



# DRAMATIZACION DE LO INMEDIATO

Samuel Rovinski

¿Por qué se paraliza mi voluntad frente a la pantalla de televisión y me cuesta tanto decidirme a apagar el receptor cuando una parte del entendimiento —todavía insumisa al parpadeo hipnotizante— me advierte que debo hacerlo? ¿Será esta relación con el discurso de imágenes la misma que permite someter a la masa a los dictados del orden político y responder con una sola voz a los lemas y consignas? Si en una concentración pública la masa llega a responder como un solo cuerpo y un solo entendimiento a la manipulación de sus sentimientos y de su razón, ¿no podría convertirse la televisión en un instrumento ideal para someter a una sociedad dirigiendo a los individuos en sus casas como si fueran parte de una masa? Estas y otras reflexiones sobre la manipulación de la voluntad me llevaron en 1960 a escribir mi primera pieza de teatro, “La Atlántida”, como una paráfrasis del mundo imaginado por Huxley en su obra “Mundo feliz”. Desde entonces, todo lo que he escrito para el teatro se ha referido a lo inmediato. Pero no es sino hasta ahora que el acontecer se introduce con mayor inmediatez en mi concepción sobre lo que puede ser dramatizable o no.

Aquí y ahora, esta decisión me conduce fatalmente a mostrar el acontecer con los propios actores de la realidad, los que motivan y realizan el hecho histórico, los que dan significación al tiempo y alteran el espacio vital. Es entonces cuando se plantea el primer problema creativo: ¿se debe contornar el hecho concreto y velar la identidad de los protagonistas mediante la parábola, la metáfora o la transposición a un mundo imaginario o, más bien, revelarlos en su inmediatez? Mi decisión de permitir la identificación de los protagonistas, pero encerrándolos en un hecho alegórico ocurrido en un tiempo y en un espacio identificables como los personajes, ha generado una posición adversa de las autoridades gubernamentales que manejan el repertorio de la Compañía Nacional de Teatro y, lo que me resulta más doloroso, la autocensura de dos de los grupos independientes a los que traté de interesar en el montaje de dos de mis últimas obras: “Los pregoneros” y “Gulliver dormido”.

En la primera se denuncia a la prensa venal y los intereses económicos que la manipulan y a la fabricación de candidatos para las elecciones presidenciales. El escenario es un circo y los actores son payasos y malabaristas, que representan a personajes identificables del acontecer inmediato. “Gulliver dormido” ocurre en escenarios actuales josefinos, La Sabana y la Casa Presidencial, con un personaje sustraído a la fantasía de Swift, y comparas de la inmediatez nacional. ¿Por qué provoca irritación, censura y autocensura si los hechos que se muestran y los personajes que los protagonizan están calcados de la realidad inmediata, hasta el punto que algunos discursos están tomados textualmente, sin salirse del contexto verdadero? Para mí sólo hay una respuesta: la escenificación de la vida real otorga una nueva dimensión a la realidad y la transforma. Las imágenes que refleja el espejo teatral incomodan porque revelan las arrugas. los afeites, las máscaras de la hipocresía y el engaño que en la realidad esos personajes tratan de hacer pasar por auténticas. La seriedad del discurso engañoso, transpuesto en el escenario, provoca la hilaridad en los espectadores y desintegra la máscara para dejar al descubierto la verdad.

Hace algunos años leí, en presencia de un grupo de ami-

gos, un ensayo sobre la cocina nacional, de un estimable autor costarricense. Tuve que interrumpir varias veces la lectura a causa de las escandalosas carcajadas. Era un estudio serio y auténtico de las virtudes de los platillos nacionales y una crítica amarga contra la penetración cultural extranjera, culpable del desplazamiento de la cocina criolla. ¿Qué tenía de cómico ese texto? No había artimaña en la lectura ni siquiera la advertencia de una supuesta comicidad. Mi rostro procuraba mantenerse impasible y, más bien, sorprendido por la respuesta de mis amigos. El experimento se repitió en varias ocasiones y con otras personas encargadas de la lectura del texto, igualmente sin advertirles de lo sucedido en la primera ocasión. La respuesta fue igual. El hallazgo, que en muchas ocasiones sólo sirvió de entretenimiento en las tertulias, me hizo reflexionar sobre la comicidad teatral.

¿Cuáles son los elementos de un texto que provocan hilaridad? En el caso del ensayo sobre la cocina criolla encontré que la ampulosidad verbal, el ditrambo patriotero, las conclusiones absurdas e increíbles y la pusilanimidad, despiertan el espíritu crítico del espectador y un distanciamiento respecto del personaje.

El autor subido a un escenario, frente a nosotros, nunca podrá convencernos en serio que el totoposte fue el responsable de la victoria de los costarricenses en Rivas contra los filibusteros ni que un platillo francés puede emponzoñar el alma nacional, y otras cosas por el estilo. De igual manera, el discurso engañoso del político, dicho con toda la seriedad de la ocasión, tiene que arrancar risas en un teatro cuando los espectadores se percatan del engaño. Es entonces cuando el personaje de la vida real, transformado por los filtros mágicos del teatro, se descubre en toda su pobreza intelectual. La solemnidad se ha convertido en evento cargoso y risible, mientras el personaje pierde toda seriedad. La realidad, vuelta teatralmente hacia los espectadores, resulta intolerable.

El espacio escénico permite concentrar la atención del espectador sobre aspectos de la vida real que normalmente pasan inadvertidos o que se revisten de una falsa trascendencia. La selección de los hechos inmediatos, y su reordenamiento en el escenario, constituyen el discurso crítico que sirve al espectador para comprender mejor su mundo, analizarlo y sacar conclusiones más objetivas.

Mediando entre “La Atlántida” y estas dos últimas piezas —pero siempre con la mira puesta en la condición humana y lo circunstancial— están las otras obras que tocan lo inmediato con distinto lenguaje y construcción escénica. Así, “Los agitadores”, inspirada en un cuento de John Steinbeck —que lleva el mismo título—, trata del derecho de los obreros a sindicalizarse y de las fuerzas que se le oponen; pero, principalmente, analiza las relaciones entre un viejo y fogueado militante y un joven principiante con una conducta más flexible y crítica que la del viejo pero que, aliados en el mismo combate, se lanzan a fondo, hasta las últimas consecuencias. Como la atención debe concentrarse más en el conflicto emocional e intelectual de los personajes que en el acto mismo de la lucha, la técnica empleada es convencional, con vistazos hacia atrás (flash-back) para explicar la evolución psicológica.

También convencional es la sátira “Gobierno de alcoba”, sobre los golpes de estado que los militares disfrazan de movi-

miento revolucionario, como ha sucedido en varios países latinoamericanos. Los personajes son estereotipos y pueden ser interpretados como símbolos: el poder autoritario, el pueblo sometido y el servilismo burocrático.

El escalamiento en la guerra de Vietnam, con su terrible secuela de masacres de la población civil, y por otro lado el conflicto en Medio Oriente, que se hace cada día más complejo, y la invasión norteamericana a República Dominicana, como clara intervención extranjera en los asuntos internos del país, y los manejos de las potencias ex-colonialistas en África, los golpes de estado y revoluciones latinoamericanas, y tantos otros conflictos más, que no son otra cosa más que movimientos en la superficie de una lucha sorda por el dominio del mundo por parte de las grandes potencias, comienza a forjar un ambiente de terror que conduce a dos actitudes: la apatía conformista o la protesta beligerante. Las revelaciones sobre el crecimiento del potencial en armas atómicas colocadas en cohetes de alcance medio e intercontinental, en submarinos y en aviones que sobrevuelan nuestras cabezas durante las 24 horas del día, son suficientes para contribuir a que se vaya extendiendo por el planeta un temor paranoico a la destrucción total. Es entonces cuando escribo "El laberinto", una pieza de misterio sobre una fórmula secreta para la fabricación de un arma que mata a los seres humanos, pero conserva intactas las edificaciones. El servicio de espionaje norteamericano trata de apoderarse de la fórmula y confina al científico en un hospital psiquiátrico para hacerle creer que todo es producto de su imaginación. El autor se pregunta si no es la sociedad misma y los hombres que la gobiernan los que padecen de paranoia y por eso se arman hasta los dientes, esperando la oportunidad de aniquilar al enemigo con un golpe sorpresivo, mediante un arma secreta. Pero, igualmente, la pieza trata de los límites de acción o de la libertad absoluta de la ciencia para experimentar con las fuerzas de la naturaleza.

Con apenas tres ensayos y una dirección convencional, poco imaginativa, "El laberinto" resultó un fracaso. Ahora, al releerla, pienso que merecía mejor destino. Pero en aquella época, ese fracaso me impulsó a reflexionar sobre la orientación del teatro costarricense y del teatro en general. Todas mis piezas habían girado alrededor de temas de carácter universal: la deshumanización de la tecnología, el espectro de la guerra total, los falsos líderes, los derechos y deberes de la ciencia, la emergencia de la clase proletaria, por ejemplo. Por otra parte, la estructura dramática continuaba encerrada en los límites estrictos de las reglas convencionales, aceptadas ya por el público tradicional minoritario. Entonces, me propuse romper con esas reglas; no con un pronunciamiento combativo sino con una pieza experimental que lo hiciera desde adentro. Tomé el mito de Electra para aplicarlo en una historia banal de una familia burguesa costarricense, tratando de demostrar que la dimensión trágica de los personajes, el lenguaje solemne que apunta la creencia en la inevitabilidad del destino y los grandes gestos no calzan en la vida cotidiana burguesa. La admiración y el amor de una hija por su padre y su consiguiente reflejo en el hermano, aunque denuncien una atracción incestuosa, no son suficientes para constituir el hecho trágico. Es necesaria la presencia de la lucha por el poder absoluto y autoritario, en la que ellos sean protagonistas, para elevar el incesto a dimensiones de tragedia. Así nació: "Un modelo para Rosaura o la manera de acomodar una historia a su gusto", que no se estrenó hasta 1976, acompañada de una agresiva y desmesurada crítica que llegaba incluso a negarme un puesto en las letras nacionales (alguien me recetó un funeral de primer orden). Esta pieza fue una iluminación para mí. Representó el rompimiento con el teatro convencional.

Años antes, en 1971, mi encuentro casual con Alfredo Catania y el programa de teatro para barrios, de la Universidad de Costa Rica, marcó mi nuevo camino. Con el sainete "Las figonas de Paso Ancho" Catania se estrenaba como director y los jóvenes universitarios formaban el primer grupo de actores costarricenses que iba en busca de un público desconocido que nunca había asistido al teatro. También para mí fue una nueva experiencia de participación en el hecho teatral. Asistía a los ensayos para colaborar con observaciones, cortes, nuevos textos y cuidado del lenguaje. Catania resultó un director imaginativo, flexible, entusiasta que supo convertir los textos humorísticos de "Las figonas" en una fiesta visual y en un éxito popular que se

mantiene vivo hasta hoy.

Cinco años después, entusiasmado con la orientación del teatro de Catania y las inmensas posibilidades de convertirse en el esperado teatro popular, le escribí dos piezas que nunca montó: "Los pregoneros" y "Los intereses compuestos". La primera porque el director se aplicó una temerosa autocensura y la segunda porque no lo "atrapó" (sic).

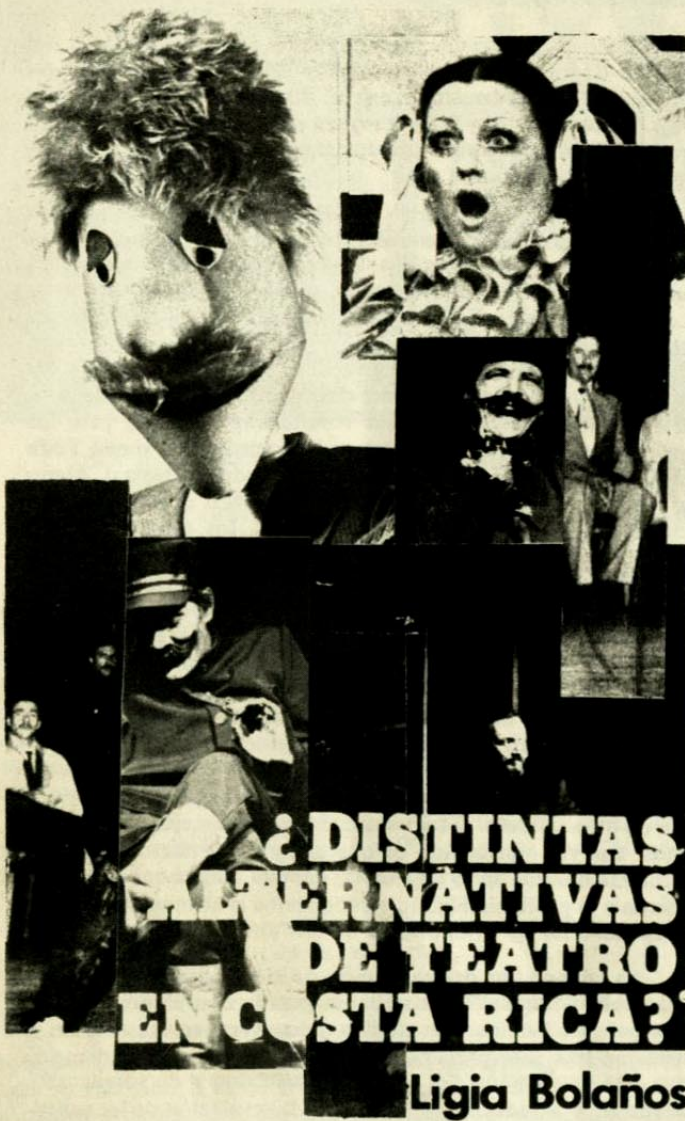
La sociedad es el teatro cotidiano de lo posible. Como un organismo vivo, en continuo desarrollo, se nutre de sus propios acontecimientos para forjar una conducta y una personalidad. La manera de vestir, de comer, de amar, de decir las cosas, de pensar su condición y la realidad social y decidir la orientación de sus actos, así como la selección de la memoria que desea conservar, definen los elementos de su cultura. La tradición es lo que esa sociedad acumula y defiende del desgaste temporal. Toda sociedad forja una tradición, aunque resulte imperceptible para los seres de su tiempo, en particular en las sociedades jóvenes. Toda sociedad, igualmente, puede originar una tradición teatral. Algún día debe empezar. La equivocación está en pedir prestado a otras sociedades, con una larga historia teatral, los elementos para constituir la propia. El tema está en lo inmediato y en los signos que manifiestan los mitos populares. De la interpretación que se haga de esos temas y de los signos de su tiempo depende la dramaturgia original. El público, el dramaturgo, el grupo escenificador y el crítico profesional (¿por qué no él también?) crecen juntos cuando el fenómeno es consistente y está bien orientado. En realidad, todo depende de una decisión de carácter cultural. Como afirmaba tan bien Sartre, la escogencia del público define el carácter de la obra. Personalmente, he optado por el teatro popular. Y, ¿qué es el teatro popular? Creo que podría ser el tema de otro artículo. O tal vez no. Tal vez sea mejor que teorice menos, una vez convencido de que estoy en lo cierto, y escriba más piezas basadas en lo inmediato, aunque tengan que combatir el miedo y la pusilanimidad que conducen a la autocensura de los "independientes" y la oposición de las "autoridades culturales".

La falta de una dramatización de lo inmediato, está alejando al público "virtual" que se había ganado con el programa de teatro para los barrios. Ese público quiere verse en el escenario y considerar una interpretación de los problemas de su tiempo. Busca una explicación del acontecer cotidiano y de su angustia existencial. Y agradece generosamente la revelación de las verdades que destruyen los aspectos engañosos de la realidad que lo oprime.

Resulta muy fácil y provechoso comercialmente entretener y divertir al público con obras fáciles, ingeniosas e insustanciales. En cambio, hacerlo pensar sobre su condición individual y colectiva, despertando su espíritu crítico, es una empresa difícil y espinosa. El grupo escenificador y el dramaturgo que emprendan este último camino, se verán envueltos muchas veces en conflictos y quizá llegarán a ser marginados por las autoridades y los pusilánimes.

Pero si su obra es auténtica y llega a calar en el entendimiento del público, la recompensa será larga, satisfactoria y duradera.

Como dramaturgo que cree en el teatro popular (no de masas), en el deber ineludible de explorar y señalar la verdad de los acontecimientos sociales, en la misión de un teatro que educa mientras entretiene y que sabe despertar el espíritu crítico del público, me siento comprometido a seguir el camino por mis últimas obras que se acercan cada vez más a la dramatización de lo inmediato. Si desgraciadamente hoy no encuentro un grupo escenificador valiente y capaz que se atreva a montar mis piezas, sé que llegará ese momento y el público (aquél de los barrios y de las temporadas de verano) será quien acepte o rechace las bondades o defectos de mi concepción teatral. De todas maneras, creo firmemente que una dramaturgia auténtica no puede lograrse sin un decidido apoyo popular. El teatro isabelino, el del siglo de oro español y el griego son los ejemplos permanentes de esa afirmación. Lo único que se les pide al dramaturgo y al grupo escenificador es calidad y acierto. Creo que mi orientación es la correcta. Los resultados dependerán de la calidad de mi obra y del acierto del grupo escenificador. Espero tener la ocasión de comprobarlo. ■



es el hecho teatral, la definición clara de sus alcances dentro del proceso cultural del país y sobre todo las posibilidades de producirlo consecuentemente a la noción que de él se posea, se ha considerado como uno de los elementos configuradores en la formación del aparato empresarial costarricense.

Aparece, en el panorama teatral costarricense, un predominio significativo de la noción del hecho escénico como una expresión de las Bellas Artes y la noción de entretenimiento está asociada al concepto anterior.

La fundación del Teatro Nacional, y de su homólogo, el Teatro Trébol señala la coexistencia de una alternativa que Jorge Valdeperas analiza de la siguiente manera:

“Por un lado, mientras en el Teatro Nacional, se forma un público burgués, de gusto exquisito y europeizado, en las tablas del Teatro Trébol hacían su agosto las compañías de variedades y del llamado “género chico”... Ya desde entonces se manifiesta en nuestra incipiente actividad del espectáculo la dicotomía básica que tendrá su desarrollo posterior en algunos autores de renombre local: la tendencia culta, literaria, con el acento puesto en la excelencia del texto o de la música, cuya cuna fue el Teatro Nacional, y la tendencia popular, surgida en el escenario del Trébol, con su peso fundamental cimentado sobre el juego escénico y para el cual la obra escrita no es más que un pretexto para estructurar un espectáculo” (4).

La incidencia de este elemento configurador puede explicitarse un poco más si se considera como indicador el lugar de representación del hecho teatral.

Como se ha señalado, a partir de 1970 se observa una proliferación de grupos teatrales, las autoridades gubernamentales a cargo del planteamiento en materia cultural del país, promueven una mayor participación de los diversos grupos y plantean, explícitamente, la necesidad de “sacar el teatro del Nacional” (5). Las representaciones escénicas pasan, de una concentración en el Teatro Nacional, a depender de las actividades realizadas por grupos privados, profesionales, grupos de aficionados y grupos universitarios especializados (6).

Este desplazamiento no significará, sin embargo, una modificación sustancial en el concepto dominante del hecho escénico.

¿Hacia dónde se traslada la oferta teatral? Los grupos teatrales profesionales adquieren sala propia concentrándose, básicamente, en un área de la zona metropolitana (Cuesta de Moras) (7). El lugar de representación empieza a constituirse un factor indispensable para la formación y permanencia de los grupos teatrales; inversamente la falta de locales se señala como un factor negativo para el buen desarrollo del teatro en Costa Rica.

“No existe un vestuario adecuado, no hay en el país un equipo de iluminación adecuado para los eventos, no existen locales especialmente adaptados para las representaciones teatrales” (8).

Los diversos grupos consideran limitada su labor por la carencia de condiciones externas a la comunicación artística. Frente a esta búsqueda, surge una posibilidad que modificaría el concepto de teatro, su funcionalidad, su tipo de representación y su público; se hace

El desarrollo del teatro en Costa Rica es evidente a partir de 1970, si bien no puede hablarse de un proceso continuo (1), sí puede afirmarse que durante el período 1968-1977 ha habido una proliferación de grupos que decae en los últimos años (2).

El fenómeno teatral, considerado como una realidad signica inmersa dentro de una red de relaciones histórico-culturales (3), puede ser analizado desde la perspectiva de la comunicación artística (la producción del hecho escénico mismo), como desde una dimensión más amplia que incluya aquellos factores que rodean la producción teatral, es decir, su circunstancia de producción. En este caso, el interés se centra en algunos elementos que intervienen en la formación de un tipo determinado de aparato empresarial: el concepto de teatro, la participación estatal, la profesionalización, las políticas de extensión. La delimitación de estos elementos configurantes y su manera de relacionarse, su incidencia en la formación de los grupos teatrales costarricenses permite formular, de manera hipotética, la siguiente reflexión: el desarrollo teatral en Costa Rica cuenta con distintas alternativas de producción, sin embargo, una de las alternativas cumple un papel dominante.

1. ¿Cuáles son los elementos configurantes?

1.1. Idea del Teatro \_\_\_\_\_

En primer término, la idea que se tenga de lo que



### 1.3. Profesionalización

Otro elemento importante que ayuda a configurar el tipo de aparato empresarial en Costa Rica es la profesionalización. Este factor cobra mayor relevancia cuando se trata de los grupos que se hallan inscritos dentro del aparato educativo formal y refuerza, nuevamente, el establecimiento de determinado tipo de teatro en Costa Rica. Se entiende por profesionalización la existencia de personas preparadas técnicamente para ejercer una labor como dedicación exclusiva; en la medida en que se pueda vivir de esa actividad, y se cuente con la solvencia económica para permitirlo. El proceso de profesionalización en Costa Rica ha ido en aumento. Algunos factores que inciden en este fenómeno son:

- la formación de centros de enseñanza superior de la actividad dramática,
- la llegada de compañías extranjeras y profesionales del teatro,
- el creciente interés del público y la formación de un espectador teatral, consecuente con la idea de teatro que estos grupos presentan al país.

### 1.4. Políticas de extensión

El último elemento a considerar es la política de extensión con que cuentan tanto el Estado como los diferentes grupos de teatro. Es importante señalar como los cuatro puntos aquí mencionados se interfieren, la política de extensión se encuentra estrechamente vinculada con el concepto de teatro que se posee; asimismo con la posibilidad económica y el interés que los grupos independientes demuestran en este sentido. Para Roberto Villalobos

“el concepto de extensión exhibe por sí mismo el supuesto del cual parte: se extiende algo a partir de una concentración inicial; supone, de igual modo, una difusión centrífuga; en este particular, del “arte y de la cultura”. San José, física y administrativamente constituye esa concentración predefinida de lo culto y lo artístico urbano que puede “extenderse” sin contradicciones aparentes hacia lo rural... y nótese la dirección y los efectos de esa extensión, física y administrativa de la propia unidad de San José” (11).

Si se retoma el anterior concepto de extensión y se trata de vincularlo con las distintas alternativas en la producción del hecho escénico en Costa Rica, se observa que las políticas de extensión pertenecen, sobre todo, a aquellos grupos que, de una u otra manera se han introducido dentro del aparato empresarial institucionalizado del país, lo cual refuerza la posibilidad hasta ahora dominante.

## 2. Paradigmas de los grupos teatrales

A continuación se establecen tres paradigmas de grupos de teatro que presentan, cada uno de ellos, tipos de grupos y responden a alternativas diferentes en la realización del fenómeno teatral en Costa Rica: unas son de tendencia institucionalizadora y de carácter dominante, otra de carácter popular, desinstitucionalizadora. Esta última cuenta con pocos estudios y sobre todo muy poca divulgación en los medios de comunicación.

### 1.2. Participación del Estado

La participación del Estado en los programas de extensión cultural presenta dos perspectivas: por una parte ha favorecido innegablemente el desarrollo cultural del país, y por otra, ha representado una absorción de las distintas alternativas de la producción teatral dentro del sistema institucionalizado del país. La concepción paternalista del Estado contribuye a establecer, necesariamente, una relación de orden económico y de sujeción a políticas culturales no muy definidas. La subvención estatal para grupos independientes (Teatro del Angel, Compañía Aníbal Reyna, Grupo Tierranegra, Teatro del Angel), no se hace efectiva sino hasta 1973. El único grupo que ha contado con una subvención estatal más o menos permanente es el Arlequín (10). Sin embargo, el aporte económico del Estado puede considerarse casi inexistente durante el período en estudio.

## 2.1. Grupos inscritos dentro del aparato educativo formal

Dentro de este rubro se incluyen diferentes tipos de grupos teatrales, con sus propósitos definidos, con una trayectoria de carácter independiente (12) y sin embargo tienen el común denominador de estar relacionados estrechamente con el aparato educativo formal en Costa Rica. Se distinguen, a grosso modo, los siguientes niveles de producción teatral:

- grupos dependientes de los centros de enseñanza superior, orientados hacia la profesionalización,
- grupos dependientes de centros de segunda enseñanza especializados,
- grupos dependientes de los centros de educación superior que participan como aficionados,
- grupos dependientes de los centros de segunda enseñanza que participan como aficionados. (En este sentido es notoria la participación de los colegios en concursos y festivales auspiciados por el Ministerio de Educación Pública en colaboración con el Ministerio de Cultura).

Para analizar cuál es la fórmula de teatro que predomina en este paradigma es necesario considerar ciertos factores que en este artículo se expusieron como interrogantes: ¿cuáles es el concepto de teatro con que trabajan estos grupos, cuáles sus objetivos, cuáles sus condiciones de producción, tanto en la comunicación artística como en los elementos externos a ella? ¿Cuáles obras montan y con qué propósito? ¿Cómo se conforma su elenco y qué relación se establece con su director? ¿A qué público se dirige? ¿Por cuáles canales se divulga? ¿Cuál es la posición de la crítica frente a su trabajo?

## 2.2. Grupos independientes institucionalizadores

Se han considerado grupos independientes institucionalizadores aquellos grupos que han alcanzado un mayor desarrollo del aparato empresarial, lograron establecerse como permanentes, se financian básicamente con la taquilla, utilizaron los medios de comunicación colectiva como canales frecuentes de difusión y adquirieron local propio o alquilaron un lugar de representación con un ámbito escénico determinado. En este grupo cabe mencionar el Teatro del Angel, El Arlequín, The Little Theatre Group, Surco y otros. Su labor ha sido de gran importancia en el desarrollo teatral de Costa Rica; han iniciado y fortalecido una afición al teatro. Cabe preguntarse, ¿cuál es la posibilidad de teatro predominante en este paradigma? ¿Se constituyen, estos grupos como el único camino posible para el teatro en Costa Rica?

## 2.3. Grupos independientes desinstitucionalizadores

Los grupos independientes desinstitucionalizadores ofrecen posibilidades de representación teatral basadas en un concepto distinto de teatro (13). La mayoría de ellos ha representado en parques, atrios de iglesias, en salones comunales, auditorios de escuelas, colegios y clínicas periféricas. Muchos de sus actores no son profesionales, sus obras no permanecen en cartelera durante varios períodos y no se constituyen en grupos permanentes. Hay en ellos una gran utilización de formas artesanales, las cuales, en parte, sustituyen el aparato externo a la comunicación artística y se adecúan mejor a los recursos existentes.

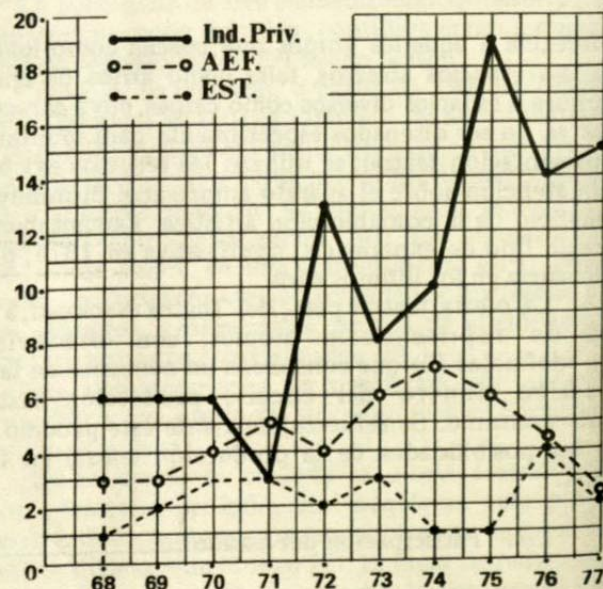
¿Cuál ha sido la repercusión de estos grupos den-

tro de la población costarricense, cuáles sus objetivos precisos, y cuál es la solución que ofrecen a la producción costarricense? Se puede observar que su alcance es restringido. No tienen políticas de extensión sino que se justifican en el deseo de expresión de una realidad circundante. Cabe mencionar como ejemplo las obras *Cristo de carne y hueso colgado en la Santa Cruz*, puesta en escena por el grupo de la Comunidad de San Miguel, y *Una canción para el silencio*, del Teatro Infantil El Silencio; el trabajo realizado por grupos como Teatro Calufa, Purruja, Teatro Barrio Pobre, Grupo Tierranegra, el Grupo Experimental 15 de Setiembre, representa otra vía de búsqueda en la producción teatral costarricense y que amerita un estudio más profundo.

## 3. La importante aparición de distintos grupos teatra-

### ■ NOTAS ■

- (e) El material de este artículo forma parte de la investigación *Teatro y Sociedad en Costa Rica*, realizada por el Dr. Víctor Valembos, la Licda. Nelly García, el Lic. Guillermo Barzuna y la Licda. Ligia Bolaños. Los límites cronológicos, 1968-1977, y de ubicación geográfica, la producción teatral dentro del área metropolitana, marcan los alcances de este estudio.
1. Sobre este particular véase VALLDEPERAS, Jorge *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. Ed. Costa Rica. San José, Costa Rica, 1979.
  2. El siguiente gráfico muestra la relación entre los grupos de teatro inscritos dentro del aparato educativo formal (AEF), los grupos independientes-privados (IND. PRIV) y los grupos dependientes, directamente del Estado (EST.), este último rubro incluye básicamente la participación de la Compañía Nacional de Teatro.



Sin que el gráfico pretenda dar una visión totalizadora, sí permite observar el movimiento, ascendente entre 1970-1974 y descendente en los años siguientes de la producción teatral en la zona metropolitana.

3. Los estudios sobre teatro que han realizado Augusto Boal (en *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*. UCA, San Salvador) y Néstor García Canclini (en *Arte popular y sociedad en América Latina*. Ed. Grijalbo, México 1977) aclaran esta vía para abordar el fenómeno teatral.
4. VALLDEPERAS, Jorge. Op. cit. pp. 85-86.
5. Las actividades realizadas por la Compañía Nacional de Teatro en lo que se refiere a la creación de los promotores teatrales acusan un respaldo a esta actitud de las autoridades encargadas de dirigir el planeamiento cultural. Véase, DIAZ, Miguel "El departamento de promociones de la

les en Costa Rica a partir de la década de los 70 y el paulatino descenso que se observa en los últimos años del período en estudio, impulsa a preguntarse sobre los factores que inciden en la producción de este fenómeno.

¿Puede hablarse de una preferencia hacia uno de los caminos que se han mencionado en el presente artículo?

Magda Zavala, en su artículo "La Compañía Nacional de Teatro y la promoción de una dramaturgia nacional y popular en Costa Rica", recoge varias de las creaciones dramáticas que no han sido divulgadas, y lanza las siguientes interrogantes:

¿Dónde están hoy estas obras y sus productores? ¿Quién valoró la importancia de los

textos? Nadie parece saberlo, y la iniciativa artística popular queda así sin historia" (14).

En el artículo citado se recogen también dos iniciativas de la Compañía Nacional de Teatro:

"Primer Concurso de dramaturgia Popular y el Taller de Dramaturgia. Los fundamentos de ambos expresan la necesidad de realizar actividades que promueven el desarrollo de una dramaturgia nacional y popular por sus temáticas y sus productores" (15).

¿Se iniciará, con este primer intento, la historia de una alternativa de la producción teatral en Costa Rica?■

6. Compañía Nacional de Teatro en busca de la cultura popular", en *Escena* Año 3, Número 5, San José, Costa Rica. La oferta teatral se desplaza hacia lugares de representación específicos, algunos de ellos se van a convertir en los locales permanentes de los grupos independientes—privados y otros, como los espacios adecuados para las temporadas del Teatro al Aire Libre, se presentan como posibilidad para un público mayor.
7. En el sector mencionado (Zona de Cuesta de Moras) se encuentran: El Arlequín, el Teatro del Angel, el Teatro al Aire Libre en el Museo Nacional (deshabilitado posteriormente) y en los últimos años, la Sala Lope de Vega de la Compañía Nacional de Teatro.
8. POLLS, Esteban "Cumplimos una función educacional del Estado para el fomento de la Cultura en el país". En *Diario de Costa Rica*, 17 de febrero de 1972, San José, Costa Rica.
9. La importancia de la sala o local de representación y sus características es uno de los aspectos que desarrolla García Canclini en *Arte popular y sociedad en América Latina*; el enfoque que el autor hace complementa la idea, trabajada extensamente en su libro, de la inserción del arte en el circuito producción, distribución y consumo en las sociedades capitalistas.
10. La subvención estatal para las actividades culturales del país se hace efectiva a partir de 1973; en los años anteriores las partidas presupuestarias eran destinadas a través del Ministerio de Educación Pública o de la Dirección General de Artes y Letras (en 1969 se le otorga al Grupo Teatro Estudio Zandozequi la suma de ₡ 8.000). Posteriormente, de 1973 a 1977 se distribuye de la siguiente forma:

Programa 765	1973	1974	1975	1976	1977
Costo total	1.071.337	5.046.000	7.415.600	15.484.040	20.537.187
Transferencias corrientes	83.000	5.046.000	7.065.600	11.699.040	19.301.600
Instituciones privadas sin fin de lucro	40.000	395.000	603.600	671.000	913.600
Arlequín	s.e.	30.000	30.000	40.000	55.000
Instituciones públicas descentralizadas					
C N de Teatro	s.e.	560.000	710.000	1.600.000	2.000.000

Fuente de Información: Ley de Presupuesto ordinario y extraordinario de la República, fiscal y por programas, de 1968 a 1977.

11. VILLALOBOS, Roberto. El quehacer artístico. En *Ideario costarricense*. Oficina de Información. Unidad de Investigaciones Sociales. San José, Costa Rica 1971. (p. 11).
12. Dentro de los grupos inscritos dentro del aparato educativo formal se encuentran:  
—T.U. Este grupo cuenta con un presupuesto anual dentro del programa de Extensión Universitaria de la Universidad de Costa Rica, depende directamente de la Vicerrectoría de Acción Social y trabaja de acuerdo con las orientaciones generales de la Universidad. Esta organizado en:

Junta Directiva, Director Ejecutivo, del que dependen Administración, Actores y Técnicos y Coordinación Técnica. Uno de los objetivos específicos es "cumplir con una importante función cultural dentro y fuera del ámbito universitario, considerando que es uno de los medios más efectivos de comunicación masiva con que cuenta la institución" en Publicación de la Universidad de Costa Rica. Vicerrectoría de Acción Social. Una proyección de la Universidad al servicio de las comunidades, p. 3.

—Teatro Castilla. Depende del Conservatorio Castilla, fundado en 1954, tiene como objetivo suministrar a los estudiantes de primaria y secundaria elementos teóricos y prácticos del fenómeno teatral. Su labor dentro de la difusión del hecho escénico ha sido de gran importancia en Costa Rica.

—Para los grupos estudiantiles que han participado como aficionados dentro del proceso de creación, cabe mencionar la participación de los colegios de segunda enseñanza en el Festival de Teatro de la Juventud, esfuerzo realizado por la Compañía Nacional de Teatro y el Ministerio de Educación Pública.

"Durante el mes de octubre de 1974 se organizó el Primer Festival de Teatro Estudiantil, con la participación de grupos de 12 colegios formados por promotores que destacó la Compañía. La idea quedó plasmada y la aceptación por parte de los estudiantes fue arrolladora, los trabajos presentados de las índoles más diversas. El día final, más parecía una olimpiada deportiva que un festival de teatro" (CASTILLO, Oscar Hacia la popularización del teatro en Costa Rica. En *La Nación*, 4 de marzo de 1976.

El resultado del festival intercolegial, realizado en 1976 es el siguiente:

- Mejor montaje  
Las Fisgonas de Paso Ancho S. Rovinski Liceo de Tilarán  
Pedro Pérez Candidato V.M. Arroyo Liceo Justo A. Facio
- Mejor Creación  
Señor, ayúdame Creación colectiva Liceo José Martí
- Mejor ejercicio teatral  
El Palo Liceo de Costa Rica  
Magda Zavala en "La Cía. Nacional de Teatro y la promoción de una dramaturgia nacional y popular en Costa Rica" en *Escena* Año 3, Número 5, San José, Costa Rica 1981, recoge datos que ilustran también la participación de los colegios en la creación de una dramaturgia nacional.
13. El grupo Tierranegra, uno de los representantes de este paradigma hace las siguientes declaraciones:  
"Nosotros creemos que el teatro juega un papel de investigación, de búsqueda, trabajamos en un teatro que desea convertir a sus espectadores en verdaderos creadores"  
en El Ideario Costarricense.  
El quehacer artístico.  
Oficina de Información,  
San José, Costa Rica 1977
  14. ZAVALA, Magda Opus cit. p. 15.
  15. ZAVALA, Magda Opus cit. p. 15.