

# EN BUSCA DEL PÚBLICO PERDIDO

*Samuel Rovinski*



No tengo el propósito de parafrasear el título de la obra de Proust, para darle un sentido particular al tema, ni hacer un juego humorístico para saetear la labor de algunos grupos de teatro ni cosas que se le parezcan. Simple y llanamente, quiero referirme al caso concreto del público costarricense en sus tres fases: nacimiento, apogeo y decadencia. Este proceso, ocurrido en el lapso de menos de treinta años, nos servirá de ejemplo para ilustrar una estrategia que dio frutos espectaculares y los errores siguientes que han llevado a la lenta desaparición del público formado.

El teatro moderno en Costa Rica se inició en la década de los 50, con la formación de tres grupos principales: el Teatro Universitario, dependiente de la Universidad de Costa Rica, y dos teatros independientes: El Arlequín y Las Máscaras. Estos grupos implantaron el método Stanislavsky de actuación y eligieron un repertorio de obras contemporáneas, afines al método. Por otra parte, se concentraron en pequeñas salas, situadas en el corazón de la capital, pensando en acoger al público de clase media. A excepción de algunos espectáculos, ofrecidos por el Teatro Universitario a un conjunto amplio de espectadores, el fenómeno teatral se centró en las pequeñas salas metropolitanas y en un público minoritario. El repertorio, la ubicación de las salas y el precio del boleto fueron factores determinantes para la selección del público. Este teatro iba dirigido a gente formada, en su mayoría conocedora de las corrientes modernas de expresión y atenta al juego de ideas en boga, por un lado, y a los espectáculos de Broadway o París, que les servían de puntos de referencia. Junto a las obras de Chejov, debía ofrecerse *May Fair Lady*, por ejemplo. Cuando Sartre y Camus resultaban un plato muy fuerte, debía aliviarse con Anouilh o Mihura. Esta extraña mezcla de teatro intelectual con entretenimiento frívolo fue, sin embargo, una sólida base para el futuro. Permitió disciplinar a los grupos escenificadores y darles una importante posición en el



movimiento cultural que comenzaba a forjarse en el país. Las autoridades universitarias aceptaron al teatro como un elemento más de formación superior y, en la década del 60, implantaron la carrera de artes dramáticas. Pero, lo que constituyó una piedra angular en el desarrollo de los grupos escenificadores, es decir la formación académica, no aportó mayor cosa a las bases principales del edificio teatral: el aumento del número de espectadores. En la década del 50 y, más tarde, casi hasta fines de la del 60, el público no creció arriba de los 3000 espectadores habituales, casi el mismo que asistía a todos los espectáculos. Era una minoría selecta, muy satisfecha de su condición privilegiada y que había fijado las pautas de escogencia del repertorio. El teatro parecía estar condenado a mantenerse encerrado en una prisión intelectual de clase media, como sucedió con una parte de la narrativa. Ahora, lo que fue justificable para la novela no lo era para el teatro. Los índices de analfabetismo en Latinoamérica impiden el desarrollo popular de la lectura. En cambio, el teatro puede ser dirigido a todos los espectadores: su base es esencialmente popular. Lo único que hacía falta era atraer a ese nuevo público, a esa gente que nunca había estado en contacto con el fenómeno teatral para romper las paredes de la prisión. "Paradise", "Rayuela", "Los pasos perdidos", "Las ruinas circulares" o "El túnel" constituyen un goce intelectual para universitarios y escritores, y son un aporte precioso para la literatura mundial, pero están en la sombra de la conciencia intelectual de la gran mayoría latinoamericana. Mientras que el teatro, desde Sófocles hasta los dramaturgos actuales, que tienen algo que decir de su tiempo, está al alcance de todo público. Sólo tienen que saber dirigirse a su inteligencia, a su capacidad de comprensión, para formarles el hábito de asistir al teatro. Estas reflexiones, condujeron a algunas gentes de teatro al camino que, en la década del 70, revolucionaría el orden establecido y abriría las compuertas del teatro a un público nuevo, totalmente

desprovisto de formación académica, lleno de ingenuidad, abierto a los sentimientos y a las ideas, dispuesto a participar sin prejuicios ni inhibiciones.

Un teatro con raíces propias es el que crece con un público nuevo. Así fue en Grecia, en la Inglaterra isabelina, en la España del Siglo de Oro y en la Europa burguesa del siglo XIX. Los autores crecieron con los grupos escenificadores y, ambos, con su público. Las teorías estéticas y los manuales vinieron más tarde, cuando los espectadores ya se habían formado. El refinamiento del espectáculo, la imposición del rigor estético y el rechazo de la audiencia popular, llevó a una reducción paulatina de la asistencia hasta confinar el teatro en edificios suntuosos, para el goce intelectual o frívolo de una minoría. Sin una base popular, el teatro se convierte en ceremonia privilegiada de esa minoría. El teatro deja de ser una fiesta del ágora para transformarse en salón mundano o en cripta intelectual. El teatro se nutre del público nuevo, de ese público virtual del que hablaba Sartre, que desea asomarse a su tiempo y quiere obtener respuestas a ciertas preguntas implícitas, que no asiste preparado de antemano y que se sitúa en el centro del fenómeno con sus facultades despiertas y sus sentimientos a flor de piel. Ante ese público, el autor y el grupo escenificador descubren el reto de un diálogo silencioso, el planteamiento de las cuestiones y el intento de las respuestas que, a su vez, genera las nuevas cuestiones. El teatro se convierte en foro y espejo de la realidad. En ese momento, el conjunto de elementos, que representa a la comunidad, ejerce su derecho a la libertad y a la búsqueda incesante de la verdad. El teatro le ofrece al público nuevo la oportunidad de sacudirse la modorra de la pasividad, descubrir su inteligencia para captar la realidad y experimentar el placer de asomarse a su mundo o, como decía Sartre, "embriagarse... con la alegría de sentirnos responsables de las verdades que descubrimos". Pues bien, las cartas estaban puestas sobre

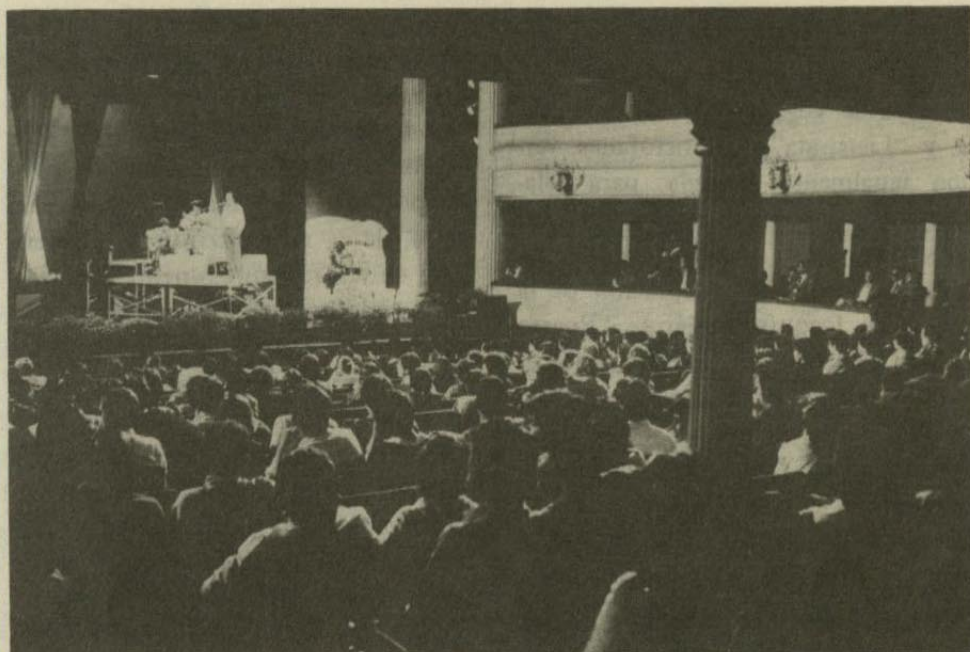
la mesa y no había más que actuar. Había voluntad de acercarse al nuevo público, a los espectadores virtuales, y se tenía una idea aproximada del tipo de teatro adecuado. Sólo faltaba obtener una fuente de financiamiento. Sin mucha dilación, la Universidad de Costa Rica ofreció los fondos necesarios.

En 1970, el Departamento de Artes Dramáticas y el Teatro Universitario contrataron los servicios de un experto español para organizar un programa de extensión cultural a la comunidad. La primera etapa consistiría en llevar teatro a los barrios de la capital y continuar con la formación de grupos eficientes, que serían sostenidos por sus propias comunidades. Ante la carencia de salas de teatro, los responsables del programa decidieron comenzar con la presentación de obras de fácil montaje. Además, debían ser fáciles de entender y no muy largas, para mantener la atención de esos espectadores que, en su mayoría, nunca habían estado en contacto con el teatro. Se pensó en que el tema, los personajes y el lenguaje debían ser perfectamente identificables. En resumen, una serie de características que acercaban la obra al concepto de teatro popular. La Universidad invitó a los dramaturgos nacionales a que aportaran textos para el programa. De esta convocatoria salió la primera obra: "Las fisgonas de Paso Ancho", un sainete musical de 50 minutos, que fue estrenado en el local de la escuela de Paso Ancho, un barrio del sur de la ciudad. La obra fue recibida con mucho entusiasmo y el Teatro Universitario, a partir de entonces, y durante varios meses, la llevó por toda la capital a escuelas, colegios, auditorios de las clínicas periféricas pertenecientes a la Caja Costarricense de Seguro Social, fábricas, cines viejos, en fin: en cuanto local estuviera disponible y se pareciera a una sala de teatro. El programa rebasó los límites propuestos y se extendió a las áreas rurales. "Las fisgonas de Paso Ancho" allegó 36.000 espectadores nuevos al teatro costarricense y la demanda crecía. Un público heterogéneo, constituido por hombres,



mujeres y niños de todas las edades y condiciones sociales, se reunía a ver un espectáculo vivo que los alejaba momentáneamente del cine y la televisión. El grupo escenificador había salido de la prisión de las pequeñas salas para convocar la fiesta teatral. El filón era inagotable, pero el Teatro Universitario pronto lo abandonó. Sin embargo, el mecanismo se había puesto en marcha y el relevo lo tomó directamente el Gobierno, por intermedio de la recientemente fundada Compañía Nacional de Teatro y su Taller de Teatro, que se hicieron responsables de la difusión y formación teatral en todo el país.

En sólo 5 años, el movimiento teatral experimentó un crecimiento inusitado. La Compañía Nacional de Teatro estableció un programa de giras constantes a las capitales de provincia y a las áreas rurales con el repertorio de obras clásicas, contemporáneas y nacionales de su sede en San José. Por su lado, el Taller de Teatro comenzó la formación de promotores culturales que tendrían a su cargo la organización de conjuntos teatrales en las comunidades, cumpliendo, además, con una labor complementaria de formación de actores. Al mismo tiempo, se organizaron nuevos grupos independientes de teatro, y los medios de comunicación contribuyeron con apoyo publicitario y de divulgación cultural. El Ministerio de Cultura logró la autorización del Museo Nacional para construir, en sus predios, un teatro rústico al aire libre con capacidad de 800 asientos, para la temporada de verano y, en otro punto de la ciudad, construyó una sala de 240 asientos, para sus actividades permanentes. El paso siguiente era orientar al nuevo público de los barrios de la capital hacia las salas del área metropolitana. Para lograrlo, se tomaron dos medidas fundamentales: garantizar el transporte de ida y vuelta de los espectadores de los suburbios y poner un precio de boleto muy inferior al de los cines. Además, las características arquitectónicas de las salas, particularmente la del Museo, permitieron que todos los espectadores se sintieran a



gusto, en una atmósfera desinhibida, desprovista de convencionalismos sociales, hermanados por el fenómeno teatral. En ese lustro, de 1970 a 1975, se formaron 16 grupos de teatro comunitario, apoyados económicamente por 40 municipalidades. Los promotores teatrales iniciaron una campaña intensa en los colegios secundarios, que culminó con la creación de 18 grupos. Posteriormente, estos grupos se cotejaron en el primer festival estudiantil de teatro en el Museo. Aparejado a este crecimiento teatral, nació el teatro de muñecos impulsado por el argentino José Enrique Acuña, que vino a reforzar el programa de teatro infantil de la Compañía Nacional de Teatro y de otros grupos independientes.

La represión política en Suramérica trajo, como consecuencia, la emigración de muchos escritores, artistas, realizadores y técnicos hacia distintos puntos del globo. A Costa Rica llegaron, providencialmente, importantes valores de Argentina, Chile y Uruguay que contribuyeron a consolidar el movimiento teatral naciente. En la década del 60, ya se habían afincado los argentinos Carlos, Alfredo y Gladys Catania, responsables no solamente de un importante papel en la enseñanza de la actuación, sino en dar a conocer a la nueva dramaturgia latinoamericana,

principalmente la argentina. De Chile vino el contingente más numeroso de actores, directores y técnicos, que se incorporaron al Teatro Universitario y la Compañía Nacional de Teatro; cabe destacar a los integrantes del Teatro del Ángel: Alejandro Sieveking, Bélgica Castro y Lucho Barahona, que instalaron en San José su propio teatro, todavía activo en 1987, a pesar de que los dos primeros regresaron a Santiago. Varios de los integrantes del Teatro El Galpón, de Uruguay, entraron a formar parte de la Compañía Nacional de Teatro y, durante una larga temporada, vino su prestigioso director, Atahualpa del Cioppo, a dirigir varias obras y enseñar su método de dirección.

El nuevo público costarricense que, hasta 1970, no había puesto sus pies en el teatro, en cinco años se enfrentó a un amplio espectro de la dramaturgia clásica, y contemporánea. Además, conoció, por primera vez, las obras de los dramaturgos nacionales. Clásicos revisados para adaptarlos a las preocupaciones del público contemporáneo, Bertold Brecht y dramaturgos latinoamericanos, seguidores de sus enseñanzas, se tomaron de la mano con los autores costarricenses para comenzar un teatro de características populares. Tres puestas en escena de Atahualpa del Cioppo fueron grandes



éxitos: "La resistible ascensión de Arturo Ui", de Brecht; "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, en versión de Larreta, y "Lisístrata", de Aristófanes, versión igualmente revisada, para solamente dar una idea del enfoque del repertorio. En lo que respecta a la dramaturgia local, una adaptación de la novela de Joaquín Gutiérrez, "Puerto Limón", hecha por Alfredo Catania, le hizo ganar a la Compañía Nacional de Teatro el premio del Festival Internacional de Teatro de Guanajuato, compartido con la Compañía María Guerrero, de España. A su regreso al país, la obra fue acogida con entusiasmo por más de 70.000 espectadores, en un amplio recorrido por gran parte del territorio nacional. Los más conocidos y prolíficos dramaturgos nacionales: Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski tuvieron la oportunidad de enfrentarse al nuevo público y revisar sus ideas sobre el teatro. Pero también los autores jóvenes provenientes de las Universidades estatales y de los talleres de actuación y dramaturgia, aprovecharon la marea de espectadores y los nacientes grupos escenificadores para foguearse. Obras originales, adaptaciones de cuentos o novelas, revisiones de obras clásicas, testimonios, documentos y teatralización de sucesos cotidianos, se entremezclaron en toda clase de experimentos: teatro en la calle, teatro didáctico, teatro de agitación política en pugna con el teatro convencional, el experimental más reflexivo y el comercial. En un corto período, puede decirse que Costa Rica fue el laboratorio de ensayo de casi todas las formas teatrales de este siglo, con el único propósito de ganarse el nuevo público. El buen criterio de selección de obras mantuvo viva la llama de entusiasmo, aunque ya empezaban a oírse las voces de alarma de los conservacionistas culturales, que veían amenazada la seguridad de sus museos, y de algunos de los mismos forjadores del movimiento teatral, que se alarmaban de su incapacidad para dominar la marejada. La derecha tronaba contra el teatro subversivo,

"infiltrado" por comunistas; algunos intelectuales consideraban que el teatro debía educar al nuevo público con una dramaturgia no política, constituida por los clásicos intocables y los contemporáneos de temas universales; otros, de la misma izquierda, pretendían un teatro rigurosamente brechtiano o proletario y hubo quienes denunciaron las corrientes populares como intrascendentes. El director de una de las obras populares de mayor éxito, no quiso continuarla porque pensaba que algo andaba mal con ella si tenía tanto éxito; en su criterio privaba la idea de que la "falta de trascendencia" de la pieza dañaría la formación del nuevo público.

En la década del 70, el teatro entró a formar parte activa y muy importante de la vida social y política costarricense. La escogencia de un repertorio de obras relacionadas con las preocupaciones contemporáneas de la comunidad, permitió que cada puesta fuera el objeto de discusión pública. No solamente los críticos conocidos las comentaban sino que intervenían políticos, intelectuales y espectadores en ardorosos debates. "Volpone", "El enemigo del pueblo", "Las brujas de Salem", "Una carta perdida", "Fuenteovejuna", "La resistible ascensión de Arturo Ui", "Lisístrata", entre muchas otras, y para sólo mencionar las obras de gran espectáculo, ocupaban la atención del público durante largo tiempo. El calor de los debates, y las denuncias de una posible censura o un frenazo del apoyo estatal al movimiento, estimuló la asistencia del nuevo público en vez de amedrentarlo. Una cosa era evidente: el nuevo público sería capaz de mantener mucho tiempo su entusiasmo, a pesar de la manipulación informativa de una crítica tendenciosa, de los errores de criterio de las autoridades culturales y de los mismos grupos impulsores del movimiento. Si alguna vez se llega a dar un premio a la consolidación del teatro costarricense, habrá que concedérselo al público. La década del 70 es la historia de su apogeo y la responsable de que hoy, en 1987, y luego de lamentables descui-

dos, errores e intentos de represión, se conserven activos los grupos escenificadores con una parte de ese público que no los abandona.

El apogeo del movimiento de teatro popular ocurrió en 1979, luego del triunfo de la revolución sandinista; pero fue, igualmente, el inicio de la declinación. Varias son las razones. Primeramente, la crisis económica, iniciada en 1974, se agudizó a finales de la década con una creciente inflación y devaluación de la moneda que disminuyó radicalmente el presupuesto gubernamental, por un lado, y el poder adquisitivo del salario. En segundo lugar, el ejemplo de la revolución sandinista puso en guardia al gobierno costarricense y modificó los programas del Ministerio de Cultura para hacerlos menos comprometidos políticamente. Por otra parte, rivalidades entre los grupos escenificadores impidieron una fuerte organización colectiva del movimiento teatral. Finalmente, una gran parte de los exiliados comenzó a emigrar en busca de trabajos mejor remunerados y, más tarde, regresó a sus países, atraídos por la vuelta a la democracia. La desertión de las principales figuras extranjeras del teatro nacional desequilibró el repertorio, limitándolo a obras de menor aliento. Sin embargo, las autoridades oficiales del Ministerio de Cultura no cesaron en sus esfuerzos de promover el teatro en todo el país y de sostener la calidad de los espectáculos. Además, el Teatro Universitario mantuvo una cartelera aceptable, con la puesta en escena de, por lo menos, una obra importante al año, gracias a la colaboración económica del Teatro Nacional y a un convenio con Uruguay que le permitió traer un director de renombre por año, para encargarse del montaje de esa obra y de impartir cursos de actuación en el Departamento de Artes Dramáticas. Por su parte, varios grupos independientes también continuaban esforzadamente ofreciendo montajes durante todo el año. Por lo menos, ocho espectáculos profesionales diarios se ofrecían permanentemente. La temporada de verano, que es la más cercana



al concepto de teatro popular, no desapareció en ningún momento y siempre ha sido un gran éxito de público. Resulta, entonces, paradójico hablar de declinación del público teatral cuando todos los signos, más bien, parecen conformar si no un progreso ascendente al menos un asentamiento aceptable. Pero la realidad, lamentablemente, es otra. Las cifras son elocuentes y confirmaron la declinación.

La utilización de grandes espacios, como el del Teatro del Museo, las giras por los barrios de la capital y las cabeceras de provincia hacían crecer las cifras de asistencia al teatro anualmente. Como indiqué antes, el número de espectadores, en sólo 5 años, se había multiplicado diez veces. Las expectativas de las autoridades responsables eran, tomadas en toda su modestia, de conservar ese nuevo público, acostumbrándolo a ir al teatro. Para lograrlo, hacía falta únicamente una firme voluntad de conservar, igualmente, las condiciones que permitieron el crecimiento. En vez de eso, tomaron medidas equivocadas; algunas, tal vez, teñidas de censura política. Cerraron el Teatro del Museo, subieron el precio de la entrada, disminuyeron la publicidad y escogieron un repertorio anodino de obras desprovistas de toda posibilidad controversial. ¿Qué hicieron, entonces, los integrantes de los grupos escenificadores: se unieron para formar un solo frente y presionar por la reapertura del Teatro del Museo y cambiar las medidas que, ostensiblemente, dañaban la buena marcha del movimiento teatral? La gente de teatro se encogió de hombros, se resignó a las medidas y optó, en unos casos, por conservar sus puestos en las instituciones gubernamentales y, en otros, por independizarse, organizando pequeños teatros. De esa manera, ingresaron al mercado de la oferta y la demanda, sostenido básicamente por un público fijo de clase media. El número de salas pequeñas creció impresionantemente para servir al mismo público de otros tiempos, remozado y ligeramente aumentado por una nueva gene-

ración formada en las universidades. Este aumento impresionó bien a quienes siempre habían adversado el teatro popular, aplaudiendo lo que parecía ser un regreso al buen camino, a la búsqueda de la calidad y, por consiguiente, a la selección del público. Sin embargo, los hechos demuestran que el archipiélago de pequeñas islas es, más bien, el síntoma de la decadencia cuantitativa y cualitativa del teatro costarricense. El repertorio del teatro comercial está constituido de obras menores, de entretenimiento fácil y, muchas veces, de humorismo chabacano. Cuando se intenta atraer la atención de ese público hacia una obra seria, sobreviene el fracaso y el grupo se ve obligado a resarcirse de las pérdidas con alguna obra de probado éxito comercial. El mercado teatral los mete de cabeza en un círculo vicioso: la disminución de público encarece el montaje y obliga al aumento en el precio de la entrada que, a su vez, disminuye el público.

El número actual de teatros independientes llega a 6, con una capacidad total de 700 espectadores. En este año se inaugurarán dos salas más, con 400 asientos adicionales. La suma de estos 8 teatros es el equivalente aproximado a la capacidad que tenía el Teatro del Museo. Sin tomar en cuenta los dos teatros más grandes, el Teatro Nacional y el Melico Salazar, porque no se ocupan exclusivamente de teatro, ni el recientemente fundado Teatro de la Aduana, por la misma razón, sólo quedan dos salas oficiales: la de la Compañía, con 240 asientos, y la sala Vargas Calvo, con 100; además, está la del Teatro Universitario, con 150. Para sostener una obra en el circuito comercial, se requiere de un 60% de ocupación mínima. Algunas superan este mínimo, pero usualmente bajan hasta el temido 40%, que anuncia el cierre. El precio del boleto de teatro, que antes era muy inferior al del cine, ahora lo supera y amenaza con seguir aumentando. Las subvenciones oficiales ya no alcanzan para sostener el teatro comercial al alcance del bolsillo de todos los espectadores. El cir-

cuito independiente no puede sostenerse con la taquilla, la magra ayuda del Estado y de algunos benefactores privados. Las salas pequeñas, por su búsqueda rigurosa de un público selecto, incurren en un error fundamental: la planilla diaria requiere un número mayor de espectadores que el de su capacidad actual. Esto obliga a los grupos a disminuir el número de actores y llegar, en situaciones extremas, a los monólogos. De esta manera, se achica el repertorio y el campo de trabajo para los actores, y disminuye el interés del público.

El teatro dirigido al gran público, sólo puede sostenerse mediante la subvención estatal. Un teatro que, además de entretener, educa y forma al ciudadano, no debe sujetarse a las leyes del mercado capitalista. El interés comercial condiciona por igual al grupo escenificador y al público. Por esta razón, este breve análisis se refiere a las causas del abandono de la línea de teatro popular. ¿Cómo se explica, por ejemplo, que una obra de autor costarricense atrajo en 1971 a 36.000 espectadores; que otra, en 1975, fuera admirada por 70.000 espectadores, mientras que, en 1985, el mayor éxito del teatro independiente, que duró en cartelera un año de funciones ininterrumpidas, fuera una obra nacional que llegó, apenas, a los 30.000 espectadores? Lógico habría sido que la cifra de 70.000 se reprodujera en ese caso. Al fin y al cabo, habían transcurrido 10 años. ¿Qué se hizo el público de los barrios? ¿Por qué no se llevó esa obra a las cabeceras de provincia? Simple y llanamente porque el teatro independiente, enclavado en el circuito comercial, no tiene la capacidad de proyectarse fuera de sus salas. Tampoco es su obligación. Es el Estado quien debe cuidar la formación del pueblo. El teatro popular requiere un apoyo económico decisivo para desarrollarse desahogadamente, sin presiones extrañas que lo desorienten o corrompan. Debe educar en un ambiente de libertad.

La recuperación del público



perdido se puede lograr mediante la misma estrategia aplicada en la década del 70: poner el teatro a su alcance. El crecimiento de la ciudad ha agravado el problema del transporte, es cierto; como también lo es la disminución del poder adquisitivo del salario. No se puede volver a la idea de transportar el público de los suburbios al corazón de la capital. Pero sí se pueden construir edificios modestos, a la manera de las barracas, en los suburbios más densamente poblados, donde la Compañía Nacional de Teatro, el Teatro Universitario y grupos independientes subvencionados puedan sostener un repertorio. Luego, cuando la acción de los promotores teatrales consiga organizar grupos en los barrios, estas barracas serían las salidas naturales de sus esfuerzos. La comunidad encontraría, entonces, el medio de su expresión. El nuevo público vería salir de él a sus propios realizadores. Más adelante, el mejoramiento de las condiciones económicas de los habitantes de los suburbios les permitiría acercarse también al circuito comercial del casco central de la ciudad para reforzar las filas de espectadores, que hoy están raleando peligrosamente. La misma estrategia puede aplicarse en las cabeceras de provincia e ir paulatinamente adentrándose en las áreas rurales. Es un proceso lento, difícil y poco vistoso pero que, manejado con buen criterio y honestidad intelectual, puede crecer sólidamente. Sin actitudes demagógicas ni prejuicios culturales, la estrategia puede dar buenos resultados. En poco tiempo, al menos, se podría recuperar el público perdido de la década del 70. Luego, vendrá la etapa de su consolidación. Lo importante es no hacer cálculos ilusorios ni sumirse en el pesimismo y ponerse a trabajar desde ahora. Abandonar los esfuerzos en estos momentos haría irrecuperable ese público y condenaría al teatro costarricense a volver a las manos de un público minoritario, perjudicado y frívolo. Esperemos que esto no suceda.



## UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

### VICERRECTORIA DE ACCION SOCIAL SECCION DE EXTENSION CULTURAL

#### ACTIVIDADES 1988

- Cantata escénica "SERRABA 88"
- Cantata escénica "JORGE DEBRAVO"
- Danza Universitaria
- Exposiciones:

Pintura

Escultura

Fotografía

Grabado

- Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica
- Grupos de la Escuela de Artes Musicales
- Coro Universitario
- Rondalla U.C.R.
- Grupos Folclóricos
- Grupo de teatro Silampa
- Grupo de títeres Cocorito
- Cine Universitario
- Viemes Culturales