad se inscribe en todos los planos del acontecimiento. Valga un ejemplo. Asisto a varias funciones de *Terrenal*, de Mauricio Kartun. La pieza toma el mito bíblico de Abel y Caín y lo reescribe territorialmente (es decir, geográfico-histórico-culturalmente), se observa en el acontecimiento presentado en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires (así como en el texto publicado):

- Una reescritura del mito desde una posición política de la izquierda nacional argentina
- Alusiones al peronismo (pensamiento político sólo practicado en la Argentina y fuertemente anclado en su historia)
- Una relación con la lengua española cargada de dialectalidad y de historia regional
- Múltiples intertextos de la gauchesca, poética de reconocida territorialidad rioplatense
- Ubicación en un espacio ficcional que refiere a un espacio real geográfico: un loteo fracasado en algún lugar marginal de la Provincia de Buenos Aires, cerca de las lagunas de Benavídez
- Una forma de producción, de la que resulta la obra, relacionada con la historia de las prácticas del teatro independiente en Buenos Aires y el país
- Formas de actuación ligadas a las prácticas y concepciones de la actuación en la Argentina (el "actor criollo")
- Música popular en castellano de circulación local en la década del cincuenta y hoy olvidada, rescatada por Kartun de archivos
- El diseño de un espectador-modelo localizado, al que van dirigidos algunos chistes, alusiones y complicidades, que la mayoría de los espectadores extranjeros no comprenden[8]

Hay además plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura (véase la entrevista incluida en Kartun, 2014: 69-83). En términos de teoría poética, podemos concluir del ejemplo

TIJUANA • Lagartijas tiradas al sol

kartuniano que la territorialidad se encarna en todos los niveles de la poética: en las estructuras, en el trabajo, en las concepciones y en la pragmática de relación con los espectadores.

Siguiendo a Michel Collot ("Pour une géographie littéraire des textes", 2011, versión castellana en 2015), se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Collot propone

> una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una
>
> teoría de la creación literaria. (2015: 62-63).

Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) "una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak –actualizando a Benjamin- 'regionalismo crítico', desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder" (2011: 126). Afirma Palermo:

> De allí que la propuesta de un "regionalismo crítico" tienda a revertir ese estado de cosas en estos días en los que pertenencias e identidades se definen ya no por la radicación en una nación, o lengua o raza, sino por la actualización de genealogías diversas de las que se construyeron, no para "recuperar" un pasado originario y puro, sino en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos "fronterizos". Del mismo modo que, precisamente por su cartografía, procede no desde la homogeneidad que reclama la construcción de una nación jurídica, sino desde la heterogeneidad de las construcciones socioculturales. (...) El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de las producciones culturales y literarias [teatrales] al desarticular las organizaciones jerárquicas y/o por áreas fijas desde una geopolítica anticentralista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. Parecería entonces que la línea de salida está ya siendo señalada por la emergencia y aceptación de que las sociedades del presente son complejas y *pluriculturales*. (2011: 128-129)

¿Con qué problemas se enfrenta el Teatro Comparado en su estudio de la territorialidad? Se busca reconocer y analizar los desafíos epistemológicos, teóricos, metodológicos y analíticos que entrañan los acontecimientos teatrales. Especialmente, la escritura de la historia del teatro. La territorialidad involucra los debates sobre las nociones de provincia, estado, región, federalización, circuito, fronteras externas e internas y bordes; los diseños cartográficos (territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, etc.); la teorización del país teatral plural, multicentral / multipolar; las relaciones de "frontera internacional", los vínculos entre países limítrofes u otras geoculturas (el mar, el desierto, los valles, la montaña, la selva, etc.); el teatro intranacional y su vinculación con lo supranacional; los mapas teatrales de circulación y flujo; los problemas de historización y su consecuente noción de "archivo"; la tensión entre los conceptos de nación, latinoamericanidad y occidentalización o romanidad; las conexiones tematológicas y morfológicas; las relaciones entre globalización / localización, territorialización, des-territorialización y re-territorialización de los teatros; la continuidad / discontinuidad de los procesos teatrales; los grados de institucionalización del teatro en una cartografía multicentral; los múltiples fenómenos del teatro como reescritura,[9] entre muchos otros.

Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados.[10] En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer radicantemente un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, sus procesos de territorialización. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es, puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de ésta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Se estimula también, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la Teatrología, y el Teatro Comparado cumple al respecto una función fundamental. No hay una lengua común universal en la Teatrología, no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular en el análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, de los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) dramática(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos.

Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poíesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poíesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, es decir, cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, "entre lo uno y lo diverso" (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (usamos el término según la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas.[11] La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones o selecciones.

La perspectiva territorial del Teatro Comparado favorece un campo de especialización (Dubatti, 2012b: 121-139), al mismo tiempo que plantea un conjunto de preguntas operativas para todas las disciplinas de la Teatrología. Puede aplicarse a los teatros nacionales de cada país, así como a la consideración continental o regional de los teatros latinoamericanos. ■

Bibliografía

AAVV. (2014). *Actas VI Congreso Argentino de Teatro Comparado "Cartografías del teatro del mundo"*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, con el Apoyo de Proteatro, edición en CD.

Bello, Á. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Burgos, N. y Killmann, M. comps. (2008). *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y recepción*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.

Collot, M. (2011). "Pour une géographie littéraire des textes". *Littérature Histoire Théorie*, Nº 8.

Collot, M. (2015). "En busca de una geografía literaria de los textos". En García, M., Punte, M. J. y Puppo, M. L., comps. *Espacios, impagenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 59-75. Traducción de M. L. Puppo.

Coria, M., Martí, M. E. y Moro, S. M., eds. (2017). *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*. Rosario: Congreso ATEACOMP / Universidad Nacional de Rosario. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.

De Sousa Santos, B. (2001). "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución". Revista *Chiapas*, Nº12, México, ERA-IIEc. https://revistachiapas.org/No12/ch12desousa.html

Dubatti, J. (1995). *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Lomas de Zamora: Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.

Dubatti, J. ed. (2003). *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.

Dubatti, J. (2011a). "Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina". Revista *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* (Instituto de Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, España), Nº 3, 9-26.

Dubatti, J. (2011b). "Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina". *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, año XXXVI, 103-120.

Dubatti, J. (2012a). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2012b). "El Teatro Comparado como campo de especialización". En Miguel Ángel Montezanti y Gabriel Matelo, coords. (2012), 121-139.

Dubatti, J. (2014ª). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Lamparina: Revista de Ensino de Teatro*, Belo Horizonte, Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federale de Minas Gerais, V. 1. Nº 5 (novembro), 102-114. http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/index

Dubatti, J. (2014b). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2017). "Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada". En Gorleri, M. E. y Budiño, M. eds. *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina "La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo"*. Formosa: Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades (en prensa).

García Canclini, N. (1995). "De las identidades en una época postnacionalista". *Cuadernos de Marcha*, Nº 101 (enero), 17-21.

Gómez, C. y Hadad, G. (2007). "Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos". En *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Disponible en https://www.aacademica.org/000-024/152

González de Díaz Araujo, G. ed. (2007). *De Shakespeare a Veronese. Tensio-*

OFF-elia • Teatro Independiente OFF-elia

nes, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Haesbaert, R. (2004). *O Mito da Desterritorializaçao. Do "fin dos territorios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand.

Hiernaux, D. y Lindón, A. dirs. (2006). *Tratado de Geografía Humana*. México: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.

Kartun, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca del Espectador. Incluye entrevista a Kartun realizada por Jorge Dubatti: "Creo en el Dios mito. en su metáfora perfecta. Y lo respeto como tal. El mío es un Dios zurdo" (69-83).

Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords. (2012). *El resto es silencio. Ensayos sobre Literatura Comparada*. Buenos Aires: Biblos, Col. Investigaciones y Ensayos.

Paasi, A. (2003). "Territory". En Agnew, J., Mitchell, K. and Toal, G. (eds). A Companion to Political Geography. New York: Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online. Chapter 8, 109-122.

Palermo, Z. (2011). "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?". En Crolla, A. comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.

Quiroga, C. comp. (2014). *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo – ATEACOMP*. Buenos Aires: Leviatán.

Rojas, R. (1915). "Noticia preliminar". En Juan Cruz Varela. *Tragedias*. Buenos Aires: La Facultad, Col. Biblioteca Argentina, 11-30.

Segato, R. L. (2002). "Identidades políticas y alteridades históricas". *Nueva Sociedad*, Nº 178, 104-125.

Villoro, L. (1998). *Estado plural, pluralidad de culturas*. Buenos Aires: Paidós-UNAM.

Zecchin de Fasano, G. C. (2012). "Materia mítica grecolatina en el neoclasicismo rioplatense". En Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords., 403-426.

1 Jorge Dubatti es director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2 Hasta hoy las sedes han sido Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualeguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y actualmente Bariloche. De todos los congresos realizados (salvo el de Tandil) están disponibles las actas: Dubatti (2003), González de Díaz Araujo (2007), Burgos y Killman (2008), Quiroga (2014), AAVV. (2014), Coria, Martí, Moro (2017). Las actas marplatenses se encuentran en proceso de edición, al cuidado de Rómulo Pianacci.

3 Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti 2011a y 2011b.

4 Véanse respecto de ambas etapas Dubatti 1995 y 2008.

5 Recordemos, a manera de ejemplo, el problema que plantea Ricardo Rojas al estudiar la obra de Juan Cruz Varela, en general y específicamente sus tragedias: "Liberal y subversivo era el ideal político que Varela servía; pero la forma literaria en la cual lo servía como poeta, era conservadora y colonial" (1915: 14). Observa al respecto Graciela Cristina Zecchin de Fasano: "El período de la independencia muestra idénticas características en diversos países americanos. Casi todos los críticos coinciden en aseverar la contradicción entre cantar a la libertad y utilizar la lengua del colonizador, en la forma estética importada por el colonizador" (2012: 403, nota 1). Se trata de problema en el que la mirada comparatista trasciende/resuelve la aparente contradicción al reconocer formaciones culturales que exceden la idea de lo nacional: independizarse de la nación española no implica para Varela salirse de la civilización occidental, ni de los vínculos con la Europa hispánica y no-hispánica, sino construir un nuevo país que aporta nuevas perspectivas a Occidente. La lengua y la estética provenientes de Europa, y por extensión de Occidente y la Romania, son puestas al servicio de un nuevo proyecto nacional.

6 Para una tipología de mapas teatrales (de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, cualitativos, de flujos, históricos, cuantitativos, etc.), aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, Dubatti 2012: 105-125.

7 Para la diferencia entre convivio y tecnovivio, véase Dubatti, 2014a: 102-114.

8 Lo hemos comprobado al asistir a las funciones de Terrenal en el Teatro del Pueblo con espectadores de España, Estados Unidos y Brasil.

9 Distinguimos al menos seis tipos de reescrituras dramáticas y escénicas, verbales y/o no verbales. Véase al respecto Dubatti 2017.

10 Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística / Teatral. Ese pensamiento no está exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde un ángulo, desde la experiencia teatral o artística. Llamamos Ciencias del Arte, en plural, al conjunto de disciplinas científicas que producen conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica.

11 Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti 2012: 127-142, y 2014b: 21-54.

BITÁCORA

"NANA RAÍZ"[1], UNA CREACIÓN PARA LOS MÁS PEQUEÑOS

Kembly Aguilar[2], Cía. La Bicicleta

> «Not a single word is spoken during Nana Raíz because it is intended to be first enjoyed by infants and the rest of us after that. Compania la Bicicleta (Costa Rica) has created and crafted an adorable and touching work for the entire family that uses traditional music to tell the tale of a baby who cannot sleep and the magical world that is created around that. »
>
> Theatre Review NYC

De los accidentes surgen las ideas

En el 2011 nos presentamos en un festival español de teatro de títeres. Para nuestra sorpresa, una de las presentaciones fue enviada por error a una guardería infantil, cuya población no correspondía con la edad indicada para el espectáculo. El 90% del público ni siquiera caminaba y los que lo hacían no habían dejado los pañales. Miedo y muchas preguntas pasaron por nuestra cabeza, entonces sacamos las garras de la maternidad y la docencia. Elaboramos la estrategia a seguir y arrancamos con la adrenalina al tope. La obra fue un éxito y allí nos dimos cuenta que existía el teatro para bebés.

Emocionados con la experiencia vivida en España, empezamos a investigar y a entrevistar a cuanto colega extranjero conociéramos, que hiciera espectáculos para primera infancia. Inclusive, repetimos la experiencia en nuestro país, haciendo luego la tarea de reflexionar sobre lo ocurrido y extraer los aprendizajes. En ese momento no había documentación sobre el tema en las bibliotecas costarricenses, igualmente muy poca información y espectáculos del estilo para ver en internet, por lo que los datos nos llegaron a cuenta gotas y aislados. Sin embargo, estaba tomada la decisión de crear nuestro primer espectáculo especializado en primera infancia, además el primero dirigido a un público tan joven en nuestro país.

Nos tomó varios años lograr hacer este montaje, un poco por la premura de sobrevivir el día a día y otro tanto, porque hay ideas que necesitan su tiempo para aterrizar y la información necesaria para comprender sus particularidades. Tras plantearnos el proyecto y buscar financiamiento en diferentes y múltiples fondos económicos de cultura, trabajamos por nuestra cuenta ya fuera hasta lograrlo por nuestros propios medios o hasta que apareciera aquel financiamiento que creyera en nuestra idea y nos permitiera materializarla sin más demora, así como ponerla de primera en nuestra lista de prioridades. Apareció el primero, ganamos la residencia de creación 2017 para titiritero extranjero, en el festival internacional canadiense para primera infancia *Petits Bonheurs* y allí terminamos por aclarar ciertas dudas.

Montreal nos ofreció un espacio óptimo para concentrarnos en probar ideas, jugar con ellas, desarmarlas, mejorarlas, cambiarlas y hasta desecharlas. Comprobamos con diferentes objetos, trapos y juguetes las características necesarias a aplicar en el diseño y construcción de cada muñeco, así como las expresiones y cualidades deseables de los materiales. Tuvimos la oportunidad de ver espectáculos de diferentes disciplinas para jóvenes infantes de 0 a 5 años: conciertos, circo, ballet con títeres, artes visuales con *noise* y otras combinaciones no comunes, ni vistas en nuestra patria. Compartimos con los creadores, continuamos consultando, comparamos, reflexionamos y exploramos...

TÍTERES DE ABUELA Y NIETO
Fotografía: Pablo Cambronero

Días antes de volver a San José, recibimos la noticia que la confianza de los jurados del fondo costarricense Proartes se había posado en el proyecto. Regresamos felices con una partitura de movimientos y un bosquejo de música y diseño. Lo compartimos con nuestros compañeros de plástica escénica e iluminación, quienes alimentaron con más ideas la concepción del montaje y emprendimos la fabricación de todos los elementos y los arreglos musicales, los cuales fuimos incorporando poco a poco, también ensayamos sin y con público meta para comprobar que la búsqueda daba los resultados esperados.

Finalmente, en noviembre del 2017 nació nuestro chiquitín.

Teatro para bebés: una especialidad

Cabe destacar que en Costa Rica aún hay gente que le cuesta creer que existan espectáculos para bebés y niños tan jóvenes. Se trata de una especialidad dentro de otra: es decir, no se pueden meter todas las edades de los niños en un mismo saco y decir que el teatro para niños los abarca a todos. Crear para primera infancia, especialmente para los menores de 3 años, demanda comprender una forma particular de vivir en éste mundo.

Se trata de ese momento de nuestra humanidad en el que las etapas de desarrollo físico, emocional e intelectual son cambiantes y muy distintas de un año al otro... inclusive de un mes a otro, y en el que no se ha pasado por el proceso de socialización y comportamiento que enseñan los centros educativos. Esto implica una mirada atenta y comprensiva, exige conocerlos a fondo, hacer una reflexión profunda para transferir éste conocimiento a la experiencia de creación, crear las condiciones necesarias para recibir al público y garantizar el éxito de la presentación.

Igualmente, se requiere guiar a los familiares adultos en un formato diferente de teatro que les demanda tomar acciones que contribuyan a generar condiciones favorables para el buen avance de la presentación. Particularmente, las familias costarricenses están postergando los nacimientos y reduciendo la cantidad de hijos qué tienen. Nos encontramos a menudo con familias que acuden por primera vez al teatro con sus pequeños y que ignoran cuáles serán las reacciones de sus hijos, qué hacer al respecto o cómo su participación influye en una mejor recepción de parte del joven público. Para ello, ofrecemos las condiciones físicas que permitan las mejores condiciones para disfrutar del espectáculo, limitamos el número de espectadores, les damos un lugar privilegiado en el que ninguna butaca o persona impida la visibilidad del espectáculo a los más bajitos, incluimos un protocolo en el que indicamos qué hacer si su chiquitín desea comentar lo que ve o si tan solo reacciona con ruidos y balbuceos, si deben o no explicar lo que tienen ante sus ojos, cómo reaccionar si lloran por alguna razón y por supuesto, los invitamos a olvidarse de sus celulares por un momento, conectarse al abrazo y contacto humano: actuamos tanto para los más pequeños como para ellos.

Por otro lado, hay personas que minimizan el valor de un espectáculo por estar dirigido a niños. Nos hemos topado inclusive, con otros artistas que creen que es imposible hacer teatro para bebés. Alegan que no son obras artísticas, sino actividades bonitas de estimulación precoz. Es posible que existan eventos de éste tipo en la pedagogía, pero los que nos hemos enfrentado al reto con otro tipo de aspiraciones, podemos afirmarles que se equivocan. Aunque a algunos les sorprenda, hablar de la ternura y el arrullo también es una posición política, en momentos en que nuestra sociedad muestra cada vez más normal la violencia y empuja a los niños a crecer rápidamente. Tan solo se requiere comprender y respetar una forma de estar en éste planeta y entender las necesidades particulares que corresponden a las primeras etapas del desarrollo humano para plasmar una creación adecuada.

Como lo dijo el dramaturgo mexicano Jaime Chabaud: "Solemos confiar poco en nuestros pequeños espectadores sin darnos cuenta de que nos llevan la delantera".

El material de partida

Nos inspiramos en la teoría de la lingüística generativa de Noam Chomsky que desarrolla su propuesta sobre el origen de las lenguas: cada lengua forma una estructura observable que resulta de un sistema innato, es decir "genético" que compartimos universalmente. Es decir, que todos los sonidos que producimos al ser bebés, son propios a la raza humana y pertenecen a un repertorio común de exploración sonora vocal que viene a ser la base de las

JONATAN ALBUJA, MÚSICO EN VIVO Y COMPOSITOR
Fotografía: Pablo Cambronero

TÍTERES DE MAMÁ Y BEBÉ DIABLITAS
Fotografía: Pablo Cambronero

lenguas, pero que se pierde o modifica al aprender la materna, la cual tiene apenas un fragmento de ese universo vocal. Si bien la comunidad científica no aprueba de forma unánime su teoría, para nosotros era suficiente como punto de partida, inspiración e investigación. ¿Cómo se dan las primeras comunicaciones entre pequeñines y sus familiares? ¿Qué papel juega el lenguaje allí? Si la lengua y los códigos no verbales están apenas en desarrollo, ¿qué elementos conducen la comunicación en éste breve período? Y finalmente, ¿qué lugar deben tener las palabras, la o las lenguas y el *baby talk* para la comprensión y la dinámica de nuestra producción?

Asimismo, para definir la dramaturgia y propuesta estética, era necesario tomar ciertas decisiones. ¿Cuál es la edad mínima y máxima con la que queremos trabajar, qué características tienen éstos infantes, cómo lograr su interés ante las diferencias propias de su desarrollo?, preguntas que destacaban entre otras más específicas. Definitivamente, es necesario conocer a tu público. Entonces, nos planteamos el reto de crear un espectáculo para primera infancia, a partir de los seis meses de edad.

En general, la atención promedio de un bebé de seis meses es de 2 a 3 minutos, ya se sienta por sí mismo, sostiene su cabeza, puede distinguir todos los colores y mirar los objetos a distancias más alejadas. Un niño de 5 años tiene una motricidad que le permite cierta independencia, posee vocabulario y estructuras de lenguaje más complejas, puede mantener su atención hasta 20 minutos y su desarrollo cognitivo, afectivo y social es mucho más elaborado. Empero, la utilización de la tecnología y los dispositivos móviles entre los niños de nuestra cultura es cada vez más frecuente, con todo y los perjuicios que acarrean. Por ejemplo, uno de los problemas más comunes es la sobre-estimulación visual que ofrece la tecnología, la cual desemboca en un pronto aburrimiento ante lo que le rodea al niño, generándole períodos de atención más cortos hacia las actividades cotidianas. Para muchas familias el teléfono celular es ahora la nueva chupeta electrónica, un método rápido y efectivo para que se calmen o "no molesten" sea cual sea la edad del niño.

Decidimos pues, que si lo lográbamos con los más chicos estaba ganado con los de 5 años. Nos alejamos de la estructura de la dramaturgia tradicional y aceptamos el reto de sumergirnos en el mundo de los bebés y la realidad de nuestro entorno. Comprendimos que su universo es un terreno fértil para la creación dominado por las sensaciones, el juego, el ritmo, el gozo y el afecto, y que los infantes no tienen la misma dramaturgia "mental" que tenemos los adultos para contar una historia, lo cual delimitaba la búsqueda y a la vez, nos retaba. Decidimos entonces desarrollar un tema: el arrullo.

El proceso

Canciones de cuna cantadas en diferentes lenguas existentes en nuestro territorio, fueron el sustento para desa-

rrollar melodías, crear ambientaciones, imágenes y micro historias, apartándonos de la ilustración literal sobre lo que dice cada nana.

Reducimos al mínimo el uso de la palabra hablada y nos quedamos con la sonoridad de las diferentes lenguas de las canciones y el mismísimo balbuceo del *baby talk*. Abandonamos la idea tradicional de pensar que los espectáculos para niños deben ser siempre "pedagógicos": que hay que explicárselos todo, pedirles que participen o darles moralejas; y preferimos entregar una experiencia estética que despertara sus sentidos y que les permitiera descubrir el mundo por sí mismos, como espectadores desde el regazo de sus familiares.

Al mismo tiempo, las particularidades y costumbres de cada cultura que habita nuestro país (indígenas, negra o mestiza) funcionaron como insumos estéticos a re-interpretar y delinear así nuestra propuesta, tanto sonora como visual. En ese sentido, el uso del títere es vital, ya que es lo más cercano al mundo de los niños: son los juguetes tomando vida ante sus ojos, aún si la manipulación se da a la vista. Diversas técnicas y texturas, así como instrumentos y ritmos refrescan la atención del público, estimulan y alargan su placer. De ésta manera, las particulares máscaras de Boruca nos sugirieron un universo de seres cornudos, dientones y coloridos que cazan, amamantan y hasta vuelan en un toro-mecedora. La casa cónica bribri surge de un cajón de la cuna a manera de un gran origami abriéndose como un libro pop up, y enmarcando la historia de una abuela que calma los berrinches de su nietecito con arrullos en una hamaca.

La música en vivo y la banda sonora juegan un papel importante acompañando sentimientos, creando atmósferas y paisajes desde un juego acusmático que puede envolver al público o aparecer desde múltiples lugares, creando una sensación de cercanía o de distancia entre los personajes y el público. Las melodías de las canciones recopiladas para investigaciones de musicólogos y lingüistas, nos funcionaron como resortes para transformar e inventar una nueva música en la que no dejaran de asomarse esas antiguas voces.

No olvidamos que los pequeños siempre están acompañados de al menos un adulto y nos permitimos agregar un hilo conductor que nos permitiera viajar suavemente de escena a escena y les enamorara también, identificándolos con un personaje central que les haga revivir situaciones cotidianas y emociones, acercándolos a nuestra propuesta.

El resultado es un espectáculo sensorial que atrapa por su belleza, conmueve a los adultos, emociona y asombra a los pequeños.

Sinopsis de "Nana Raíz"

Bebé despierta a media noche y Mamá busca dormirle de nuevo: frío, teta, pañal, cólico, ¿le dolerá algo? ¿ay qué será? Mamá intenta por todos los medios hacer dormir a su criaturita y entonces, de los cajones de la cuna y la habitación, empieza a brotar un mundo onírico de selvas, playas, hamacas, diabluras y animales.

El arrullo, el abrazo, la protección y el afecto son esa lengua innata de la humanidad desde donde se manifiesta lo más profundo y puro de nuestro instinto, ¿será acaso esa "Nana Raíz" que nos conecta generación a generación y sigue latiendo en cada quién?

Créditos de "Nana Raíz"

Investigación: Kembly Aguilar y Jonatan Albuja
Dramaturgia, dirección y actuación: Kembly Aguilar
Composición musical, arreglos, diseño sonoro y ejecución en vivo: Jonatan Albuja
Diseño escénico y vestuario: Michelle Canales.
Diseño y construcción de Títeres: Kembly Aguilar
Diseño de iluminación: Rafa Ávalos
Ilustración de telón escenográfico: Erika Aguilar
Ilustración y diseño gráfico: Vicky Ramos
Fotografía: Pablo Cambronero
Registro audiovisual: Tiempo Líquido
Realización de escenografía: Charlie Madrigal.
Asistentes en realización de escenografía: Daniel Salmeron, Luis Briceño y Mario Núñez
Asistencia en ambientación: Susan Ovares
Confección de vestuario: Hilda Porras Marín
Quilting: Damaris Chaves
Efectos de sonido: freesound.org e INTEF, bajo licencia de Creative Commons- non commercial
Canciones tradicionales utilizadas (en orden de aparición):
Kô yô no: Bebita duermete, canta Natalia Gabb. Poesía Bribri de lo cotidiano, de Adolfo Constenla y Eustaquio Castro. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Canción para un niño cuyo papá se ha ido a montear, canta Paulina Leiva Morales. Música indígena costarricense: Boruca, Chirripó. Jorge Luis Acevedo. Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.
Los pollitos, Ismael Parraguez Cabezas (Chile, 1883-1917).
Guatusita tu quío quío (arapchá óra ajá maporétecá maráma / canciones para el bebé). Cantos guatusos de entretenimiento, de Adolfo Constenla y Eustaquio Castro. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Baby to sleep, canta Cecilio Mitchel. Música Popular Afrolimonense. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de Antropología; OEA.
Brown girl in the ring. Música Popular Afrolimonense. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de Antropología; OEA.
Cabeza de ayote. Canción tradicional meseteña.
Creación y producción: La Bicicleta

1 "Nana Raíz" fue estrenada en noviembre del 2017, en el Teatro de Montes de Oca y tuvo una segunda temporada en agosto del 2018, en el Teatro Vargas Calvo. Ha sido programada en Transitarte 2018, Festival Internacional de las Artes 2018 y el International Puppet Fringe Festival, de Nueva York. Apoyada con el fondo Proartes 2017 para su producción y en el 2018 para girar en comunidades campesinas y urbano marginales.

2 Kembly Aguilar: Titiritera, fundadora y directora de la Compañía La Bicicleta.

INSUMOS

COMO UNA RAÍZ: CREYENDO, CREANDO, CRECIENDO...

Katherine LaPey Peytrequín Gómez[1]

¡Qué mejor ejemplo de emprendedurismo que una raíz! Sí, este órgano de la planta - generalmente introducido en la tierra, que crece opuesto a la luz y en sentido positivo a la gravedad terrestre - se ancla con firmeza en el suelo para darle soporte y nutrición. Pues algo así es lo que representa Raíz Teatro, desde su nombre hasta su quehacer dentro y fuera de Costa Rica.

¿Por qué Raíz? Porque creemos y creamos desde lo autóctono. Porque la raíz sostiene, alimenta y crece; eso queremos constantemente para nosotros y para quienes comparten nuestro quehacer. Las raíces nunca son iguales, como nosotros; sin embargo sostienen un todo. Somos una Compañía con profesionales en diferentes áreas, trabajando para que nuestros resultados reflejen nuestros valores, misión y visión.

Desde el 2008

Somos y estamos desde el año 2008, manteniéndonos en constante formación; para así, lograr la creación de espectáculos teatrales; el desarrollo de la educación no formal y la gestión (y producción) cultural. Esto nos impulsa a consolidar nuestro trabajo profesional dentro y fuera de Costa Rica, siendo una Compañía Teatral que se caracteriza por su calidad artística, responsabilidad y sensibilización social.

Raíz Teatro surge de una necesidad mía (Katherine LaPey Peytrequín Gómez, fundadora de Raíz Teatro) por establecer un espacio para la creación artística y la formación constante. Creo firmemente en mi profesión (Teatro), como creo firmemente en la necesidad de estar en constante formación para no estancarse, para evolucionar. Así que deseaba contar con un espacio que me permitiera ejercer mis profesiones, crear teatro y compartir todo esto con muchas personas.

Recién graduada de mi bachillerato (2004) en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, inicié este proyecto. En un principio se lo comenté a unas colegas para buscar alianzas y fortalecer la idea (las raicitias, como le llamo a las alianzas estratégicas). Así, estuvimos entre dos o tres años, reuniéndonos constantemente únicamente para capacitarnos a nivel físico como intelectual; es decir, nuestros entrenamientos incluían tanto el entrenamiento físico como la capacitación en temas teóricos relacionados a nuestros quehaceres.

Quizá por mi formación en casa y la inicial (escuela y colegio); siempre he sido muy formal en los procesos y procedimientos; así que el siguiente paso (lógico, para mi) era darle forma legal a este sueño. Me reuní con quien hasta hoy es mí abogado y abogado de Raíz, para constituirla como una Asociación Cultural. Luego, el siguiente paso: inscribirnos en Hacienda y sacar las facturas.

Así nació Raíz Teatro.

¿Quiénes somos hoy?

Como buenas raíces vamos y venimos, de aquí para allá. Algunas se alejan por completo, otras por un ratico y otras permanecemos: constantes, fuertes y profundas; a estas últimas las llamo: Equipo de Trabajo de Raíz Teatro. Se dice que al crecer en el suelo, las raíces de determinados árboles se encuentran con las de otros árboles, de la misma especie o no. También se dice que ocasiones las raíces se mo-

THE GOODBYE PROJECT • Teatro Abya Yala

difican, adaptándose a funciones específicas; así es como intentamos que sea nuestro trabajo: una labor en equipo hecha entre personas de diferentes profesiones y oficios.

A hoy, agosto 2018, Raíz Teatro está integrado por un equipo estable de 20 personas que pertenecen a diferentes profesiones como: artistas (diferentes áreas), ciencias sociales, derecho, contaduría, teología y ciencias económicas (administración). Además de este equipo, contamos con al menos 10 personas (amigos de Raíz) que colaboran esporádicamente con nosotros.

RAÍZ TEATRO
· DESDE 2008 ·

¿Cómo se emprende desde el arte, en Costa Rica?: Nuestra experiencia.

Emprender, desde el punto de vista de comenzar un negocio que encierra alguna dificultad; es una tarea del día a día de Raíz Teatro. Nosotros estamos en constante trabajo, buscando la excelencia y la calidad en todo lo que hacemos.

Como emprendimiento cultural, Raíz Teatro, rompe esquemas y clichés en nuestra sociedad costarricense; ya que, es una Compañía que ha demostrado mantenerse durante 10 años en el mercado con productos y servicios relacionados con el teatro, la educación no formal y la gestión cultural.

¿Qué nos ha servido de abono?

1. Ideas claras

Para emprender es esencial tener las ideas concretas, concisas. Así, es un poco más sencillo evaluarlas y valorarlas. Es decir, cuando tenemos un proyecto o una idea en mente; la sometemos a reflexión para así valorar su pertinencia y efectividad. Esta reflexión requiere un análisis amplio que incluye temas como: equipo de trabajo, tiempo, recursos, estudio de mercado, finanzas, estudio de público/usuarios; entre otros.

Las ideas siempre serán recibidas, pero siempre serán analizadas con cautela y estarán enmarcadas dentro de los valores, visión y misión de nuestra Compañía.

Hasta el momento, nuestras ideas que se han visto concretadas y son parte de nuestro emprendedurismo, son:

KATHERINE LAPEY PEYTREQUÍN.
Fundadora de Raíz Teatro

Espectáculos teatrales

Creamos espectáculos teatrales que promueven la reflexión sociocultural y son adaptables a espacios no convencionales para fomentar su movilidad dentro y fuera de Costa Rica. Me propongo que Raíz Teatro tenga al menos, un espectáculo por año, que además; éste gire durante un año calendario.

Educación No Formal

Creemos y promovemos la capacitación constante en temas relacionados con las artes escénicas y la gestión (producción) cultural; así como en otras temáticas. Por ejemplo:

Voz (buen uso y manejo de la voz), Expresión Corporal, Actuación, Maquillaje teatral, Investigación (métodos, principios de investigación), Audioteatro/Audiocuento, Storytelling, Gestión cultural, Producción de espectáculos y eventos culturales, Entrenamiento personal, Pausas Activas, Producción Audiovisual, Escritura Creativa y Dramaturgia, Bailes Populares y Movimiento Humano en general.

Ésta área de nuestro emprendimiento, ha sido una de nuestras mejores experiencias ya que nos permite como Compañía compartir nuestros conocimientos con todo tipo de personas. Como lo mencioné antes, en Raíz Teatro, cada integrante posee más de una carrera; así que contamos con profesionales en diferentes especialidades que hacen de nuestra oferta de talleres, asesorías y capacitaciones; una opción única y variada.

Nuestra misión

Somos una Compañía Teatral integrada por diferentes profesionales - en constante capacitación -, que se dedica a la creación de espectáculos teatrales; el desarrollo de la educación no formal y la gestión (y producción) cultural, relacionados con las artes escénicas.

Como directora general de la Compañía, suscito nuestra constante capacitación para así; asegurar a nuestros usuarios/espectadores/clientes un equipo de trabajo con conocimientos firmes y actualizados. Esta capacitación constante también nos da una fortaleza como Compañía, ya que nos promovemos entre todos a estar en constante mejoría tanto a nivel personal como a nivel de equipo de trabajo.

Es gracias a esto que en Raíz Teatro contamos con personas que además de sus habilidades profesionales, cuentan con otras habilidades como: idiomas (inglés, francés, italiano), LESCO.

Esta constante capacitación además, nos ayuda a seguir teniendo clara nuestra visión:

Consolidar nuestro trabajo profesional dentro y fuera de Costa Rica, siendo una Compañía Teatral que promueve espectáculos escénicos, la educación no formal y la gestión (y producción) cultural, todo bajo un sello de calidad artística, responsabilidad y sensibilización social.

TALLER DE ADAPTACIÓN DE TEXTOS CLÁSICOS
Antonio Zúñiga Chaparro

Nuestros talleres, capacitaciones y asesorías; hasta hoy, se realizan de manera constante. A Raíz Teatro lo han contratado desde instituciones públicas, como instituciones privadas, organizaciones no gubernamentales, organizaciones comunales, escuelas y colegios, universidades (públicas y privadas) y por supuesto, a nivel personal. Nuestros talleres, capacitaciones y asesorías se adaptan a las necesidades de nuestros clientes.

Gestión Cultural

Creemos y Creamos espacios para impulsar y mejorar la Gestión (y Producción) Cultural en Costa Rica. Esto a través de todas nuestras actividades.

La Gestión Cultural aún sigue muy invisibilizada en Costa Rica, y es gracias a los talleres sobre este tema (impartidos por Raíz Teatro) que hemos conseguido resultados importantes como:

- Que el Gestor Cultural se reconozca como tal y siga llamándose así.
- Ayudar a descubrir, a una comunidad, que realiza Gestión Cultural.
- Promover la creación de espacios de Gestión Cultural.

Raíz Laboratorio

Raíz Laboratorio es concebido como un espacio para convocar jóvenes profesionales del teatro (recién graduados o prontos a graduar) que deseen realizar su primera creación teatral en coproducción con Raíz Teatro. Así los jóvenes podrán contar con asesoramiento en producción y gestión cultural; así con un espacio para la realización artística.

Raíz Laboratorio surge como una forma de compartir con el medio teatral costarricense uno de nuestros valores fundamentales: la fraternidad. La convocatoria para Raíz Laboratorio se hará, por ahora, una vez al año. Tendrá ciertas características y requisitos: los candidatos serán solamente jóvenes profesionales del teatro, costarricenses; entre otros.

Para este año 2018, ya contamos con nuestros primeros jóvenes profesionales del teatro realizando su experiencia junto a Raíz Teatro.

2. Objetivos, metas, valores concretos

Un emprendimiento requiere de ideas concretas, concisas, realizables y medibles. Para que esto pase, no importa si usted inicia con una idea pequeña; ya luego el tiempo - y la experiencia - dirá si 1) realmente esa idea era tan pequeña como usted lo creía o 2) esa idea pequeña crecerá.

¿Qué sería bueno tener claro para que las ideas sean concretas, concisas, realizables y medibles? Pues los objetivos, metas y valores de su emprendimiento. Raíz Teatro nace como una idea pero siempre tuve una noción de cuáles serían sus objetivos y valores. Estos objetivos y valores, como la vida, no están escritos en piedra y varían según la realidad que vayamos viviendo.

En Raíz Teatro, trabajamos enfocados en:

Valores/Principios

Fraternidad, Agradecimiento, Pasión, Confianza, Honestidad, Responsabilidad, Profesionalismo, Calidad y Respeto.

Objetivos

- Ser una Compañía Teatral de profesionales que promueva la creación de espectáculos escénicos, la educación no formal y la gestión (y producción) cultural; relacionados con las artes escénicas (teatro).
- Construir, constantemente, una Compañía Teatral, sólida en su conocimiento y práctica teatral a través de la capacitación constante a nivel grupal e individual.
- Ser una Compañía Teatral basada en el carisma franciscano.
- Promover nuestros trabajos profesionales a nivel nacional e internacional.
- Impulsar lo autóctono.
- Crear espectáculos teatrales que promuevan la reflexión sociocultural y que además, sean espectáculos

adaptables a espacios no convencionales para fomentar su movilidad dentro y fuera de Costa Rica.

- Crear productos profesionales que generen público para el teatro.

- Promover la capacitación constante en temas relacionados con las artes escénicas y la gestión (producción) cultural.

Me encanta la investigación, así que esto de temas, objetivos, metas, es decir, lo metódico; siempre me ha apasionado. Además, con el paso del tiempo, y con todo nuestros proyectos realizados; los cuáles involucran diferentes grados de investigación; me he dado cuenta que como Compañía Teatral creamos Investigación Artística.

3. Trabajo en equipo

Las raíces son una de las partes más importantes de las plantas y hay que tener mucho cuidado ya que si se estropean o pudren se estropeará todo. Así que, el trabajo en equipo es esencial. Respetar y valorar el trabajo que hace cada uno en Raíz Teatro siempre debe ser una actividad primordial.

Promuevo además, actividades que nos hagan compartir entre nosotros (fraternizar) fuera de lo laboral y así; conocernos mejor. Estas actividades van desde celebrar aniversarios, cumpleaños hasta ir juntos a ver espectáculos teatrales, de danza, cine y arte en general.

4. Evaluación constante

Esta, para mí, es de las más importantes etapas del emprendimiento: la evaluación. Constante y sonante. Sin evaluación no hay evolución. En Raíz Teatro se evalúan todas las actividades y todos los procesos (al inicio, durante y al final). Y por supuesto, todo se documenta en Raíz Teatro, llevar un archivo tanto digital como en físico de nuestro quehacer es parte de nuestras actividades para ser una empresa cultural exitosa.

10 años de Raíz Teatro

Celebrar la vida siempre es esencial. Celebrar la vida es un acto de humildad y valentía. Humildad al reconocer nuestra pequeñez en medio de este hermoso universo, valentía al levantar la frente y tomar la decisión de continuar dando el mejor esfuerzo. Es así, con humildad y valentía, que hemos estado celebrando nuestro 10° Aniversario de Raíz Teatro. Ha sido un camino lleno de retos y alegrías, un camino que hemos caminado juntos, en equipo. Y seguiremos celebrando 10 años de trabajo honesto y proactivo; promoviendo nuestros tres ejes: Teatro, Educación No Formal y Gestión Cultural.

10 años de un trabajo constante donde hemos mantenido nuestro quehacer teatral activo con al menos una obra de teatro por año. Presentándonos dentro y fuera de Costa Rica.

10 años también donde nos hemos especializado en ser una Compañía Teatral que además hace Educación No Formal a través de talleres, capacitaciones y asesorías.

Gracias a todas las personas que nos han dado su abrazo, sonrisa y apoyo a través de todos estos años. Gracias por creer en Raíz Teatro. Gracias por crear junto a Raíz Teatro porque sin cada uno de nuestros miembros, público, colegas; no seríamos lo que somos. Gracias por crecer con Raíz Teatro, porque sí, ayudamos a crecer como sociedad costarricense compartiendo/viviendo: teatro, educación y gestión cultural.

www.raizteatro.com ■

1 Katherine LaPey Peytrequín Gómez es Directora General y Artística de Raíz Teatro donde combina todos sus estudios para generar arte y cultura. Máster en Docencia, Licenciada en Artes Dramáticas, en Administración Educativa y Diplomado en Administración Pública, todos de la Universidad de Costa Rica. Además, Bachiller en Bibliotecología y Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación de la UNED.

EL GIGANTE, EL SASTRE Y EL REY • Compañía Escénica Juan Cuentacuentos

DESDE EL ASIENTO DEL JURADO

Con la nueva ley de Premios Nacionales que entró a regir a partir de los reconocimientos del año 2015, el Teatro Popular Melico Salazar ha estado a cargo de entregar los premios correspondientes al área de teatro y danza. Así mismo, esta institución, junto con Tinta en Serie, realizó en el año 2017 un concurso de dramaturgia con el fin de apoyar la escritura de textos dramáticos, tanto de larga como de corta duración.

Por esta razón, le hemos solicitado a jurados de estos premios y del concurso, que compartan con nosotros sus impresiones y experiencia en el desarrollo de sus funciones; una ventana para comprender el proceso de los jurados en la selección de los ganadores, y las circunstancias particulares con las que se enfrentan.

Isabel Gallardo[1]. Fui una de las jurados de los Premios Nacionales de Danza

Soy una apasionada a la danza, no hay espectáculo de danza que me pierda, conozco el repertorio de casi todos los grupos nacionales, sigo con admiración la carrera de bailarines y bailarinas nacionales, veo todos los videos de danza que encuentro en Internet, no importa si son de grupos nacionales o de los mejores grupos internacionales. Esta pasión me ha llevado a ser profesora de Historia de la Danza en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, así como una de las primeras críticas de danza del Periódico La Nación. A raíz de este apasionamiento y de los conocimientos que he ido atesorando a lo largo de los años, he sido nombrada varias veces como miembro del jurado de los Premios Nacionales de Danza, ya sea representando a la Universidad de Costa Rica o a la Universidad Nacional.

Las experiencias que he tenido como jurado de los Premios Nacionales de Danza ha sido variada, hay momentos en que las presentaciones de los grupos nacionales me han decepcionado, mientras que en otras ocasiones he encontrado verdaderos tesoros coreográficos y de interpretación; las anécdotas que he recopilado a lo largo de los años en que he participado son múltiples y he tenido todo tipo de compañeras y compañeros como integrantes del jurado, desde bailarines, coreógrafos y críticos de danza, hasta la secretaria de una institución adscrita del Ministerio de Cultura que lo único que le gustó fue una presentación del *Lago de los Cisnes*, hecha por un grupo de una de las muchas academias que proliferan en el país.

Además, el ser jurado me ha enriquecido personalmente, como público amante de danza y me ha nutrido de conocimiento, tanto sobre bailarines costarricenses, como sobre los distintos grupos que ha habido a lo largo de los años. También he conocido los diferentes estilos de danza que se han bailado y he podido percibir los cambios de estilo que se han dado, así como he detectado la pericia técnica e interpretativa de algunos de los bailarines y las bailarinas que se dedican a ser intérpretes en este país.

Pero, el objetivo de este escrito no es contar sobre mi pasión sobre la danza, en este busco referirme a la experiencia que he tenido como miembro del Jurado de los premios, especialmente en las dos últimas ocasiones en que fui nombrada, una de esas ocasiones fue en el 2013 y la otra en el año 2015. Me interesa hablar de esas dos experiencias porque hubo una diferencia en la experiencia vivida entre esos años. La diferencia radica en la Ley N 9211, Ley de Premios Nacionales de Cultura que entró a regir en marzo del 2014 y que se aplicó, por primera vez, en el otorgamiento de los Premios del año 2015. La ley anterior, la 7345, fue la que se aplicó cuando se entregaron los premios del año 2013.

TALLER LA VENGANZA DE LO REAL • Luisa Pardo y Gabino Rodríguez

Los cambios que se dieron entre una ley y la otra fueron sustanciales; una persona que ha sido miembro del jurado en ocasiones anteriores, sintió como la aplicación de esta nueva ley, intervino en la labor que se hace al evaluar las coreografías y el grupo de bailarines que participaban en ese momento. Los cambios van desde el número de integrantes del jurado que pasó de cinco miembros a tres, hasta las categorías de los premios. Mientras que en la ley anterior se premiaba la categoría de intérprete, coreografía y grupo, con la actual, se mantiene intérprete y coreografía, pero desaparece la categoría de grupo para dárselo a diseño. Con diseño, se entiende *el "diseño de iluminación, de vestuario o de escenografía"* y agrego, que aparece en las distintas coreografías presentadas.

Otro de los cambios es el nombre del premio, en la actualidad se llama Premio Nacional de Danza Mireya Barboza , haciéndole un justo homenaje a la maestra Barboza, por todo el aporte, las enseñanzas y la creación en el campo de la danza moderna, allá por los años 70 del siglo pasado. Otro cambio es que es el Teatro Popular Melico Salazar quien los administra, mientras que antes estaban a cargo de la Dirección de Cultura.

Esta es la parte legal y administrativa que como miembro de un jurado tuve que conocer, pero para la parte del funcionamiento del grupo de jurados no hay ninguna ley o norma que le proporcione a las personas que fungen una pauta para organizarse; para elegir los parámetros bajo los cuáles se van a evaluar las coreografías, los intérpretes o el diseño de estas coreografías. Son los miembros del jurado quienes se ponen de acuerdo, fijan parámetros y tratan de llegar a puntos de encuentro sobre lo que se puede considerar como un excelente intérprete o una buena coreografía que lo haga acreedor del premio nacional.

Este es el punto donde el trabajo de los miembros del jurado se pone difícil, pues son las personas que integran el grupo quienes deciden cómo se evaluará lo que se va a observar a lo largo del año. Al estar formado por personas distintas, que vienen de diferentes ámbitos de la danza, que tienen gustos, preferencias y formaciones diversas así como filias y fobias (como canta Sabina) que los marcan, llegar a un acuerdo trae discusiones y desencuentros. ¿Por qué es bueno en el arte?, ¿qué elementos le proporcionan a una coreografía o a un intérprete los atributos para ser la mejor coreografía del año o el mejor intérprete?

Para algunos de los miembros la calidad y la excelencia puede estar en la interpretación, en el dominio de la técnica o en la pericia para construir una dramaturgia coherente; mientras que para otros, el exceso de técnica se considera un elemento que le resta honestidad a la interpretación o la dramaturgia puede restarle sensaciones a la coreografía. En ocasiones alguna de las personas del jurado piensa que determinado estilo ha llevado a la danza a lo ininteligible, y por ello no considera que una coreografía que se adhiera a ese estilo sea merecedora del premio. Por eso las discusiones entre los miembros del jurado, son discusiones que entran en el campo de lo estético e incluso de lo filosófico y que llevan a una reflexión más allá de lo visto y de lo sentido ante esa expresión artística.

El dilema se vuelve conflictivo cuando los miembros del jurado se adscriben a distintas corrientes de la danza y de la estética, todas ellas igual de valiosas y válidas pero imposibles de hacer que todas las personas lleguen a un mismo acuerdo, por divergencias en la concepción de lo bueno y lo premiable a partir de las creencias individuales y de la formación en el campo.

Si todas estas reflexiones a nivel de lo estético, de lo que es bueno o no ponen en dificultades a las personas que integran el jurado, hay un problema más que se les presenta y que se relaciona con un cambio adicional que hace la ley 9211 y que no había anotado antes, pero que es esencial en el momento de ir a ver los diferentes espectáculos de danza que se presentan durante el año; es el tema de las postulaciones. Mientras que en el año 2013, el grupo de jurados iba a todas las producciones coreográficas a nivel profesional que se presentaron, tanto si eran estrenos o si eran reposiciones, ya fuera de danza contemporánea o de ballet clásico;, y observaban a todos los intérpretes que participaban en las diferentes coreografías, en el 2015, por disposición de la ley que entraba en vigor, solo se asistió a las producciones que fueron postuladas y solo se evaluaba a los intérpretes que fueron postulados.

FRAGMENTOS: LA PERMANENCIA DEL CUERPO O LA FRAGILIDAD DEL SER • Café a medias

El cambio en el número de espectáculos que se observaron en ambos años, varió notablemente a raíz del tema de las postulaciones; mientras que en el primer año mencionado, los miembros del jurado vimos entre 35 y 40 espectáculos, en el 2015 el número bajó a 25 espectáculos. Quizá por ser el primer año en que entraba en vigor la ley, los grupos no estaban informados que debían postularse y por ende, muchos de ellos no lo hicieron, por lo que el jurado no asistió a la totalidad de los espectáculos de danza del año y solo fuimos a aquellos en lo que se habían postulado, ya fuera para las tres categorías o para uno de ellas.. Esto dejó por fuera varios grupos e intérpretes que no se postularon y por lo tanto no fueron considerados para otorgarles el premio.

En el caso de la postulación de los intérpretes el asunto se complicó, puesto que se debe llenar un formulario por cada uno de los intérpretes, sin "*hacer distinción de género, ni rol*", tal y como se indica en la normativa. Esto produjo una situación anómala, pues en más de una ocasión, en la que la coreografía contaba con un elenco de más de tres personas, no necesariamente todas las personas que bailaban estaban postuladas, por ello quienes no fueron postuladas, no podían ser considerados para el premio de intérprete, aunque estuvieran bailando en una coreografía que si había postulado a algunos de sus intérpretes.

Aquí hay que hacer una anotación importante, las postulaciones las puede hacer cualquier persona, en ocasiones observamos que quien las hace es el coreógrafo del espectáculo o el productor del mismo, en otras ocasiones son los mismos artistas quienes las hacen. El problema se presenta en el caso de los intérpretes de una coreografía con mucho bailarines, si no se postulan todos, el jurado solo puede evaluar y juzgar a aquellos que fueron postulados y debe dejar por fuera a quienes no lo fueron.

Esta situación no se daba con la antigua ley, donde todos los intérpretes eran evaluados bajo el mismo parámetro y no había un juzgamiento previos o descartes de antemano, que le indican a los miembros del jurado quienes pueden se tomados en cuenta para el premio y quienes no.

Ser miembro de un jurado para otorgar los Premios Nacionales de Danza Mireya Braboza, requiere de tomar una posición ética, estética e ideológica frente al hecho artístico que se ve, una posición que va desde quienes pueden ser premiados o no, hasta qué consideramos mejor coreografía, tomando en cuenta la variabilidad que se presenta al estar frente a espectáculos que poseen estilos, lenguajes y visiones de mundo distintas. ¿Cómo considerar que una es mejor que otra porque una usa un lenguaje determinado o se adhiere a un estilo específico?

Estas además, son decisiones conjuntas, donde tres personas deben tomar una posición sobre un hecho artístico que no es único ni inmutable. Un hecho artístico que se presta para múltiples lecturas y que es bueno o premiable solo desde una posición ética, estética e ideológica.

Las decisiones de los jurados de los premios nacionales son inapelables, pero esto no significa que estas encierren una verdad inmutable y única. Son verdades parciales que reflejan la puesta en común de una visión del arte y del mundo de un conjunto de personas, ubicadas en un momento histórico particular y marcadas por las corrientes estéticas y artísticas que en ese periodo único e irrepetible señalaron como merecedor de un premio a un intérprete, a una coreografía o a un diseño en específico.

Silvia Arce[2]. La vuelta al teatro en 51 días

A lo largo del año 2017, subí en un globo aerostático veloz y turbulento desde el momento en que el Teatro Popular Melico Salazar me extendió la invitación para ser parte del jurado para los Premios Nacionales de Teatro. Al principio no me pareció buena idea porque me cuesta lidiar en mi cabeza con las figuras del "crítico" del "jurado", es decir con ese ente que juzga, supervisa, evalúa y claro, como ejerzo a tiempo completo la docencia, este otro se presentaba como un espacio poco atractivo para mí, pues la mayoría de las veces y casi siempre sin quererlo debo realizar alguna de esas actividades para rendir cuentas. Sin embargo, lo pensé un poco mejor y me lo planteé como una especie de viaje: un recorrido por las creaciones de compañeros, colegas, alumnos y me concebí a mí misma más que como un jurado, como testigo de lo que ocurre en la escena teatral costarricense.

Aceptar este viaje trajo consigo una gran responsabilidad, pues me hice el propósito de asistir a la totalidad de espectáculos que se postularan para optar por los anhelados premios. Así, desde febrero y hasta finales de noviembre de 2017 visité cada sala de teatro, cada espacio alternativo, cada teatro equipado para ser testigo/jurado de lo que la comunidad de artistas escénicos de este país compartían con el público.

Quiero aclarar que este escrito no pretende ser una crítica teatral, ni mucho menos, pues como ya me he preocupado en aclarar, no es ese mi oficio. Además, es una apreciación personal de "expertadora" (palabra que he inventado, pues me considero espectadora experta después de haber visto alrededor de 51 puestas en escena en menos de 12 meses y no antes de este suceso) y de trabajadora del teatro costarricense. Por otra parte, el jurado de Premios Nacionales estuvo compuesto en esa ocasión por dos personas más, con sus valiosos criterios que después, en conjunto, dieron

origen a la deliberación final. Pero este artículo no es sobre el arribo, sino sobre la trayectoria. Así, sin más.

Primera escala

El primer espectáculo al que fuimos convocados fue "La máquina de abrazar", escrita por José Sanchis Sinisterra y dirigido por Ana Ulate, el cual fue presentado en el espacio que acogió tan diversas manifestaciones artísticas alternativas, Gráfica Génesis. El espacio pequeño e íntimo acogió la historia de una joven con autismo y su terapeuta para develarnos las limitaciones físicas y emocionales que tendemos en nuestras relaciones cotidianas con los otros y que nos revelan nuestros verdaderos temores.

Este espectáculo de carácter independiente (en tanto no pertenecía a ninguna co producción con instituciones estatales), marcó un referente importante para sondear la forma en que los grupos y colectivos están realizando sus montajes, las búsquedas éticas y estéticas en torno a sus temas de interés y el panorama que se proyecta en el sector cultura con este tipo de iniciativas.

Cuando surge una nominación para Premios Nacionales, siempre se especifica en cuál categoría se desea dicha mención, pero a lo largo de este viaje me di cuenta de que al menos a mí me resulta imposible no ver la obra como un todo significante, como un gran símbolo que se despliega ante los ojos de los espectadores y esa obra nos interpela, nos seduce (o no), pero no consigo aislar los elementos, sino establecer conexiones entre ellos, sumarlos, condensarlos en la vorágine de la escena.

Visita a viejos (o clásicos) conocidos

"La Orestíada", bajo la dirección de Luis Fernando Gómez fue también de las primeras obras que se presentaron durante el 2017. Un espectáculo de gran formato por el enorme despliegue de actores y actrices de primera línea y por los dispositivos escénicos utilizados. Poner en escena una obra como esta es una tarea ya de por sí épica para quienes se embarcan en la aventura. Nuestro país cuenta con el talento necesario para hacer de este tipo de obras una constante en nuestra programación. Sin embargo, en general la experiencia como espectadora de obras clásicas que se montaron ese año no me permitió conectar por medio de ese eco que nos trae el pasado con hoy, con por qué hoy, por qué ahora. Y no es una cuestión meramente contextual, sino más bien de ideario ético frente a lo que estamos poniendo en la escena costarricense. Aun así, siempre mi corazón tiembla cuando veo los nombres de los grandes trágicos en cartelera. Con los grandes cómicos me pasa igual.

Nuevos itinerarios

El viaje a veces se tornó largo y cansado. Sobre todo, cuando en un mismo fin de semana había hasta 6 propuestas distintas. Más de una vez alguno de los otros jurados y yo, nos topábamos saliendo de una función dominical de las 5 p.m. para asistir a otra función a las 8 p.m.

Esto siempre me hacía pensar que en Costa Rica se hace teatro, y mucho. Si sacamos la cuenta de la cantidad de obras presentadas (tan solo de las nominadas a las preseas) en menos de un año podemos reconocer que el teatro no para, no descansa, está siempre en constante movimiento. Aunque esta misma reflexión me lanza a una dimensión de preocupaciones: los itinerarios, el tiempo. Tengo la sensación de que los creadores (en cualquiera de las áreas de las artes escénicas) estamos en una constante carrera contra el tiempo. Tiempo de producción, tiempo de montaje, temporada, cierre... Y es que con las personas que tuve la oportunidad de conversar, coincidían en que muchas veces la totalidad del proceso de montaje se realizaba entre 6-8 semanas, sobre todo aquellas que respondían a un cronograma institucional. Y eso es notable, pues muchas veces experimenté la sensación de estar frente a una obra "resuelta" a nivel de producción, pero que evidenciaba algo tan grave como "falta de tiempo", es decir, de sincronía, de ajuste, de prueba.

VIOLÍN DE LATA • Teatro la Maga

TALLER DRAMATURGIA PARA TÍTERES A TRAVÉS DEL JUEGO • Paco Paricio Casado

Este es un punto que nos ofrece un espacio de reflexión sobre lo que verdaderamente significan los tiempos en los procesos creativos en el contexto teatral. Presenciar una obra a la que solamente "le hace falta tiempo" deja un sinsabor como testigo, como jurado, pero sobre todo, como colega.

Lugares imprevistos

Una experiencia enriquecedora fue constatar que para los artistas escénicos explorar espacios sugerentes, poco tradicionales y hasta transgresores forma parte de un ideario estético y de posicionamiento frente a las nuevas exigencias del quehacer. Así, "Máquina", orquestada por Janko Navarro y un elenco numeroso y ágil nos interpeló en un centro de acopio y utilizó a su favor enormes pacas de basura de reciclaje para que actores y actrices brincaran, se deslizaran, lucharan, se amaran y al ritmo vertiginoso del texto pudiéramos ser uno con el todo en ese "work in progress", como gustó llamarlo su director.

Desmantelar las antiguas formas de concebir la obra y tomar el riesgo de desmontar literalmente para propiciar el diálogo desde nuevos lugares emocionales y físicos me parece un acierto que quisiera, después de esta experiencia particular, ver cada vez más y valorar las posibilidades que esta clase de espacios pueden otorgar a artistas y espectadores.

La recientemente extinta "Casona Iluminada" y por distintas razones (local pequeño e intimísimo) también ofreció en su escenario momentos conmovedores que potenció esa cercanía. En especial, rescato la obra de pequeño formato "Mi Paulina", bajo la dirección de María Bonilla y co protagonizada por Beatriz Rojas y Alice García. De nuevo, grandes historias contadas en espacios "imprevistos" (no se tome este vocablo con carácter peyorativo, para nada).

Visita a Chicago

No soy fan de los musicales. Quizás por la poquísima exposición que he tenido a éstos o tal vez por una cuestión más personal y subjetiva. Quienes me conocen saben que gusto del teatro más "tradicional" y por eso no busco conscientemente dejarme envolver por el universo de este tipo de espectáculos que invaden la escena de música, baile y color. Tuve la oportunidad de disfrutar de "Chicago" en el Teatro Popular Melico Salazar, gracias al esfuerzo que ha venido realizando la empresa artística La Luciérnaga Producciones que sin lugar a dudas traza un camino que se vislumbra positivamente para el arte escénico en general y los amantes del teatro musical en particular.

Chicago fue un espectáculo que me sorprendió favorablemente por su altísima calidad artística y su versatilidad. El público quedó con ganas de más y yo, muy complacida de traerme abajo preconcepciones de un estilo teatral que no conseguía "hacerme clic". Tengo la esperanza de que cada vez el sector se profesionalice más para que espectáculos así sean parte de la "cartelera nuestra de cada día". Eso oí decir a la gente y por supuesto, estaré dispuesta a ir y dejarme atrapar.

De huídas y sitios a los que es necesario volver

Sin lugar a dudas, en este viaje por el teatro que le he venido contando hay sitios memorables. "La huída", obra dirigida por Arnoldo Ramos marcó el trayecto con una historia que me recordó de muchas maneras por qué el teatro sigue siendo el lugar para reencontrarnos con eso que otros han querido que olvidemos, por conveniencia, por odio.

"La nieta del dictador", texto de David Desola y llevado a escena por José Pablo Umaña en el Teatro 1887, nos sacude de la memoria, y nos salva, al menos por un instante del vergonzoso olvido en el que a veces caemos como latinoamericanos, como humanos. La memoria es un sitio al que hay que volver: a desenterrar, a ensuciarse y encontrar el espejo cóncavo del que hablaba Valle Inclán para darnos

cuenta de lo que hemos sido y de lo que estamos siendo.

Despedidas dolorosas y necesarias

Este 2018 he ido poco al teatro. Creo que necesito "descansar" un poquito para volver a encontrar mi propio ritmo y replantearme placenteramente mis gustos.

El globo aerostático que tomé en febrero de 2017 desciende lentamente. Me alegro de que no haya sido un avión. Me alegro de no haber hecho el recorrido en mi propio vehículo o en autobús. Cierro los ojos y las imágenes se van desvaneciendo con gran diversidad de emociones que pasan por el placer, la tristeza, la alegría, el tedio, la decepción. Veo caras de hijas, migrantes, vampiros, soldados, bailarinas, viejos, asesinos, títeres que cantan nanas para dormir. Veo duendes, piedras parlantes, novias confundidas, un niño de madera que no quieres ser niño de verdad, un enfermo imaginario y otro real, un refugio colmado de angustia y miedo... Mientras el globo desciende llegan las imágenes cada vez más rápido y las distingo con más dificultad. Llego a tierra firme y sé que de momento el viaje ha terminado. Han sido 51 obras. Se hace teatro en Costa Rica. No sé si mucho o poco para otros. No sé si del gusto de todos o de la calidad que cada uno pretende, de acuerdo con su ideario político, ético o estético. No sé si en las mejores condiciones para los artistas y para los espectadores (aquí tengo mis sospechas, pero esto amerita otro viaje) Pero se hace teatro. Con la mano me dice adiós Arlequín y yo le prometo volver de nuevo con ojos y ganas nuevas.

Luis Lázaro Girón[3]
Alianzas por el teatro costarricense

Hace más de un mes[4] recibí un e-mail de José Pablo Umaña, que estaba haciendo la gestión de contenidos para la Revista Encuentro del Teatro Popular Melico Salazar (**TPMS**) del 2018, para saber si yo podría hacer un pequeño ensayo sobre mi experiencia como jurado en el *I Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita 2017, del Teatro Popular Melico Salazar y Tinta en Serie*, (**ICNDI**); les agradecí que me tomaran en cuenta para eso y les respondí que sí. Pues, entonces estimados lectores, lo que tienen en sus manos son mis observaciones al respecto.

En lo personal agradezco esta oportunidad porque para el *II Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita*, que está en curso, yo soy nuevamente jurado por parte de Tinta en Serie. Luego entonces me viene bien recuperar la primera experiencia y sacar las lecciones necesarias para mejorar el desempeño del propio concurso. Gracias por esta oportunidad.

Las palabras que digo a continuación son como un mirarme al espejo, me retratan y me alientan para continuar con este trabajo: promocionar y mejorar la calidad de la escritura de la literatura teatral en Costa Rica. Tres son los aspectos a los que me gustaría referirme y que quizás podrían tener algún interés para nuestros estimados lectores: los aspectos institucionales del concurso, algunas apreciaciones generales sobre las obras presentadas, y las responsabilidades de la administración del concurso y de los propios autoras y autores.

Ganar-ganar:
los aspectos institucionales del concurso

Frente a un clima adverso, Tinta en Serie (**TES**) nació con una misión fundamental: publicar la dramaturgia contemporánea de Costa Rica. Después de nueve años de iniciado este proyecto, hemos publicado, en conjunto, 51 libros que se agrupan en 5 colecciones distintas, que tratan de responder a la necesidad de que exista un lugar donde publicar libros de o sobre teatro.

Así ahora tienen residencia en Tinta en Serie cinco colecciones: *Crítica y teoría teatral*, que se explica por sí misma; *Visiones y versiones*, que es la metadramaturgia que escriben las y los autores; *Dramaturgias colectivas*, que es la dramaturgia experimental; *Desde la escena*, que es la mirada especular a la del espectador y que también pretende dar cuenta de aquellos que trabajan en la trastienda del teatro y que nadie conoce y menos reconoce su aporte; y, la colección *Tinta en Serie*, que es de donde se deriva el nombre general del proyecto, y que solo ella contiene 39 libros publicados[5].

TALLER DE FINANZAS CULTURALES • Jorge Emilio Castro Fonseca

TALLER DE TÉCNICAS TEATRALES PARA LA ENSEÑANZA • Antonio Zúñiga Chaparro

En este contexto, cuando la administración del Teatro Popular Melico Salazar nos planteó la posibilidad de participar en una alianza público-privada para organizar un concurso nacional de dramaturgia inédita, en el cual nosotros, como proyecto editorial, nos encargaríamos de publicar las obras que resultaran premiadas, no hizo más que ampliar nuestra propia misión y sentido de existencia: publicar la dramaturgia contemporánea de Costa Rica, sí, pero ahora profundizando la calidad de su escritura.

En efecto, el resultado de todo el proceso del concurso, desde la perspectiva de Tinta en Serie es publicar la mejor escritura teatral del momento: una obra larga y dos cortas. Ello porque el concurso correspondió a un proceso de selección de carácter colectivo, discutido y razonado por el jurado que se implementó para analizar y discutir sobre las 45 obras presentadas a concurso.

Por lo general el Consejo Editorial de Tinta en Serie, lee y discute la calidad y la conveniencia o no de publicar las obras y los textos que se someten a su consideración; pero con el concurso lo que ocurrió fue pulir los criterios por los cuales se puede considerar publicable o no una obra. En resumen, el resultado ha sido que se están abriendo más los lugares donde presentar obras teatrales para su publicación, y cada vez más se hace legítimo y deseable leer obras de teatro. Todo lo cual tiene el efecto multiplicador de que se fomente la escritura de la literatura teatral.

En este momento nos encontramos en la lectura y el análisis de las obras que han sido presentadas a la consideración del jurado del II Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita, con lo cual se prevé que se vaya consolidando el espacio institucional del concurso, y ocupe un lugar de reconocimiento por la comunidad teatral en la perspectiva de favorecer a un tiempo: la escritura, la publicación, la premiación y por tanto el reconocimiento a las y los autores teatrales. En definitiva la alianza público-privada TPMS-TES es una alianza de ganar-ganar.

La fantasía y el reconocimiento:
lo más destacado sobre las obras presentadas

Creo que es importante que podamos decir algunas cuestiones generales sobre las obras presentadas; y con ello también recojo algunas de las observaciones que hicieron en su momento los colegas con los cuales compartí la función del jurado del concurso: Tatiana Chávez y José Pablo Umaña.

En lo personal creo que el concurso sobre dramaturgia inédita es un lugar para expresar la fantasía de las y los autores. La fantasía social tiene aquí, un lugar donde expresarse, donde comunicarse, donde cobrar sentido de existencia y también un sentimiento de pertenencia. Es uno de los lugares sociales donde la cultura se expresa y por tanto donde cobra significación lo dicho, lo deseado, lo fantaseado. Ya solo esta es una buena razón para que este esfuerzo de organizar el concurso, se prolongue y se consolide cuanto se pueda.

Por otra parte, fue obvio para el I Concurso –y que temo que sigue siendo también una característica destacable para el II Concurso-, que los autores que escribieron para la categoría de obras largas realizaron un esfuerzo mayor por estructurar formalmente sus obras, mientras que fue bastante más difícil escoger las obras cortas, por cuanto que muchas de ellas eran meros ejercicios de algunos cursos de las escuelas de teatro, por lo que estos autores no realizaron un esfuerzo formal para constituirlas como

verdaderas obras de teatro. Pero también hay que decir, en descargo, que es más difícil que en una obra corta se pueda alcanzar grados importantes de calidad dramatúrgica. Esto es cierto; pero este grado de mayor dificultad formal no impide que se pueda lograr, sí se puede, como lo demuestran las dos obras cortas que fueron premiadas para el I Concurso.

También hay que decir que algunas de las obras presentadas padecían de cierta obviedad. Por lo general, este es un rasgo de los autores noveles e inseguros, por lo que aquí la recomendación es: seguir escribiendo, seguir intentándolo. La madurez en la escritura se alcanza con la práctica de más y más escritura. De participar en discusiones al respecto; de entrar en los talleres de escritura dramática; de estudiar a los clásicos; en fin, se trata de no cejar en el intento.

En otros términos, se puede decir que otro rasgo general de las obras presentadas es su diversidad temática. Algo que ya advertía el dramaturgo Jorge Arroyo: *lo que distingue a nuestra dramaturgia es su diversidad, lo variopinta que es*[6].

En efecto las obras circularon por temas tan disímiles como los aspectos de organización de la policía encargada de los delitos paranormales, hasta problemas tan terrenales como la agresión intrafamiliar. En realidad lo que se puede decir que 45 autores escribieron, y con ello describieron un país.

Lo anterior nos abre una puerta para expresar que la gran mayoría de los textos fueron escritos desde un compromiso ético profundo y destacable. Este compromiso se revelaba con una tesitura crítica y contestataria, por ejemplo: sobre algunos valores hegemónicos como lo constituye la cultura del patriarcado que se crea y se reproduce en nuestras instituciones más queridas, como son nuestros propios hogares. Todos, de diferente modo, tenemos que lidiar con ello.

El cuidado de los detalles: sobre la administración del concurso

Lo último sobre lo cual me parece necesario discurrir es sobre la responsabilidad que le corresponde a la administración del concurso -y por extensión a los propios participantes del concurso, hablo directamente de las y los autores-.

En efecto, desde la primera discusión que tuvimos en el jurado del I Concurso, quedó patente que tanto la administración como los participantes tenían que responder adecuadamente a los lineamientos que se establecen en las Bases de Participación del propio concurso. Esta preocupación quedó planteada en el acta final del I Concurso, y ésta se leyó en la gala en la que se hicieron entrega de los premios y las publicaciones correspondientes. Y el acta del concurso, aparece publicada en los libros premiados.

Pues a pesar de lo anterior, en la segunda edición del concurso, en la que nos encontramos trabajando ahora, se han repetido algunos errores ya apuntados en la primera ocasión. De las 32 obras presentadas en este II Concurso: 8 de ellas no tienen categoría, sin son obras cortas o largas; y 7 de ellas no tienen el seudónimo, es decir, no consta formalmente quién las escribió. Lo anterior nos obliga a decir que cada participante se ocupe y resuelva adecuadamente tres cosas simples y directas: cuál es su seudónimo; expresar si la categoría de la obra es larga o corta; y, también, cuál es el título de su obra. Es lo básico, así que si lo dicen harán más fácil y eficiente el trabajo de análisis y por tanto de premiación de las obras. Imaginen que gane una obra de lo que no sabemos el seudónimo de la o el autor, sería una obra sin autor, sin identidad.

Al final de todo, volviendo al principio, quizás la idea más importante que podría quedar circulando después de haber iniciado el I Concurso Nacional de Dramaturgia Inédita, como una empresa público-privada, es que el concurso no es más que otro mecanismo, otra ruta, otro proceso por medio del cual se trata de incentivar la escritura y con ello también la lectura, la cultura de leer teatro, y que esto nos provoque visitar el otro recinto de la fantasía: el piso teatral, las tablas, el escenario donde, si nos lo proponemos, todo puede suceder. ■

1 Isabel Gallardo es filóloga, investigadora y profesora universitaria. Epecialista en la enseñanza de la lengua y la literatura. Profesora de historia de la danza y crítica de danza. Escritora de artículos académicos sobre la lectura y la danza en revistas especializadas, tanto nacionales como internacionales.

2 Silvia Arce es directora, actriz y profesora universitaria en el área de Humanidades (UNA) y en la Escuela de Artes Dramáticas (UCR). En el 2011 funda Teatro La Maga, grupo independiente de teatro profesional que en 2014 se hace acreedor del Premio Nacional de Teatro a la tmejor agrupación. Dirige también el grupo de teatro vocacional Los Cronopios, el cual se dedica, principalmente, al montaje de obras de autores clásicos.

3 Luis Lázaro Girón, sin otra alternativa: sociólogo, especializado en los temas de cultura y arte, educación superior en Centroamérica y también, en un tiempo más remoto, dedicado a la reflexión sobre la masculinidad y la paternidad responsable. Actualmente, como editor, dedicado al proyecto Tinta en Serie de Costa Rica y concentrado en la investigación sobre la dramaturgia contemporánea centroamericana.

4 El artículo fue recibido el 24 de agosto de 2018.

5 Para aquellos que les interese conocer más detalles sobre Tinta en Serie, pueden revisar el Texto de María Bonilla: ¿Una dramaturgia propia? Publicado en la Revista Encuentro del año 2017.

6 Para conocer el pensamiento de Jorge Arroyo al respecto, se puede consultar: El drama de los dramaturgos. Escribir teatro en la Costa Rica del Siglo XXI. Jorge Arroyo, Ana Istarú, Melvin Méndez, Ailyn Morera y Arnoldo Ramos. Tinta en Serie, Teoría y crítica teatral 3, Costa Rica, 2016.

LOS NUEVOS RUMBOS DE LA ESCENA NACIONAL: APUNTES PARA LOS PRÓXIMOS CUATRO AÑOS

José Pablo Umaña[1]

Con el inicio de esta nueva administración, y la designación de jerarcas en las instituciones estatales responsables de dirigir y administrar los programas estatales en el sector de teatro, nos dimos a la tarea de entrevistarlos y conocer, desde su perspectiva, el panorama general, los retos y metas para los próximos cuatro años. Esto resulta particularmente importante para el sector, ya que las iniciativas estatales siguen constituyendo un dinamizador importante para la gestión, producción, creación y circulación de las propuestas escénicas del sector teatral independiente.

Tatiana Chaves[2]: el Taller Nacional de Teatro como un centro pedagógico cultural

Comenzamos esta serie de entrevistas con la directora del Taller Nacional de Teatro, Tatiana Chaves, quien nos atiende en Sala de Juntas del Teatro Popular Melico Salazar[3], debido a que por razones de deterioro del edificio actual, el TNT ha tenido que cerrar puertas y trasladar su centro administrativo, temporalmente, al Melico.

Tatiana, vos venís de una labor de casi dos años al frente de la Compañía Nacional de Teatro, y anteriormente habías desempeñado funciones administrativas en la Dirección de Cultura y en el Festival de las Artes. Una de las preocupaciones que han expresado miembros del sector teatral es con respecto al perfil necesario para ocupar las direcciones de instituciones estatales; desde tu experiencia, ¿cuán importante es, en este sentido, el conocimiento de la administración pública?

Muchas gracias por darme la oportunidad de referirme a estos temas, y hacia dónde queremos llevar el TNT en estos próximos cuatro años, hacia dónde queremos proyectarlo... Esta pregunta tuya me parece fundamental, porque en nuestro contexto actual, el conocimiento de la administración pública se vuelve una herramienta vital para quien quiera dirigir cualquiera de estas instituciones. Creo que el componente artístico es también muy importante pero, definitivamente, la curva de aprendizaje, si uno no trae ningún conocimiento previo, puede tomar demasiado tiempo. Tiempo con el que no necesariamente cuentan las instituciones o los procesos. Un conocimiento previo de lo administrativo puede potenciar y acelerar los procesos dentro de las instituciones.

Especialmente porque cuatro años no parecen suficientes para desarrollar programas y estrategias culturales.

Sí, parece mucho tiempo pero en realidad es poco. Si uno llega "en blanco", primero se puede frustrar mucho porque la parte administrativa toma un tiempo conciliarla con la parte artística; son dos lenguajes diferentes, dos mundos distintos y hay que encontrar los caminos para hacerlas coincidir. Especialmente en estas instituciones, hay que construir esos caminos, no sólo encontrarlos, y para hacerlo hay que entender ambos lados de la cancha, ambos universos. Estoy convencida que entre más nos involucremos las personas que venimos del ámbito artístico, entre más nos metamos y le perdamos el miedo al tema de la administración, en esa misma medida gana el sector.

Sin embargo, ese ideal no siempre se logra…

Igual hay que saltar al vacío. Lo ideal es que la persona tenga ese conocimiento, pero si no lo tiene, que al menos llegue con la disposición de tratar de entender aquel otro mundo. Parte del reto de la administración pública cultural es no juzgar ni un lado ni el otro, sino encontrar los caminos de conexión entre ambos.

¿Y cómo ha sido ese paso de la Compañía al Taller, esa renovación de la confianza que supone el paso de una institución a la otra? ¿Qué logros concretos espera la señora Ministra que se puedan alcanzar con el TNT?

Bueno, en realidad entro en una coyuntura muy particular porque el Taller se dirige hacia una nueva infraestructura, un nuevo edificio. Durante muchos años, la institución ha funcionado en las instalaciones que todos conocemos en Barrio Escalante, pero es un edificio que se ha deteriorado mucho con el tiempo; se han hecho una serie de análisis y estudios en los últimos tres años que han evidenciado la necesidad de que el Taller buscara una nueva edificación, y durante la ad-

TALLER DE TÉCNICAS PARA LA PROYECCIÓN DE LA VOZ CANTADA • María Marta López

ministración anterior con Lianne (Solís) como directora, se realizó un proceso de búsqueda y selección que culminó con la recomendación de alquilar un espacio, ahí mismo en Barrio Escalante, junto al Centro Cultural Costarricense Norteamericano. Es un espacio que, evidentemente, no está pensado para ser una escuela de teatro, como tampoco lo era originalmente el lugar donde funciona actualmente. Eso ha pasado con varios centros de formación en nuestro país, que se ven forzados a trabajar en lugares que no necesariamente presentan las condiciones idóneas para la formación teatral. Este espacio en particular demanda de la institución nuevas visiones a mediano y largo plazo, porque es una infraestructura que nos permite crecer en muchos sentidos, no sólo fortaleciendo lo que ya tiene, sino abriendo la posibilidad de ampliar su oferta de servicios pedagógicos hacia otros sectores que no se habían considerado anteriormente, porque las condiciones del edificio no lo permitían.

Este sería entonces la primera tarea que enfrentás como directora, la mudanza…

Si, en efecto, este es el reto primero que hay que resolver, el tema logístico, operativo y administrativo del traslado de la institución al nuevo edificio, el cual hay que tomar y adaptar poco a poco a las necesidades de la institución; hacerlo nuestro mediante el diseño paralelo de un plan de trabajo que le permita al Taller aprovechar las nuevas instalaciones.

¿Y ese traslado para cuándo está contemplado?

Bueno, este traslado va a resultar ser más paulatino de lo que habíamos previsto porque las instalaciones actuales del Taller no están poniendo otro reto importante, todavía no podemos empezar a empacar ni a inventariar los bienes porque tenemos una situación de plagas en el edificio que hay que resolver primero, antes de poder entrar y alistar las maletas, como decimos. La proyección es que de aquí a dos meses ya estemos instalados completamente en el nuevo espacio. Digo completamente, porque dada la situación actual es muy probable que tengamos que irnos pasando por etapas, en lugar de hacerlo de una sola vez como se había planificado en un inicio. Estimo que primero vamos a pasar la parte sustantiva del Taller, la parte pedagógica- cursos del ciclo básico, talleres para profesores, cursos libres- y luego, poco a poco, trasladar los demás servicios administrativos, secretariales, etc. Así que yo esperaría que, en dos meses, estuviéramos completamente asentados en el nuevo edificio, pero, claro, hay que tomar en cuenta que también dependemos de factores externos que no están completamente bajo nuestro control, ni bajo el control de la administración.

TALLER VOZ -FITZMAURICE VOICEWORK®
Mariela Aragón Chiari

¿Y el edificio y los terrenos actuales, qué va a pasar con ellos? ¿Se devuelven al Museo Calderón Guardia?

Eso es una decisión administrativa que le corresponderá valorar a la dirección ejecutiva del Melico Salazar, junto con la señora Ministra. Una de las posibilidades es que el terreno se devuelva al Museo, porque el terreno es de la Fundación que administra el Museo Calderón Guardia, y está actualmente en préstamo al Melico Salazar, propiamente al Taller Nacional de Teatro, por un período de 25 años. Por otra parte, los presupuestos de nuestras instituciones son pequeños, y en este momento el Taller no estaría en condiciones de dar atención a dos espacios físicos, porque tener otro edificio supondría tener, mínimo, seguridad y servicios básicos como agua y luz, pensando que las instalaciones actuales pudieran mantenerse como espacios de bodegaje, acopio o archivo. Entonces, en principio, el procedimiento es que nosotros nos pasamos al nuevo edificio, y la infraestructura actual- viejita, querida pero ya muy deteriorada- quedaría en manos del Melico Salazar para que ellos tomen las decisiones del caso.

Dejando de lado este primer gran reto, ¿cuáles considerás que van a ser los puntos más importantes de tu acción como directora para fortalecer al TNT?

Lo primero que hay que fortalecer es un programa de visibilización de lo que se hace y lo que se ha hecho. Esa, creo yo, debería ser una tarea permanente de nuestras instituciones. El TNT es una institución pedagógica, ese es el perfil que tiene, y dentro de ese marco hay muchas acciones que realiza que no son suficientemente conocidas, como, por ejemplo, el servicio que brinda el Taller desde hace años con las capacitaciones para profesores del Ministerio de Educación Pública, de manera que aprendan a usar el teatro como un instrumento de mediación pedagógica en las aulas. Pero también es cierto que todo el trabajo que se hace en el Ciclo Básico en la preparación y formación no sólo de actores, sino de promotores teatrales que salen al medio y facilitan talleres en diversidad de modalidades- para personas de la tercera edad, con discapacidad, para grupos específicos de empresas, escuelas, colegios, comunidades- no lo hemos visibilizado lo suficiente. Hay un trabajo de impacto que el Taller ha hecho a nivel regional, a nivel país, y también a nivel de medio artístico que no se conoce bien. Hay que dar a conocer que nosotras (me incluyo en esa categoría como egresada del Taller) nutrimos en buena medida las escuelas de teatro, muchos y muchas de los que se egresan del TNT continúan su proceso de formación profesional en las escuelas universitarias, y también trabajan y producen desde el sector independiente, y eso lo tenemos que dar a conocer de manera más efectiva. Entonces, una primera gran tarea es visibilizar lo que hacemos, pensando en un mayor crecimiento de la oferta del Taller.

TALLER LOS OBJETOS, LAS MATERIAS Y EL CUERPO AL SERVICIO DE LA ESCENA
Edurne Rankin Garcia

En relación con esto, mencionabas anteriormente que el nuevo espacio les iba a permitir crecer en relación con la oferta pedagógica que brindan.

Sí, en efecto, y ya con un espacio mucho más amplio, que nos permite tener más espacios para el trabajo escénico de preparación, podemos ampliar nuestro servicios en esta línea. Podemos aumentar nuestra cantidad de talleres para grupos específicos e, inclusive, tenemos ya algunos proyectos entre manos para generar espacios de intercambio con el sector, espacios de entrenamiento y experimentación que tanto nos hacen falta. No estamos hablando necesariamente de un tercer nivel del Ciclo Básico del Taller, pero sí de un espacio donde los egresados, y los profesionales del medio, puedan tener una capacitación más constante en algunas áreas. Además, tenemos un servicio que brindamos actualmente, el de cursos libres, que también vamos a poder ampliar en el nuevo espacio. Y otra característica de esta nueva sede es la posibilidad de habilitar algunas zonas para presentar espectáculos en espacios no tradicionales, que es un proyecto que estamos valorando. En el pasado, el TNT tuvo un programa de teatro para incentivar a sus egresados y egresadas en la producción escénica con el Teatro Oscar Fessler- el cual, por cierto, fue uno de los primeros espacios que tuvimos que cerrar en el edificio actual- y queremos retomar esa iniciativa. No tenemos en este momento la capacidad de habilitar una sala tradicional, pero sí la posibilidad de hacer teatro alternativo, en espacios alternativos.

Ha habido en el pasado un esfuerzo de parte de varios directores por equiparar la formación del TNT con un título académico. Este proceso se ha dado con altibajos, pero sigue siendo una necesidad importante, tanto para la institución como para los egresados. ¿Hay algún plan concreto en relación con este proceso?

Mi intención es seguir trabajando en esta iniciativa que se abandonó en el pasado, por diferentes razones, pero que quiero retomar. Vamos a trabajar para lograr la acreditación de nuestro Ciclo Básico y convertirlo en un diplomado universitario, haciendo los ajustes que haya que hacer a nivel curricular para resolverlo de manera exitosa.

El "Escalante Teatral" fue un exitoso programa del TNT que les permitió a muchos egresados, y profesionales del medio, gestionar producciones en el Teatro Oscar Fessler, y logró beneficiar con su apoyo al medio teatral costarricense. ¿Existe la posibilidad actual de retomar algún programa parecido?

Estamos en una zona de muy buenos vecinos, y espero estar pronto en el nuevo espacio para sentarme a dialogar con ellos. Y efectivamente tengo la intención de retomar el enlace con los centros culturales que tenemos alrededor. Creo que parte de la sostenibilidad de cualquier proyecto desde el Estado pasa por generar alianzas y redes, no sólo con el sector independiente, sino también con otros interlocutores como pueden ser empresas privadas y otros centros de formación; hay que pensar en conectar, y especialmente conectar la institución con la comunidad. Esta es una zona donde tenemos varios centros de educación privada, la UNED, varias universidades, y se está dando ahora un gran desarrollo urbano, entonces el Taller puede potenciar lo que hace, no sólo a nivel pedagógico formal, sino a través de programas de educación no formal, abriendo espacios para que la gente tenga la oportunidad de vivir la experiencia teatral y aportar, así, a la formación de públicos… Creo firmemente que el Taller puede convertirse en un centro pedagógico cultural.

¿Y los Centros Cívicos para la Paz? ¿Dónde encajan dentro de los proyectos del TNT?

Estos centros son pieza clave de nuestro engranaje; son, por así decirlo, nuestro brazo armado en las comunidades. Son un proyecto de construcción conjun-

ta, multi- institucional, que conllevan por su misma naturaleza un proceso de afinamiento que está terminando de completarse. Estamos todavía definiendo claramente las responsabilidades y las participaciones, buscando y equilibrando aportes, pero son, sin duda, un gran motor que están trabajando de manera muy interesante en las comunidades, sobre todo en las que tienen ya más tiempo. En las comunidades en las que recién vienen abriéndose, pues son espacios de grandes potencialidades. Creo que aunque, por el momento, en estos centros cívicos sólo tenemos presencia permanente unas cuantas instituciones del MCJ, entre ellas el TNT y el Taller Nacional de Danza, nos vamos a terminar de articular institucionalmente para convertirnos en canales que lleven una multiplicidad de manifestaciones artísticas a esas comunidades, y provocar una onda expansiva dentro de esas regiones. Además, se está trabajando con una población sumamente importante, que es el público meta, la población joven de edad colegial, con la que tenemos una deuda en la generación de públicos. Podemos generar en ellos el gusto por las artes, para que en un futuro no sólo sean partícipes activos de los fenómenos artísticos, sino también consumidores de los servicios culturales.

Para terminar, Tatiana, hay un par de temas que me gustaría que trataras para este artículo. El primero, saber si se ha considerado algún programa para fortalecer el vínculo del Taller con sus egresados, muchos de los cuales realizan una importante labor cultural, dentro y fuera del Gran Área Metropolitana, pero cuyos lazos con la institución se desvanecen con el tiempo, y terminan por desaparecer completamente. El otro tema está relacionado con la integración del Régimen Artístico al Estatuto del Servicio Civil, y el proceso en el que se encuentra. Este no es tema que dependa del Taller, pero sí es una institución que forma parte de la Comisión Artística, y cuyos resultados, que beneficiarían a un sector importante de la comunidad artística nacional, están todavía por verse en su totalidad.

Bien, voy a empezar por esta última consulta, y cierro después con el tema de los egresados. Creo que en general, como sector cultural, tenemos que posicionarnos desde lo que somos y desde lo que hacemos para enfrentar los procesos administrativos. Era lo que mencionaba anteriormente sobre la construcción de caminos que unan el universo artístico y el administrativo y que, en este caso concreto, ha demorado mucho tiempo, porque ha costado que se entienda la naturaleza de lo que hacemos dentro de la estructura del Servicio Civil. No se trata de buscar una excepción porque somos artistas- y en el imaginario administrativo, bohemios, volátiles y creativos- sino que corresponde a la naturaleza de nuestra profesión en este medio en el que nos desarrollamos, en este país, que los artistas hagamos muchas cosas, que un actor, por ejemplo, también sea director, productor y docente. Y cada una de esas labores requiere habilidades y técnicas distintas, y conocimientos distintos, y tienen roles distintos. No es lo mismo actuar que dirigir, no es igual producir que actuar, no es igual dar clases que producir. Y a veces, se intenta meter todo esto en un mismo saco, y creo que eso es parte de la problemática que hemos tenido. Si a mí me van a meter en el Título IV como actriz, o intérprete o bailarín, no deberían pedirme los mismos requisitos que si voy a estar como un gestor cultural, o como director de una institución pública, o como director escénico o escenógrafo, porque cada tarea de esas tiene su especificidad. Esto es parte del trabajo de detalle que todavía hay que hacer, es parte de la deuda que tenemos pendiente. Pero también, nosotros mismos tenemos que empezar a hablar con el lenguaje correcto, a asumir nuestra responsabilidad de reconocernos. Te pongo un ejemplo: los profesores del TNT estamos en este Título IV como "formadores", sin embargo, cuesta mucho todavía defender ciertos espacios dentro de nuestra jornada laboral que se entiendan como inherentes a nuestro trabajo. Un profesor universitario tiene la posibilidad de dedicar tiempo a la investigación, pero un formador, dentro de la estructura del Servicio Civil, e incluso dentro de algunos departamentos de nuestras instituciones, no puede hacerlo porque es visto con recelo; la administración se cuestiona para qué y por qué va a investigar, si es funcionario público y se le paga para que cumpla con las 40 horas de la jornada laboral. Ellos no comprenden que uno es formador- no secretaria, ni administrador, ni contador-, uno es docente, y construir esos puentes de comunicación son parte del trabajo que hay que hacer para terminar de ordenar la casa. Se ha avanzado mucho, pero también queda mucho pendiente.

Devolución de la obra EL COORDINADOR, con JORGE DUBATTI

Conferencia:
El teatro mexicano hasta hoy
ENRIQUE SINGER

Con respecto a los egresados del Taller, lamentablemente la situación de la infraestructura en los últimos años, que hizo que algunas áreas del edificio se fueran cerrando, fue debilitando el vinculo con los egresados. Algunos servicios que mantenía el Taller para sus egresados- como los espacios de ensayo, los programas de coproducción en el Teatro Oscar Fessler- tuvieron también que cerrarse, pero yo espero que todo eso cambie ahora con el traslado al nuevo edificio. Si hay algo que reconozco como un fenómeno institucional es el sentido de pertenencia de los egresados. Eso es una fuerza motora para el TNT. Muchos de sus egresados están todavía activos en el medio nacional, y otros muchos ya no, pero igual siguen llegando al Taller a comentar las actividades de la institución, y tienen otras carreras y profesiones que pueden fortalecernos y ayudarnos en la construcción conjunta de diversos procesos. Lo que mencionábamos anteriormente de activar espacios alternativos en el nuevo edificio, tiene como objetivo acercar a los egresados, apoyarlos en su labor independiente, y retomar la iniciativa de un programa de incentivos para la producción escénica, así como para la formación continua. Hay varias propuestas que tengo en la cabeza, pero que todavía no he tenido la oportunidad de socializar mucho porque apenas tengo un mes en el puesto, justo hoy lo cumplo. Por ejemplo, tener un centro de documentación, o habilitar lugares para el trabajo de mesa de los grupos independientes, así como espacios de investigación teórica para convertir al Taller, como te decía antes, en un centro pedagógico cultural, un espacio vivo, tomado por los diferentes niveles de la creación y la formación en las artes teatrales.

Devolución de la obra MONSIEUR, con JORGE DUBATTI

Gustavo Monge[4]: la Compañía como desarrolladora de audiencias.

Luego de haberse anunciado oficialmente su nombramiento como director de la Compañía Nacional de Teatro[5], nos reunimos con Gustavo Monge en su oficina para conocer, de primera mano, los primeros planteamientos y objetivos básicos en relación con las políticas y actividades culturales que realiza la CNT.

Muchas gracias Gustavo por recibirnos, a tan pocos días de haber iniciado tu gestión. Para comenzar, nos gustaría saber cuáles van a ser tus primeros planteamientos para la CNT, o si desde el Ministerio te han indicado algunos objetivos concretos que vayan a guiar el norte de tu gestión durante los próximos cuatro años.

Me voy a aventurar a hablar sobre expectativas sobre todo, porque el acuerdo ha sido, y eso es un énfasis concreto, en que se debe escuchar y articular. Y para poder cumplirlo, tengo planeado hacer reuniones con diferentes sectores, con el personal de la CNT, con aliados estratégicos para que, una vez tenga toda la información, definir un norte con criterios técnicos, aparte de los criterios que ya de por sí debe cumplir la Compañía con respecto al Plan Nacional de Desarrollo, y con respecto a los objetivos estratégicos del Melico. Es sobre todo una labor de gestión.

¿De gestión interna, con el medio…?

Con el medio y con los diferentes actores, porque también tenemos, por ejemplo, otras instituciones que tienen objetivos paralelos a los de la CNT, y que podemos traer aquí para que jueguen junto con nosotros.

Para establecer este diálogo con el sector al que apostás, se necesitaría un interlocutor válido, un representante que entienda y defienda de manera efectiva los intereses del medio teatral. Sin embargo, la ausencia de una representación real ha sido apuntada ya reiteradamente por varios sectores del gremio. ¿Cómo lograr entonces, desde la CNT, establecer un diálogo con el sector?

Es una pregunta que se me vuelve curiosa ahora, porque yo tengo 15 años de ser teatrero independiente, y tres días de ser director de la Compañía. Pero sí, efectivamente, si no hay un sector legitimado con el cual dialogar, a la CNT se le hace difícil, porque no es a la institución a la que le corresponde sugerir estrategias de ordenamiento de un medio, eso debe ser una tarea auto convocada de las personas interesadas. Sin embargo, desde mi experiencia, creo que la Compañía podría usar el canal que existe actualmente que es AGITEP, e intentar establecer el diálogo con ellos para que, desde ahí, podamos empezar a caminar. Puede ser que después el mismo medio saque a AGITEP de la jugada, y ponga a otro interlocutor válido, o bien, elija otra manera de conversar con la institución. Pero de entrada, si lo que tenemos es AGITEP, pues nos toca buscar la posibilidad de realizar actividades conjuntas, ya sea dentro del marco de los Lunes de Teatro o de otros espacios que puedan coordinarse. Actividades, sobre todo, de carácter pedagógico y de difusión como talleres, desmontajes, conversatorios, etc. Pero definitivamente hay que hacer un llamado a la atención de que es el mismo gremio el que tiene que designar un interlocutor ideal y legítimo para representarlo.

Desde tu experiencia como artista independiente, en estos quince años que acabás de mencionar, has manifestado públicamente tu desacuerdo con lo que has considerado como vacíos en la gestión de la Compañía, sobre todo en su relación y articulación con el sector. Ahora, como director de la CNT, ¿cuáles de esos vacíos ves como los más urgentes de intervenir y trabajar, sobre todo ahora que nos encontramos en un ambiente económico ajustado para las instituciones del Estado?

Encuentro: Experiencias sobre el intercambio y traducción de obras dramáticas, con ANDREA THOME

Encuentro con el TNT, con EDURNE RANKIN

Bueno, yo te voy a contestar más bien desde ena necesidad que he sentido como teatrero independiente cuando he tenido procesos con la Compañía, que no sólo debería alcanzar a la CNT sino a todos los trabajadores de la cultura, y es la manera en que nos estamos involucrando administrativamente con el Estado. Esta relación ha dejado un sabor de incomprensión por parte de la contratación pública para con los artistas, porque no hay entendimiento de los procesos de producción, ni de los tiempos de creación, ni de las características cambiantes y avatares propios de un proceso creativo, los cuales no se ajustan necesariamente a la manera en que camina la institución. Y hay otros temas, en este sentido, que son ya deudas históricas del Estado con el sector artístico, como el de la Caja Costarricense del Seguro Social. Entonces yo creo, como ya lo había manifestado la señora Ministra en uno de los Lunes de Teatro sobre la CNT, que uno de los principales puntos políticos que debemos resolver, no sólo la Compañía y el Ministerio, sino en conjunto con el sector, es la situación de la Caja y los requisitos de contratación. La lucha en este punto es indefectiblemente política, y no es algo que le corresponda sólo a la Compañía, sino que vamos a tener todos, como gran sector, que ponernos de acuerdo con respecto a lo que queremos y salir a buscarlo, porque esto requiere cambios en instituciones, cambios en leyes. No sólo depende del sector cultura, por más buena voluntad que tengan las autoridades.

Sí, efectivamente parece que esa es una lucha que debe hacerse más a nivel del Ministerio que de la Compañía…

Eso sería para mí un gran tema. El otro tema es que la CNT es una institución que despierta pasiones encontradas entre la gente del medio. La aman y la odian por igual. Entonces una de las tareas que me he propuesto es establecer una estrategia de comunicación, lo cual no se refiere solamente a cómo decir las cosas sino a un intercambio de contenidos y pareceres, para que la percepción que se tiene de la Compañía fluya y aporte desde lo positivo. Pasa muchas veces que cuando se emiten criterios de la CNT en foros públicos, el sector mismo da opiniones adversas, y aunque nosotros sabemos de qué estamos hablando, lo que eso genera visto desde afuera- desde la política, la administración, el público- es la creencia que la Compañía y el sector teatral tienen una riña, y se desmejora la imagen de la CNT. Entonces, ¿cómo puede la institución revertir esa opinión negativa? No lo sé, no tengo las respuestas. Lo que sí he identificado es que esto es una necesidad: la Compañía necesita una estrategia de comunicación. Y bueno, siempre habrán cosas que funcionan bien, y otras que no tanto, pero eso también tiene que ver con las características de cómo camina una institución desde el Estado, así que el reto es saber comunicarlo para que no se convierta en enojo, sino en comprensión.

Esta Compañía que tenemos ahora es muy diferente a la institución que fue fundada originalmente. Como solía decir don Beto, una compañía sin elenco estable no es una compañía. Básicamente, la institución se ha convertido en una productora teatral que administra dos espacios escénicos del Estado. Y tenemos además una sociedad con necesidades culturales muy diferentes a las que se vivían en la década del 70 en Costa Rica. En otras palabras, cambió la institución y cambió el país. En este nuevo panorama, ¿hacia dónde te imaginás que debe caminar la Compañía, no sólo durante tu gestión sino en el mediano y largo plazo, para que tenga algún sentido dentro de las políticas culturales del Estado?

De hecho la institución en el 2021 cumple cincuenta años. Y una institución que llega a esa edad indefectiblemente se ve obligada a pensarse a sí misma, y a dialogar para, con ese espejo, poder tomar acciones. Yo tengo un criterio más bien filosófico al respecto. La CNT efectivamente no funciona como una compañía como tal, si nos apegamos al sentido estrictísimo del término; es más bien, como vos decís, una productora. Sin embargo, mi criterio es que este objetivo de producir, por sí mismo, no debería definir a la Compañía. Mi criterio, y es ahí donde me gustaría enrumbar los esfuerzos, es colocar al público en el centro. ¿Qué pasaría si le quitamos a la Compa el enfoque de productora, y la pensamos más bien como una desarrolladora de audiencias? Eso no quiere decir que no vaya a producir, porque la producción está en el centro mismo de la relación con los públicos, ya que esa es la manera en que nos comunicamos, pero es muy distinto poner la

producción al centro que poner al público al centro. Y esto es así porque cuando nos hacemos preguntas sobre el público ya sabemos que, en realidad, no es el público sino los públicos. Y cuando hablamos sobre los públicos, nos preguntamos quién es el público de la Compañía, y empiezan otras preguntas como quién ha sido el público de la CNT, y nos encaminamos a una memoria histórica de la institución para poder investigarlo, y aplicamos herramientas técnicas de segmentación de públicos, así como herramientas técnicas de entendimiento de un mercado de consumo cultural. Entonces, cuando ponemos al público en el centro se vienen este tipo de preguntas que son muy operativas porque nos dan qué hacer. Muy distinto a la idea que la Compa tiene que ser una productora de espectáculos, con mejor o peor suerte dependiendo del momento. Creo que la visión filosófica de que la Compañía pueda ser la desarrolladora de audiencias desde el Estado, es la mejor manera que tenemos actualmente como institución de colaborar con el medio, y de verdaderamente aportarle al país en el marco de la situación actual.

Encuentro con el sector teatral, con JORGE DUBATTI

Hay algunos programas de la CNT que han tenido continuidad en los últimos años, como el de las producciones concertadas con el sector profesional independiente. ¿Se ha pensado algo concreto en relación con el futuro de este programa?

Bueno, si construimos la base filosófica de la Compañía a partir de los públicos, ahí vienen las respuestas, porque entonces las características y la orientación de las producciones concertadas se van a desgranar de las preguntas que nos hagamos, como por ejemplo: ¿para quién estamos produciendo?. Esto nos daría la oportunidad de articular con otras instituciones que tienen como objetivo alcanzar a determinada población. ¿Qué tal si la CNT se une, para las producciones concertadas, con otra institución, capta recursos de ella, y orienta una concertada hacia ese segmento de población, siempre que sea un segmento que haya sido identificado de interés para los objetivos de la Compa? Yo creo que ese es el camino. Las condiciones actuales nos están conduciendo a buscar respuestas y programaciones con criterios técnicos, a partir de estudios también técnicos, y de mecanismos establecidos. Si logramos orientar la manera de entender las concertadas, creo que podemos establecer procedimientos que resulten en producciones más interesantes, y que nos permitan una evaluación más certera. Y ese es otro asunto, porque cuando elegís algo con un mecanismo, si fallamos, podemos entender tal vez qué parte del mecanismo falló; pero eso no sucede cuando es una decisión basada en el criterio personal del director de turno. Me tomo como ejemplo: a mí todos me conocen por tener una vocación de artista contemporáneo, entonces yo digo que todas las concertadas ahora van a ser de teatro contemporáneo, que todas van a ser "performance". Eso sería un grave error. Más bien, mi mirada está puesta en cómo logramos obtener herramientas y recursos técnicos para escoger esas programaciones en función de la conveniencia, los objetivos y las metas de la Compañía que, si ponemos al público al centro, no van a ser otras que el desarrollo de audiencias, lo que finalmente le favorece a todo el mundo. Esa es mi perspectiva.

Otro de los programas recurrentes de la CNT para el medio profesional costarricense, ha sido el concurso de puesta en escena, que este año realiza ya su decimocuarta edición. Algunos sectores han manifestado, desde hace algún tiempo, la necesidad de revisar y ajustar el concurso a las condiciones actuales de creación escénica. Con esta idea que estás manifestando de poner el público al centro, ¿preveés algún cambio en este concurso?

Sí, en efecto, cuando hay uso de fondos públicos, lo correcto es poner a quien paga en el centro de la decisión, y articularse alrededor de eso. Esto de poner el público al centro, o los público al centro, aplica para todas las acciones de la Compañía; es un eje filosófico. No sólo funciona para decidir programación, o para orientar los productos que ya tiene la CNT, sino como un criterio de servicio de nuestro personal, una apertura para la atención al sector; este eje nos habla de la manera en que la Compañía se debería conducir como un todo. Entonces sí, el Concurso de Puesta en Escena debería decidirse y orientarse con un criterio técnico a partir de colocar el público al centro. Se trata de utilizar las herramientas de análisis correctas- y la verdad no es que estemos inventando nada nuevo, no estamos descubriendo el agua tibia- porque esto es algo que se hace en publicidad, por ejemplo, desde hace cincuenta años. La idea es traer herramientas que se utilizan en otros sectores, en otros universos de comprensión de las masas y del público, para poder construir una oferta que sea adecuada, que sea pertinente, y que se ajuste a los valores y objetivos de la institución. Yo confío mucho en la aplicación de este tipo de herramientas, porque al fin de cuentas son herramientas ya probadas, y nos permiten articulaciones que, si fallan, podríamos resolver. Contrario a lo que pasa ahora que, al no tener claro cuál es el criterio o eje filosófico de una acción, no podemos intervenir en el problema porque no sabemos cuál es. Yo tengo ya varios años de trabajar en administración de proyectos, y también en marketing, en publicidad, que es parte de mi expertise, y pienso agarrarme de las herramientas que me han funcionado en otros contextos de gestión, y aquí mismo, para ponerlas al servicio de la función pública.

El tercer programa que quiero mencionar, y que está muy ligado a esta idea de públicos y desarrollo de audiencias, son las giras que programa la CNT, como parte del Programa Nacional de Desarrollo. Cuando se saca una obra a girar por varias comunidades del país, a veces es necesario pensar en el público al que está dirigida…

A veces no, siempre, y perdoná que te interrumpa pero es curioso notar como, a nivel comercial, ningún producto responsable sale al mercado sin un estudio previo de mercado; eso no pasa, necesitás una serie de criterios técnicos que te permitan orientar una campaña, o un producto de consumo. Para nuestros efectos, el teatro debería comprenderse igual. Para poder decir algo, debemos entender quién va a ser nuestro interlocutor.

Claro. Decía "a veces" simplemente porque hay obras que, por su forma, contenido y resolución escénica, se adaptan más fácilmente que otras a la diversidad de públicos que componen nuestras comunidades, pero queda claro que, de todos modos, ese sería un eje de atención durante tu gestión en la Compañía. Y ya que estamos en este tema, el Melico Salazar ha venido realizando una serie de actividades durante los últimos años, bajo el marco de un programa de fortalecimiento y promoción de la dramaturgia nacional. En ese contexto, ¿qué papel le cabe a la Compañía Nacional de Teatro en la visibilización de la dramaturgia costarricense?

Encuentro institucional sobre la CNT, con ENRIQUE SINGER

De hecho, el montar dramaturgia costarricense está dentro del decreto fundacional de la CNT, así como que la Compañía es una facilitadora de teatro para el país. Para todo el país. Incluso, el decreto original habla de que hay que ir a los 81 cantones una vez al año, todos los años; una quijotada imposible en el contexto actual…

Y en aquél. Eso nunca se hizo.

Sí, pero hay que entender la vocación de eso. La Compa se debe a los públicos, y los públicos no sólo están en San José porque la gente no solo paga impuestos aquí. Y con respecto a la dramaturgia nacional, también hay una vocación del decreto por apoyarla. La dramaturgia nacional va a estar presente en tanto refleje las necesidades, los valores y las discusiones nacionales que atañen a la población. O sea, no promovería de manera particular un texto costarricense solo por ser costarricense. Los dramaturgos nacionales son quienes tienen la mejor herramienta, y la cercanía con los públicos locales para establecer los diálogos que les interesan. Y por eso, no sé si debería ser una política de la Compañía, o más bien una invitación a los dramaturgos para que empecemos a dialogar sobre la temas nacionales, para que empecemos a crear diálogo nacional a partir de la dramaturgia. A partir de ese momento va a ser incluso inevitable que la Compañía monte textos costarricenses. Si ponemos a los públicos en el centro, está claro que son los textos nacionales los que van a tener mayor oportunidad de ponerse arriba de la agenda para la programación.

Dentro de esta política que estás presentando de diálogo con el sector, y de implementación de herramientas técnicas para la toma de decisiones, ¿has pensado en algún mecanismo que pueda hacer más abierta, transparente e inclusiva la escogencia de los proyectos que la Compañía decide presentar en su programación oficial?

Sí claro, de hecho eso es una necesidad. Actualmente no existe en la Compañía un mecanismo para esas selecciones. Entonces, creo que lo primero que me va a tocar es caminar hacia la articulación de ese instrumento. Actualmente no sé exactamente el mecanismo, porque podrían ser reuniones con Agitep para cotejar las necesidades y posibilidades del sector e incorporalas en la decisión, o podrían ser convocatorias abiertas, o desmontajes de ideas… Hay cientos de herramientas de interlocución que podemos usar. Pero definitivamente, antes de hablar de cómo realizaríamos ese proceso, quiero dejar muy claro que vamos a decidir con base en criterios técnicos, tomando en cuenta a todos los sectores involucrados, en particular al sector independiente porque la Compañía, al

no tener elenco estable, siempre se nutre de este sector. Siempre. Es un matrimonio inquebrantable que en el momento en que deje de funcionar, se muere la Compañía. Vamos, entonces, a caminar para estructurar un procedimiento que, ojalá, los colegas que se sienten en la silla más adelante tomen la decisión de seguirlo utilizando. Porque la idea no es que se convierta en la forma en Gustavo escogía la programación, sino la forma en que la Compañía, basada en su misión y visión filosóficas (que dicho sea de paso, no existen todavía), decide. El mecanismo propondría pasos y formas puntuales que se tendrían que ir renovando cada vez que sea necesario, pero que permita siempre una decisión técnica, eso es lo que busco, no una decisión personal arbitraria.

Finalmente Gustavo, en un breve ejercicio de pequeñas utopías, ¿cómo te imaginás a la Compañía Nacional de Teatro dentro de unos 10 años? ¿Cómo sería tu CNT ideal?

Una Compañía más amable, o un Estado mejor dicho, más comprensivo en la manera de relacionarse administrativamente con sus socios. Una Compañía para Costa Rica, no centralizada, sino verdaderamente inserta en todo el territorio nacional. Una Compañía que goce de la opinión favorable del medio y del público... Así es como lo veo: público contento, medio contento, y una mejor comprensión de la naturaleza de las relaciones entre el Estado y el artista; ese sería el sueño.

Fernando Rodríguez: reforzando el trabajo colaborativo y el emprendimiento.

Fernando Rodríguez[6] fue el último de los nombramientos anunciados por el Ministerio de Cultura, en relación con las entidades estatales que tienen a su cargo la gestión, producción y realización de las políticas culturales del Estado en el tema de las artes escénicas. Fernando fue nombrado Director Ejecutivo del Teatro Popular Melico Salazar (TPMS), institución a la que están adscritas la Compañía Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Danza, el Taller Nacional de Teatro y el Taller Nacional de Danza. Así mismo, el TPMS es la entidad encargada de manejar el programa Proartes, el programa Iberescena y gestiona, desde el año 2015, los Premios Nacionales Ricardo Fernández Guardia (Teatro) y Mireya Barboza (Danza). También produce actividades muy importantes para el sector escénico como el Festival Nacional de Danza Contemporánea, el Encuentro Nacional de Teatro y el Mes de la Niñez y la Adolescencia.

Sesión especial de la Escuela de Espectadores, con JORGE DUBATTI

Gracias Fernando por el tiempo que has sacado para la entrevista[7], a poco más de dos semanas de haber sido anunciado como director del TPMS. Para comenzar, me gustaría saber si hay algún lineamiento concreto para la gestión del Melico que te hayan girado desde el Ministerio, o si has pensado ya en algún énfasis por el que querrás dirigir las políticas de esta institución en el área de teatro.

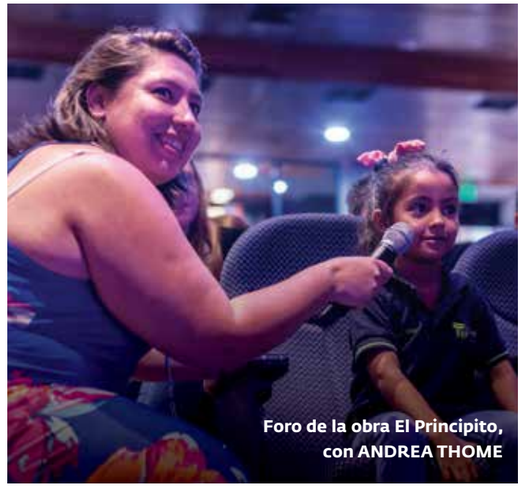
Sí claro, no sé si es por casualidad o por haber trabajado ya tres años antes en el Centro de Cine, y con el mismo equipo de trabajo en el Ministerio de Cultura, pero tenemos ideas compartidas, lo que ha hecho fácil entender hacia donde quiere ir el Ministerio en general, y en particular con el tema de las artes escénicas. Igual, fui miembro de la Junta Directiva del Melico por los mismos tres años en que estuve en el Centro de Cine, por lo que no me es desconocida la dinámica institucional, y tampoco hacia donde estaba caminando. Justamente, la idea ahora no es ir a lugares diferentes a los que ya se habían planteado, pero sí fortalecer algunos aspectos como, por ejemplo, la integración de los distintos programas. Esto por dos razones: primero, porque es absolutamente necesario dada la coyuntura mundial/ nacional y, segundo, porque ya parece estar próxima- a pesar de tener ocho años de estarse viendo en la Asamblea- la promulgación de la ley para la creación del Centro Nacional de las Artes Escénicas (CENAE). Este centro es un "sombrero" que hay que empezar a ver cómo se articula con las demás partes del cuerpo. El Melico Salazar pasaría a ser una entidad en una relación directa y horizontal con las otros programas (compañías nacionales y talleres), y no como se concibe actualmente, casi como la jefatura o el papá de estas instituciones, y Proartes como un eje transversal en el quehacer de todas ellas.

De hecho, el proyecto de ley del CENAE articula la integración de todas estas instituciones...

Sí, esa idea de la integración la tenemos clara y es algo en lo que coincidimos con el Ministerio, y en eso vamos a estar trabajando en los próximos años desde la planificación estratégica. Esperamos, con esto, incidir posteriormente en una visión única para todas las instituciones, y con ello unificar servicios, armonizar la estructura orgánica y, finalmente, incidir en un manual de organización, o incluso un manual de puestos comunes para todas las labores que realice el Centro Nacional de las Artes Escénicas.

Eso en lo que tiene que ver con la integración. Por otra parte tenemos como objetivo el fortalecimiento del arte escénico en las regiones con los elementos, los insumos, la materia prima, el recurso humano y financiero de las mismas regiones y orientado, "rectoreado" por decirlo de alguna forma, por nosotros que tenemos las herramientas para hacerlo.

Hablamos entonces de los procesos de descentralización que ha propuesto el Ministerio...



Foro de la obra El Principito, con ANDREA THOME

Exactamente. Y no se trata de hacer "extensión cultural" que tiene, desde el punto de vista semántico, algunos detractores porque lo entienden como llevar desde el centro a las regiones una visión cultural. Y es cierto que de repente lo más rico y lo mejor es que las mismas regiones, con su conocimiento de lo que ofrecen desde su patrimonio inmaterial, su patrimonio cultural, sus tradiciones, sus raíces, generen los elementos del arte escénicos necesarios, y que nosotros, desde la institución, los orientemos sobre el cómo hacerlo. Y aquí hay otro aspecto que creo necesario desarrollar, el tema de las industrias creativas, que se sataniza muchas veces porque se ve como una mercantilización del arte, pero bien que mal, para estos fines de desarrollo de habilidades y competencias regionales, son muy importantes porque generan un valor agregado al patrimonio existente, y es una forma de encadenarse con otros emprendimientos, u otras empresas existentes en las regiones, ya sea en zonas eminentemente turísticas, o de clara vocación ambiental, etc.

¿Y qué actividades te proponés realizar con los directores de las adscritas para lograr esta integración institucional de la que estamos hablando?

Lo que hemos planteado son tres ejes fundamentales de trabajo para incidir en esta integración y articulación de la institución, y que podrían continuar en un plan estratégico ~~-de mediano plazo-~~ a unos 10 años. Estos ejes son, primero, el trabajo sobre la estructura, sobre los variados niveles de organización interna de cada una de estas instituciones que son muy diferentes entre sí, con naturalezas distintas además, y sobre las que hay que realizar un trabajo colaborativo para maximizar las fortalezas y recursos de cada una, así como neutralizar sus debilidades, y finalmente, incidir para que la estructura se vuelva horizontal, y que trabaje por proyectos, más que por la tradicional forma de la administración pública, la burocracia vertical, piramidal que, en una institución de arte, es lo menos apropiado para trabajar.

Segundo, la infraestructura, que nos puede llevar muchos años porque hay que generar un inventario, un diagnóstico de cómo están nuestros edificios, empezando por el del Melico, que es patrimonial y con un mantenimiento muy costoso; pero también están el Teatro 1887, el Teatro de la Aduana, el Teatro de la Danza, y el edificio alquilado del Taller Nacional de Teatro, el cual tenemos que analizar si finalmente lo adquirimos o no. Entonces, hablamos de generar el costo total de ese inventario de necesidades de infraestructura, y de mantenimiento y reparación de las actuales, con niveles de prioridad, para saber finalmente de cuánto dinero estamos hablando.

Un tercer eje de trabajo, que igualmente nos puede llevar mucho tiempo, es lo que he llamado, de momento, "modelo artístico". Se trata de ir desentrañando cuáles van a ser nuestras visiones en conjunto, hacia dónde deben ir nuestras compañías y nuestros talleres, de forma integrada insisto, en los próximos 10, 15 o 20 años; saber qué está pasando en nuestra región, en el mundo. Es una discusión que tiene que hacerse extensiva al sector, pues sabemos que puede aportar mucho en estos temas. Puede que de ese aporte del sector salga una especie de "lista del Niño", pero de ahí, como dice la Ministra cada vez que habla con el sector, es nuestra responsabilidad finalmente determinar cuáles cosas de esa lista son posibles. Creo que se trata de armonizar intereses, y pensar a partir de esa lista cuáles son las principales inquietudes de nuestro gremio.

¿Y de manera concreta, cómo se articulan esos ejes de trabajo que estás mencionando con dos instituciones como la CNT y el TNT -para referirnos específicamente al área de teatro- que tienen naturalezas diferentes; una con vocación pedagógica, como el Taller, y una Compañía que, en el estado actual, es básicamente una productora? ¿Cómo armonizarlas sin que pierdan cada una su identidad específica?

Ese es el debate de las instituciones administrativas que, además, tienen una vocación artística: la flexibi-

lidad artística ante la estructura casi geométrica de las instituciones públicas. Pero, bien que mal, también se puede trabajar con estas dos perspectivas- la formativa y otra de promoción del sector, de difusión del arte dramático- orientadas hacia una misma visión, que es la que queremos integrar, y que estamos buscando, pero entendiendo que el TNT va a tener un protagonismo en la formación- formación de públicos, formación del sector, formación de competencias a nivel regional como decíamos al inicio de la entrevista, lo cual, por cierto, ya hace muy bien el TNT con sus productores.

Y por otro lado, tenemos a la CNT. Debemos ir pensando junto con el sector cuál podría ser el modelo. Hay gente que todavía piensa que deberíamos tener un elenco estable. Otros pensamos, adelantando el criterio, que eso nos resta flexibilidad, pero podríamos generar una mezcla de estabilidad de ciertos factores clave- entre las cuales podrían estar los intérpretes- y la flexibilidad de variarlos según las condiciones de la puesta, o de los públicos, y hasta de las regiones donde vayamos a ir. Pero bueno, para responder de forma sintética, podemos articular este trabajo manteniendo siempre la claridad sobre las particularidades de estas instituciones, sabiendo que una se especializa en la parte formativa, y la otra en la parte de promoción.

Jornadas de Reflexión sobre Pedagogía Teatral

Durante los últimos años, el TPMS ha venido desarrollando consistentemente esfuerzos para fortalecer la producción de los grupos de teatro para niños, mediante programas como el Mes de la Niñez y la Adolescencia, el Concurso de Dramaturgia Infantil y el Plan de Fortalecimiento Enrique Acuña, entre otros. ¿Se seguirán gestionando esos programas durante la actual administración, o se transformarán en alguna otra cosa?

Potenciar sería la palabra, porque potenciarlos involucra una eventual transformación, dependiendo de lo que se analice, y siempre con base en el planeamiento estratégico, porque definitivamente todo programa o proyecto como el de la niñez, el Encuentro de Teatro o el Festival de Danza, deberían ir hacia el norte que se defina a nivel estratégico. Sus resultados deben brindar los resultados queridos a corto, mediano e, incluso, largo plazo. Estos espacios que mencionás son los necesarios para hacer algo que sería impensable no hacer desde la gestión pública en arte, que es la formación de públicos. En el caso del programa del Mes de la niñez y la adolescencia, estamos hablando del público por excelencia que uno debería por vocación, como entidad del Estado, formar, y contribuir con la formación integral educativa y de valores. Eso permanece y va a permanecer. Lo que vamos a hacer con el Encuentro, el Festival de Danza, y los programas o concursos que manejan las compañías es analizar- insisto, siempre con base en la estrategia que definamos- hacia dónde queremos ir, y hacerles los ajustes necesarios para que puedan impactar esa estrategia.

¿Y habrá tiempo, Fernando, para analizar estos programas, y formular una nueva estrategia que articule todos estos diferentes procesos? Te lo pregunto porque durante los últimos años, esto sido una discusión constante en el seno de las comisiones organizadoras y asesoras del Encuentro y del Festival, pero el poco tiempo real con el que se trabaja ocasiona que, como decía Quino, lo urgente no deje campo para lo importante.

Sí, sí hay tiempo. Los cambios, para que realmente surtan sus efectos, tampoco tienen que ser abruptos. Estos no son eventos que deban eliminarse, pero sí es bueno detenerse y analizar, algo que no puede dejar de hacerse precisamente porque nos debemos a la formación de públicos y a la promoción del sector. Y la verdad es que no han tenido malos resultados. El tema es repensarlos y transformarlos de acuerdo con las nuevas realidades, y eso se puede hacer de manera simultánea para que vaya incidiendo poco a poco.

Lo que quiero decir con esto es que el próximo año vamos a tener un Encuentro de Teatro, un Festival de Danza, un Mes de la Niñez y cualquier otra actividad más que se le pueda añadir, y van a tener cada vez la influencia del rumbo estratégico que se está pensando. Y esto es algo que, sin duda, debemos repensar desde todos los frentes, desde la institución, desde los públicos y desde los ejecutores, que son los grupos independientes. Y como decía, tiene que hacerse con calma para que los cambios vayan siendo controlados- no sea que generen un caos- concertados entre todas las partes.

Otro programa del Melico que ha promovido la participación, así como la producción y la circulación interna, ha sido Proartes. Este es un programa que desde sus inicios constituyó un cambio importante en el mercado cultural costarricense, especialmente en el área de teatro. ¿Cómo ves Proartes para los próximos años en dos aspectos puntuales: su fortalecimiento económico, que ha venido a la baja en los últimos años, y el replanteamiento de sus categorías?

La ventaja de haber estado trabajando en el medio todos estos años, es que he estado en contacto con otros programas parecidos. Se le hace a uno la boca agua al ver los fondos, por ejemplo, del Instituto Nacional de Teatro de Argentina, que tiene una diversificación de fondos impresionante. Y bueno, cuando se tiene la oportunidad de estar en este puesto, uno se dice: deberíamos intentar llegar a una diversificación de fondos como el de esos programas. Pero está la otra pata del banco, ¿cómo llegás a una diversificación de fondos, si no tenés suficientes fondos? Entonces, con respecto al tema del presupuesto, hay que buscar la forma de incrementarlo, sin lugar a dudas. No sólo no puede seguir bajando, sino que es imposible que baje más, porque si lo hace los niveles de impacto serían muy bajos también, no lograríamos impactar ni en calidad ni en cantidad. Esa sería nuestra primera meta.

Luego estaría el tema de la diversificación. Esta diversificación la va a dar la transversalización de esos fondos hacia cualquiera de esas labores que hablábamos, al explicar el objetivo de articular todos los programas. Por ejemplo, las oportunidades que nos brinda el TNT ahora para la utilización de sus espacios, y ya Tatiana lo está diseñando desde el Taller, nos permite la posibilidad de hacer coproducciones en espacios alternativos. Entonces, nosotros ponemos el espacio, el grupo la propuesta y Proartes, en forma transversal, los fondos que sean necesarios para complementarlo y que finalmente se pueda hacer la coproducción. Esa es una forma de llegarle a esa diversificación de fondos, y de maximizar los recursos, no sólo económicos, que son escasos, sino también los de cada una de las instituciones. Y no tiene que ser sólo en infraestructura como en este caso. Igual podríamos citar más ejemplos de interacción entre las distintas instituciones que permitan hacer proyectos diversificados, en donde incidan los fondos.

Premiación del II Concurso de Dramaturgia TPMS / Tinta en Serie

Por otra parte, estamos en un momento propicio para repensar el mismo Concurso de Puesta en Escena, así como las Producciones Concertadas, para determinar de qué manera pueden incidir más todavía, en cantidad y calidad, en el sector; finalmente son fondos que pueden también entrar en la administración de Proartes, y diversificarlos aún más, y llenarlos un poco más de contenido presupuestario. Todo esto pensando en un presupuesto unificado, en instituciones que trabajen con objetivos comunes y hacia una mira en común. Entonces, desde esa perspectiva, a pesar de que ahora la administración te dice que esto es mi mío, esta es mi casilla, este es mi presupuesto, este es mi superávit, ese pensamiento tiene que ir virando hacia una gestión de proyectos que involucre a todas las instituciones, que sostenga proyectos comunes y que, por supuesto, trabaje con recursos comunes también, tanto humanos como financieros y materiales.

Puede que esta sea una pregunta incómoda porque vos venís de dirigir una institución dedicada al cine, pero en lo referente a las categorías, y ante la mencionada falta de presupuesto para Proartes, el sector se ha preguntado si ahora con la nueva realidad para la producción cinematográfica costarricense- con un proyecto de ley en la Asamblea Legislativa, así como una serie de festivales y concursos que no se tenían hasta hace relativamente pocos años- se podría volver al modelo de Proartes para el fortalecimiento particular de las artes escénicas, que es lo que el TPMS, en todo caso, debe apoyar por ley.

No es tan incómoda porque ya esta resuelta. Desde que estaba en el Centro de Cine lo empezamos a resolver. El Fauno inicia en el 2015, y esta pregunta que hacés surge desde ese momento. La anterior directora del Melico, junto con Silvia, directora de Proartes, y yo nos reunimos creo que en el 2016, y ellas me plantearon esa misma inquietud. En ese momento les dije que tenían toda la razón, y que me dieran tiempo nada más para no dejar desprovisto el desarrollo y la post- producción, que era lo que estaba cubierto por Proartes. El Fauno tenía apoyo para eso, pero de una manera muy global, entonces había que escindir la ayuda y decirle a la gente, ustedes tienen ahora la posibilidad de desarrollo por aquí, y la posibilidad de post- producción por acá. Así entonces, acordamos sacar estos rubros de Proartes de manera paulatina. En el 2017, ya Proartes salió sin la parte de desarrollo, y este año (2018), la parte de post producción tampoco sale, como lo habíamos negociado. Y ahora que estoy en este puesto, pues con más razón me voy a asegurar de cumplirlo a cabalidad.

En la entrevista que le realizamos anteriormente a Gustavo Monge, director de la CNT, él explicaba que sus ejes centrales de trabajo iban a ser principalmente dos: "escuchar y articular", que significa escuchar al sector, así como al personal administrativo para articular políticas congruentes con la visión institucional, y por otra parte, convertir a la CNT en una desarrolladora de públicos, que supere el papel de productora artística que ahora tiene. Me parece que ambos ejes se entrelazan bien con esta

visión de trabajo conjunto que estás planteando... Aparte de estos objetivos, ¿hay algún otro aspecto que querrás trabajar desde la institución para la Compañía Nacional de Teatro?

El desarrollo de audiencias es una parte transversal a todo lo que se hace finalmente. El asunto de reflexión y análisis con el sector debería ser un monitoreo constante... Esta es una parte que estamos empezando a desarrollar porque, bueno, después de todo apenas venimos entrando, y lo queremos hacer poco a poco... Pero también quiero referirme al tema de las industrias creativas que, cuando se menciona, de repente parece asunto de otro cuento, y asusta porque se sale del contenido lúdico del arte, de la generación y la creación, y la verdad no es tanto así. Es simplemente un elemento más que se ha venido desarrollando a lo largo de los años, desde un mundo más globalizado, más intercomunicado, más tecnológico y más grande- somos más, creamos más y tenemos más competencia entre nosotros mismos inclusive- y el mundo ya es competencia también por esa misma globalización y tecnologías que abren la posibilidad de contenidos diversos, y que hacen la competencia todavía más dura. Lo que hay que hacer es adaptarse a estos tiempos, y no ver tan mal la posibilidad de generar alguna industria creativa que interaccione con otros modelos artísticos, con otras disciplinas artísticas, con otros formatos de entrega, con otras formas de colocar los contenidos, diferenciados un poco del escenario donde normalmente estamos acostumbrados a vernos.

Cerrando entonces tu pregunta, y resumiendo, la CNT tendría que generar los espacios de prospección- me refiero a espacios de observación y laboratorio con el sector, intérpretes, técnicos, públicos, cooperación internacional, redes de conocimiento- para poder llevarle el pulso al avance del arte escénico del mundo en general, traer las innovaciones que sean necesarias para el desarrollo de nuestra gente y de nuestros públicos, y finalmente incorporarlos en un elemento de industrias creativas que permitan explotarlos en otros ámbitos.

Foro de la obra Off-Elia, con ANDREA THOME

Igualmente, cuando hablamos con Tatiana Chaves, directora del TNT, ella mencionó varias veces en la entrevista que su idea era convertir al Taller en un centro pedagógico cultural, aprovechando los espacios del nuevo edificio y el lugar donde se encuentra, con el propósito manifiesto de recuperar y fortalecer el contacto con sus egresados y con el sector en general. Y por otro lado, también quería desarrollar y articular el trabajo que viene haciendo la institución en los Centros Cívicos para la Paz. Entonces, aparte de estos énfasis que menciono, ¿hay algún otro objetivo que querrás trabajar con el TNT?

Bueno, eso que mencionás, y que me parece muy bien que Tatiana refuerce, es la impronta del Taller desde el punto de vista formativo. Hay que aprovechar las fortalezas del nuevo espacio, y las fortalezas de una institución que tiene cuarenta años trabajando de una forma muy similar, y que ha generado en sus docentes una metodología de trabajo colaborativo, justamente lo que queremos impulsar para toda la institución. Y esa sinergia que existe con los egresados, por lo mismo, porque es un trabajo tan intenso y colaborativo que se vuelve parte de la vida misma, y que genera un apego muy importante... Aparte de eso, hay que imprimirle lo que ya hablamos, el trabajo junto con toda la institución para analizar modelos artísticos innovadores, diferentes, prospectivos, y también incorporarle el elemento de industria creativa. Ya esto lo había conversado con los docentes del TNT, y una de ellas decía que habían llevado el tema de la promoción tan bien en los últimos cuarenta años, que lo único que les hacía falta era trabajar sobre el emprendimiento. Y creo que eso es exactamente lo que hay que agregarle a lo que ya se viene haciendo. ■

1 José Pablo Umaña es actor, director y productor artístico. Es egresado del Taller Nacional de Teatro y de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, instituciones en donde se ha desempeñado como docente especializado en la preparación vocal del actor. Fue director de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. Durante los últimos cuatro años ha sido también Gestor de Contenidos y Editor de la Revista Encuentro, una revista especializada en teatro costarricense.

2 Tatiana Chaves es actriz, docente, productora y directora escénica. Licenciada de la Escuela de Artes Escénicas (UNA). Docente del Taller Nacional de Teatro (MCJ) y de la Escuela de Estudios Generales (UCR). Fue Directora General y Artística de la Compañía Nacional de Teatro. Actualmente se desempeña como Directora del Taller Nacional de Teatro.

3 La entrevista se realizó el día 8 de junio de 2018.

4 Gustavo Monge ha firmado 27 espectáculos profesionales como director escénico del Grupo Sotavento y el Laboratorio Visual Medusa Lab (Ciudad de México). Ha realizado proyectos corporativos para empresas como Cirque su Soleil, DreamWorks, OCESA y Adobe. Ha recibido dos Premios Nacionales de Cultura. Actualmente es el director general y artístico de la Compañía Nacional de Teatro.

5 La entrevista se realizó el día 18 de julio de 2018.

6 Fernando Rodríguez es abogado, dramaturgo y director de escena. Tuvo a su cargo la Dirección General del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC) en la anterior administración.

7 La entrevista fue realizada el 14 de agosto de 2018.

QUIQUE Y EL EME

por Juan Fernando Cerdas Albertazzi[1]

El tiempo vuela pero deja sus huellas. Por ejemplo, hace un siglo, en 1918, terminó la Primera Guerra Mundial. Cincuenta años después, en 1968, en Costa Rica se fundó el Moderno Teatro de Muñecos. Y pasado otro medio siglo, aún existe, vivito y coleando. ¡Cuánta agua ha corrido bajo el puente del Olvido!, que, según cómo se lo recorra, es el mismo puente del Recuerdo...

Las características del medio teatral nacional en estos cincuenta años se han ido transformando profundamente, en consonancia con los cambios nacionales y mundiales. Que una institución teatral independiente en el mundo cultural costarricense logre seguir viva, y con una producción activa, luego de medio siglo de haber sido fundada, es un hecho por lo menos inusual, y por lo tanto, curioso. Para que ello ocurriera, el Eme, como le dimos en llamar cariñosamente desde su seno, ha debido poder superar algo del metabolismo cultural de longevidad que requiere este tipo de entes en el país.

Primer elenco, 1968

El grupo nació en un período particularmente auspicioso para que ello ocurriera. El Eme tuvo que sortear, por lo menos, los mismos tropiezos que encontraron otros cientos de grupos teatrales independientes fundados en ese tiempo, los cuales no lograron sobrevivir, y asimismo se nutrió de las coyunturas propicias que brotaron entonces. Por esa época, en el país se aprobaron políticas culturales renovadoras, se crearon las instituciones necesarias para llevarlas a cabo, hubo disposición y acciones del Estado para brindar apoyos sustantivos, y creció un amplio público popular, deseoso de acudir a eventos artísticos de calidad. En pocos años se habían creado la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Compañía Nacional de Teatro, y posteriormente el Taller Nacional de Teatro y otras instituciones similares. El efecto sobre la comunidad artística fue inmediato: las posibilidades materiales de profesionalización y la infraestructura necesaria estaban dadas.

Pero además "se conjuntaron los astros" de forma contradictoria: una etapa ingratamente desfavorable para la vida política, social y cultural de Sudamérica forzó en aquellos años a oleadas importantes de artistas a emigrar, escapando, o directamente expulsados por las dictaduras militares: la oleada de brasileños, la primera en ese período, aún no desembarcó en Costa Rica, tal vez por haber ocurrido más temprano (1964), y por razones de diferencias culturales y lingüísticas obvias, pero luego llegaron sucesivamente los argentinos, los chilenos y los uruguayos, según iban cayendo las democracias en esos países hermanos. Coincidentemente, Costa Rica en ese momento, un país pequeño, pobre y poco desarrollado en cuanto a profesionalización artística, se estaba convirtiendo en un medio propicio para recibir y asimilar el beneficio de los inmigrantes: así, pudimos disfrutar de sus creaciones artísticas, y además aprovechamos su experiencia profesional, gremial, y cultural en general, y su magisterio.

Si bien la actividad teatral costarricense anterior a este proceso era en general un fenómeno cultural muy reducido en el calendario y la geografía del país, poseía un buen nivel artístico y consideración social, y en esta época en cuestión, fines de los años sesentas y principio de los setentas, logró un amplio despliegue. Pero en lo que toca al teatro de títeres específicamente, las condiciones fueron diferentes. Por esa época, ese arte en Costa Rica era una actividad relegada a fiestas callejeras o infantiles, o a algún acto escolar, aparte de las efímeras visitas de compañías itinerantes de marionetas, terriblemente complejas para reproducir en el medio costarricense. A pesar de que los títeres merecieran que se les acreditara toda la dignidad y la prosapia de un arte milenario y popular, en el banquete de las Musas nacionales eran aún vistos con la desconfianza con que se miraría a un sirviente si se le ocurriera sentarse al lado de las visitas, descalzo y sin bañarse. Independientemente del hecho de que hoy seamos conscientes de que el teatro de muñecos es un género con total legitimidad artística, la tal consideración social, o el reconocimiento de su legitimidad como expresión artística, estaban por ser conquistados, y eso era indispensable para abrir las puertas de las salas y las academias a los humildes muñecos. Es decir, se habían creado condiciones objetivas, pero aún había que ver para creer. Entonces, en 1968, llegó a Costa Rica Juan Enrique Acuña Roselló.

Flaco, alto, impecablemente peinado con carrera al costado y bigote recortado, usaba anteojos de marco grueso y vestía sobriamente, bien planchado y zapatos lustrosos. Fumaba unos cigarrillos extralargos llamados Quijote. Era culto, respetuoso, de palabra oportuna, con una voz agradable y discreto acento argentino. A la vuelta de unos pocos años, a don Juan Enrique Acuña lo encontraremos convertido en Quique; ya no usaba vaselina en el pelo, y

Elenco más reciente, 2018

exhibía una generosa barba blanca; el señor parsimonioso se había convertido en el amigo sabio y bromista de todos los integrantes del Eme, y el respetado Padre de un nuevo arte en el panorama nacional.

Antes de convertirse en Quique, había sido estudiante de abogacía y poeta en Misiones, Argentina; fue dramaturgo en Buenos Aires, pero decidiéndose por el arte de los títeres, viajó a estudiar por unos años en Checoslovaquia, emporio del teatro de muñecos, en la Universidad Carolina de Praga; regresó a Buenos Aires, y fundó allí el primer Moderno Teatro de Muñecos, con el cual inició su proyecto de crear un grupo con elenco y repertorio estables. Pero la dictadura de Onganía no tardaría en volverse irrespirable, y un viejo amigo suyo de infancia, Héctor Grandoso, representante de la Organización Mundial Meteorológica en Costa Rica, le dio a Quique la noticia de que por aquí se movían posibilidades interesantes, y pronto tenemos al señor Acuña con una maleta de sueños instalándose en el que iba a ser su país por los próximos veinte años.

Junto a Hebe Grandoso, esposa de Héctor, Juan Enrique comenzó a colaborar con Daniel Gallegos, fundador de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica; en ese momento se encontraban diseñando el curriculum de la Escuela, a cuyo trabajo se incorporó Juan Enrique. Allí encontró la posibilidad de retomar su proyecto de creación del MTM abandonado en Buenos Aires, y en colaboración con el Teatro Universitario dio inicio a la semilla de esta institución que hoy celebra su primer medio siglo de existencia.

No pienso hacer un recuento del medio siglo de creación y producción de espectáculos del Eme; ello es tema de un libro completo, profusamente ilustrado, que está en proceso de edición por la Vicerrectoría de Acción Social de la UCR. Pero sí creo importante mencionar al menos algunas etapas que pueden caracterizar la historia del Eme.

Juan Enrique Acuña

Si bien en el medio había apertura para permitir un primer asomo del arte del teatro de muñecos en los sagrados escenarios de los actores, el resultado debía ser convincente. Por otro lado, Quique se encontraba con la tarea de que tenía que contar con gente que amaba el teatro, pero el "teatro en serio", para quienes aquello de muñecos era apenas una curiosidad. E inició con una obra infantil, *El lagartito travieso*. La propuesta era estratégica. La actriz, Arabella Salaverry; el actor-mimo con máscara, Rudolf Wedel. Y, sin ironía, dos filósofos metidos a manipuladores: Gerardo Mena y Elizabeth Muñoz, ambos de grata memoria. Resultó un equipo maravillosamente solvente, creativo y de calidad. Desde ya Quique estaba trabajando en la constitución de un elenco estable. Con ello comenzó a formar colaboradores en el arte de la manipulación, lo cual requería un entrenamiento y una técnica desconocidos. Respecto a la oferta al público, vista esta obra desde fuera, los muñecos se integraban a un espectáculo de actores; no era un espectáculo de títeres de cachiporra como los que el público conocía. Además, esta obra era el inicio de una serie de historias con los mismos personajes básicos, con los que el público podía familiarizarse, lo cual daba espacio para la constitución de un elenco con repertorio estable. Y ante un tipo de espectáculo infantil nunca antes visto en el país, el público encantado y agradecido le proporcionó largas temporadas a ese espectáculo y los siguientes. El Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica había nacido.

Pero aún faltaba un paso más, tal vez más decisivo. Claro, a cualquier niño se lo entretiene con un muñeco. Pero, ¿qué hay de los adultos, digo, personas serias y maduras, sentadas en un teatro para ver un cuento con muñecos? ¡La prueba de fuego! Quique da el paso. Monta su obra *El músico y el león*, pantomima sin palabras, con un actor, Alfredo Catania, y varios muñecos de varilla de tamaño natural, y pantalla para siluetas. El equipo de manipuladores ya se debió enfrentar a técnicas bastante complejas, que señalaban el nivel de exigencia y dedicación requerida en este arte. El éxito fue rotundo, y le mereció a Quique el Premio al Mejor Director Teatral de ese año. Este triunfo del maestro y del Eme consolidó el trabajo ante los ojos del público nacional no como el de un grupo más para entretener fiestas infantiles, sino como un grupo teatral experimental, capaz de dirigirse a cualquier público. Si lo pensamos desde el punto de vista de la legitimación que ello representa para un género artístico usualmente visto con cierto desdén, este episodio es de valor histórico.

Construcción de un personaje

Y aún vendría un peldaño más, *Aventura submarina*, espectáculo de marionetas bellísimas, figuras de seres acuáticos flotando en un mar de luz, con voces grabadas por un gran elenco de actores sobresalientes, con una temática ligada a la historia política de Latinoamérica en aquel momento, y que enfrentó al elenco de manipuladores a un nuevo reto de complejidad técnica desconocida hasta el momento en el medio. Este espectáculo abrió las puertas al éxito y el reco-

nocimiento internacional del trabajo de Quique con el MTM.

A través de este proceso, Quique fue formando elencos de manipuladores y equipos de colaboradores por los cuales fueron pasando decenas de artistas, actores, músicos, bailarines, mimos, pintores, escultores, y por supuesto, titiriteros. Con ello, el Eme también se constituyó en una escuela única en su género en el medio teatral nacional, la cual no sólo formaba a los colaboradores que aportaban a su vez al trabajo del grupo, sino que era un gestor y difusor del arte de los títeres.

En el momento en que fue evidente que el Eme había consolidado un nombre y un nivel profesional en su producción, hizo falta dar el paso siguiente; si antes Quique proporcionaba los textos, los diseños, la construcción y la puesta en escena para cada espectáculo, ahora los integrantes del equipo deberían hacerse cargo de los diversos aspectos, experimentar en todos los aspectos de la creación, y asumir las responsabilidades. Ello significó otra etapa donde Quique, francamente un poco a su pesar, como los padres que se resisten a soltar la mano del hijo que lucha por echarse a correr mientras todavía trastabilla, dejó al Eme caminar con su propio impulso. Y se fueron sucediendo los espectáculos con responsabilidades delegadas, hasta llegar a las creaciones colectivas, insignia de la libertad creativa por aquellos días.

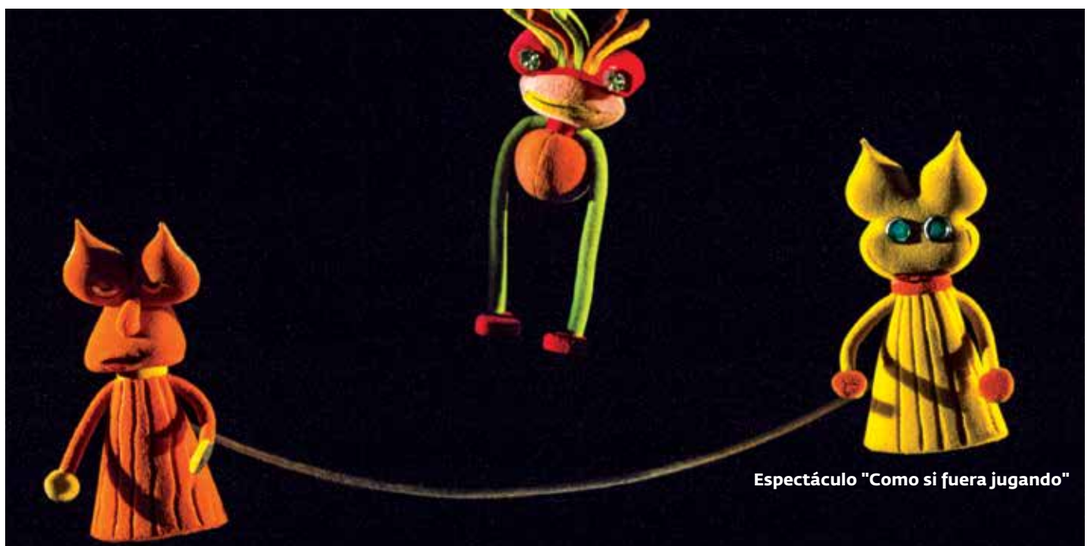
Hasta aquí, este recuento ha recorrido someramente por los primeros veinte años de existencia del Eme. En ese momento, Quique, –lo esperable que nunca espera nadie– sintiendo que su existencia entra en su última etapa, decide regresar a Argentina. El maestro regresa a su tierra natal, y ya no hay retorno. 1988. El Eme entra en orfandad, pero con un capital invaluable por herencia: la experiencia acumulada, el espacio conquistado, la profesión lograda, el reconocimiento nacional e internacional, el amor por el oficio.

Los siguientes veinte años fueron de lucha por la supervivencia de una tradición, por mantener vivo un espacio, por defender el oficio. Un compañero, Anselmo Navarro, con el apoyo de otros colegas, se hizo cargo de echarse al hombro las memorias, los chunches y los quehaceres del Eme, y de hacerlo sobrevivir a la vez que mantenía activo su propio Cucaramácara. En ese tiempo, el Eme debió renovar los vínculos con los nuevos públicos que, siempre cambiantes, surgían a lo largo de la historia; logró reclutar y formar nuevas generaciones portadoras del ardor necesario para mantener viva la llama; debió continuar su marcha contando con el amor o el desamor, activos o pasivos, veleidosos o persistentes, de las autoridades culturales de turno en el país, y al fin ha alcanzado un nivel de maestría profesional indiscutible, y obtenido los más altos reconocimientos internacionales.

Por un corto lapso, el Eme contó con la única sala que ha tenido el país dedicada al teatro infantil, en un local otorgado por un Ministerio de Cultura: la Sala Juan Enrique Acuña. Este es un episodio que preferiría no tener que mencionar, pero no hacerlo sería faltar a la verdad. Brevemente, digamos que unas autoridades de turno se desautorizaron: en vez de hacer algún reconocimiento al trabajo de tantos años, en 2009 la Ministra decidió revocar la cesión del local, y a ese Ministerio le quedó la triste gloria de cerrar la única Sala de teatro infantil que se ha abierto en el país, y que fue creación del Eme. Hoy el local es una bodeguita del museo vecino.

***

Un grupo teatral que envejece, sólo puede pasar a monumento o a museo, como hay casos notables en todo el mundo, respetables pero momificados. Por supuesto que hay mérito en el trabajo de un grupo que mantiene viva la creación de un genio teatral del pasado, un grupo dedicado a embalsamar la memoria de Molière, de Stanislavsky o de Brecht, pero aquí se trata de otro reto: no envejecer, seguir siendo elocuente y seductor para nuevas mentalidades y sensibilidades, sobre todo aquellas sometidas a las transformaciones tecnológicas vividas por la cultura del entretenimiento. El mérito es que su producción se conserve ágil, fecunda y atractiva para los nuevos públicos. Así lo exige la naturaleza del teatro, que tiene como condición de existencia el aquí y ahora de la representación, que no es embodegable para más tarde, como la pintura o la literatura.



Espectáculo "Como si fuera jugando"

Espectáculo "La Odisea"

Yo estuve ausente esos segundos veinte años, labrando en otros prados. En el 2008, para la conmemoración de los cuarenta años de existencia del Eme y veinte años de la partida de Quique, nos juntamos a celebrar el acontecimiento viejos integrantes. Y acordamos revivir el Eme. Montamos *Odisea*, una obra mía que adaptamos para muñecos, en un derroche de exploración técnica y estética que el grupo llevó a cabo, y con la cual hemos alcanzado 110 funciones y 22.990 espectadores, con temporadas en Chile, Colombia, Brasil y España, y numerosas temporadas en todo el país para estudiantes y público general. Asimismo, el Eme revivió al Pintatuto que nos había traído Quique en una obra que también ha recorrido el país dirigido a público estudiantil, *Un buen regalo*. Y con el remontaje de una creación colectiva del Eme, *Como si fuera jugando*, el grupo hizo una proeza nunca vista en Costa Rica: una temporada de dos meses en China.

Finalmente, para celebrar los primeros cincuenta años del Eme, el grupo ha estrenado recientemente un espectáculo, *La jaula*, en el cual exploran nuevas técnicas de imagen proyectada en movimiento, como un paso de acercamiento al nuevo público nacido en el mundo digital.

Todo es ahora horizonte abierto hacia el futuro; a ver cómo fluye el diálogo entre las nuevas propuestas artísticas, los nuevos públicos, y los nuevos integrantes del grupo. Apenas está comenzando el segundo medio siglo del Eme, esta semilla sembrada por Quique entre nosotros, y que parece que seguirá floreciendo.

Una última nota. Como ya mencioné, Quique había fundado un primer Moderno Teatro de Muñecos en Argentina, y al repetir el acto fundacional en Costa Rica, repitió el nombre. El calificativo era muy importante en su momento: marcaba una distinción radical con la tradición, en una época y un mundo en donde había que conquistar un futuro a través de la *modernidad*. Aún no habían llegado los tiempos post-modernos, que convertirían la modernidad en una antigüedad. Así que al refundar nuestro Eme, nos enfrentamos a la imposibilidad de seguir designando nuestro avance permanente con un término de pronto anticuado, y a la vez a la imposibilidad de renunciar al bautismo original, que ya era una tradición y una herencia. Así que la denominación la convertimos en el símbolo de ese tesoro al que me he venido refiriendo, y sin complicarnos con "posmodernidades", mantuvimos esas siglas que figuran dos manitas y un títere en el medio asomando desde atrás del parapeto; véanlas: **mtm**, descrito con el apellido de Teatro de Muñecos. Lo seguimos llamando el Eme entre nosotros, siempre Moderno en el sentido perenne. Volverán tiempos en que ser moderno ya no sea antiguo. ■

1 Juan Fernando Cerdas Albertazzi. Autor y director teatral, fue Decano del CIDEA (Facultad de Artes) de la Universidad Nacional, profesor en la UCR, la UNA y la Universidad de La Salle. Premio al Mejor Director 1982, Premio Aquileo Echeverría 1986, Premio a la Mejor Obra 1992, Premio Nacional de Dramaturgia 1998 entre otros.

EL HOMBRE CIGÜEÑA • Títeres de Binefar

Conferencia: Filosofía del Teatro y Territorialidad, por JORGE DUBATTI

FESTART UCR: UNA OPORTUNIDAD DE TRANSFORMARSE Y TRANSFORMAR

Laura Santamaría[1] y Yessenia Bonilla Rubí[2].

En Costa Rica coexisten diversidad de expresiones artísticas que se manifiestan en lo cotidiano: en las aulas de un centro educativo, en la calle, en los hogares, en institutos de formación artística, en teatros, en salones comunales... El ser humano busca espacios para expresarse y salir de lo habitual. El Festival Artístico Internacional UCR Grecia ("FestArt"[3]) retoma esos espacios para que artistas nacionales e internacionales, niños, jóvenes y adultos interactúen alcanzando un objetivo común: aprender haciendo.

El arte promueve la participación social y comunal, tal y como lo menciona la Red De Teatro Comunitario De Argentina:

> "...se parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social, y tiene como fundamento de su hacer la convicción de que toda persona es esencialmente creativa, sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle" (RNTCAR, 2014).

El FestArt se consolida como una oportunidad de contribuir al cambio de visión que se tiene de la labor de promoción cultural en comunidades fuera del Valle Central, las cuales se convierten, a partir de estos espacios, en protagonistas de los cambios y transformaciones de la sociedad, posicionando el arte como una estrategia válida y viable para el desarrollo de la participación en las comunidades. El FestArt busca desarrollar una metodología que fomente estrategias que involucren a jóvenes universitarios, miembros de las comunidades y estudiantes de centros educativos, dentro de un modelo motivador y de intervención para promover la participación comunitaria y la gestión cultural, creando espacios creativos que les permitan transformar su realidad.

La promoción cultural es esencial en el desarrollo comunitario, considerando la cultura como el resultado de las expresiones del ser humano y sus relaciones con el contexto que le rodea, como lo menciona Egg (1981):

> "... la cultura comprende un conjunto de rasgos que caracterizan los modos de vida, a través de una serie de objetos y modos de actuar y de pensar que son creados y transmitidos como resultado de sus interacciones recíprocas y de sus relaciones con la naturaleza..."

La cultura, por lo tanto, es el resultado de las relaciones del ser humano con su entorno, creando símbolos y significados individuales y colectivos, que son expresados por medio de representaciones tangibles e intangibles. Por medio del desarrollo y promoción del arte, el FestArt busca lograr la incorporación de la comunidad como elemento activo, generando una nueva dinámica social de participación que les permita satisfacer sus necesidades, y ejercer el derecho al disfrute y acceso de actividades culturales de calidad.

Este proyecto se produjo por primer vez en el mes de agosto del 2014 como una iniciativa de estudiantes universitarios, todos miembros del teatro Diökül del Recinto de Grecia de la Universidad de Costa Rica. Dichos estudiantes, con el apoyo de su directora Laura Santamaría, buscaban desarrollar intercambios culturales con agrupaciones teatrales de otros países, motivados por la participación que

"El tesoro de Barva Roja" del grupo de Teatro Matías de El Salvador, en la Escuela San Rafael de Grecia. I FestArt/ 8 de agosto, 2014. Foto: Laura Santamaría

tuvieron en el Festival del Teatro Matías en El Salvador, realizado por la Universidad Doctor José Matías Delgado en el 2013. Dicho festival era dirigido por el actor Salvador Solís (q.e.p.d), quien estudió artes dramáticas en Costa Rica y tuvo destacadas actuaciones en teatro, cine y televisión, tanto en nuestro país como en El Salvador. El deseo de los estudiantes de desarrollar un intercambio cultural hizo eco en los oídos del entonces director del Recinto de Grecia de la Universidad de Costa Rica, el Dr. Eval Araya Vega, quien logró conseguir los recursos para realizar el evento. En la etapa de preproducción, la institución cambió de director, pero la Dra. Helvetia Cárdenas Leitón continuó la gestión y el apoyo para concretar la actividad. La primera edición se ejecutó del 4 al 8 de agosto del 2014, con la participación internacional del Teatro Matías de El Salvador y tres grupos nacionales.

La motivación de aprender en los jóvenes estudiantes creció, y comenzaron a preparase para convertir este pequeño evento en un proyecto institucional. Durante cuatro años más continuaron trabajando, y en el año 2017 el festival se inscribió como un proyecto de Acción Social de la Sede de Occidente. Esta actividad pretende ampliar en cada edición la cantidad de manifestaciones artísticas, buscando en un futuro incorporar no solo las artes escénicas (teatro, baile, música y performance) que se desarrollan actualmente, sino también desarrollar actividades en las artes literarias y pictóricas.

El objetivo general del FestArt es *promover el arte escénico como herramienta en la creación de espacios de participación social y cultural de los niños, niñas, jóvenes y adultos de las comunidades de occidente, para con ello proyectar el carácter humanista de la Universidad de Costa Rica hacia la comunidad*. Para poder desarrollar dicho objetivo, la organización del festival pretende sensibilizar a la población del cantón sobre las diferentes manifestaciones artísticas, por medio de presentaciones de teatro, baile y música en espacios no convencionales, adecuando salones comunales, gimnasios, aulas, pasillos y callejones, en escenarios tomados por diversos artistas para el disfrute de todos. Además, el festival busca crear espacios de participación cultural para niños, niñas y jóvenes en las escuelas y colegios del cantón de Grecia, por lo que desarrolla talleres artísticos en las diferentes ramas de las artes como actuación, expresión corporal, performance, títeres, fotografía y gestión cultural. Con esto, se brinda el espacio necesario no solo para observar el arte, sino también para compartir y generar procesos de enseñanza- aprendizaje con los artistas internacionales. El Festival también genera intercambios culturales entre los mismos artistas participantes, lo que les permite conocer las metodologías de trabajo, y desarrollar alianzas estratégicas entre las agrupaciones e instituciones representadas en ellas.

Los estudiantes universitarios participantes en la producción y ejecución del festival son los mayores beneficiados, ya que además de realizar presentaciones artísticas, participar en ellas y en los talleres, logran adquirir conocimientos en la ejecución y producción de proyectos culturales y en la gestión cultural, así como el desarrollo de habilidades que pueden aplicar posteriormente en otros procesos, como el manejo efectivo de técnicas de distribución de las tareas, el manejo y consecución de recursos, el trabajo en equipo y la comunicación asertiva. Es precisamente por su metodología de trabajo que el festival ha logrado la permanencia en el tiempo. Si bien es cierto que el equipo de producción cambia, pues algunos estudiantes se van al graduarse, siempre llegan otros a asumir los nuevos retos. Y todos ellos han trabajado incansablemente durante cinco años para llenar de arte las comunidades de Occidente.

La gestión cultural a partir de la acción

Existen diversas formas de desarrollar actividades significativas en una comunidad, entendiendo "comunidad" no solo como una zona geográfica, sino también como un grupo de personas que buscan un objetivo en común, y conviven a partir de un espacio o necesidad; por ejemplo, la comunidad universitaria, la comunidad religiosa o la comunidad teatral. Para que las actividades sean significativas y permanentes deben ser creadas a partir de las necesidades reales del ser humano o de un grupo social.

Entrevista del programa Materia Gris de Canal UCR en la Escuela Alfredo Gómez Zamora de Grecia, después de la función del grupo nacional Toc Toc Producciones con "El Show en Vivo de la Casa de los Títeres" II FestArt / 4 de agosto, 2015. Foto: Juan Gabriel Madrigal Cubero

Conversatorio con el grupo Laboratorio Teatral Landívar de Guatemala, después de la presentación del espectáculo "Hambre y tierra" en el Museo de San Ramón V FestArt / 21 de julio, 2018. Foto: Juan Gabriel Madrigal Cubero

En el occidente de este país existen pocos espacios para disfrutar espectáculos artísticos, pues son desarrollados de manera esporádica, a pesar de los intentos de varias personas de crear salas alternativas- donde se realizan actividades para presentar artistas locales- pero la afluencia de personas es poca, lo que no permite su sostenibilidad. Las manifestaciones artísticas internacionales se desarrollan en su gran mayoría en la capital, sin importar la necesidad existente en las zonas periféricas del país de disfrutar y crear arte.

El FestArt como iniciativa busca desarrollar un evento permanente, en el que durante ocho días el público de Occidente pueda disfrutar de presentaciones con artistas internacionales y de varias partes del país, además del desarrollo de talleres que muestren los principios de diversas disciplinas artísticas. Poco a poco ha ido logrando generar un cambio en la interacción del público con las artes, así como la apreciación que se tiene de ellas; esto podría derivar posteriormente en el establecimiento exitoso de proyectos culturales en la zona. El FestArt ha logrado un crecimiento en cuanto a las personas beneficiarias, alcanzando, hasta su cuarta edición, a un público de más de 4000 personas, en su mayoría niños y jóvenes pertenecientes a centros educativos.

Es importante rescatar que el enlace con el Ministerio de Educación es prioritario y permite un verdadero impacto, ya que se lleva el arte a los estudiantes de escuelas y colegios, poblaciones meta en las cuales se busca promover la sensibilización en las diferentes disciplinas artísticas. De hecho, muchos de estos niños y jóvenes nunca habían visto un espectáculo artístico de calidad que les dejara un mensaje a través de sus expresiones. Para muchas de las familias de estos estudiantes visitar un teatro en San José es imposible o no es prioridad, puesto que los gastos para viajar a la capital, más el costo de la entrada a los espectáculos, imposibilita el acceso. Con la realización del FestArt, han sido las y los mismos directores y docentes de los centros educativos quienes han llamado a la universidad para solicitar la visita de los artistas. Por esta razón, se ha buscado llegar todos los años a diferentes centros educativos, sin importar el difícil acceso, o la inexistencia de condiciones para realizar los espectáculos. Aunque el equipo de producción busca seleccionar agrupaciones con manifestaciones artísticas que se caractericen por la simpleza en cuanto a requerimientos técnicos, también se esmera en movilizar telones, luces, sonido y otros requerimientos que permitan desarrollar apropiadamente el espectáculo, fomentando el principio de accesibilidad e inclusión.
Además, la producción del FestArt pretende realizar actividades nocturnas, que saquen a las personas de la cotidianidad y la monotonía, presentando espectáculos gratuitos. Esto se ha comenzado con el Centro de la Cultura de Grecia, donde en la última edición se realizaron ocho funciones de música y teatro, llenando la sala cada noche con más de 100 personas.

También se ha logrado desarrollar espectáculos en otras comunidades, dejando de lado la visión centralista del arte y ampliando la cantidad de espacios, demostrando a las comunidades de San Ramón, Palmares, Naranjo, Sarchí y Poás que un salón comunal, una plaza o un callejón, pueden convertirse en un teatro para apreciar diferentes disciplinas y, por qué no, desarrollar sus propias creaciones artísticas. De esta manera, se pretende fomentar el aprendizaje en la acción y ejecución. Se busca generar, con ello, la participación de las comunidades en el proceso de producción y ejecución del festival, iniciando con el enlace con los gobiernos locales, que brindan su apoyo a través de las oficinas de gestión cultural, las cuales tienen como uno de sus objetivos que el arte sea apreciado por la mayor cantidad de personas posible.

Es importante entender que la participación social es un "... proceso cíclico, ascendente, dinámico, complejo y articulado en el cual los integrantes se organizan para compartir responsabilidades; implica diferentes momentos y niveles..." (Chávez, 2006, p.17). La autora continua explicando que la participación comprende cuatro categorías fundamentales: el involucramiento, la cooperación, el compromiso y la conciencia social. Estas categorías permiten evidenciar los procesos de participación de las comunidades dentro del FestArt, en donde se involucran a las personas haciéndoles partícipes de las diferentes actividades de organización, ejecución y promoción de las actividades a desarrollar, o como receptores del mensaje que se transmite a través de las manifestaciones artísticas.

A pesar de no recibir pago por las presentaciones, se ha dado un marcado aumento en el interés de las agrupaciones, tanto nacionales como internacionales, por participar en el FestArt. La producción del festival, que trabaja con fondos de la Universidad de Costa Rica, brinda a los artistas nacionales únicamente alimentación y transporte por sus funciones y talleres; en el caso de los artistas internacionales se les cubre el hospedaje, la alimentación y el transporte interno, por lo que ellos deben costear el pasaje desde sus países de origen. Por estas razones, el equipo de producción se esmera en generar un modelo de producción en el cual las atenciones con los artistas sean la forma en que se les agradece su esfuerzo y, además, busca desarrollar espacios de intercambio de experiencias entre los mismos participantes. En palabras de Sandy Pereira, actriz mexicana:

> "Costa Rica, una gran experiencia que quedará guardada en mi corazón. Enamorada de su cultura y sobre todo de la bella educación, humanidad, principios y demás que como seres humanos tienen; y a todo el equipo del festival, mil gracias por sus finas atenciones, se robaron mi alma, y a todos los talentosos artistas que formaron parte de este encuentro quiero decirles que son geniales, y que agradezco a Dios el haberlos conocido porque aprendí mucho del enorme talento que tienen, y más nada que decir, solo que espero que esta mágica experiencia se vuelva a repetir. Y arriba el telón que el drama tiene que continuar". (Informe de Labores FestArt 2017)[4] ■

Referencias bibliográficas

Egg, E. (1981). *Metodología y Práctica de la Animación Socio – Cultural*. España: Editorial Marsiega.

Chavez, J. (2006). *La participación y la organización: ejes de la acción social. Participación social: retos y perspectivas*. México: Escuela Nacional de Trabajo Social UNAM. p. 17

RNTCAR. (2014). *¿Qué es el teatro comunitario?. Red Nacional de Teatro Comunitario*. Recuperado de: http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario/

1 Laura Santamaría es gestora, productora y directora de las cinco ediciones del FestArt UCR Grecia. Estudiante de Gestión Cultural en la Universidad de Costa Rica. Ha participado como productora en festivales nacionales e internacionales. Licenciada en Trabajo Social. Es también actriz y directora de teatro.

2 Yessenia Bonilla Rubí es estudiante de Gestión Cultural en la Universidad de Costa Rica. Voluntaria de la Fundación Transformación en Tiempos Violentos, utilizan el arte como medio de prevención y transformación con poblaciones urbano- marginales. Es miembro del Comité Nacional del United World College- Costa Rica.

3 Comunidades de las región de occidente incluidas en el FestArt: San Ramón, Grecia, Sarchí, Palmares, Naranjo y Poás.

4 Nuestro agradecimiento a: la Universidad de Costa Rica, Recinto de Grecia, por el apoyo al FestArt durante sus cinco ediciones, al profesor Alfredo Gonzales, por lo enseñado durante el curso Taller de Lectura y Redacción, a la bibliotecóloga Tatiana Mora Araya por brindarnos material que nos ayudó con la elaboración del trabajo, y al equipo productor del FestArt UCR Grecia por toda su dedicación, y por convertirse en ejemplo para otras comunidades.

RIGOR MORTIS • UNA Escuela de Arte Escénico

EMPRENDIENDO LOS NUEVOS DESAFÍOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

M.Sc. Luis Álvarez Soto[1]

El Encuentro Nacional de Teatro 2018, sirvió de marco para generar la oportunidad de promover dos procesos: uno a nivel regional con el encuentro de gestores culturales de la región centroamericana, y otro a nivel nacional con el encuentro entre artistas del sector de artes escénicas.

En ambos se trabajó con el objetivo de generar reflexión sobre la situación del sector, y construir lineamientos estratégicos para retomar y fortalecer procesos que permitan emprender los desafíos que se tienen ante los nuevos escenarios que se dan en la sociedad. ¿Acción nueva para el sector?, indudablemente no. Muchos otros procesos se han impulsado en el pasado, algunos con mayor éxito que otros.

Lo fundamental, es que las lecciones aprendidas han sido insumo y base para iniciar estas nuevas etapas que integran la participación de nuevas generaciones de artistas, nuevas realidades sociales y nuevos esquemas de articulación de esfuerzos para potenciar el desarrollo de un sector que es vehículo en la expresión de la creatividad, en la generación de la capacidad crítica y en la formación de la identidad cultural.

Ambas actividades partieron del reconocimiento en las transformaciones que se han venido dando en nuestra sociedad, las cuales han marcado nuevas dinámicas en el desarrollo de los procesos artísticos y culturales que derivan en la incorporación de nuevas tecnologías, nuevos esquemas de relación entre las organizaciones, nuevas formas de financiamiento, rompimiento de paradigmas conceptuales y nuevos esquemas de consumo de los bienes y servicios culturales.

A partir de estos, la reflexión iniciada se orientó en la necesaria comprensión y definición de nuevas estrategias para atender temas como la desconcentración de oferta, los mecanismos para potenciar la cultura y el patrimonio comunitario a través del arte escénico, la formación de nuevos públicos, haciendo énfasis en niños, adolescentes y poblaciones especiales, la naturaleza y estructura de las compañías y talleres como estrategia presente y futura, el arte escénico como industrias creativas, entre otros.

No importa si el proceso es nacional o refiere a la reflexión a partir de la diversa y compleja realidad centroamericana, los desafíos que hoy enfrenta el sector de artes escénicas son similares aún y cuando los enfoques de géneros sean distintos, y la esencia de las expresiones artísticas responden a puntos de partida sobre realidades diversas de una historia social, política e institucional que han marcado la construcción de la cultura en nuestras sociedades.

Los desafíos que enfrenta el sector son medios y responden a ese dinámico proceso que tiene la sociedad, pero la consolidación y la esencia misma del por qué del sector y de sus organizaciones, constituye la tarea más importante para darle sustento a cualquiera de las acciones que se puedan generar en el ámbito nacional y regional.

De ahí que buena parte de las reflexiones se concentraron en la identificación de esa aspiración, que brinda el verdadero contenido de cualquier proceso que se pueda y deba impulsar.

La Red Centroamericana de Gestores de Artes Escénicas

Los días 8 y 9 de octubre, los gestores de la región se reunieron para iniciar una reflexión sobre la constitución de la Red Centroamericana y potenciar las oportunidades para el sector de artes escénicas.

Una de las primeras reflexiones abordadas fue la delimitación del público meta, que llevó a comprender que si bien la acción de la Red debe contribuir a la relación que se da entre la sociedad en su conjunto y las artes escénicas, establecer como público a la sociedad misma definía un espectro tan amplio como heterogéneo que podría afectar su labor.

Se llegó a la conclusión que la acción de la Red debe estar orientada principalmente al fortalecimiento de los gestores culturales y artísticos; mejorar las capacidades, competencias y herramientas que los gestores utilicen, para generar una mejor incidencia de las artes escénicas en la sociedad.

Reunión de la Red Centroamericana de Gestores Culturales, con LUIS ÁLVAREZ

En esta dirección, se concretó que la Red tendría como público o grupo estratégico de acción las personas que gestionan la cultura y el arte en la región centroamericana, particularmente del sector de artes escénicas.

En la definición del propósito, tal como ya se ha mencionado, la determinación del por qué representaba la principal razón para discernir si tiene sentido un nuevo proceso sectorial en la región, que debe impactar de manera positiva en su público meta.

La primera condición que se analizó fue lo que se quería lograr con la Red, indicando básicamente tres grandes aspectos: un fortalecimiento de las capacidades y profesionalización de los gestores culturales, el impulso de la circulación de espectáculos, y el intercambio de experiencias y conocimientos entre los miembros de la Red.

La reflexión abordada brindó elementos para establecer que la nueva organización deber orientarse a generar una plataforma que mediante la profesionalización de los gestores culturales, el impulso de la circulación de espectáculos, el intercambio de experiencias y conocimientos, y la incidencia en la definición de políticas y programas nacionales y regionales pueda impactar de manera positiva en el desarrollo de la actividad artística y cultural de la región.

Lograrlo sería una oportunidad para su reconocimiento como un referente internacional que de forma activa, permanente, sostenible, y con liderazgo en la región centroamericana promueva la creación y difusión artística mediante procesos que dan valor agregado a la gestión cultural y artística de nuestros países.

Para ello sería necesario alcanzar tres grandes objetivos estratégicos:

1. Contribuir en la profesionalización y el reconocimiento de los gestores artísticos y culturales, mediante el desarrollo de procesos de formación, capacitación y actualización profesional que mejoren sus conocimientos, capacidades y competencias.

2. Promover el intercambio de conocimientos y buenas prácticas que fortalezcan la implementación de proyectos artísticos y culturales.

3. Fortalecer la legislación, políticas y programas orientados a la actividad artística y cultural, mediante el impulso de acciones que permitan incidir en los procesos de toma de decisión.

Estos tres objetivos, deberían materializarse en propuestas de valor que definirían el marco de acción de la Red, entre las que podrían considerarse el impulso de un programa de capacitación y formación en herramientas de gestión de proyectos y planificación para los gestores creativos y culturales, la definición de una certificación centroamericana que favorezca el posicionamiento de los gestores como especialistas en el impulso del desarrollo artístico y cultural; así como el reconocimiento de los gestores artísticos y culturales mediante la implementación de un premio anual que visibilice el buen desempeño, el aporte, y el impacto de la acción de los gestores en el desarrollo artístico y cultural de la región centroamericana.

Sin embargo, no pude dejarse de lado la importancia de fortalecer la institucionalidad y particularmente la incidencia en decisiones que con mayor información y datos puedan mejorar la implementación de políticas y programas para el sector, de ahí que será fundamental la integración de manera sistematizada de información sobre buenas prácticas desarrolladas por los gestores artísticos y culturales para mejorar la formulación e implementación de iniciativas; la elaboración de estudios prospectivos y generación de propuestas a partir de información estratégica para incidir en los procesos de toma de decisión de los gobiernos y las organizaciones públicas nacionales y regionales; de igual manera la promoción de encuentros anuales de gestores artísticos y culturales que favorezca la integración regional, el intercambio de conocimientos y la actualización profesional para mejorar el desempeño de los gestores artísticos y culturales.

MONSIEUR • delCarmen Teatro

La oportunidad de articular y fortalecer las artes escénicas en Costa Rica

Estos esfuerzos que se podrían impulsar en la región centroamericana complementarían la acción oportuna del sector en el ámbito nacional, que requiere construir nuevas estrategias para definir nuevos esquemas que incorporen a todas las vertientes que le integran, y de forma especializada favorecer acciones que hagan frente a los nuevos desafíos que tiene el sector cultura en su conjunto.

Por ello, previo al desarrollo del Encuentro nacional, la Compañía Nacional de Teatro elaboró de forma digital, una consulta al sector artístico en la que se buscaba conocer la percepción acerca de los fondos concursables, así como de otros proyectos institucionales que apoyan la producción y capacitación para el sector de las artes escénicas en el país.

Esta consulta integró preguntas en 4 secciones: participación en proyectos institucionales de fomento, capacitación y apoyo a la producción de las artes escénicas; participación en fondos concursables; oferta de capacitación y reflexión en el sector de las artes escénicas; y estrategias de promoción de proyectos culturales.

De ahí se pudo determinar que las principales áreas de acción en artes escénicas se concentran en: interprete/performer, producción, dirección artística, docencia en artes escénicas y gestión cultural y de públicos. Un 86.4% de las personas indicaron además, que participan actualmente en agrupaciones artísticas, comunitarias, asociaciones u otras organizaciones de acción cultural.

En lo que respecta a la participación en proyectos artísticos producidos con fondos concursables o apoyos estatales, un 64% respondió haberlo hecho, y de ellos más del 67% indicó haberlo realizado en más de 2 ocasiones, un 25% ha concursado en más de 5 proyectos.

PROARTES, IBERESCENA y las Producciones concertadas de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) representan los principales apoyos institucionales que han beneficiado los diferentes proyectos en los últimos tres años, y son los patrocinios o los intercambios en especie los mecanismos de apoyo no provenientes del Estado que son utilizados normalmente en las producciones.

Sin embargo, debe destacarse que un 88% de las personas consultadas indicaron que en los últimos tres años han realizado proyectos de artes escénicas sin apoyo del Estado.

Esta aproximación a la relación del sector con programas del Estado y particularmente los mecanismos de apoyo de las iniciativas que son promovidas, representaron una base importante para abrir el análisis de las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas que tiene el sector que le permita no solo sensibilizarse sobre las nuevas realidades, sino también reconocer las principales acciones que orienten procesos estratégicos para mejorar el entorno, sus proyectos y con ello el desarrollo de la actividad artística en su conjunto.

Desde este enfoque, los participantes indicaron en términos generales que el sector tiene una gran fortaleza en la capacidad de creación que tienen los artistas, y un activo importante desde la institucionalidad con el Ministerio de Cultura y Juventud como ente rector; una gran oportunidad en el uso de la tecnología, la asociatividad y la regionalización de los proyectos; grandes debilidades en el individualismo, la resistencia al cambio, el centralismo y la falta de visión empresarial para impulsar nuevas iniciativas; y amenazas importantes en el desinterés de los públicos, la falta de visión, la incapacidad para sistematizar y socializar información, así como el débil análisis para formular la sostenibilidad de los proyectos.

A partir de estas consideraciones se planteó una base importante para formular acciones estratégicas que permitan potenciar las fortalezas, enfrentar las debilidades, aprovechar las oportunidades y administrar las amenazas, sobre la base de una plataforma de acción articulada que mejore las condiciones del sector de artes escénicas en el país.

Sobre este enfoque, se delimitaron posibles estrategias para potenciar el desarrollo del sector, estas son:

1. Fortalecimiento del sistema de información y datos, desde el cual es necesario mejorar SICULTURA con la incorporación de nuevos datos vinculados al sector de artes escénicas, desarrollar cartografías de la actividad teatral en el país, y potenciar la investigación prospectiva. A partir de estos datos generar estrategias de comunicación e incidencia que mejoren los programas, procesos y actividades que se fomentan.

2. Impulsar una estrategia para la generación de nuevos públicos, la cual debe contener al menos tres acciones específicas, la formación de nuevos públicos en las poblaciones más jóvenes del país para lo cual es necesario establecer una alianza con el Ministerio de Educación Pública; el establecimiento de alianzas con las Casas de Cultura para fortalecer los procesos de regionalización; y la creación de circuitos escénicos que favorezcan encadenamientos locales y crecimiento de los proyectos artísticos.

3. Impulsar la empresariedad, a partir de un programa de capacitación y acompañamiento a emprendimientos de artes escénicas que mejore las capacidades empre-

sariales; así como el establecimiento de una ventanilla única que de manera digital facilite los procesos de formalización de los emprendedores artísticos.

4. Promover la digitalización del sector, mediante la utilización de una aplicación, el uso de plataformas tecnológicas para promoción de obras, venta de boletos, etc.

5. Desarrollar una estrategia de encuentro y vinculación, que permita generar espacios intergeneracionales y potenciar con ello el intercambio de conocimientos, el fortalecimiento de alianzas y encadenamientos.

A estas acciones se integra la acción fundamental que representa el lograr articular una organización sectorial que favorezca el seguimiento en la implementación de las actividades y articule esfuerzos público-privados que permitan una mayor incidencia en el desarrollo de la actividad artística del país.

Los grandes resultados, y desafíos por atender

Los resultados de ambas actividades permiten identificar importantes áreas de trabajo para el sector, buena parte de ellas promovidas y gestionadas por los propios artistas lo que representa sin duda una gran oportunidad para fortalecer la acción del Estado en el desarrollo artístico y cultural.

Sin embargo, las ideas deben consolidarse y garantizar la sostenibilidad en la implementación de las estrategias planteadas. Buena parte de este esfuerzo debe darse en la atracción de nuevos integrantes, especialmente de aquellos subsectores que no participaron en las actividades abordadas, y que requieren de estrategias efectivas de motivación e incorporación en el proceso de trabajo.

Es importante indicar que este proceso de seguimiento pueda construirse por etapas, donde la principal acción debe estar cimentada en la definición de un marco estratégico que oriente la visión del corto, mediano y largo plazo, definiendo un modelo de gobernanza que debe recaer en la responsabilidad y el compromiso de los participantes mismos.

La gobernanza de estas nuevas organizaciones en el ámbito nacional o regional, son fundamentales para garantizar un desarrollo dinámico del proceso, permitir una mayor incorporación de actores y favorecer la integración de los diferentes países de la región, no solo en términos de participantes sino en términos de reconocimientos de especializaciones, compromisos y recursos disponibles, que faciliten el cumplimiento de los objetivos trazados.

El éxito o fracaso dependerá sin duda del seguimiento, y ello derivará en el modelo de gobernanza que sus miembros determinen para su funcionamiento, superando con ello los intentos fallidos o las iniciativas no continuadas que en el pasado marcaron derroteros importantes para el sector, y que hoy, ante las nuevas coyunturas, representan una oportunidad para emprender con éxito los nuevos desafíos que están delineados en el sector artístico cultural.

Seminario: El actor y el espectador frente a las nuevas teatralidades, por JORGE DUBATTI

1 Consultor encargado de facilitar el encuentro nacional y regional. Es actualmente el Director del Centro Latinoamericano de Innovación y Emprendimiento (CELIEM). Politólogo de la Universidad de Costa Rica y Máster en Administración Pública y Políticas Públicas del Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México. Fue Viceministro de Economía, Industria y Comercio del Gobierno de Costa Rica en el período 2010-2014. Asesor y Consultor Internacional en políticas públicas orientadas al Desarrollo del Emprendimiento, MiPyMEs y Competitividad Subnacional.

Clausura
NANA RAÍZ • La Bicicleta

XI encuentro nacional de teatro

2 AL 13 DE OCTUBRE 2018

COSTA RICA
GOBIERNO DEL BICENTENARIO
2018 · 2022

MINISTERIO DE cultura y juventud

TEATRO POPULAR MELICO SALAZAR

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO
COSTA · RICA

TALLER NACIONAL DE TEATRO

Municipalidad de Desamparados