ISSN: 2215-2776

ENCUENTRO

Publicación del Teatro Popular Melico Salazar

IX Encuentro Nacional de Teatro 2016

INAUGURACIÓN
DELIRIOS DE PAPEL
Grupo La Llave Maestra (España/ Chile)
Teatro Popular Melico Salazar
18 de octubre, 2016

ÍNDICE

3 Presentación

ÁREA DE REFLEXIÓN

5 La Escuela de Espectadores de Buenos Aires
Jorge Dubatti

9 Novena edición del Encuentro Nacional de Teatro
Ricardo García Arteaga

12 Shakespeare en Costa Rica: miradas diversas desde una escena diversa
María Bonilla y Luis Carlos Vásquez

19 BITÁCORA
"Manifiesto para mientras llega el barco": Trazos de una construcción colaborativa
Tatiana Sobrado, Grettel Méndez y Mariela Richmond

23 INSUMOS
La Casona Iluminada: más que un espacio, una plataforma de gestión
Carolina Lett

ÁREA DE CAPACITACIÓN

25 A propósito de Embrujarte 2016
Martín de Goycoechea

PROGRAMACIÓN Y REGISTRO

28 Programación completa del IX ENT 2016

30 Registro fotográfico: Muestra 2016

34 Registro fotográfico: Área de Capacitación 2016

36 Registro fotográfico: Área de Reflexión 2016

39 Registro fotográfico: Espectáculos invitados 2016

NUESTRA HISTORIA

42 Mujer... Maestra... Vida
Arnoldo Ramos

46 Daniel
Marco Guillén

51 45 años de travesía
Tatiana Chaves

56 Abya Yala: 25 años
Roxana Ávila y David Korish

CRÉDITOS

Ministerio de Cultura y Juventud

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

Junta Directiva del Teatro Popular Melico Salazar

Sr. Ricardo Sánchez Mena, Sr. Adrián Figueroa Rosales, Sr. Gabriel Goñi Dondi, Sr. Fernando Rodríguez Araya, Sra. Beverlyn Mora Ramírez, Sra. Gabriela Mora Fallas , Sra. Tatiana Chaves Araya, Sra. Marielos Fonseca Pacheco.

Personal Teatro Popular Melico Salazar

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

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; Moy Arburola Matamoros, Tatiana Chaves Araya; Compañía Nacional de Teatro; Adrián Figueroa Rosales, Director Compañía Nacional de Danza; Ivone Durán Orozco, Directora Taller Nacional de Danza; Lianne Solís Fonseca, Directora Taller Nacional de Teatro

IX ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO
Comisión Organizadora

Compañía Nacional de Teatro, Moy Arburola Matamoros
Taller Nacional de Teatro, Melvin Méndez Chinchilla
Teatro Nacional, Claudio Schifani Álvarez
Escuela de Artes Dramáticas / UCR, Manuel Ruiz García
Escuela De Arte Escénico / UNA, Vera Ramírez Briceño
Dirección de Cultura, Juan Madrigal Rodríguez
AGITEP, Rafael Ávalos Barquero y Raquel Hernández Castro
Educarte, Elmer Badilla Zamora
Red Nacional de Teatro Comunitario, Jorge Morales Morales
Teatro Popular Melico Salazar, Marielos Fonseca Pacheco

Comisión Curatorial

Compañía Nacional de Teatro, Moy Arburola Matamoros
Teatro Nacional, Claudio Schifani Álvarez
Escuela de Artes Dramáticas / UCR, Manuel Ruiz García
Escuela De Arte Escénico / UNA, Vera Ramírez Briceño
AGITEP, Raquel Hernández Castro
Educarte, Elmer Badilla Zamora
Red Nacional de Teatro Comunitario, Jorge Morales Morales
Teatro Popular Melico Salazar, Marielos Fonseca Pacheco

Producción IX Encuentro Nacional de Teatro

Marielos Fonseca Pacheco, Dirección General
Pablo Piedra Matamoros, Jefe de Unidad de Producción Escénica
Adriana Segura Beita, Asistente de Dirección General
Ana Patricia Cambronero Chan, Productora Muestra de Teatro
Luis Carlos Canhoto Baptista da Silva, Asistente Muestra de Teatro
Berny Abarca Coto, Coordinador de Talleres y Transporte
Verónica Quesada Barrantes, Asistente de Talleres
José Pablo Umaña, Área de Reflexión
Pablo González Guzmán y Gloriana Vega Ramírez, Apoyo de campo
Carolina Lett, Producción País Invitado
Jennifer Monge Navarro, Esteban Alfaro Moscoso y Jens Pfeiffer Kramer; Asistentes Producción País Invitado
Carlos Vargas Herrera, Gestión de Públicos
Isela Selva Olivas, Asistente Gestión de Públicos
Fernando Guerrero Rodríguez, Asistente de Comunicación
Marisol Castro Sánchez, Diseño Gráfico
Giovanni Sandí Castillo, Jefe Técnico
Wilson Ulate Araya y Elmer Badilla Zamora, Regentes
Allan Calderón Fernández, Arnold Obando Baltadano y Didier González Brenes, Técnicos
Tiempo Líquido, Producción Audiovisual
Luis Alvarado Alvarado, Fotografía
Javier Alonso Monge Fallas, Gestión de edecanes
Kyle Boza Gómez, Katherine Peytrequín Gómez, Li Sáenz Urgell, Andrey Ramirez Salazar y Rolando Salas Murillo; Edecanes

V Revista Encuentro

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

La memoria de cualquier actividad artística es fundamental para sus creadores, el arraigo a su propia identidad. También es parte fundamental del reconocimiento que pueda tener la actividad en contextos sociales y políticos, contextos con los cuales, sin duda alguna, hoy el sector artístico necesita dialogar.

Un espacio donde quedara plasmada la historia del teatro costarricense ha sido una necesidad latente. Desde el diálogo entre sectores empezamos a construir un evento que nos permitiera reflexionar, fortalecernos y mostrar nuestros trabajos artísticos. Me refiero al Encuentro Nacional de Teatro (ENT), que para este año 2016 llegó a su novena edición. El área de reflexión del ENT nos permite juntarnos, encontrarnos y poner sobre la mesa los temas de interés para el sector. Un espacio que cada año se fortalece más, y al cual nos aferramos con todas nuestras fuerzas e imaginación convencidos de que es, no solamente necesario, si no imprescindible para la creación y el fortalecimiento artístico.

Dentro de este eje de reflexión que contamos en el marco del Encuentro Nacional de Teatro se creó la Revista Encuentro. Una revista que por principio no solo muestra la opinión del Estado sobre las artes escénicas, si no un espacio para todo el sector. Nos permite transitar por los distintos temas de interés y la actualidad del teatro costarricense, y recordar lo acontecido en el año inmediato anterior dentro del ENT. Una revista que hemos ido construyendo con pequeñas secciones que nos permiten resguardar parte de la memoria del teatro costarricense. Un lugar para incentivar a la sistematización de procesos artísticos, otro para poner sobre la mesa esos espacios, proyectos o acontecimientos novedosos que merecen destacarse. En esta revista podemos tener la mirada de otro, de algún visitante que por primera vez tiene contacto con nuestro quehacer teatral y nos regala unas cuantas palabras desde su punto de vista. Un espacio donde podemos leer y re-leer a grandes maestros de Latinoamérica y que recuerda a los pioneros del teatro costarricense, aquellos que con gran osadía fundaron instituciones y espacios de convivio teatral de los que aún hoy disfrutamos, y que las nuevas generaciones no han tenido el placer de escuchar o disfrutar de su talento en las tablas. Una revista que busca que su contenido permanezca en el tiempo, y que sea un documento de referencia e instrumento de análisis para las futuras generaciones.

La forma en que cada uno de los invitados que son parte de nuestra Revista Encuentro plasma su opinión es también una forma de conocernos. Cada uno deja en las páginas que le corresponden su visión sobre un tema y una manera particular de abordarlo. Esto no solo nos ayuda a la práctica de la escritura, sino que nos permite externar opiniones sobre un tema y conocer con un poco más de profundidad a nuestros colegas.

Darle un lugar a la trayectoria de nuestros artistas, de instituciones dedicadas al quehacer teatral, a agrupaciones que con mucha perseverancia e imaginación han sostenido su labor por largos años, buscando una identidad propia en su discurso, es parte fundamental de la memoria del sector teatral. Esta es una de las tantas maneras de aportar un grano de arena a la memoria de nuestra gente. Las futuras generaciones disfrutarán de imágenes, estéticas, y artículos que les darán una pincelada sobre el contexto de este momento particular.

En esta quinta edición de la Revista Encuentro, podemos visualizar en la programación de talleres del ENT 2016 el énfasis que se le dio a la dramaturgia, como uno de los elementos fundamentales del teatro, y que consideramos desde la comisión organizadora era necesario abordar. Podemos ver una programación diversa e interesante en los espectáculos nacionales seleccionados, y a grandes maestros de Iberoamérica compartiendo con nosotros su conocimiento, generando intercambios y alianzas. Y lo más importante, mostrándoles cómo se hace el teatro en Costa Rica.

Esperamos disfruten la lectura de este pequeño pero importante esfuerzo que hacemos desde el Teatro Popular Melico Salazar y sus Programas Artísticos, por cooperar con un grano de arena a la memoria del teatro costarricense. El reconocimiento de nuestras labores desde la institucionalidad, al lado de un sector independiente y universitario, ávido de crecimiento y agradecido es la fortaleza, sin duda alguna, de lo que realizamos desde nuestra institución.

Marielos Fonseca Pacheco
Directora Ejecutiva 2012-2016
Teatro Popular Melico Salazar
Ministerio de Cultura y Juventud

TRAMADA
Presentación de estudiantes de la Escuela de Arte Escénico (UNA)

AMANTES Y BANDIDOS, Y LOS FRUTOS DEL AMOR
Presentación de estudiantes de la Escuela de Artes Dramáticas (UCR)

La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto)percepción teatral

Jorge Dubatti[i]

> *Al público se le puede enseñar –conste que digo público, no pueblo-, se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros. Hay necesidad de hacer esto para bien del teatro y para gloria y jerarquía de los intérpretes.*
>
> *Federico García Lorca ("Charla sobre teatro", 2008: 429)*

En los últimos años se ha asistido a la reconsideración del teatro como acontecimiento. El teatro es algo que pasa y en ese algo se construye sentido. No se trata sólo de un acontecimiento de lenguaje y comunicación. La base del acontecimiento teatral es la estructura ancestral de la reunión, el *convivio*, el fenómeno humano de la cultura viviente en el que se genera una zona singular de experiencia y subjetividad colectiva. En el teatro, en una encrucijada de espacio y tiempo, se reúnen los artistas, los técnicos y los espectadores (Dubatti, 2007, 2010, 2014).

Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine, la red digital o cualquier otro mecanismo de sustracción del cuerpo presente, porque desaparece en esencia, perece transformada en otro tipo de acontecimiento. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. El teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo.

Por eso sin espectadores no hay teatro. De la mano de la Semiótica y la Teoría de la Recepción, se ha asistido a una valorización de la presencia y el rol del espectador en el acontecimiento teatral. El espectador es un *co-creador*. Lo ha dicho el gran actor argentino Alfredo Alcón, que de esto sabía, en diálogo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires: "El teatro se hace entre los que están abajo y los que están arriba del escenario. Si el barrilete vuela, si se produce el hecho de comunión, es porque se hizo de a dos, no lo puede hacer solamente el actor sin el público" (2003:14-15).

Se sabe que la palabra teatro proviene del griego y significa "mirador". Sin embargo, el espectador no se limita a "mirar" ni se resigna a la pasividad porque acepta que carece de la fuerza y el talento necesarios para subir a escena. El teatrólogo italiano Marco De Marinis (*En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*) coincide con Alcón: "El espectador no es un actor fracasado sino uno de los dos protagonistas de la relación teatral, de la misma manera en que no se puede evidentemente considerar al lector como un escritor fracasado" (2005: 132). Felizmente el espectador se ha convertido en el lugar por excelencia para repensar y redefinir el teatro. El espectador es hoy un laboratorio de (auto)percepción teatral.

Convivios excepcionales

Lo que otorga relevancia y singularidad al teatro actual en Buenos Aires no es solamente la calidad de sus artistas sino sus convivios excepcionales, calientes, fervorosos y activos, que no dejan de llamar la atención a los visitantes extranjeros acostumbrados a otros comportamientos de los espectadores en otras capitales teatrales del mundo.

En Buenos Aires hay pasión de espectadores. El público porteño es un espectáculo en sí mismo. Pero además los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico. Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad sino el "boca en boca", institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos.

Por más avasalladora que sea la publicidad, por más elogiosas que sean las críticas profesionales, si a los espectadores no les gusta el espectáculo la sala se vaciará muy pronto. O al revés: muchos espectáculos independientes que no han recibido comentarios en los medios, trabajan a sala llena. Otros, de cualquier circuito (oficial, comercial, independiente), castigados con críticas negativas, sostienen sin embargo la convocatoria. Es el efecto del "boca en boca" o "boca-oreja". Imperceptiblemente trabaja la tupida red del "No te lo pierdas", el "Andá porque está muy bueno", el "A mí me encantó", o el "No vayas", el "Me aburrí como loco", expresiones sinceras, desinteresadas y efectivas por confiables, dichas a los amigos, familiares, conocidos y extraños al pasar de la conversación. El boca en boca se ha convertido en la institución crítica más potente de Buenos Aires.

Misterio

¿Quién es el espectador? Pregunta difícil de responder, porque se caracteriza por su imprevisibilidad e inasibilidad. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público. Alfredo Alcón reflexionó sobre los espectadores en la reunión mencionada: "Hay días que uno tiene la impresión de que no sabe para qué fueron al teatro esa noche. Hay funciones en que parece que se juntan los que no tienen ganas de jugar. Hay días que el público está

pintado. Solemos decir: 'Son de (Saulo) Benavente', es decir, están dibujados, son de decorado". Y agregó: "Tengo la fantasía de, alguna vez que el público está así, adelantarme hasta candilejas y con una gillette cortarme las venas. Estoy seguro de que seguirían impávidos. Esas noches no hay manera... Así como otros días el público se ríe de cualquier mínima monería. Es tan difícil esa comunión" (2003: 14-15). En el convivio teatral el espectador es *compañero* (del latín, *cum panis*, el que comparte el pan), de allí la importancia de su amigabilidad, de su disponibilidad.

Pero tal vez el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensa los espectáculos, qué lo estimula, si se deja o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburre, por qué ríe, qué recuerda, y qué hace con los espectáculos cuando terminan. August Strindberg mostró su preocupación por el público en el prólogo a *La señorita Julia* en 1888: «En la vida real, un acontecimiento -¡esto es, relativamente un descubrimiento!- es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!» (1982: 91-92). Tempranamente Strindberg desestima la posibilidad de guiar al espectador en una única dirección de estímulo. El espectador hace con los espectáculos lo que quiere (en materia de subjetividad), y lo que puede (en materia de formación).

Escuela de Espectadores

Hoy el espectador teatral es consciente de la complejidad y la riqueza que ha alcanzado el teatro contemporáneo. Es curioso, inquieto, ávido de novedad, información y claves de interpretación. Sabe, como afirmó Theodor Adorno en su *Teoría Estética*, que "ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente" (2004: 9) y que en materia teatral cada poética, cada técnica, cada artista, cada obra deben ser comprendidos y analizados con variables específicas. Ha hecho suyo el desafío que le plantea Hamlet a Guildenstern, cuando en el Acto III, Escena II, lo obliga a tocar una pequeña flauta y ante la negativa de Guildenstern lo enfrenta: "Pues, entonces debo de parecerte muy indigno. Tú tratas de arrancarme música; parece que conocieras mis registros, y pulsaras el corazón de mi secreto. Querrías hacer que sonaran desde mis notas más graves hasta la más aguda de mi diapasón, y a pesar de que hay música, y excelente voz, en este pequeño instrumento [la flauta], no puedes hacerlo hablar. ¡Sangre de Cristo! ¿Creéis vosotros que soy más fácil de hacer sonar que una flautita?" (*Hamlet*, Acto III, Escena II). El espectador siente que cada artista renueva en él el interrogante shakesperiano a través de una pregunta radical: ¿crees que estás preparado para hacer sonar el alma de mi teatro? O como señaló Federico García Lorca ("En honor de Lola Membrives"): "El teatro es superior al público y no inferior, como ocurre con lamentable frecuencia" (2008: 419). El espectador actual es francamente politeísta, abierto y colaborador. Pero por sobre todo es consciente de que para acceder a esas claves hay que estudiar, leer, conocer. No es lo mismo abordar una performance política, un texto de Calderón de la Barca, la danza-teatro o un retablo titiritero.

Señal de esta necesidad es la creación de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, manifestación de los cambios del teatro argentino en el siglo XXI (véanse al respecto nuestras reflexiones en Dubatti, 2015 y 2016). Fundada en 2001, la Escuela cuenta desde 2007 con 340 alumnos (y actualmente con una lista de espera de casi 700 interesados), así como su irradiación en Córdoba, Rosario, Neuquén, Mar del Plata, Bahía Blanca, Tandil, Santa Fe y próximamente Tucumán. Siguiendo el modelo de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires se gestaron espacios semejantes en México DF. (2004), Montevideo (2006), La Paz (2012), Lima (2012), Porto Alegre (2012), Medellín (2013), Universidad Autónoma de México (UNAM, Aula del Espectador, 2015), Caracas (2016), conectados entre sí. La actitud estudiosa del espectador desplaza un teatro de placer por un *teatro de goce*, de acuerdo con los términos de Roland Barthes aplicados a la literatura: "Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia, proviene de la cultura y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje" (2004: 25).

Un teatro de goce implica esfuerzo, deseo, adquisiciones y búsqueda permanente. Y sobre todo la necesidad de elaborar parámetros críticos de análisis y evaluación de los espectáculos. El nuevo espectador lo sabe, es criterioso y argumentativo. Y un espectador que valora de esta manera el teatro es un tesoro cultural en cualquier parte del mundo.

La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) es un espacio de estudio, análisis y discusión de los espectáculos teatrales en cartel en la ciudad al que hoy concurren trescientos cuarenta alumnos. La actividad es anual, de marzo a diciembre y lleva ya trece años de labor ininterrumpida. Los integrantes de la Escuela asisten a una serie de espectáculos, acordados previamente, de diferentes circuitos del teatro porteño (oficial, independiente, comercial, internacional, proveniente de las provincias) y luego los analizan con nuestra coordinación al frente de la clase y con la asistencia de los teatristas creadores del espectáculo analizado. El campo de espectáculos considerados es abarcador de la teatralidad poética: teatro, danza, ópera, narración oral, circo, teatro callejero, títeres, *performance arts*...

La riqueza de la actividad teatral de Buenos Aires exigía la existencia de un espacio de este tipo. El nombre Escuela de Espectadores es homenaje a la crítica francesa Anne Ubersfeld y está tomado de uno de sus grandes libros.

La EEBA se propone brindar a sus asistentes las herramientas necesarias para multiplicar el disfrute y la comprensión de los espectáculos con profundidad y comunicabilidad. El objetivo es ampliar y enriquecer su horizonte cultural, emocional e intelectual como espectadores y producir pensamiento crítico, de acuerdo con lo observado por García Lorca en el texto del epígrafe que abre estas páginas. No se trata de "perder" una relación directa, empática o intuitiva con el teatro, sino de enriquecerla con saberes específicos y otras actividades complementarias del conocimiento teatral. Se trata también de adquirir los elementos necesarios para argumentar y discutir las poéticas en marcos axiológicos. El espectador debe saber evaluar y argumentar y para ello hacen falta información y herramientas de juicio. La EEBA está destinada a todos los amantes del teatro, no se requieren estudios previos, solamente es indispensable tener el deseo de reflexionar, discutir, estudiar, interpretar, evaluar el teatro que se hace actualmente en Buenos Aires o que pasa por sus escenarios. A la EEBA asisten aquellas personas que gozan del teatro en tanto "simples" espectadores y las vinculadas laboralmente a la actividad escénica: actores, directores, escenógrafos, críticos, historiadores, gestores. El coordinador de la Escuela no asume una posición conductista, sino el lugar de un estimulador, de un agitador. Estimula a los espectadores para que cada cual realice su propia creación receptiva.

Fundamentos

Las razones de necesidad de existencia de la EEBA constituyen un conjunto de principios que guían nuestra tarea y que apuntan a la configuración y afianzamiento de una comunidad hermenéutica abierta a la multiplicidad:

1. Valorar el lugar del espectador como laboratorio de percepción de la teatralidad, a la par testigo y protagonista del acontecimiento, co-creador en la *poíesis* receptiva.

2. Estimular la actividad autónoma del espectador como un *creador compañero* de los artistas, los técnicos y los otros espectadores (y cuando decimos estimular –insistimos en esto, queremos decir: no conducir ni homogeneizar ni unificar, sino ofrecer herramientas de multiplicación para que cada espectador construya su propia relación con el espectáculo).

3. Consolidar la institución de la oralidad, el *boca-en-boca*, y su complemento, la nueva figura del *espectador-crítico*, que constituyen la más importante fuente de producción de pensamiento crítico teatral en el presente y mantienen vivo el teatro de Buenos Aires.

4. Considerar el teatro como una cantera ilimitada de saberes y pensamiento, cuya intelección requiere formación específica y en disciplinas complementarias, así como muchas horas de estudio y análisis y la disposición de corpus y materiales de archivo. Frente a la des-definición del teatro, la relevancia de lo conceptual y el auge de la desdelimitación en la formulación de las poéticas del siglo XX y XXI, disponer de información histórica y categorías intelectuales precisas para la comprensión de los acontecimientos teatrales.

5. Seleccionar y orientarse en la diversidad, a partir de criterios de valoración elaborados críticamente.

6. Acceder a la subjetividad de los artistas en un espacio de encuentro y diálogo por fuera del acontecimiento teatral.

7. Hacer del estudio teatrológico no una materia más de educación formal –grillas a completar, cuestionarios, exámenes, monografías, etc.- sino un *puro espacio de goce* que recupera el teatro como placer, alegría, ocio, diálogo, pensamiento, conocimiento, meditación, problematización y transformación de la realidad y lo *desburocratiza* de otros marcos pedagógicos, sin obligaciones de "cursada".

8. Asistir regularmente al teatro y aportar a una historia del presente.

9. Crear un espacio de permanente formación histórica y teórica, destinado a la renovación de la teatrología argentina.

10. Distinguir las categorías y prácticas del gusto de las analíticas y argumentativas.

11. Trabajar en la revelación del espectador histórico o empírico a través del diálogo, entrevistas, encuestas, estadísticas, testimonios conviviales y autobiografías de espectador.

La EEBA cuenta ya con dieciséis años de historia. Comenzó en marzo de 2001 en el Teatro Liberarte de Buenos Aires y desde 2003 funciona en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Entre 2001 y 2016 inclusive se analizaron unos seiscientos espectáculos y asistieron a la Escuela más de medio millar de teatristas de diferentes disciplinas – actores, bailarines, dramaturgos, directores, escenógrafos, iluminadores, músicos, narradores, gestores, etc. Reconocida como espacio de producción de pensamiento crítico y formación, la EEBA ha sido visitada también por especialistas en teatro de diversos países. La EEBA ha realizado además sus actividades desde 2003 en diversos Festivales Internacionales, como el *Festival Internacional de Buenos Aires, la Muestra Nacional de Teatro de México en San Luis Potosí* y el Festival Cervantino de Azul. También tuvo intervención en *Tintas Frescas* (2004), coproducido por Francia y Argentina. La Escuela se ha realizado además en la cárcel, en Devoto y en Ezeiza, con los presidiarios, llevando los espectáculos a los edificios penitenciarios.

Casi en el cierre del año, en noviembre, los espectadores que integran la EEBA realizan un balance crítico de todo lo visto y analizado durante el año y eligen los diez acontecimientos de trabajo más importantes de la temporada. En diciembre, en una ceremonia especial, los espectadores entregan a los premiados los diplomas de la distinción: el Premio del Espectador. El premio es celebrado en el campo teatral de Buenos Aires por su singularidad: es la única distinción al teatro argentino que otorga directamente el público a partir de sus propios códigos de selección. La EEBA cuenta con un archivo de sus tareas, publicaciones y estudios (de próxima publicación, ver Bibliografía) sobre poética del teatro argentino, estructuras conviviales y praxis de los espectadores.[ii]

Notas

i Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es actualmente el director del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, de la misma universidad.

ii Bibliografía:

Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

Alcón, Alfredo, "El actor y el espectador" (Entrevista realizada por Jorge Dubatti), *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, a. I, n. 1 (noviembre 2003), pp. 11-15.

Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France,* México, Siglo XXI Editores, 2004.

De Marinis, Marco, "Tener experiencia del arte. Hacia una revisión de las relaciones teoría/práctica en el marco de la nueva teatrología", en su *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005, 127-134.

Dubatti, Jorge, *F ilosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

----------, *F ilosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.

----------, *F ilosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014.

----------, "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas", en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy.* ¡Tendencias!, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015, 151-196.

----------, *Hacia un espectador compañero. La experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016)*, Buenos Aires, Atuel, 2016 (en prensa).

García Lorca, Federico, "En honor de Lola Membrives" y "Charla sobre teatro", en su *Obra completa VI. Prosa, 1*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008, respectivamente 416-420 y 427-430.

Shakespeare, William, *The Complete Works*, Oxford University Press, 1995.

Strindberg, August, "Prólogo [*a La Señorita Julia*]", en su *Teatro escogido*, Madrid, Alianza Tres, 1982, 89-104.

Ubersfeld, Anne, *Lire le theatre* (I), Paris, Editions Sociales, 1977. Traducción al castellano: *Semiótica teatral, Madrid, Cátedra y Universidad de Murcia, 1993.*

----------, *Lire le theatre II. L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981. Traducción al castellano: *La escuela del espectador, Madrid, Ediciones de la ADE, 1998*.

Novena Edición del Encuentro Nacional de Teatro

Ricardo García Arteaga[i]

Como participante invitado del Encuentro Nacional de Teatro, quedo gratamente satisfecho por la excelente organización y lo completo de la programación de los espectáculos, del área de reflexión y de los talleres. La programación de las obras nacionales desplegó un panorama de la riqueza y variedad de las puestas en escena del teatro con aspiraciones artísticas costarricense. Asimismo, las obras internacionales invitadas *Delirios de papel* dirigida por Álvaro Morales y *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartún proponen un intercambio teatral latinoamericano de primer nivel.

De acuerdo con la Comisión Organizadora, en este año se dio énfasis a uno de los aspectos fundamentales del teatro: la dramaturgia. Para apoyar este objetivo y que mayor número de personas pudieran asistir a varios talleres, la programación de los talleres se realizó a partir del 17 de septiembre y el último se programó la primera semana de noviembre. Los especialistas invitados fueron de diversos países y tendencias. Los talleres de dramaturgia estuvieron a cargo de la mexicana Bárbara Colio, Claudia Barrionuevo de Costa Rica-Argentina, los argentinos Martin de Goycoechea, la joven Maruja Bustamante y el maestro de dramaturgos Mauricio Kartún. El español David Desola trabajó sobre la dramaturgia colectiva. También se invitó a la argentina Gabriela Aurora Fernández para dar el taller sobre dramaturgia del espacio y el vestuario. La brasileña Ana Cristina Colla compartió acerca de las técnicas vocales del actor.

El doctor Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires impartió el taller "Tendencias actuales del Teatro en Buenos Aires". Asimismo, dio las conferencias sobre "El teatro como acontecimiento. Aportes de la filosofía del teatro a una teoría teatral latinoamericana", "Hacia una espectador compañero. La experiencia de las Escuelas de Espectadores 2001-2016" y "La crítica teatral contemporánea".

Tuve la oportunidad de trabajar el taller "Estudios Teatrales: ejemplos mexicanos". Así como también, dar la conferencia "Shakespeare y Cervantes en la ciudad de México".

Lo que pude constatar, por las diversas puestas en escena, es que en la región de San José, como en toda Latinoamérica, existe un auge de las micropoéticas. En otras palabras, ya no se siguen grandes estructuras macropoéticas como son los géneros teatrales o las formas propuestas por Bernard Shaw, Samuel Beckett o Bertolt Brecht. En la actualidad cada autor hace teatro desde sus deseos, ideas o relaciones con su historia personal. En otras palabras "cada loco con su tema". Sin embargo, es necesaria una forma de organizar el material para la escena. Existen diversos manuales y métodos de los cuales se pueden sacar algunas constantes para los textos dramáticos o espectáculos teatrales. En *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador* de Mauricio Kartún, el dramaturgo-director propone una o varias imágenes generadoras las cuales crean los ambientes en donde vivirán los personajes. Las imágenes tienen sensorialidad, tono y estilo. Nos habla de la importancia de crear en el texto pararadojas, metáforas, metonímias y risas, como nutrientes de la acción. Estas acciones y conmociones en movimiento de los personajes y espectadores descubren las contradicciones que encienden el motor dialéctico de la obra viva. Para Kartún, es importante luchar por mantener el espacio poético a lo largo de la obra, porque "El teatro es una de las últimas zonas de preservación de la actividad poética".

Dentro de la programación de espectáculos pude ver *La casa Limpia* de la estadounidense Sara Ruhl (2004). La obra fue finalista del Premio Pulitzer 2005 y ganadora del Premio Susan Smith Blackburn en 2004. Se ha presentado en Broadway (2004), ciudad de México (2011), entre otros países. El Teatro Abya Yala, dirigido por Roxana Ávila y David Korish, escogieron este año trabajar con este texto. El lenguaje es contundente y eficaz y vive muy bien dentro del realismo. Los personajes son tipos al inicio y se van complejizando, al mismo tiempo que el realismo se ve afectado por elementos del absurdo posmoderno. Lo masculino es sacado del centro, en donde se coloca el humor y el amor, como nutriente para que crezca la solidaridad femenina entre dos hermanas, una amante enferma terminal y la sirvienta. La dirección de Korish es precisa y sin sobreactuaciones.

El grupo Salaverry Producciones tiene una amplia y reconocida trayectoria en llevar sus montajes a diferentes públicos. Presentaron una adaptación de la novela *Ardiente paciencia* del chileno Antonio Skármeta llamada *El Cartero de Neruda*. La novela es famosa por la película italiana *El cartero* de 1994 dirigida por Michael Radford. En esta adaptación para el teatro, los diálogos, la construcción de los personajes y la puesta en escena de Leonardo Perucci son muy sencillos.

Conferencia: La influencia de Cervantes y Shakespeare en México desde el punto de vista del teatro comparado. Ricardo García Arteaga.

La Traka Teatro y Los De A Pie se unieron para presentar *Robinson & Crusoe* de los italianos Nino D'Introna y Giacomo Ravicchio del año 1985. La obra obtuvo diversos premios y ha sido puesta en varios países. Otra virtud del texto es que está escrita para todo público y toca el corazón de cada espectador. El conflicto es muy preciso y juega con dos sol-

La Casa Limpia. Teatro Abya Yala/ Teatro Universitario.

dados enemigos provenientes de culturas diferentes que hablan distintas lenguas y llegan al techo de una casa rodeada por agua. Al principio cada uno quiere colonizar al otro. No obstante, ante la sobrevivencia en una "isla desierta", la cooperación y lo humano triunfa. La dirección de Tatiana Chávez es precisa y efectiva.

La organización independiente Teatro Contraluz presenta *Círculo vicioso* del costarricense José Fernando Álvarez. Los diálogos abusan de lo superficial y lo cotidiano. Los personajes profundizan en sus contradicciones personales y grupales. Al final el texto alcanza la poesía escénica y se convierte en un homenaje al compañero sacrificado por la defensa de la vida de las tortugas. La dirección de Gladys Alzate es sencilla y clara. Sin embargo, algunas veces resulta confusa por la variedad de elementos escenográficos y cambios de ambientes.

La Compañía Nacional de Teatro presentó *La noche árabe* del joven alemán Roland Schimmelfennig (2001). La obra se ha representado en diversos países. El texto está formado por cinco monólogos uno dentro del otro en forma de collage con elementos fantásticos. Los personajes están poco relacionados entre sí y con una tendencia al soliloquio y la narraturgia. No obstante, la situación y tensión entretejen los hilos narrativos en una trama compleja. La puesta en escena de Guastavo Monge es arriesgada y sorprende en diversos momentos. Las acciones simultáneas logran tensarnos con las continuas caminatas alrededor de la escenografía con subidas y bajadas a lo largo del espacio como si fueran los diferentes pisos del edificio.

Un evento alternativo fue El Laboratorio: Memoria de las Artes Escénicas. Es un lugar de formación para el estudio del Espacio Escenográfico con sede en el edificio de La Alhambra en el centro de la ciudad. Los participantes provienen de Arquitectura y Teatro principalmente, así como de otras áreas como Artes visuales y Ciencias Sociales, quienes durante ocho meses estuvieron investigando sus proyectos. La propuesta fue que durante el recorrido por la casa, se presentaban fragmentos de escenas con personajes y monólogos, dramaturgias de la escena, intervenciones performativas, instalaciones, modelos espaciales de los montajes, etcétera.

Nuevamente pude escuchar dos monólogos de aproximadamente 20 minutos, apoyados con luces y sonidos. Así como dos espacios que proponían dramaturgias escénicas y un recorrido sensorial. Los resultados fueron contundentes y cada muestra fue una apuesta al espacio de presentación y de comunicación de diferentes temas y deseos.

Para finalizar la Programación de espectáculos, el dramaturgo y director Mauricio Kartún presentó su última obra *Terrenal, pequeño misterio ácrata* (2014). El texto ha sido Premio de la Crítica al mejor libro argentino de la creación literaria 2014 y Premio ACE a la mejor obra argentina, entre otros. Sin lugar a dudas, es un gran texto teatral, donde cumple con sus postulados del dramaturgo criador. Los personajes aparentemente son tipos, pero se complejizan y construyen un espacio poético que se mantiene hasta el final. Caín y Abel, parecen surgir de textos de *Esperando a Godot*, solamente que aquí Godot llega como un Tatita gauchesco. La estética de blanco y negro becketiana, contrasta con el rojo del chile morrón. Asimismo, su lenguaje es justo y contundente. La puesta en escena juega con el absurdo, el clown, el esperpento, en un espacio enmarcado por telas raídas como un pequeño teatro donde actúan los seres humanos en el Gran Teatro del Mundo.

El cartero de Neruda. Salaverry Producciones.

Quisiera narrar algunos comentarios escuchados por las personas asistentes. Algunos hablaron sobre la pertinencia de un tema bíblico, acerca del machismo del texto o la incomprensión de la mujer. Otros espectadores, platicaban sobre la metaforización de los chiles morrones con el ser humano contemporáneo reducido a ser un integrante del mercado y vacío en su entendimiento existencial, el cual tiene a Caín y Abel en sus genes. Actores asistentes comentaron las grandes actuaciones de Claudio Martínez, Claudio Da Passano y Rafael Bruza.

A continuación comento los espectáculos teatrales con dramaturgia escénica. El grupo Teatro Luna fundado por Tatiana Sobrado presentó *Manifiesto para mientras llega el barco*. La conceptualización del proyecto es de la misma intérprete Tatiana Sobrado, quien con la ayuda de la directora Grettel Méndez realizan la dramaturgia escénica. Existe otra dramaturgia espacial y asesoría de objetos de Mariela Richmond. Así como asistencia de dramaturgia de Aylin Morera. La obra inicia en un espacio decorado como playa y ambientado con sombrillas, toallas, animada por la mujer de azul, quien junto con varios jóvenes ofrece lentes para sol, pareos, así como pinchos

Robinson & Crusoe. La Traka Teatro y Los de a Pie.

con frutas, agua de coco y aguas de sabores. La animadora de azul nos hizo bailar a todos y terminamos con una invitación a pasar a otro espacio blanco, donde la mujer de azul, se inicia hacia la mujer de blanco. Ella juega con rocas de diferentes tamaños, liberándose y construyendo con su alegría y su canto a la vida, su ritual de muerte. La puesta en escena construye atmósferas poéticas junto con los elementos sonoros y espaciales. Sin embargo, cuesta trabajo mantener la atención a lo largo de toda la obra.

El grupo DelCarmen nace bajo la dirección de Natalia Mariño. El mismo grupo nos propone la dramaturgia de *Viola*. La investigación se centra sobre la violación sexual y psicológica como un problema social contemporáneo. Dos actrices, Milena Picado y Yael Salazar desarrollan historias sobre el amor, el miedo, la violación y el aprender a vivir con todo esto. La dirección logra crear espacios poéticos pero no se sostienen durante el transcurso de toda la puesta en escena.

Alumnos del curso Creación de Espectáculos de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional presentaron un collage de personajes de Shakespeare, incluyendo fragmentos de *Hamlet Machine* de Heiner Müller. Con bordones y cuerpos siempre enérgicos y con una economía de diálogos, David Korish y Erika Mata dirigen a 13 estudiantes en una coreografía siempre cambiante y en movimiento.

Se realizaron devoluciones de cuatro obras presentadas. Jorge Dubatti condujo en dos ocasiones: *Manifiesto para mientras llega el barco* y *La casa Limpia*. Maruja Bustamante moderó *Círculo vicioso*. Tuve la oportunidad de coordinar la devolución de *Robinson & Crusoe*. Estas charlas fueron de gran utilidad para que los creadores expresaran la génesis de sus trabajos, las decisiones sobre el proceso de la puesta en escena y las apreciaciones de los públicos asistentes. Que fuera en un salón del Hotel Aurola, en una disposición de herradura, con una pantalla con imágenes de la obra, con bocadillos y café, creaba un ambiente de compañerismo y de intercambio sobre las diferentes recepciones de la obra.

A manera de conclusión, puedo decir que la experiencia de conocer siete propuestas escénicas costarricenses de diferentes grupos teatrales, asistir a cuatro devoluciones, así como el recorrido por la Casa Alhambra y sus 12 propuestas en diferentes espacios de la casa, escuchar mesas redondas y conferencias, me lleva a reflexionar sobre la diversidad de las propuestas micropoéticas, la vitalidad y la infraestructura teatral en San José. Lamentablemente no pude ver representaciones del Teatro infantil y el teatro comunitario. Sin embargo, observo a un gran país, con dos escuelas de teatro universitario, con estudiantes y grupos teatrales comprometidos, con un gran intercambio a nivel regional y con otros países, lo cual hacen que Costa Rica sea reconocida como la potencia teatral de la región centroamericana. El IX Encuentro Nacional de Teatro 2016, sin lugar a dudas ayudó en la consolidación de las dramaturgias nacionales y de su movimiento teatral. ■

Círculo Vicioso. Teatro Contraluz.

Notas

i Doctor en letras de la UNAM y profesor en dicha institución. Ha sido Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (INBA), presidente de la Oficina Regional de la ORMAC (Chair- ITI-Unesco de Directores de Escuelas de Teatro), coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, coordinador de Investigación en el Centro de Investigación Musical Carlos Chávez, y coordinador de investigación en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (INBA).

Shakespeare en Costa Rica: una mirada diversa desde una escena diversa

María Bonilla y Luis Carlos Vásquez

Como parte de las actividades del Área de Reflexión del pasado Encuentro, se organizó una mesa redonda con tres destacados directores costarricenses: María Bonilla, Luis Carlos Vásquez y Jaime Hernández. Cada uno de ellos expuso, en una ponencia, su experiencia personal con la escenificación de las obras de William Shakespeare. La mesa

estuvo presidida por la doctora Gilda Pacheco, directora de la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica. Publicamos a continuación las ponencias presentadas en esa actividad por los panelistas María Bonilla y Luis Carlos Vásquez.

María Bonilla[i]: Las voces femeninas de Shakespeare y la construcción de lo femenino.

Bauman describe la sociedad contemporánea globalizada como impotente, incompleta, que incrementa el miedo y sin interés por el bien colectivo. (Bauman, 2007) Para Baudrillard, toda información que la atraviesa se vuelve irrelevante, absorbe todo y todo se diluye en ella. Su existencia se limita a cifras y estadísticas. No produce, consume. No se expresa, se sondea. (Baudrillard, 1978) Bentham define la realidad como la mejor apariencia de sí misma. Zizek, nos da la bienvenida al desierto de lo real. (Zizek, 2005)

Hoy se habla de dos realidades: la física, que supuestamente existe realmente y la perceptual, por lo que percibimos una serie de elementos que no existen, como los colores, que son una convención del cerebro.

Este es el aire que respiramos en la contemporaneidad.

El arte como forma pura, muy valorado en el mercado, se enfrenta con el arte que denuncia o escribe la sociedad en la que vive, trastornando el orden establecido, como dice Read (Read,1976), que subvierte y de-construye paradigmas y provoca que individuos y sociedades, vuelvan a pensarse. Se discute si el arte es talento, misterio, representación de la belleza, la verdad absoluta y los más altos valores del espíritu, y si el arte contemporáneo es confusión, charlatanería. A los creadores nos cuesta transmitir nuestros procesos creativos y muchas veces no conocemos las exploraciones que otros están haciendo. Los gustos pseudo-personales se disfrazan de crítica.

La teoría y la historia del arte describen y valoran las obras artísticas de acuerdo a la técnica y la estética (no demasiado definidas y a veces utilizadas con ligereza y ambigüedad); visión pretendidamente científica y objetiva, validada académicamente, que mira el arte como un conjunto de obras mayores (sin especificar tampoco este término), agrupadas por su supuesta representatividad del espíritu homogéneo de una época o una cultura. Hay una tendencia a considerar más importante el cumplimiento de una metodología de análisis, por ejemplo, que la obra misma, caso de muchas tesis de grado en las universidades. Se olvida que las obras creativas incluyen tanto la realidad como el imaginario, que son procesos de simbolización y la ideología, al ser una estructura compleja de poca coherencia, como afirma Hadjinicolau (1974), no se expresa de manera análoga en cada una de las obras de un autor, ni en cada uno de los autores que comparten espacio, tiempo o cultura, sino que re-significan una realidad y una ilusión, una conciencia y un deseo, en un proceso de tensión entre el creador y su necesidad de encontrarse, de renovar un lenguaje y de entenderse con la estructura cultural en la que vive, en las que desea atrapar la mirada del otro y se enfrenta con el problema de que el lenguaje, en su manera de significar, piensa la realidad y no es universal ni inmutable, ni desprovisto de carga ideológica, como afirma Eco. (Eco, 1972)

Duchamp dirá:

> *La historia del arte es lo que queda de una época en un museo. Pero en el fondo no es obligatoriamente lo mejor que había en esa época y en el fondo se trata sólo de la expresión de mediocridad de la época.*[ii]

El "conocimiento científico" sufre de una crisis de credibilidad y ya no es capaz de legitimarse a sí mismo.

Este es el aire que respiramos los creadores en la contemporaneidad.

Los seres humanos creamos fantasmagorías sobre lo que nos inquieta, nos parece sospechoso por su diferencia y no comprendemos, fantasmagoría que permitió la inconcebible pregunta histórica sobre si la mujer tiene alma, como se cuestionaron sacerdotes e inquisidores en la Edad Media y que, a diferencia de la Controversia de Valladolid, en la que se concluyó que los indígenas sí la tenían, el caso femenino sigue abierto en muchos lugares del planeta.

Serrano de Haro afirma: la historia de la mujer ha sido una realidad acallada en el interior del sistema cultural. (Serrano de Haro, 2000, 141).

Vivimos en un mundo marcado por el ejercicio del poder, que se ejerce no con ni a favor de sus semejantes, sino por la fuerza y en contra de sus semejantes, donde las mujeres, históricamente, han sido objetos de transacción, incapacitadas legalmente para muchos actos que pertenecen al orden de los derechos humanos básicos y cuyo cuerpo no es terreno privado sino público. Vivimos bombardeados por las imágenes femeninas degradantes y estereotipadas de la publicidad y de los medios de comunicación colectiva.

Este es el aire que respiramos las mujeres en la contemporaneidad.

La escasez de materiales sobre la creación femenina, abona el terreno de la fantasmagoría, donde según la historia, Gea induce a Cronos para que castre a Urano y la guerra de Troya se debe al adulterio de Helena. En la tragedia griega, los actores hombres hablan para un público de hombres en una ciudad manejada por hombres, interpretando sus visiones de mujer como únicas y verdaderas. No es sino hasta el siglo XVII, que las mujeres pudieron ver teatro. Estética femenina suena a maquillaje; artista, a equívoco y creación de un temor. O si cuando las amigas de Lisístrata prefieren la corrupción del gobierno de Atenas a no tener relaciones sexuales con sus esposos, hacen suyas las fantasías sexuales masculinas sobre el ser femenino, siempre excitado, siempre en vías de engañar y hacer el amor con el primero que pase por su calle. ¿Cómo congraciar esos textos con la realidad apabullante de que muchas mujeres con vida sexual activa no han experimentado nunca un orgasmo, aunque no lo confiesen?

Este es el aire que respiramos las mujeres creadoras en la contemporaneidad.

Hablar de la construcción de lo femenino, suena a la lucha de Don Quijote contra los molinos de viento.

Virginia Woolf nos coloca en la situación puntual del problema:

> *El término feminismo no se refiere a las mujeres como objetos de amor u odio, ni siquiera como objetos de injusticia social, sino que desarrolla la perspectiva que las mujeres aportan como sujetos; una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora...*[iii]

Ser sujetos, no objetos, aunque estemos en un no-lugar, como diría Marc Augé (2000), anónimo, impersonal, público. Un lugar de pasaje, porque como afirma Octavio Paz de la mujer:

> *Nunca es dueña de sí. Su ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante. Su femineidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre.*[iv]

femenina, a algo light. El sistema patriarcal cuestiona la validez y profundidad de la mirada femenina del mundo, como si el ser humano no mirara a los otros y a su mundo desde su sexualidad, su espacialidad y su temporalidad.

La construcción de personajes femeninos desde la autoría masculina, no son ajenas al colonialismo propio, aunque a veces inconsciente, de la mirada de este poder y es inevitable preguntarse de quién estaba hablando Flaubert: de Mme. Bovary, un personaje de ficción tomado de su realidad, de una fantasía suya sobre el amor o de la proyección

Con o sin conciencia, las mujeres somos reproductoras y cómplices de un poder y un sistema patriarcal sostenido por la familia, la educación y la religión, que ignora, reprime, in-visibiliza y niega nuestra voz, nuestra participación en el corpus social e histórico y nuestro derecho a la existencia misma, temas todos que a nivel mundial, se han denunciado y sobre los que se ha teorizado en las últimas décadas del siglo XX y XXI.

Las mujeres nos hemos decidido a tomar la palabra, sí, pero ¿desde dónde estamos hablando? ¿Cómo nos escribimos

y nos interpretamos las mujeres? ¿Somos susceptibles de sustraernos a la historia, la religión, la familia y la práctica social que nos ha negado durante más de 2016 años? ¿No auto-representamos, escribimos o pintamos imágenes femeninas creadas por el estereotipo masculino patriarcal? Huberman diría: ¿acaso porque desde Goebbels hasta Sarkozy el lenguaje se emplee para mentir debemos dejar de usar el lenguaje?[v] Por supuesto que no.

Shakespeare y Cervantes comparten este año el 400 aniversario de su muerte. En las obras del dramaturgo inglés,

la palabra poder aparece más de 300 veces, porque es el tema del poder y no ciertamente el del amor, víctima del ejercicio y la manipulación del poder, el que atraviesa toda su obra, dedicada a la obsesión del hombre por ejercer, mantener, vivir y morir por, en y desde el poder.

El amor erótico y avasallador entre Romeo y Julieta, pasa por lo que no se ve y no es posible ver: recordemos que Romeo está desconsoladamente enamorado de Rosalina y menos de 24 horas después se enamora con la misma pasión de Julieta, en un baile de máscaras en un salón sin luz y menos de 2 horas después, se compromete en matrimonio con ella en un balcón oscuro del jardín. Al día siguiente se encuentran cinco minutos para decidir su destino, hacen el amor a oscuras esa noche y nunca más volverán a verse con vida, logrando, eso sí, morir por ese amor y establecer entre los lectores desprevenidos y los historiadores superficiales de los siglos posteriores, el mito del amor eterno, cuando Shakespeare hablaba de la ceguera del amor y el impulso de muerte del erotismo adolescente.

La locura de Ofelia se desata con el asesinato de su padre a manos de su amado Hamlet y aquella muchacha silenciosa empieza a hablar, a cantar, en su única posibilidad de nombrar su tragedia. Ofelia es una loca que canta su entrega a Eros y la pérdida de un hombre que muere sin cumplir la promesa hecha, a través de lo cual, Shakespeare nos habla de que el primer contacto con el erotismo, puede ser el último contacto con la vida y el fatal contacto con la muerte.

Gertrudis, madre de Hamlet, permanentemente sola por las guerras en las que vivió su marido, se encuentra mujer en los brazos de su cuñado, Claudio y a los tres días de la muerte de su esposo, se casa con el posible asesino, lo que desata el horror de su hijo, quien le recrimina que anteponga el ser mujer al ser madre, supuesto deber sagrado y única razón de la existencia femenina. Gertrudis terminará asesinada por Claudio, quien buscaba asesinar a Hamlet, con lo que Shakespeare nos habla que el deseo de mujer en una madre, a veces cuesta la vida.

Desdémona es una huérfana de madre, como muchas de las desdichadas heroínas de Shakespeare, que se enamora al escuchar a Otelo contar sus hazañas, sus aventuras y sus pesares. Una desdichada a la que su doncella Emilia, por mandato de su esposo Yago, le roba un pañuelo bordado con la cara de la muerte disfrazada del amor. Una desdichada que creyó, inocente, que bastaba amar para ser feliz. Como Ofelia, como Gertrudis, como Julieta, como Viola, como Emilia, como Cordelia. Una desdichada que cuando presiente su muerte, va hacia ella, como la más convencida de las suicidas. Porque ella sabía que ésa, era la noche de su muerte. Y la esperó, creyendo en un milagro. Como Norah, en *Casa de muñecas*.

Querer ejercer el poder a imagen y semejanza del hombre, convierte a Lady Macbeth en una asesina, al igual que la mayoría de los protagonistas de Shakespeare, ya que la ambición y el mantenimiento del poder, según el dramaturgo inglés, nos convierte en asesinos. Pero ella, mujer, enloquece por la culpa de tener manchadas las manos de sangre.

Los personajes femeninos de Shakespeare, en su encuentro con el poder, viven momentos límite, en la intimidad y el silencio. Las voces de la construcción de su femineidad y la vivencia de su erótica, son ecos de un acto imposible, huérfano, fragmentado, discontinuo, sangriento. A través de ellas, Shakespeare escribe cómo la construcción de la femineidad canta en el borde mismo del abismo de la locura, muriendo en brazos de sus victimarios, confundiendo el amor con violencia, posesión, ejercicio de poder.

Zizek afirma que son las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real, que hay que des-institucionalizar la historia, secularizarla, desproveerla del discurso autoritario, labor en la que participa esa conciencia paralela que es el arte y que ése es el reto: combatir las trampas de los *términos falsos, que mistifican nuestra percepción de la situación en lugar de permitirnos pensarla*. (Zizek, 2005, 7)

La creación femenina también se enfrenta al desafío de de-construir esta visión mesiánica y poseedora de la única

verdad, en un acto político de inclusión. Ubicarnos desde la de-colonización del conocimiento y no desde la rebeldía u oposición al poder y al estado patriarcal, donde vemos nuestro reflejo difuminado y al que seguimos teniendo de referencia, esperando su aprobación y en muchos casos y creyendo lo contrario, actuando a su favor, sigue siendo un reto.

En el espectáculo *Silencio roto*, del Teatro Universitario, revisitamos Shakespeare desde la posibilidad de pensar la construcción de lo femenino en el marco de una contemporaneidad donde, a pesar de los siglos transcurridos, la palabra aún no nos pertenece y lucha contra la impunidad de la injuria y donde las mujeres, nuestra erótica y sexualidad, son encarnaciones de la imposibilidad, lugares inexistentes, igual que en la realidad histórica, dando cuenta, al mismo tiempo, del trabajo constante de la mujer por repensarse e imaginarse en tanto ser humano, donde el arte aparece como lo que Foucault llama la heterotopía, el único lugar en donde se puede vivir aquello que carece de todo lugar.

Articularnos y producir en los espacios coloniales, imperiales o fronterizos en los que vivimos, como sujetos, como interlocutoras de nuestro espacio y nuestro tiempo, es una de las heridas de una sociedad que con ellas, no puede llamarse civilizada y humana.[vi]

Luis Carlos Vásquez[vii]: Mis encuentros con Shakespeare, sin cita previa.

Mi primer contacto con Shakespeare, fue en la secundaria en la clase de literatura inglesa, donde tuvimos que leer en inglés antiguo, Romeo y Julieta, e inclusive representar y memorizar escenas que actuábamos para nuestros compañeros. Fue muy difícil para todos, pero después de muchos estudios y complicada pronunciación lo logramos, venciendo el terror de representar en otra lengua, pero lo amamos al final de cuentas superando así los escollos; y encontrando el significado del texto. Creí que me escaparía del gran autor inglés después de superar ese reto, que no volvería a encontrarme con él, ni tener contacto con obras tan complicadas, o que siempre nos las han hecho sentir de ese modo, pero resulta que no fue así.

Cuando decidí tomar el examen de admisión para entrar a la escuela de teatro, del teatro Colon de Bogotá, volvió a aparecer Shakespeare, pues en la prueba de actuación me tocó, a la suerte, nada menos que el monólogo de Yago, personaje que como muchos sabrán, es de la obra Otelo. El susto fue inminente, yo apenas tenía experiencia en actuación, dirigía el club de Drama del colegio, sí, pero de eso a Yago había todo un mundo que recorrer y un montón de estudio. Como se pueden imaginar, hice un ridículo tremendo. Cuando terminé esa prueba di por un hecho que no me aceptarían, bajé las gradas de la escuela, que eran muchas, completamente desconsolado, es decir para contarles la verdad: llorando. El mundo del teatro, el cual amaba y del cual desde mi infancia quería ser parte, se vino abajo, pero sí logre entrar a la escuela, ¿y saben por qué?, porque en las pruebas psicológicas, que también eran obligatorias, los resultados arrojaron, que tenía características de líder, por lo tanto se consideraba que podría llegar a ser un director o un buen diseñador de producción, ¿pero saben curiosamente por qué más?, porque me pidieron que hablara de cómo montaría yo Romeo y Julieta de una forma no tradicional y les supiera vender mi idea, así que Shakespeare fue, desde mis inicios, una especie de extraño amuleto y por otra parte con esas cosas increíbles que nos depara el destino, nuestro autor en cuestión había nacido un 26 de abril, igual que yo.

Pero pasaron muchos años para que yo diera el paso de enfrentarme a montar un Shakespeare, y fue por supuesto: "Romeo y Julieta. "Se dice de esta obra que es el primero y definitivo éxito del autor. Es asombroso pensar con que maestría, seguridad y desenvoltura, desarrolló nuestro dramaturgo esta tragedia dejando atrás a muchos otros autores que habían querido contar esta misma historia, inicialmente contada por Luigi Da Porto. Flaubert dijo, que todas las jóvenes amantes, de obras escritas después de "Romeo y Julieta", eran simplemente malas copias de Julieta. Y sacó a colación, las palabras del gran director de cine Tarkovsky cuando dice que Romeo le decía a Julieta palabras maravillosas muy claras y llenas de expresividad, pero estas palabras no podían expresar siquiera la mitad de todo aquello que llevaba en el corazón, todo aquello que cortaba el aliento, que hacía que Julieta no pudiera pensar en otra cosa que en su amor. Y agrega que hay un lenguaje absolutamente diferente, un sistema de comunicación distinto a través de sentimientos e imágenes. Este contraste supera todo, derriba fronteras. Y es aquí cuando mi interés por Shakespeare se vuelve obsesión, como su texto me hace producir imágenes para la construcción estética de mi puesta en escena. Una gran pasión propia, una interpretación personal artística sin faltarle el respeto al autor creando de una forma

ética. Es decir estar apasionado de un modo personal, estar poseído por una idea personal, individual, creadora, cito de nuevo a Tarkovsky, "la grandeza o el fracaso".

Mi puesta en escena de Romeo y Julieta, no solo se enfocó en el amor y la pasión de nuestros personajes, sino también en el odio y las miserias de la guerra, un tema que considero de gran actualidad, y del cual recibimos terribles noticias todos los días. En Colombia, por ejemplo, dos familias de un pueblo llamado Pivijay, por allá en la década de los años 50, se destruyeron entre sí, dejando casi un pueblo en estado fantasmal, madre por madre, hermano por hermano, los que sobrevivieron, huyeron y me he encontrado en los lugares más recónditos de Europa y Estados Unidos, personas que escaparon de esa desgracia, dos familias que podrían ser, nuestros Capuletos y Montescos latino americanos, ¿No es la guerra del Oriente medio una guerra entre familias, por supuesto administradas también por potencias que les interesa el petróleo y el comercio de las armas, así como lograr su hegemonía sobre esos pueblos? La guerra ya forma parte cultural de esos países, pareciera que está en sus genes. Pero no podemos tampoco olvidarnos de la violencia, de las maras en Centro América, ¿no son también familias, una misma nacionalidad, una misma sociedad, dividida por la violencia?

Esa actualidad que buscamos en Shakespeare, es la que más me ha motivado a estar cerca de sus obras, o por lo menos de las que he montado. La forma de que el público entienda, lea un significado, que tiene que ver con su presente, el presente convulsionado de la humanidad, en este violento, sangriento e injusto principio de este siglo XXI. Las peleas de nuestro montaje de "Romeo y Julieta", eran encarnizadas, hubo ensayos en que temí una mala hora, un herido, un muerto, se trataba de un montaje básicamente masculino, como es la obra, en la cual hay más personajes masculinos, quienes regían ese mundo de la Verona Renacentista, y los actores se lo tomaron en serio, por supuesto tuve que hacer varios altos en el camino, para recordarles que era teatro, que no era una violenta reyerta callejera. Contábamos con estructuras de tres metros de alto, que giraban y se desplazaban por el espacio, que al descubierto , eran maquinarias de guerra, especialmente cuando giraban con los actores dentro de ellas, rotaban violentamente provocando un peligro inminente de muerte, para los ejecutantes.

En el caso de "Sueño de una Noche de Verano", también debo remontarme a mi adolescencia, después de dejar la escuela de Teatro, por razones que no son pertinentes de explicar aquí, pasé a trabajar con el grupo El Local, fueron tiempos inolvidables. Los finales de la década de los años sesenta son fundamentales para mi formación artística, donde todo lo establecido se cuestionaba, donde Grotovsky hacía de las suyas haciendo temblar los pilares del Arte escénico, al aseverar que la esencia del teatro estaba en el cuerpo del actor y no en el texto, los años sesenta, la revolución de Mayo del 68 en Paris, donde también la escuela más importante de teatro de la Universidad de Paris, cambiaba sus planes de estudio para trabajar con los módulos de stages, modalidad que consistía en grupos que eran escogidos por un Maestro, para realizar un montaje durante varios meses. ¡Claro, los maestros eran la crema innata de la vanguardia del teatro de esa década, Peter Brook, Víctor García, entre otros! En los años sesenta, derrumbaban los principios burgueses de nuestro arte y se gritaban por las calles las consignas de Hồ Chí Minh, y Cortázar decía que la ortografía era una mandarina. El teatro colombiano se politizaba hasta los huesos, para hacer triunfar la aparición en el teatro de nuestra América, de la Creación Colectiva, una separación del teatro burgués y digestivo, para contar historias reales de nuestros países. Esos terribles años sesenta, donde se sacrificó al pueblo vietnamita con bombas de fósforo o agente naranja, cuando asistíamos al sacrificio de un pueblo entero, al igual que hoy, asistimos a la destrucción del pueblo sirio y palestino. En esa época, con El Local representamos a Colombia en un festival de teatro en la legendaria Manizales, no sin que los maoístas nos colocaran una bomba molotov antes de iniciar nuestro espectáculo. Fue en esos años también, cuando apareció en nuestro teatro un director franco colombiano que venía de ver el famoso montaje de Peter Brook de la obra "Sueño de una Noche de Verano", puesta que había tenido una gran relevancia, no solo en Europa, sino en el mundo entero, por el modo en que fue representada, así que nació la idea en todos los directores emergentes, de montar esa obra para emular a Brook. Lo básico espacial de la puesta en escena era un gran cilindro empotrado en el piso, de manera que la acción se veía desde arriba, había también un juego de trapecios, que bajaban y subían según la acción y casi todos los personajes vestían con túnicas atemporales. El señor Amuchástegui en el casting me escogió, para el papel de Lisandro, fueron varios meses de entrenamiento, pero yo no pude estrenar, mi familia había decidido marchar a Costa Rica. Así que "Sueño de una Noche de Verano" quedó como una espinita en mi corazón, hasta que la Compañía Nacional de Teatro me invitó a hacer la obra en el año 1998, a instancia del señor Jaime Hernández. Todo fue alborozo en mí, me iba a quitar las ganas de entrarle a semejante obra y lo hice con ahínco y con un enorme cúmulo de ideas que tenía tantas ganas de realizar, desde muchos años atrás.

El primer reto era aquella famosa palabra de Wagner, con respecto al "Sueño de una Noche de Verano", Gensamtkunstwerk, es decir una obra de arte total, todo un reto. Tardé dos meses largos para montarla, los disfruté enormemente. El montaje estaba inspirado en las ilustraciones de cuentos de hadas de finales del siglo XIX, y en el diseño de jardines ingleses antiguos. Aquí mi móvil fue el amor, cada cosa que hacemos en la vida la hacemos con amor, el teatro es un acto de amor, como decía el gran director argentino Carlos Giménez.

Con esa premisa del amor, pensaba que con ese mensaje seríamos capaces de evitar que aplastasen las cabezas de hombres, mujeres y niños en los conflictos bélicos que nos rodean, la terrible violencia que llega hasta quebrar a golpes las cabezas de los leones marinos en el Ártico, sabía que esto podría ser considerado naif, pero no podía, ni puedo perder la esperanza de un mundo mejor para todos, pre-

fiero esta idea esperanzadora, que a otra siniestra y fatalista, de otro modo no podría estar en la palestra del teatro, sino que habría tomado un fusil para ir en soledad contra el mundo. No, me he quedado con la guerra de las ideas y de la inteligencia. He preferido pensar, en tener confianza, en que volveremos a la cordura para que toda esta sangre que la humanidad ha vertido en las piedras, en la tierra y en las plazas; toda esta violencia, haya desaparecido y respiremos un aire limpio y bebamos un agua cristalina. ¿Será posible el amor?, pensemos que sí.

"Sueño de una Noche de Verano", es magia pura, donde los mortales se mezclan con los espíritus, con las hadas, donde existe la inseguridad de ser o no ser amado, donde el amor es absolutamente ciego, confusión, eros, pasión. "Sueño de una Noche de Verano", es la exaltación de la luna, tan frecuente en nuestro autor, en Lorca o en Wilde. Es la oscuridad y la luz que hace desaparecer y aparecer las formas mostrando lo bello, lo grotesco, lo imposible, lo cruel, lo dulce, el encanto inexplicable del amor, la danza, la música, el verbo, todo se conjuga para ofrecernos la fantástica combinación de lo humano con los espíritus mágicos y sus leyendas, bajo el sortilegio de una flor.

En el segundo montaje de "Sueño De Una Noche de Verano", producido por el Teatro Nacional este año, si bien mantuvo la premisa del montaje de 1998, las imágenes fueron otras, el montaje anterior, digamos que era mas clásico, este era mas anacrónico, atemporal, en otro espacio, para mí los montajes actuales son un problema de espacio y tiempo. La construcción de la imagen es un reto, la competencia del video, del cine, del mismo video juego, es tremenda para el teatro. Sin embargo en el caso de esta obra, existe un gran público, parece que Shakespeare hubiera lanzado un hechizo a cada página de su obra , para llevarla a la inmortalidad, a la necesidad de todos de soñar, reír, vivir un mundo mágico por unos minutos. Los boletos de esta última producción se vendieron todos en tres días, tanto para las funciones matinales, como las nocturnas y recuerdo que en el montaje del 98 los boletos se tenían que adquirir con ocho días de anticipación.

Creo que soy el director nacional que más puestas de Shakespeare ha realizado, me considero afortunado en este sentido, sobre todo tratando de que los montajes sean frescos y que tengan una razón de ser, que tenga que ver con la actualidad, con una problemática real e inmediata. Pero también que la propuesta tenga público, sin ese elemento, todos sabemos que el teatro sin público, no cumple su objetivo comunicador, se torna inexistente, el rito no puede realizarse, hay que tocar el público, despertarlo, hacerlo reaccionar, especialmente para que aprecien las obras clásicas y no las consideren aburridas e inexpugnables.

Cuando me invitaron a dirigir "El Mercader de Venecia", en un principio estaba aterrado, pero después me di cuenta que el problema de la avaricia, o el de la usura, era de gran actualidad, es pan de todos los días en nuestra sociedad, tal vez las deudas bancarias o de tarjetas de crédito no pidan como pago una libra de carne, pero sus intereses son tan grandes, que el estrés de los deudores es tan fuerte, que significan casi eso, una libra de carne, de la más cercana al corazón. Nuestro querido autor nos ubica en la antigua Venecia, reino pujante en los negocios, pero al mismo tiempo perverso y amoral. Shakespeare hace una crítica a su propia realidad, la de la Inglaterra de sus días, donde también los cristianos ingleses, quienes ya habían echado a los judíos 200 años antes de que se escribiese "El Mercader de Venecia", se dedicaban a la usura y expoliaban a sus compatriotas. Algunos estudiosos dicen que probablemente Shakespeare no conoció ningún judío y que se inspiró, tal

vez, en un médico llamado Rodrigo López, quien en 1594 fue acusado de intentar envenenar a la Reina Isabel I, o un libro publicado en 1578, denominado "El Hebreo", sabemos muy bien que las comedias, en muchos casos había que escribirlas rápidamente y las fuentes de inspiración provenían de varios escritos. Hay que recordar que Shylock, el gran villano del "Mercader de Venecia" es judío.

En esta obra se nos muestra como la vida puede cambiar en un minuto: "un batir de alas de mariposa podría provocar un huracán al otro lado del planeta". Lo que parece a veces insignificante desencadena grandes hechos cambiando así el rumbo de la existencia. La verdad es científica, cambia a cada instante. El amor puede estar encerrado en un cofre o en una botella de náufrago. En la acción de los cofres también nos plantea nuestro autor, parábolas sobre la vanidad, el egocentrismo, la ambigüedad, el fracaso de varios de los príncipes, al no encontrar el retrato de Porcia en alguno de los cofres, es un golpe mortal a sus egos.

Casi todos los personajes de El Mercader de Venecia necesitan dinero, ducados; y no exactamente para sobrevivir, sino para las apariencias, para lograr relaciones importantes, el amor, el odio, y hasta la justicia. ¿No vivimos en un mundo donde vivir sin dinero, es poco lo que podemos hacer? Alguien decía que nos pasamos la vida intentando tener dinero y que después, en contados minutos, lo tenemos que gastar, o en el peor de los casos, perder. Porcia, la rica e inteligente mujer de El Mercader de Venecia no se le permite expresar dicha inteligencia como mujer, tiene que vestirse de hombre para poder revelar su plan y salvar a Antonio. ¿Son ahora las mujeres aceptadas en todo? No, todavía les disparan aún a aquellas que quieren estudiar. El teatro, en resumidas cuentas, es comunicación, un arte en vivo con ese nervio, ese corazón latente de los actores, y por ende, en el de los espectadores.

A modo de epílogo quiero decirles que no hemos montado las obras de Shakespeare sin ser intervenidas por un experto en la materia en lo referente a cortes y a lo que realmente queremos decir con ella, hemos tenido que consultar muchas traducciones para encontrar la más adecuada para el montaje, hemos limado asperezas para evitar demasiado machismo o comentarios racistas. Si bien les aconsejo, no se autocensuren o tengan miedo a los clásicos, háganlos dándoles actualidad a su texto, ubicándolos en realidades sociales y políticas del momento, háganlos con ética, planteando nuevas opciones pero especialmente en el hecho de la representación, por supuesto que esta parte me atañe mucho, como director, tratando se seducir al espectador con imágenes y la combinación de ellas, con la luz, el color y un concepto personal lleno de pasión.

Les agradezco muchísimo su atención y el que hayan venido esta tarde; y quiero cerrar con la frase del gran escultor español Chillida: "El arte se disfruta, no se explica".

Notas

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

ii http://molfinolucas.blogspot.com/2006/09/marcel-duchamp-1887-1968.html

iii (Serrano de Haro, 2000, 97)

iv Paz, 1992, 87

v blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha

vi Referencias:

AUGÉ, M. (2000) *Los "no-lugares". Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, S.A., España.

BAUDRILLARD, J. (1978) *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Editorial Kairós, España.

BAUMAN, Z. (2007) *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets Editores, España.

ECO, U. (1972) *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona, España.

HADJINICOLAU, N. (1974) *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI Editores, México.

PAZ, O. (1992) *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México.

READ, H. (1976) *Arte y alienación*. Ed. Proyección, Buenos Aires, Argentina.

SERRANO DE HARO, A. (2000) *Mujeres en el arte*. Plaza & Janés Editores, España.

SHAKESPEARE, W. (1961) *Obras completas*. Editorial Aguilar, España.

ZIZEK, S. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Ediciones Akal S.A., Madrid, España.

Artículos en revistas:

BONILLA M. (2016) *La imposible erótica femenina en Shakespeare*. En revista *Pasodegato*, México.

FOUCAULT, M. *Utopías y heterotopías* es la traducción de una conferencia radiofónica pronunciada por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en France-Culture, en el marco de una serie de misiones dedicada a la relación entre utopía y literatura, publicada por la revista Fractal, tomada de CD-Rom. Paris, INA, 2004.

Sitios web:

Entrevista con Georges Didi-Huberman aparecida en Público el 18 de diciembre de 2010, consultada en blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha el 14 de setiembre 2015.

Marcel Duchamp, ¿Hay alguien ahí? En: http://molfinolucas.blogspot.com/2006/09/marcel-duchamp-1887-1968.html

vii Luis Carlos Vásquez es Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Nacional con especialidad en Dirección. Más de 100 montajes a su haber en teatro, ópera, danza y circo. Profesor catedrático de la Universidad Nacional. Actualmente, docente del curso de Dirección de Arte de la Escuela de Cine de la Universidad Véritas. Ganador de dos Premios Nacionales de Teatro en Dirección (1996) y Escenografía (2004).

"Manifiesto para mientras llega el barco": trazos de una construcción colaborativa.

Tatiana Sobrado Lorenzo, Grettel Méndez Ramírez & Mariela Richmond Vargas.[i]

Hemos trabajado como equipo artístico en dos proyectos *Última gota [conexiones]* (2009)[ii] y *Manifiesto para mientras llega el barco* (2016), si bien ambos fueron generados por Tatiana Sobrado, los desarrollamos de manera colaborativa.

Manifiesto para mientras llega el barco se presentó por primera vez en la sala 2 de Danza Universitaria en la Universidad de Costa Rica y posteriormente formó parte de las puestas en escena seleccionadas para participar en el X Encuentro Nacional de Teatro en la sala Gráfica Génesis, en el presente año. La interpretación y conceptualización general estuvo a cargo de Tatiana Sobrado. La dirección escénica y actoral, la realizó Grettel Méndez. La dramaturgia escénica es el resultado de un trabajo conjunto de Tatiana y Grettel; en esa tarea contaron con la asesoría de la dramaturga Aylin Morera. El estudio del espacio y los objetos en la escena estuvo a cargo de Mariela Richmond. Mario Corrales realizó el diseño sonoro. Los asistentes de la puesta en escena han sido: Mar Jiménez, Camila Campos (primera temporada), Sebastián Acuña y Vivian Bonilla (segunda temporada). La producción general del proyecto ha estado a cargo del Teatro Luna.[iii]

Primeras líneas de trabajo:

Siete años atrás, en nuestro primer proyecto, no teníamos una dinámica de trabajo grupal clara ni un lenguaje común. Al asumir este segundo proyecto nos conocemos mucho más, hemos ido descubriendo con los años en diferentes espacios, cómo podemos enfrentar la creación escénica de manera colaborativa, permitiendo que las fronteras entre roles sean sutiles y difusas. Tenemos más herramientas para profundizar y habilidades para generar diálogo, de forma directa, con estrategias para enfrentar problemas de manera más concreta, fuerte y efectiva.

El término *proceso colaborativo*, ha empezado a resonar con más frecuencia en los últimos años en nuestro país, tanto en tesis de estudiantes, artículos, espacios de reflexión, y en nuestros procesos de trabajo. Pero ¿en qué consiste un proceso colaborativo? Al igual que Araújo y Abreu, artistas brasileños con publicaciones sobre el tema, lo entendemos como "un proceso de creación que busca la horizontalidad en las relaciones entre los creadores del espectáculo teatral."[iv] Si bien se mantienen las especialidades, las fronteras entre éstas son porosas, permitiendo así que todos los involucrados puedan hacer aportes en todas las áreas, de manera que "se tornan imprecisos los límites y alcances de la actuación de cada uno de ellos"[v] y consecuentemente el resultado es una obra de "autoría compartida"[vi]. A diferencia de los procesos tradicionales, requiere que todos los involucrados aporten más allá de sus especialidades, pues "todos, individual y conjuntamente, crean la obra escénica total".[vii]

Voces de las creadoras

Me encontré con la piedra por "casualidad" en febrero de 2014 en el taller en residencia con la Taanteatro Cía. Brasil[viii]. Al término de éste, presenté un breve ejercicio (12 minutos) en un espacio que delimitamos con pequeñas piedras formando algo parecido a un útero-tumba. Al regresar a Costa Rica quise retomarlo para presentarlo en el 4to Encuentro Hecho a Mano (2014). Puesto que dicho evento admitía únicamente piezas cortas (15 minutos máximo), no intentaría desarrollar lo que tenía, pero sí iniciar un proceso de exploración/excavación del mismo. Con ese objetivo me reencontré a mediados de ese año en sala de ensayo con Grettel Méndez y Mariela Richmond.

Inicialmente trabajamos en el segundo piso del Teatro Giratablas y utilizaba piedras del jardín del lugar. En cada ensayo debía subirlas y luego dejarlas en su lugar original. El tamaño y peso de éstas me obligó a hacerlo una por una y así cada sesión... Después de algunas semanas me vi a mí misma: una mujer cargando piedras. Pero ¿para qué? Y más aún, ¿qué es lo que realmente estoy cargando? Poco a poco me fui dando cuenta de que las piedras eran clave.

El material creado estaba vinculado a mi experiencia vital, hablaba de mi *aquí y ahora*. La dureza de la piedra no me era ajena, podía reconocer que, si bien mi cuerpo aún es flexible, no es igual al de una muchacha y menos al de una niña. La rodilla derecha ha perdido flexibilidad, algunos

Ensayo con Antonio Januzelli e Ipojucan Pereira. Sao Paulo, Brasil.

dedos en ocasiones se traban, un hombro ya no funciona como el otro y tengo un dolorcillo que no es ciática... es la *piedra* comenzando a asomarse.

Pese a nuestros esfuerzos, la *piedra* se impondrá y mientras eso sucede, casi como un anticipo, vivimos *experiencias piedra*, por ejemplo: una fractura nos inmoviliza con un yeso; el exceso de tensión endurece nuestros cuerpos; las enfermedades y dolores nos postran en la cama; el miedo nos paraliza, la muerte nos detiene...

A pesar de que tenía claro que estaba indagando una experiencia no exclusivamente mía, sino más bien humana, necesitaba trascender el carácter auto referencial y un tanto "encriptado", como lo llamaba Grettel, que caracterizaba todo lo que hasta ese momento había creado. El diálogo con mis compañeras apuntaba mucho a la necesidad de abrir/descubrir/crear los puentes de conexión entre el material escénico y el público. Necesitaba también encontrar otros insumos que nos pudiesen ayudar en el proceso de creación de la dramaturgia. Para ello recurrí a la investigación bibliográfica, por ejemplo el texto *La Vejez* de Simone

Escena de la obra, con Tatiana Sobrado. Fotografía de Adrián Arias.

de Beauvoir fue clave en la comprensión del envejecimiento como un proceso biopsicosocial. El texto hace referencia a las tensiones y resistencias experimentadas por mentes lúcidas ante la inevitable degradación del cuerpo. Esto me interesó pues apuntaba a una tensión (conflicto), elemento clave para la creación de una posible dramaturgia.

Importantísimas fueron también las lecturas acerca de la simbología de las piedras y de los dientes (utilizo un pedazo de dentadura de animal). Estos últimos son huesos, constituidos de minerales que también conforman piedras. Es decir, no nos vamos transformando en piedra, desde el inicio ésta es parte de nosotros, esto se vincula con la afirmación de Morín "...a través de la multiplicidad sucesiva de edades, cada cual, sin darse cuenta de ello, lleva en sí, presentes en cualquier edad, todas las edades."[ix]

En la interacción con las piedras tenía la sensación de sentirme convocada por "algo" que ellas contienen, recuerdan, emanan...no sé explicarlo. Quizás por ser los "huesos de la madre Tierra"[x] y al mismo tiempo "semillas" de seres humanos (Mito de Deucalión y Pirra). Al cabo de los meses esa interacción comenzó a generarme la necesidad de cantar, quizá porque: "En la tradición, la piedra ocupa un lugar de calidad. Existe entre el alma y la piedra una relación estrecha"[xi] y el canto "significa utilizar la voz del alma".[xii] Piedra y canto parecían convocar contenidos del inconsciente colectivo, la "parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad"[xiii]. De ser así quizá a través de las piedras podríamos convocar algo profundo.

Poco a poco fui entendiendo que las piedras son muy distintas a los objetos que habitualmente había manipulado en escena. No son utilería, en el sentido tradicional, pero tampoco puedo considerarlas igual que las piedras que encuentro camino al trabajo. Ipojucan, uno de los colaboradores brasileños, fue enfático al repetirme varias veces *"ellas son tus compañeras"*[xiv]. Debía detenerme en ellas, dedicarles tiempo para poder descubrir qué "ocultan" y cómo hacer esto visible en escena.

Las piedras son tiempo y memoria. Viven en mi casa y me acompañan en escena, son mis compañeras. A lo largo del proceso de *Manifiesto* me han conectado conmigo misma y con el Otro, con memorias ancestrales y con la escucha del tiempo. Me han aterrizado en el *aquí y ahora*, me recuerdan que mi opción es por la vida y ese es mi manifiesto.

-Tatiana

Al momento de incorporarme al proyecto, me encontré con un material pre-existente, una estructura en boceto.¿Qué implicaciones puede generar entrar en un trabajo ya avanzado? Lo primero es conocer el material. Me pregunté: ¿Qué es lo que la actriz-creadora buscaba en ese momento? ¿Cómo eso se traducía en este primer material?

Al inicio jugué una especie de curaduría o mediación, traté de interpelar a la actriz-creadora para encontrar en este primer diálogo coherencia entre lo que ella quería y su proceso de creación. Durante este proceso estuve de acompañante, cuestioné e intenté potenciar aquello que tenía posibilidades para la dramaturgia. Parte de la forma de trabajo era exponer a la actriz-creadora y al boceto de estructura a preguntas frecuentes, buscando encontrar hilos entre su discurso y la práctica. Como consecuencia el boceto sufre una primera transformación. El ejercicio de mediación no fue exclusivo de la dirección, fue compartido por las voces que conforman el colectivo: el diseño del espacio, lo sonoro y la consultoría en la dramaturgia.

Ensayo del 28 de agosto, 2015. Fotografía de Tatiana Sobrado.

De este proceso de acompañamiento algo "distante" al inicio, transité a un lugar más personal, donde fue necesario preguntarme: ¿qué conexiones personales tenía yo con la pieza? ¿por qué era importante para mi estar ahí?, ¿cómo eso me interpelaba en mi universo inmediato? La forma de abordar la dirección adquirió entonces otras dimensiones, interpelé a la actriz no sólo desde la palabra, la reflexión, el análisis, sino también desde el cuerpo, desde mi propio sentir.

Las dinámicas de trabajo se tornaron más colectivas, con mayor presencia de los cuerpos en diálogo con la actriz. Dar

acotaciones no fue un lugar exclusivo de la palabra, ni le pertenecía sólo a la dirección; se acotó a través de ejercicios y exploraciones. Intervine su espacio a veces con una cámara, cantando con ella, lanzándole preguntas en medio de la acción, llevándola a estados de mayor intensidad. Ambas, directora y actriz, *performeamos* en conjunto, resolvimos con los cuerpos. Esta dinámica se extendió incluso a los otros roles, Mario creó el mundo sonoro con la actriz desde el cuerpo, no sólo desde el teclado. En uno de los ensayos Mariela y Aylin dieron sus devoluciones accionando cuerpo a cuerpo con la actriz, proporcionándole nuevos estímulos

Escena de la obra, con Tatiana Sobrado. Fotografía de Adrián Arias.

para la exploración. Esta dinámica es parte del acompañamiento generado desde y con la dirección escénica, y a su vez implicaba una labor de construcción de la dramaturgia. Poco a poco ambos roles se tejían, haciendo más difuso para mi, cuando era una cosa o la otra.

La obra escénica total, la generamos a partir del entretejido de varias dramaturgias e hilos importantes: dramaturgia desde la actriz; dramaturgia entre actriz y directora, dramaturgia desde el espacio (incluía el viaje de los objetos y la luz), dramaturgia del sonido, dramaturgia de texto (algunos textos surgieron durante ensayos, otros desde la colaboración externa a través de consultorías o de referencias a otros textos). Finalmente dos hilos más: el viaje de los vestuarios y los estados de *ella*: mujer de azul, mujer de blanco, la actriz, Tatiana y la mezcla de la de blanco con la de azul.

La forma de abordar algunos de los elementos en la dramaturgia, como la idea de una mujer construida desde múltiples *ellas*, los diferentes vestidos como pieles o extensiones de *ella*, elementos simbólicos como el uso del color blanco, lo ritual en la pieza y la idea de un cuerpo transmutando en un viaje personal, hicieron resonancia en mí, por lugares en común con un proyecto de bio-performance llamado *Proyecto 37- T* (que inicié en colaboración con varios artistas en el 2013, al cumplir 37 años), así como por procesos de sanación personal que experimenté a través de ceremonias como la ayahuasca, los cuales atravesaron mi mirada y mi hacer en el trabajo realizado.

En el proceso total, me he encontrado etapas que dialogan entre sí: el acompañamiento inicial generado desde el análisis, el cuestionamiento y la interpelación, fue dialogando pronto con la necesidad de coherencia y lógica entre los diferentes hilos que iban conformando el entre tejido total de lo que vendría a ser la obra más adelante. Pronto se hizo necesario salir del espacio de ensayo y enfrentar la estructura a otras miradas, para comprobar si se había logrado (entre otras cosas) superar, la "encriptación" inicial. Con ese propósito, previos al estreno, expusimos nuestro trabajo en muestras de proceso abiertas a públicos diversos. A partir de las devoluciones de las y los espectadores y sumado a las reflexiones al interior del colectivo, surgieron nuevos insumos para seguir sobre el trabajo con la dramaturgia total del espectáculo. Finalmente todo esto se pone a prueba de forma más contundente en la puesta en escena del espectáculo. Sin embargo no se termina ahí, ir a un nuevo espacio nos obliga a enfrentar la pieza cada vez de forma distinta, esto, ha llevado a revisitar el trabajo durante los ensayos para cada nueva presentación, ha implicado generar nuevas lecturas y profundizar en los detalles, lo cual ha permitido amarrar aún más los hilos que constituyen la dramaturgia total.

El ejercicio doble de dirección-dramaturgia, es infinito y apasionante, en tanto la pieza continúe viva en el convivio con los espectadores. La idea de trabajar en una dramaturgia escénica no muere para mi, con el estreno, sino que se alimenta con cada nueva puesta en público y cada nuevo espacio.

-Grettel

Un esfuerzo de biocronología[xv] se ocupa en el proyecto de estudiar los fósiles. Un fósil es aquello excavado, su carácter alude también a un cuerpo enterrado, restos orgánicos o minerales. Existen muchas clases de fósiles, los que *ella* y nosotras estudiamos son huesos transformados en piedra, esa es nuestra especialidad.

Los fósiles por lo general muestran únicamente las partes duras del animal, planta o ser humano, algunos son más complejos y registran una mayor cantidad de información paleobiológica. Su estudio pretende mostrar un pequeño registro de la vida del pasado, algo distorsionada y sesgada por quien mira.

Escena de la obra, con Tatiana Sobrado. Fotografía de Adrián Arias.

Para que exista fosilización, es importante que haya transcurrido un determinado intervalo de tiempo, es un fenómeno excepcionalmente raro, ya que la mayoría de los componentes de los seres vivos tienden a descomponerse rápidamente después de la muerte. ¿Un fósil viviente? suena extraño, pero nos atrapa. Contiene la vida y la muerte en dosis similares, se transforman la una a la otra.

Durante el proceso dramatúrgico, con la idea de que una especie de roca madre es suficiente para acumular la memoria de ambas polaridades (nacimiento y mortalidad), nos tomamos el tiempo de sentirla, de escucharla, estudiar su aparente coraza inerte y exigirle la memoria que reclama ser utilizada. Cada detalle del espectáculo dialoga con los demás elementos, con el cuerpo de Tatiana, se ubican en el espacio porque se les ha otorgado un lugar, son necesario para que la puesta en escena exista.

¿Por qué piedras, Tati? A mí se me parecen semillas a lo lejos. ¿Será que es una segunda parte de la germinación de la que hablábamos en el 2009[xvi]? ¿Y por qué ahora todo es tan gris? Antes teníamos tierra, verde, aguacates... ¿Cuántos años tenés vos, Tati?, ¿Cuantos años tengo yo? ¿Cuántos años tiene Grettel? ¿Y por qué ahora ya no estamos en un sótano, sino en una playa?

La libertad, decía Tatiana... un proceso más lúdico, en la playa hay más piel, vemos más las formas, hay música en vivo... más calor, sube la temperatura, el tiempo en la playa se alarga.

Quizá la mujer de azul es la que se parece más a mi forma de ver la vida, a mi presente. La mujer de blanco esconde secretos, experiencias, no habla directamente. La escucho, pero no me atraviesa. La mujer de azul me invita a bailar; me gusta su voz, sus colores y como se mueve, la sigo, es suave, ligera, le gusta el sol, camina por las piedras cuando están calientitas, como yo.

Me quedo observándola, miro su espacio íntimo, su espacio de ritual, sus lentes, sus libros, su cuerpo. Ella, es el tiempo, ella está viva, ella espera...Yo quiero esperar con ella, quiero vivir, tener listas de pendientes, tomar el sol, caminar por playa... Estar viva.

-Mariela

Presentación de "Manifiesto..." en el IX ENT 2016.

Notas

i Tatiana Sobrado Lorenzo es actriz, profesora de actuación en la Universidad de Costa Rica. Premio Nacional Mejor Actriz Protagónica (1997) y Actriz de Reparto (1998). Tiene un doctorado en Artes Escénicas de la Universidad de Sao Paulo. Grettel Méndez Ramírez es actriz, *performer*, directora escénica y docente. Realizó estudios en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional. Actualmente labora en la Universidad de Costa Rica. Mariela Richmond Vargas es diseñadora, pedagoga, artista visual. Graduada de la Universidad de Costa Rica en Artes Visuales; está por concluir la Maestría Académica en Artes Dramáticas en la misma institución.

ii Temporada en estacionamiento de Café Kalú, Barrio Amón, San José, Costa Rica (oct.-nov. 2009).

iii Gracias a la ayuda de Iberescena (2015) el proceso contó también con orientaciones y asesorías de artistas brasileños: Antônio Januzelli (actor, director y maestro de actores), Ipojucan Pereira (actor, profesor, investigador y director) y Maura Baiocchi (coreógrafa, bailarina, performer y fundadora de la Taanteatro Cía.).

iv Abreu

v Idem

vi Araujo, p.127

vii Araujo, p.129

viii Ver más en: http://www.taanteatro.com/

ix Morin, p.95

x Biedermann, p. 290

xi Chevalier, p, 827

xii Pinkola, p.48

xiii Jung, p.107

xiv Ipojucan me acompañó en varios ensayos y realizó para mí un breve taller para explorar el espacio y la relación con las piedras. Varias veces me dijo: "Elas sao tuas parceiras".

xv Parte de la Paleontología que estudia las entidades paleobiológicas, seres ya extinguidos que conocemos por sus fósiles. (Fernández López, 1997)

xvi Referencia a Última gota [conexiones] (2009)

Referencias

Abreu, Luis Alberto de (2004). Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. SESI: Curitiba. Recuperado de:
http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml [Consulta 1 dic. 2016].

Araujo, Antonio (2006). O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Revista Sala Preta. (v.6) 127-133.

Biedermann, Hans (1993). Dicionário de Símbolos. São Paulo: Melhoramentos.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1999) Diccionario de símbolos. Barcelona: Herder.

Fernández L., S.R. (1989). La materia fósil. Una concepción dinamicista de los fósiles. Madrid.

Jung, Carl G. (2008). El hombre y sus símbolos. Buenos Aires: Paidós.

Morin, Edgar (2009). El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana. Madrid: Cátedra.

Pinkola-Estés, Clarissa (2001). Mujeres que corren con lobos. Madrid: Suma de Letras.

La Casona Iluminada: más que un espacio, una plataforma de gestión.

Carolina Lett[1]

Administrar una sala en el epicentro de las artes de Costa Rica no es tarea fácil: requiere de un profundo compromiso con el medio profesional y comunal, además de todos los otros posibles beneficiados.

Inauguración de la Casona Iluminada. Fotografía de Mariana Delgado.

El costo de vida tan elevado del país hace que el sector cultura, y en particular el sector independiente de las artes, opere a menudo en condiciones de desventaja, situación que se hace manifiesta sobre todo en lo que respecta a lugares para ensayar y presentar sus montajes. Esto sumado a los altos costos de materiales y otros gastos de producción, deja a la mayoría de grupos un resultado de números rojos o, en el mejor de los casos, una recuperación mínima de la inversión, pero insuficiente para el pago del equipo humano.

La imagen parece desesperanzadora... ¿Tendremos que delegarle el arte solo a los artistas que tengan el capital económico para producirlo?

En este escenario surgen las "salas" independientes como una opción de alerta que responde a la realidad nacional. Sin embargo, al igual que las agrupaciones independientes, las "salas" deben velar por su mantenimiento y permanencia, y para ello necesitan generar fuentes de ingreso para subsistir.

El desarrollo actual de la economía mundial empuja a las nuevas generaciones hacia el rescate del trueque y alternativas de desarrollo sostenible. No se trata solo de producir dinero para adquirir poder o bienes materiales, sino de crear alianzas que permitan disminuir los costos y generar un impacto social y ambiental positivo. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en la creación artesanal de lo que antes consumíamos industrialmente, y se extiende también a la forma en que los usuarios empiezan a experimentar las propuestas escénicas.

Frente a esta realidad, las "salas" resultan ser lugares ideales que figuran en la línea fronteriza entre un teatro y un espacio no convencional. Mantenerlas representa una inversión inferior a la que requeriría un teatro de grandes proporciones, lo cual afecta positivamente en el costo de renta que se ofrece a los artistas que deciden presentarse. Además, su pequeño formato exige a los creadores otras formas de comunicarse con el público, desde un lado más íntimo, real y humanizado.

Inauguración de la Casona Iluminada. Fotografía de Mariana Delgado.

Un espacio hecho con amor

El 16 de setiembre de 2015 se inauguró en San José el espacio cultural La Casona Iluminada Costa Rica, ubicado dentro de la Casa Pagés en Barrio Amón, al norte del centro histórico de la capital costarricense. Surgió como un puente artístico para conectar la vida cultural de la ciudad de San José con La Casona Iluminada que ya existía desde años atrás en Buenos Aires, Argentina.

Para Carolina Lett, directora teatral y artífice del proyecto, este es "un nuevo tipo de espacio, un espacio escénico en

un lugar que no necesariamente es un teatro. Una casa antigua, que poco o nada tenía que ver con el arte, donde el hecho artístico ocurre por el propio trabajo de los artistas". El proyecto pretende vincular la investigación artística con los cruces entre disciplinas que caracterizan la experimentación artística contemporánea, sin perder nunca el concepto del arte como celebración.

La Casa Pagés, edificación que alberga La Casona Iluminada, fue construida por el comerciante español Elías Pagés a inicios del siglo XX. Como dueño del almacén La Alhambra,

Inauguración de la Casona Iluminada. Fotografía de Mariana Delgado.

Pagés pudo pagar una construcción victoriana que se engalana con seis columnas, un zócalo de piedra, ladrillo en el piso de abajo y maderas finas en el superior, y las iniciales "E.P.E" en su entrada. Esta casa también aloja la Librería Duluoz, el Café Rojo, un taller de pintura y otro de serigrafía.

En los próximos meses, renombrados artistas, directores e investigadores bonaerenses visitarán La Casona Iluminada para impartir talleres y charlas para todo público; tal como lo hizo Lorena Barutta en octubre de 2015 con talleres de entrenamiento actoral, y Maruja Bustamente (cofundadora de La Casona Iluminada en Argentina), quien ya ha visitado el país en dos ocasiones con talleres de dramaturgia y un espectáculo de su repertorio.

Hoy en día el antiguo Barrio Amón, donde se ubica La Casona Iluminada, se caracteriza por ser una zona con una amplia gama de espacios culturales bajo el formato de apropiarse de casas antiguas, tales como: la Alianza Francesa, Amón Solar, TEOR/éTica, Casa Teatro, Casa Mágica, Galería Talentum, entre otros. La Casona Iluminada aporta nuevas actividades y movimiento a este barrio tan lleno de posibilidades.

La Casona Iluminada se puede definir como: Espacio Cultural / Centro de formación artística / Cinemateca / Teatro / Danza / Sala de ensayo. Su identidad es mutable ya que se adapta a las necesidades de diversas expresiones artísticas.

Logros de ILU en 1 año

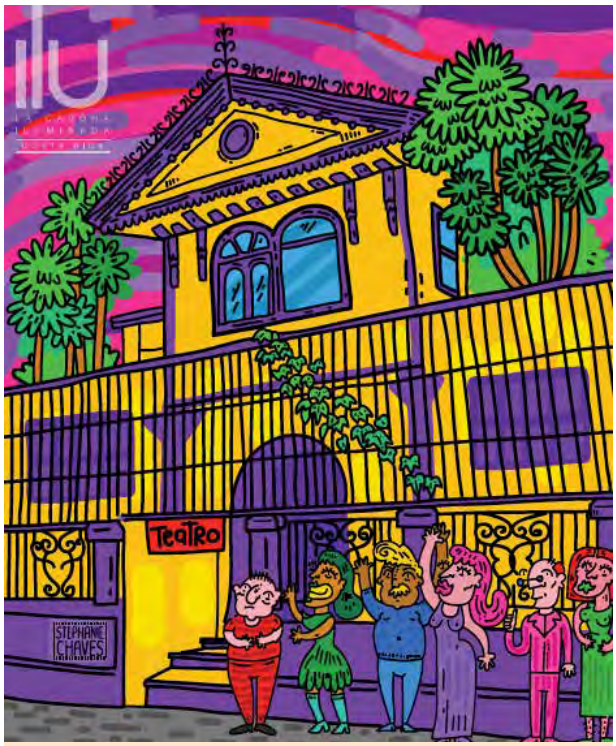
- 32 presentaciones de obras de teatro, danza, performance y libros.
- 22 talleres nacionales.
- 9 talleres internacionales.
- Alianza de La Casona Iluminada con el edificio Steinvorth, como sede itinerante.

La Casona Iluminada dentro de "Barrio", edificio Steinvorth

Barrio es una plataforma de innovación social e intercambio de la cultura contemporánea que albergará a La Casona Iluminada como encargados de las artes escénicas. El plan a mediano plazo es programar festivales artísticos independientes, performance, obras de teatro de mediano y gran formato, todo esto cruzado con la gastronomía y música.

Lo que está por venir

Para el 2017 vamos a iniciar con un plan para todos los artistas que nos acompañarán llamado ARTISTA GESTOR, una iniciativa del Club Matienzo (Buenos Aires, Argentina) donde una de sus fundadoras, Paula Baro vendrá a Costa Rica a orientarnos sobre nuevas tendencias de gestión y producción escénica. ■



La Casona Iluminada, Barrio Amón
Avenida 7, entre calle 3 y 5. San José, Costa Rica.
Del Teatro Nacional 400 m Norte y 25 m Este.
Teléfono: 8431-8790
lacasonailuminadacr@gmail.com
facebook.com/La.Casona.Iluminada.Costa.Rica/

Notas

i Carolina Lett es egresada del Taller Nacional de Teatro. Estudió dirección de arte para cine, dramaturgia y dirección teatral en Argentina con Mauricio Kartún, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert y Rubén Szuchmacher. Actualmente trabaja como directora de arte en cine y publicidad, producción teatral y gestión cultural. Es la directora del espacio cultural La Casona Iluminada.

A propósito de Embrujarte[i]

Martín de Goycoechea[ii]

- No creo poder hacerlo. No sé escribir teatro - me dijo. Yo aún tenía café y un poco de aloe.

- Quedate. Vamos viendo. No hace falta que sepás - le dije, con más convicción que facilidad de palabra. Y dejé la galleta con sabor a fruta exótica. Quizás camote. Si es que eso es una fruta.

O algo.

El primer boceto lejos estaba de tener elementos teatrales. Pero su relato vívido, la precisión de la anécdota y la voluntad de que nosotros entendiéramos el elemento sensible y tan personal del relato, desmentía su voluntad de escapar.

He de reconocer que en su historia encontré algo propio. Algo con mi padre. Una situación parecida donde yo era ella, algunos años después y a miles de kilómetros. Probablemente eso me permitió imaginar. Que es lo único que busco.

No la dejé huir. Ella se permitió quedar.

Al término de la semana, horas antes de la picada que cerraba el taller, "estrenó".

La actriz que participa de la escena es una joven que el año pasado se escondía detrás de sus compañeros y hoy se planta sola en el espacio.

La imagen es posible. Muy posible.

La autora sonríe. Me sonríe. Y yo a ella.

No tengo idea lo que debe sentir alguien que marca un gol importante. O un gol, siquiera. Pero yo tiré un centro y ella cabeceó. Un mordisco a la realidad. Una marca roja dejada en la piel de quien no quiere que digamos algo. Un poco de maldad.

Gol.

Frente a la picada, brindamos. Ellos con birra, sangría y vino. Yo con aloe.

Ella se acerca y me pregunta si vendré el año que viene.

- No lo sé - contesto. Aunque espero que así sea, no es lo importante. Porque nada tengo que ver yo en todo esto.

Es el teatro que le permitió algo.

Esta anécdota, un tanto ególatra, deja en mí la claridad del territorio que no habrá de abandonarse.

Extraña es la sociedad que no escribe sus propios hitos contemporáneos.

En ella y en la joven actriz habita un territorio que los grandes actores que construyen camerinos en los pasillos de los teatros para no socializar con la chusma, han olvidado.

Ellas, junto a sus compañeros, ordenan, actúan, limpian, guardan y preguntan si quiero más café. Yo agarro la pinza y sirvo más ensalada junto al arroz con siempre el día de apertura. Porque ellos me hacen parte de lo grupal.

El lugar es camerino, escenario y cocina a la vez.

Mi intromisión en el teatro comunitario tico nace en el grito de varios niños.

En un "¡Hey!" a voz en cuello, con revoleo de polleras y zapateos que suenan fuerte contra el piso del gimnasio de una escuela. Pañuelos que me recuerdan una zamba argentina y mi cuerpo con cierta gracia intentando bailarla.

Este año me sorprendí con un micrófono en la mano, hablando en la apertura del Festival Teatral Embrujarte.

Al levantar la vista, descubro decenas de padres haciendo un intento desesperado e inútil por silenciar a sus hijos. En ese momento, y con casi cinco semanas fuera de mi casa y de los míos, comprendí lo importante de esa comunión. Comprendí la presencia de los niños. Los mismos que nos siguieron detrás de la buseta a lo largo de decenas de cuadras bailando como si pudieran hacerlo hasta Nicaragua.

Es algo genuino y completamente alejado de lo ingenuo u amateur que el preconcepto intenta construir. Más cerca del rito y muy lejano del saber ortodoxo. De la repetición de un signo vencido. De un teatro muerto. De un actor paseando por el espacio siendo solo actor. Creyendo ser teatro.

Un canal de comunicación. Lo más pronto posible. Eso ha de ser construido.

Comprendo que mi rol ha de estar a favor de la efectividad en la comunicación. Pues hay una voluntad férrea de expresar el cotidiano de manera inmediata. Casi como un análogon de lo real. Muchas veces, la voluntad moral y la construcción de verdad absoluta es la que prima por sobre la posibilidad asociativa, por sobre la capacidad de la escena de poner en crisis o en duda situaciones cercanas. Pues la empatía es reemplazada por la catarsis.

Esta cercanía con los materiales generados ofusca y confunde. Estamos siempre en el borde de la justificación per-

sonal. A punto de caer en la explicación. Brota el deseo de, llegado el apagón, pararse frente a público y contar lo que creemos no se entendió.

Es complejo el distanciamiento con nuestro imaginario al verlo en el espacio. Difícil la reducción del ego. La lectura del ensayo contra la idea. Porque la pertenencia es vital.

Porque el teatro lo es. Porque allí reside la diferencia entre entretenimiento y cultura. Porque la cotidianidad es urgente. Pone en juego el "aquí y ahora" de manera urgente.

Y en ese ejercicio, es la actuación la que comprende más rápido lo que está en juego.

Tanto es así, que se opone al poder sin darse cuenta.

2015. Último día de taller. Montaje. Los actores esperan.

Al llegar, cientos de globos me reciben. Adornan la cara sonriente de un político en campaña. Tienen el mismo espantoso color que los que han invadido la Argentina.

Un color que el teatro ha sabido odiar.

En el cartel lo rodean dos bellas mujeres, que con una pierna cruzada sobre la otra, intentan darle una impronta de dandy envidiable.

Pero ni él la tiene, ni ellas lo logran.

Como todo acto político, es un ejercicio teatral. Pero esquizofrénico. Pues el sí cree la fábula.

Nuestro cierre de taller, un modesto montaje, construido entre todos, con la voluntad de asociar y no de saberlo todo, nos ha empujado a insomnes textos que nos pasamos por el éter cibernético y que está listo para ser mostrado.

Nos gusta. Somos así de básicos.

Pero los globos han ofendido a los actores. Raro, pues son seres propensos a las fiestas. El poder se muestra omnipotente una vez más.

Ellos no quieren decir lo propio en casa ajena.

Encerrados entre el baño y lo que ofició de mi pieza por unas noches, tenemos bronca. Entre todos.

Nuestra bronca es indignación y nos hace comprender que lo que pensamos un ejercicio más, es ahora un acto de rebeldía.

Yo me convierto en un bizarro director técnico de mediocre equipo de básquet en película de Disney que logra llegar a la final pero le están haciendo trampa, y, al borde de la emoción más sincera, les propongo hacer la función.

Me doy cuenta de mi estupidez.

Nadie ponía en duda eso. Sus caras pasan del respeto al cariño. Maternal y paternal, dependiendo del caso.

Comprendemos la función de lo que hacemos cuando el enemigo es claro.

Cuando está en juego un territorio de expresión.

Ellos dan una función descollante. Nuestro público aplaude de pie. No es mucho, pero es expresivo.

Algo dijimos al comienzo y al final de espectáculo. No recuerdo qué. Algo así como que el teatro hace tanto ruido como el de un globo al ser explotado. Y molestamos. Rompimos la armonía de una mentira montada. Montamos sobre la mentira una verdad a los gritos.

El teatro comunitario se hace fuerte y necesario en el territorio abandonado. En el borde de la teatralidad. O quizás en su centro.

Sigue las huellas de los que quitaron los pies de las capitales pero se reconstruye en su utilidad diaria.

Se me pide una visión sobre mi paso por el teatro comunitario costarricense.

Aún me falta mucho arroz con pollo por comer para tener esa respuesta.

Pero cada vez que salgo, quiero volver a entrar.

Notas

i Como parte de los esfuerzos que el Teatro Popular Melico Salazar realiza en apoyo del teatro comunitario del país, el maestro argentino Martín de Goycoechea impartió un taller de dramaturgia durante el IV Festival Teatral Embrujarte 2016.

ii Martín de Goycoechea es actor, director y dramaturgo. Docente en la carrera de Dirección en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) de Buenos Aires, Argentina.

IX Encuentro Nacional de Teatro. 18 al 30 de octubre, 2016.

Teatro 1887, Gráfica Génesis, Teatro Municipal La Villa de Desamparados, Edificio La Alhambra, Teatro de La Aduana

PROGRAMACIÓN ESPECTÁCULOS

Martes 18 octubre	**DELIRIOS DE PAPEL • La Llave Maestra** Teatro Popular Melico Salazar, 7:00 p.m.
Miercoles 19 octubre	**LA CIUDAD SITIADA • Teatro del Público** Gráfica Génesis, 8:00 p.m. *Foro con los artistas después de la función*
Jueves 20 octubre	**MANIFIESTO PARA MIENTRAS LLEGA EL BARCO** **Teatro Luna** Gráfica Génesis, 8:00 p.m. *Devolución crítica a cargo de Jorge Dubatti. Viernes 21, 4:00 p.m, Hotel Aurola. Cupo limitado.*
Viernes 21 octubre	**LA CASA LIMPIA** **Teatro Abya Yala/Teatro Universitario** Teatro 1887, 8:00 p.m. *Devolución crítica a cargo de Jorge Dubatti. Sábado 22, 10:00 a.m. Hotel Aurola. Cupo limitado.*
Sábado 22 octubre	**VIOLA • DelCarmen Teatro** Gráfica Génesis, 8:00 p.m.
Domingo 23 octubre	**EL CARTERO DE NERUDA** **Salaverry Producciones** Teatro 1887, 8:00 p.m.
Lunes 24 octubre	**PANCHA CARRASCO • La Hebra Teatro** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 10:00 a.m. *Foro con los artistas después de la función*
Martes 25 octubre	**ACERTIJO MAYOR • Compañía La Bicicleta** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 2:00 p.m. **ROBINSON & CRUSOE** **La TraKa Teatro Y Los de a Pie** Teatro 1887, 8:00 p.m. *Devolución crítica a cargo de Ricardo García. Miércoles 26, 3:00 p.m. Hotel Aurola. Cupo limitado.*
Miércoles 26 octubre	**TRAMADA • Escuela de Arte Escénico - UNA** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 7:00 p.m. *Grupo universitario.*
Jueves 27 octubre	**NUNI • Colectivo El Queso Teatro de Títeres** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 10:00 a.m.
Jueves 27 octubre	**CÍRCULO VICIOSO • Teatro Contraluz** Teatro 1887, 8:00 p.m. *Devolución crítica a cargo de Maruja Bustamante. Viernes 28, 10:00 a.m. Hotel Aurola. Cupo limitado.*
Viernes 28 octubre	**AMANTES Y BANDIDOS y LOS FRUTOS DEL AMOR** **Escuela de Artes Dramáticas - UCR** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 6:00 p.m. *Grupo universitario.* **LA NOCHE ÁRABE** **Compañía Nacional de Teatro** Teatro La Aduana, 8:00 p.m.
28 y 29 octubre	**MUESTRA DE LABORATORIO:** **MEMORIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS** El Edificio La Alhambra. Calle 0, Avenida 0, San José. 7:00-8:00 p.m. y 8:30-9:30 p.m.
Sábado 29 octubre	**VERDE QUE TE QUIERO VERDE** **Teatro La Maga** Teatro Municipal La Villa de Desamparados 3:00 p.m.
Sábado 29 octubre	**UN DÍA NUBLADO EN LA CASA DEL SOL** **Teatro Los Mismos** Teatro 1887, 8:00 p.m.
Domingo 30 octubre	**SERESTANDO MUJERES** **Lume Teatro - Ana Cristina Colla** Teatro 1887, 3:00 p.m. *Foro con los artistas después de la función. Cupo limitado.* **TERRENAL - PEQUEÑO MISTERIO ÁCRATA** **Mauricio Kartun** Teatro Popular Melico Salazar, 7:00 p.m.

PROGRAMACIÓN PARALELA

13 de octubre al 6 de noviembre	**CURVA PELIGROSA** **Teatro Universitario** Jueves a Sábado, 8:00 p.m. Domingo, 5:00 p.m. *Reservaciones al 2511-6722*
29 de setiembre al 13 de noviembre	**CRÓNICAS DE UN TÓRSALO EN TIEMPOS DE GUERRA Dirección Fabián Sales** Teatro José Joaquín Vargas Calvo Jueves a Sábado, 8:00 p.m. Domingo, 5:00 p.m

PROGRAMACIÓN ÁREA DE REFLEXIÓN

Miércoles 19	CONFERENCIA	El teatro como acontecimiento. Aportes de la Filosofía del Teatro a una teoría teatral latinoamericana.	Jorge Dubatti	UNA*	1:00 p.m.
	FORO	Sobre el espectáculo "La Ciudad Sitiada"	Elenco y público asistente	Gráfica Génesis	8:00 p.m.
Jueves 20	CONFERENCIA	Hacia un espectador compañero. La experiencia de las Escuelas de Espectadores 2001- 2016.	Jorge Dubatti	Teatro de La Aduana	3:00 p.m.
Viernes 21	DEVOLUCIÓN	Sobre el espectáculo "Manifiesto para Mientras Llega el Barco"	Jorge Dubatti	Hotel Aurola	4:00 p.m.
Sabado 22	DEVOLUCIÓN	Sobre el espectáculo "La Casa Limpia"	Jorge Dubatti	Hotel Aurola	10:00 a.m.
	CONFERENCIA	La crítica teatral contemporánea	Jorge Dubatti	Teatro 1887	3:00 p.m.
Lunes 24	FORO	Sobre el espectáculo "Pancha Carrasco"	Elenco y público asistente	T.M.V.D.**	10:00 a.m.
	CONFERENCIA	La influencia de Cervantes y Shakespeare en México desde el punto de vista del teatro comparado	Ricardo García Arteaga	UCR***	4:00 p.m.
Miércoles 26	DEVOLUCIÓN	Sobre el espectáculo "Robinson & Crusoe"	Ricardo García Arteaga	Hotel Aurola	3:00 p.m.
Viernes 28	DEVOLUCIÓN	Sobre el espectáculo "Círculo Vicioso"	Maruja Bustamante	Hotel Aurola	10:00 a.m.
Sabado 29	MESA REDONDA	Shakespeare en Costa Rica: Miradas diversas desde una escena diversa	Panelistas y moderador invitados	Teatro 1887	3:00 p.m.
Domingo 30	FORO	Sobre el espectáculo "SerEstando Mujeres" y Lume Teatro	Elenco y público asistente	Teatro 1887	3:00 p.m.

*UNA - Teatro Atahualpa del Cioppo, **Teatro Municipal de la Villa de Desamparados, ***UCR - Teatro Universitario

PROGRAMACIÓN TALLERES

Drama por asalto	Bárbara Colio	17 al 19 de setiembre	Salón de ensayos Compañía Nacional de Teatro
Acompañamiento Dramatúrgico Personalizado en Grupo	Claudia Barrionuevo	3, 4, 6, 7, 8, 10 y 11 de octubre	CICAP UCR
Seminario de Escritura Escénica	Martín de Goycoechea	17 al 22 de octubre	Salón de ensayos Compañía Nacional de Teatro
La Exaltación de lo privado	Maruja Bustamante	24 al 27 de octubre	La Casona Iluminada
Dramaturgia de Emergencia: Brevario de arte y oficio para la escritura teatral	Mauricio Kartún	31 de octubre, 1 y 2 de noviembre	Teatro La Aduana Compañía Nacional de Teatro
Dramaturgia Colectiva: Trabajos individuales analizados en grupo, partiendo de una premisa común	David Desola	3 al 6 de noviembre	Centro Cultural de España
Tendencias Actuales del Teatro en Buenos Aires	Jorge Dubatti	20 y 21 de octubre	Salón de Ensayos Compañía Nacional de Teatro
Estudios teatrales: Ejemplos mexicanos	Ricardo García Arteaga	24 al 27 de octubre	Instituto México
El cuerpo multifacético	Ana Cristina Colla	25 al 29 de octubre	Salón de Ensayos Compañía Nacional de Danza
Dramaturgia del espacio y la indumentaria: La escenografía y el vestuario como productores de discurso escénico	Gabriela Aurora Fernández	27 y 28 de octubre	LAB-Memoria de las Artes Escénicas

ACERTIJO MAYOR
Compañía La Bicicleta

AMANTES Y BANDIDOS Y LOS FRUTOS DEL AMOR
Escuela de Artes Dramáticas - UCR

EL CARTERO DE NERUDA
Salaverry Producciones

CÍRCULO VICIOSO
Teatro Contraluz

LA CIUDAD SITIADA
Teatro del Público

MUESTRA DE LABORATORIO:
Memoria de las Artes Escénicas

LA CASA LIMPIA
Teatro Abya Yala/Teatro Universitario

LA NOCHE ÁRABE
Compañía Nacional de Teatro

MANIFIESTO PARA MIENTRAS LLEGA EL BARCO
Teatro Luna

NUNI
Colectivo El Queso Teatro de Títeres

PANCHA CARRASCO
La Hebra Teatro

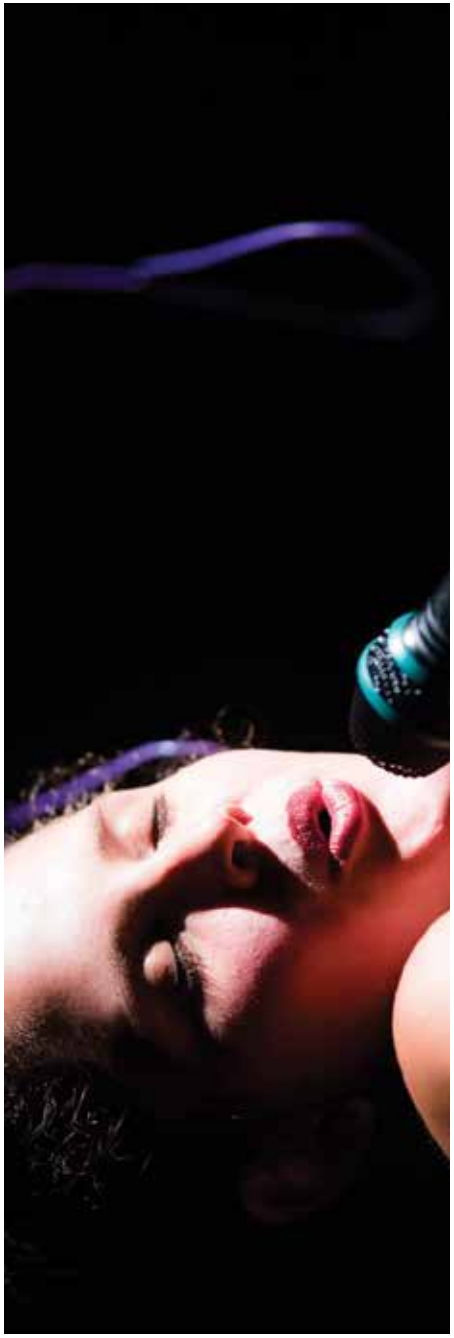
ROBINSON & CRUSOE
La TraKa Teatro Y Los de a Pie

TRAMADA
Escuela de Arte Escénico - UNA

UN DÍA NUBLADO EN LA CASA DEL SOl
Teatro Los Mismos

VERDE QUE TE QUIERO VERDE
Teatro La Maga

VIOLA
DelCarmen Teatro



DRAMA POR ASALTO
Bárbara Colio

SEMINARIO DE ESCRITURA ESCÉNICA
Martín de Goycoechea

ACOMPAÑAMIENTO DRAMATÚRGICO
Claudia Barrionuevo

LA EXHALTACIÓN DE LO PRIVADO
Maruja Bustamante

DRAMATURGIA DE EMERGENCIA
Mauricio Kartun

DRAMATURGIA COLECTIVA
David Desola

EL CUERPO MULTIFACÉTICO
Ana Cristina Colla

DRAMATURGIA DEL ESPACIO Y LA INDUMENTARIA
Gabriela Aurora Fernández

TENDENCIAS ACTUALES DEL TEATRO EN BUENOS AIRES
Jorge Dubatti

ESTUDIOS TEATRALES: EJEMPLOS MEXICANOS
Ricardo García Arteaga

CONFERENCIA
EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO
Jorge Dubatti

FORO
LA CIUDAD SITIADA
Elenco y público asistente

CONFERENCIA
HACIA UN ESPECTADOR COMPAÑERO
Jorge Dubatti

DEVOLUCIÓN
MANIFIESTO PARA MIENTRAS LLEGA EL BARCO
Jorge Dubatti

DEVOLUCIÓN
LA CASA LIMPIA
Jorge Dubatti

CONFERENCIA
LA CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÁNEA
Jorge Dubatti

FORO
PANCHA CARRASCO
Elenco y público asistente

CONFERENCIA
SHAKESPEARE EN MÉXICO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL TEATRO COMPARADO
Ricargo García Arteaga

DEVOLUCIÓN
ROBINSON & CRUSOE
Ricardo García Arteaga

DEVOLUCIÓN
CÍRCULO VICIOSO
Maruja Bustamante

María Bonilla, Luis Carlos Vásquez y Jaime Hernández. Moderadora: Gilda Pacheco

FORO
SERESTANDO MUJERES Y LUME TEATRO
Elenco y público asistente

Delirios de Papel. La Llave Maestra.

Serestando Mujeres. Lume Teatro - Ana Cristina Colla

Terrenal, Pequeño Misterio Ácrata. Mauricio Kartun.

Mujer... Maestra... Vida...

Arnoldo Ramos[i]

Mujer, maestra, vida...y estas palabras se quedan pequeñas cuando trato de describir a mi querida maestra Pochi. O Pochocha, como también la llaman quienes la quieren y respetan. Con gran ilusión subo las gradas de su linda y acogedora casa ubicada en Sabanilla. Se abre la puerta y unos ojos vivaces y llenos de alegría me reciben con un calor que muy pocas veces se siente. Un tono de voz amigable me invita a pasar y al mismo tiempo me transporta en el tiempo a mis inicios al Taller Nacional de Teatro donde la conocí y tuve el privilegio de ser su alumno.

Sorprende la frescura de su mirada y de su voz, como si el tiempo no pasara por ella o más bien como si hubiera pasado sin tocarla, como si el tiempo quisiera que fuera eterna. La observo con cuidado; cada movimiento calculado y cuidadoso, cada palabra simple, cada mirada cotidiana me asombran por su enorme energía. Es como si la maestra se hubiera puesto de acuerdo con el tiempo para darme una lección más de las incontables que me ha dado a través de los años... La frescura, el anhelo de la juventud, el sentirse y proyectarse joven no tiene relación alguna con los años. Pochi hace alcanzable y esperanzadora esta verdad de Perogrullo.

A cada pregunta que le hago me sonríe y esa sonrisa permanece en su rostro a lo largo de toda su narración. Es difícil no sentirse embelesado, como trasladado desde su sala a la calidez de su corazón. Ocurre como una especie de milagro: su característica voz, con la humildad de los genios, dibuja sus recuerdos. Recuerdos que son historia patria, recuerdos con eco en casi infinidad de generaciones transformadas por su arte.

Ella misma ríe al tratar de sintetizar en unas cuantas frases, una odisea de más de cincuenta años:

Mis padres se llamaban José Enrique Acebal Paolantonio y María Elena Álvarez Del Riego. Soy de Santa Fe, Argentina. El movimiento teatral, durante los años 50 en Santa Fe, era muy intenso, participaba como actriz en un grupo llamado Teatro de los 21, en una sala del Museo de Bellas Artes, ensayábamos en la tarde, dábamos función en la noche, de martes a domingo, incluso varias veces por día. Comenzamos con el Zoológico de Cristal, te imaginarás la audacia de interpretar a Amanda Wingfield a esas edades.

En ese momento, se abrió la Escuela de Teatro de Santa Fe, donde contrataron a Oscar Fessler y así tuve la oportunidad de trabajar con uno de los mejores maestros internacionales. Así, se dio una etapa ya no tanto de divertimento sino de profesionalismo.

Más tarde, en el 62 y 63, hicimos una gira que abarcó Centroamérica y México, curiosamente el único país que no se visitó fue Costa Rica. En la Ciudad de México fuimos invitados a interpretar Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, en la Sala Chopin; durante el estreno, dentro del público, había dos grandes entusiastas costarricenses: Daniel Gallegos y Kitico Moreno, quienes se hallaban ahí por casualidad.

Después, con Daniel Gallegos, durante ese viaje, tuvimos algunos encuentros más y nos trajo su obra La Casa, sólo para comentarla, aunque pienso que es uno de sus

El Hermano Luminoso (de José Pedroni), 1977. Dirección de Héctor Tealdi.

mejores trabajos; así nos conocimos, pero no ocurrió nada más.

Volvimos a Argentina, pasaron algunos años y, en el 67, obtuve una beca para estudiar teatro con Oscar Fessler, en Buenos Aires. Ahí nos encontramos con el agregado cultural, él ya nos había recibido antes en México, un gran amigo, quien se venía para Centroamérica y consideró interesante conformar un grupo extraoficial para trabajar en Centroamérica, pues eran tiempos difíciles en la Argentina.

Entonces nos vinimos con un contrato por un año y... aquí me ves, ¡ya han pasado casi cincuenta años!

Llegué a Costa Rica a dar clases de Teatro para Artes y Letras, por parte de la Embajada Argentina como aporte cultural. Al mismo tiempo, el Teatro Arlequín, nos recibió maravillosamente (con Guido Sáenz, Beto Cañas, Lenín Garrido, Kitico Moreno, Daniel Gallegos, Ana Poltronieri, Oscar Castillo y todos quienes lo integraban) y comenzamos a hacer coproducciones (Teatro 21/Teatro Arlequín), incluso se hicieron giras alrededor de todo el país, algo que no se había hecho antes, con Historias para ser contadas, ahí utilizábamos un término que se usa hasta ahora, incluso en Argentina: los argenticos, entonces nos decíamos actores argenticos.

Al terminar el contrato, se abrió la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y Daniel Gallegos nos llamó para colaborar, estuvimos ahí varios años. Después fuimos a Europa, alrededor de ocho meses y aprendimos muchísimo de las propuestas teatrales de aquella época.

En Yugoslavia nos ofrecieron una beca para quedarnos, pero...yo sólo sentí que no, y dije, me voy para mi casa, me preguntaron: ¿a dónde a la Argentina? No, respondí, a Costa Rica... Y regresé.

En la conversación, nos encontramos con un gran suspiro, pues gracias a esas incomprensibles órdenes del alma tuvimos la dicha de encontrarnos, tuve el gran honor de llamarme su alumno. Gracias a esta decisión el teatro costarricense le abrió sus brazos y esta fructífera relación se ha demostrado con muy diversos premios y reconocimientos, entre ellos: seis premios nacionales, un premio Áncora, un premio de la Municipalidad de Puntarenas, premio Generarte y dos premios más en la Argentina.

Por supuesto, la incansable mujer continúa su relato que para mí se revela como un libro sagrado:

Cuando volví, ingresé a la Compañía Nacional de Teatro. En esa época, durante el 77, hacíamos tanto promoción como actuación. Luego de un análisis muy concienzudo y honesto, nos dimos cuenta que la promoción teatral no es ir a reproducir clases de teatro, que la formación de grupos es una consecuencia y un fin en sí mismo, pero no sabíamos cómo hacerlo. Entonces dio la casualidad de que Oscar Fessler estaba en México de visita, en casa de una santafecina amiga nuestra y decidimos llamarlo. Le propusimos que viniera a Costa Rica, cosa que también Guido Sáenz ya le había mencionado antes.

Efectivamente vino, aunque ya tenía un contrato en Francia, pero a él le gustó Costa Rica, fue un enamorado del país, de su libertad y su gente. Así, con su apoyo, se creó el Taller Nacional de Teatro, donde

Soledad, ¿quién te acompaña? (de María Silva), 2006. Dirección de Mariano González. En la foto con María Silva.

Camino hacia la Meca (de Athol Fugard), 1992. Dirección de Remberto Chávez. En la foto con Sylvie Durán y David González.

trabajé más de veinte años y fui su directora. Hasta que me pensioné y resolví hacer únicamente teatro, una experiencia inédita para mí.

En ese tiempo, el 77, Fessler nos enseñó su metodología, con las primeras promociones del taller. Él atrasó su compromiso con la compañía francesa lo más que pudo pero llegó un momento en que debió partir, ahí fue cuando me ofrecieron el puesto de directora, entonces pedí que la dirección fuera dividida, asumida por un colectivo, una parte de actuación (con Luis Fernando Gómez y Eugenia Chaverri), otra de promoción (con Liam Solís) y otra a crear llamada "promoción artístico-cultural" (con Diego Díaz, quien tenía un equipo de cinco profesores de distintas áreas).

A partir de eso, se crearon una infinidad de programas e innovaciones muy diversas, junto con el Ministerio de Cultura: aplicación de la metodología teatral a la educación, en la detección de problemas de abuso, tratamiento para discapacidades. Una época muy intensa de trabajo y aporte social.

En ese sentido, el teatro es un hecho dinámico, uno no puede parquearse en una metodología porque el caudal humano que ingresa al proceso de aprendizaje tiene una naturaleza sumamente distinta entre sí. Ahí el profesor es sólo una guía para que el "estudiante", por llamarlo de alguna forma, extraiga sus propias posibilidades y las vierta con un lenguaje propio. Después, con los años, los estudiantes siguen reuniéndose y trabajando juntos, por lo tanto, esa mística que trajo consigo Fessler sigue viva.

Lo que aprendí en mis años de enseñanza es mi mayor tesoro. Un actor debe estar entrenado y para eso debe vivir varias experiencias con varias personas y varios enfoques, eso pude vivirlo con todos y cada uno de los estudiantes que pasaron por el taller. Constantemente, ellos superaban por mucho mis expectativas y me presentaban ideas que a mí ni siquiera se me habían ocurrido. Todo eso se fue incorporando en mi labor como actriz, a tal punto que hubo un lapso donde trabajé con dedicación exclusiva y no pude subir a un escenario por un largo periodo, lo cual me causó un trauma bastante serio, pero en cuanto me jubilé, y no bajé nunca más de un escenario, me di cuenta de la enorme riqueza que había adquirido de las experiencias teatrales del taller y los aportes de los estudiantes, con esa frescura y falta de prejuicio que se tiene cuando uno recién empieza.

Aunque no sólo eso, que es de índole personal, sino también el trabajo para el desarrollo social, realizado a través del taller, es una de las mayores satisfacciones de toda esa época.

Como actriz, no puedo decir cuántas obras llevo hechas, no las contabilicé, deben ser alrededor de noventa, pero todas mis experiencias han sido satisfactorias, no por mi trabajo en sí, sino por la enorme fortuna de contar con buenos directores, excelentes compañeros, dramaturgia universal y costarricense estupenda, equipos de trabajo maravillosos. No he pasado por algunas cosas que escucho que ahora pasan.

No puedo clasificar alguna obra como mi preferida, pero La señorita de Tacna, de Vargas Llosa, me marcó

La Loca de Chaillot (de Jean Giraudoux), 1980. Dirección de Daniel Gallegos.

Marat Sade (de Peter Weiss), 1998. Dirección de Jaime Hernández. En la foto con Moy Arburola.

un giro. Esa obra me obligó a una introspección muy profunda, me hizo redescubrir aspectos muy ocultos en mí, fue como destapar algo y que comenzaran a aflorar cosas. A partir de esa obra me costó mucho menos saber cómo era ese personaje, es decir, a la lectura de un personaje, con la primera impresión que es la que vale, rápidamente me llegaban los estímulos para el personaje, como una sucesión de recuerdos sensoriales acumulados que me ofrecieron una nueva visión en mi labor. Además, el equipo era grandioso, la dirigió Carlos Catania con Luis Fernando Gómez, estaba Mimí Prado, Sara Astica, Pepe Vásquez.

Cuando vino Vargas Llosa a ver la obra, la esposa dijo que era uno de los mejores montajes que habían visto, y él mencionó que habíamos encontrado el meollo de lo que había querido decir con esa obra, y nosotros pues no cabíamos en nuestras sillas.

Ya en este punto de mi vida, sólo puedo decir que el teatro me ha dado inmensas alegrías.

De ese modo abre un silencio con otra de sus venerables sonrisas, somos cómplices, las anécdotas, los detalles, risas, retos, aprendizajes, resultan innumerables, su ser es un ejemplo de esas verdades consabidas: la juventud está en la mente; como si tan sólo con sus gestos ya se explicaran antiguas preguntas que yo cargaba.

Gladys Catania es parte esencial de la historia del Teatro en Latinoamérica y en Costa Rica siempre estaremos en deuda, pero aún más, su aporte irrevocable ha cambiado para siempre nuestros escenarios y, a muchos, nuestras vidas.

Gracias a ella el arte se ha resemantizado con mucha más libertad, el teatro costarricense pudo ejecutar diversas metodologías, técnicas y teorías tanto en el ámbito propiamente artístico como en áreas sumamente insólitas para la época, como terapia o educación. Su dedicación la ha convertido en una verdadera pedagoga, además ha impulsado un desarrollo social y una dinámica artística con significados múltiples que hasta el día de hoy se vinculan a la realidad nacional y a las vidas privadas de innumerables espectadores y compañeros de trabajo.

Ella se enamoró de vivir y todo en ella irradia esa magia, ese poder, esa fuerza. Basta con encontrarse con sus ojos y su energía te atraviesa: la vida se hace, se construye, está ahí para darle un sentido y en ese quehacer incesante la alegría nos es dada. Gracias Pochi por enseñarme, también, a vivir. Gracias...Mujer...Maestra...Vida. ■

Notas

i Arnoldo Ramos es actor, director y dramaturgo. Profesor en la Escuela de Artes Escénicas de la UNA y en la Escuela de Cultura y Deporte en el ITCR. Director y fundador del Colectivo Escénico BRECHA.

Daniel...

Marco Guillén[i]

Me atrevo a preguntar a algunos estudiantes de Teatro ¿quién es Daniel Gallegos? Todas las respuestas se refieren a alguien lejano y desconocido, y en el mejor de los casos a un dramaturgo de una generación anterior, de quien no se conoce con claridad ni el título de sus obras.

En cada una de las visitas que he hecho a Daniel encuentro al maestro y al amigo que me da un consejo profesional y personal, a veces en inglés, pues como él dice: "hay indicios de que alguna de mis bisabuelas tuvo algo que ver con un inglés, sino cómo explicar mis ojos azules". Las conversaciones, comentarios y preocupaciones por el teatro costarricense que ha podido ver últimamente son siempre incisivas y apasionadas. Con entusiasmo me cuenta sobre sus últimas lecturas o los videos que ha visto, o sobre noticias del teatro norteamericano, argentino, o inglés.

Daniel Gallegos Troyo: dramaturgo, director, maestro fundador del Departamento (luego Escuela) de Artes Dramáticas de la UCR; varias veces ganador del Premio Nacional de Teatro como Mejor Director, varias veces ganador del Premio Aquileo Echeverría en Teatro, dos veces Premio Áncora en Teatro y una vez en Literatura, Premio Editorial Costa Rica en Teatro. Premio Magón de Cultura 1998.

En alguna ocasión durante mis estudios de postgrado encontré referencias a Daniel que lo ubicaban como el dramaturgo más importante de Centroamérica y como uno de las figuras mejor preparadas del teatro latinoamericano de los años 60 y 70.

Es curioso pensar que en este país, a finales de los años 60 a alguien se le ocurriera fundar una escuela universitaria de teatro. Al respecto Daniel dice que su inquietud surgió de su observación del teatro que se hacía en Costa Rica en aquel momento y la necesidad de contar con "actores, escenógrafos, directores con conocimiento del teatro como experiencia escénica, estética y social". Su idea era la de formar gente "profesional del teatro", entendiendo por profesional como "alguien que tiene conocimiento del oficio y que tiene la experiencia que lo prueba", alguien que "sabe por qué, para qué y en qué momento hace teatro". Para él, aún hoy en día el teatro costarricense "requiere gente que verdaderamente conozca el arte, el fenómeno de las artes de la representación".

Pero Daniel en realidad habría querido ser Director de Cine. En su niñez el único recuerdo que encuentra del teatro es el de los radioteatros que escuchaba en Alma Tica. Su antecedente familiar en el área de las artes era su abuelo materno, el poeta Rafael Ángel Troyo, amigo cercano de Rubén Darío. No fue sino hasta los 13 años cuando va a vivir a California que empieza a ver Teatro. La primera obra que vio fue *Liliom* de Ferenc Molnar, recuerda que al terminar la función se quedó sentado esperando que continuara: "quería saber que seguía".

A California lo había llevado un acontecimiento trágico en su familia, la muerte de su única hermana. Con tan sólo 13 años al ver a su madre tan afectada, Daniel habla con su padre y le pide que los mande a vivir a California donde residía una tía suya.

En el séptimo círculo (de Daniel Gallegos), 1982. Dirección de Daniel Gallegos.
En la foto: José Trejos, Gladys Catania, Haydee de Lev y Miguel Calacci.

De sus primeros años en Estados Unidos, Daniel cuenta que decidió asistir a un colegio militar con la idea de hacerse un poco más "tough" y posiblemente de satisfacer a su padre quien era militar. La experiencia no fue agradable y logró convencer a sus padres de que lo cambiaran de colegio.

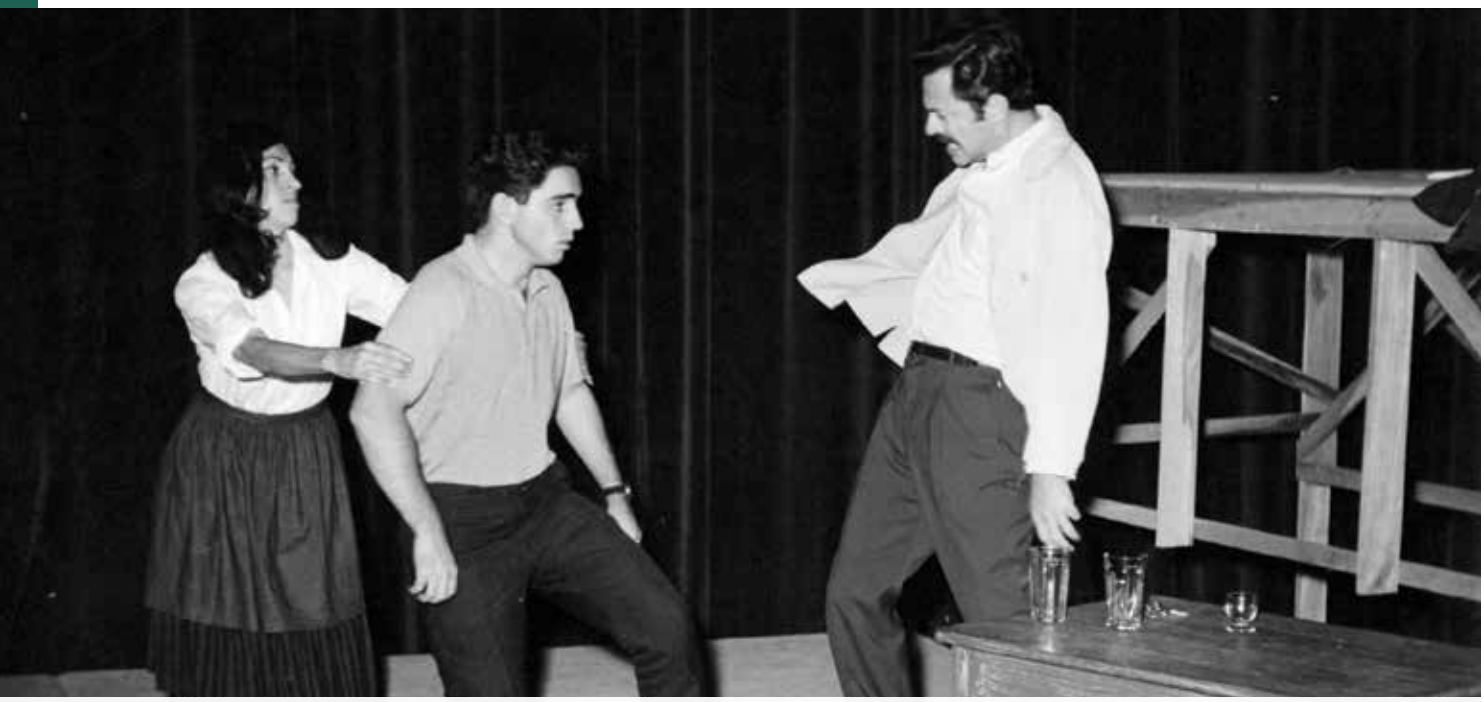
Vivía en los alrededores de Hollywood y el cine estaba en su apogeo. Al graduarse de secundaria quiso estudiar cine en la Universidad de Southern California, pero era muy caro, ingresó entonces a Los Angeles City College de donde recibiría un Diploma en Artes en 1950.

Ahí su vida cambiaría, aún más, según Daniel, ahí le salvarían la vida. Empezó a ver todo lo que se hacía de teatro, de cine y de arte. Matriculó todo lo que pudo. Recuerda un curso de Literatura con una profesora que lo marcó profundamente (Edna Anderson, todavía recuerda su nombre). Con ella escribió su primera obra de Teatro, una adaptación de *Bliss* de Katherine Mansfield. Importante fue su experiencia en una clase de sicología y su contacto con su profesor (Dr. Paddy, también recuerda su nombre) que le permitió "sentirse una persona normal", "porque a mí me tocó vivir un tiempo muy difícil para alguien que se sentía diferente", dice.

Su madre sufre un nuevo deterioro de salud, lo que lleva a la familia a volver Costa Rica; ella moriría poco después. Daniel se encuentra con un país en que no se sentía cómodo. Las relaciones en la sociedad josefina no le interesaban y más bien le parecían ridículas. Las señoras de sociedad interesadas en el joven de familia "respetable" recién llegado le preguntaban quiénes eran sus padres, a lo que él decidió responder con "soy huerfanito", recuerda con humor.

Dentro de las opciones que encontró para estudiar eligió Derecho, graduándose en la Universidad de Costa Rica en 1957. Fue un destacado estudiante, a pesar de que como dice él, "no iba siempre a clase". En la UCR entró en contacto con el Teatro Universitario. Ahí hizo algunos de sus po-

Gobierno de Alcoba (de Samuel Rovinski), 1967. Dirección de Daniel Gallegos.
En la foto: Haydee de Lev y Max Stern.



Ensayo de La Colina (de Daniel Gallegos), 1976. Dirección de Daniel Gallegos.

cos intentos como actor que luego continuarían en el Teatro Arlequín, del cual es uno de sus miembros fundadores. Supo que la actuación no era lo suyo, era mucho el pánico escénico, lo que Daniel atribuye a su timidez de entonces. En el Teatro Universitario y en el Teatro Arlequín encuentra a varios de los que serán sus compañeros en la aventura teatral de su vida, Guido Sáenz, Alberto Cañas, Ana Poltronieri, entre otros.

Al graduarse en Derecho va a New York para hacer un postgrado que obtiene en 1959. Una vez ahí y gracias al contacto con un antiguo amigo que trabajaba en el Actor´s Studio consigue asistir como observador, además trabajó como acomodador en un teatro de Off Broadway.

Regresa a Costa Rica y pide una beca para ir en 1960 a la Yale School of Drama, pero una vez allá logra trasladarse y asistir más formalmente al Actor´s Studio. Es la época en que ahí asistían los más grandes actores. Recuerda especialmente a Anne Bancroft, Paul Newman y Geraldine Page (de quien rememora el "más extraordinario ejercicio de actuación que haya presenciado").

De regreso de New York pasa a México y trabaja con Seki Zano, discípulo de Meyerhold ("aunque muchos crean que era discípulo de Stanislavski en realidad lo era de Meyerhold", advierte Daniel). Luego pasa a trabajar con Fernando Wagner y a través de él consigue su primera dirección (*Invitación al Castillo* de J. Annouilh (1963) por la que recibió muy buena crítica: "A lo mejor si me hubiera quedado en México, hubiera hecho una buena carrera como Director", dice con añoranza. Pero regresó a Costa Rica, ahora a atender a su padre cuya salud se había deteriorado y quien murió unos años después.

En Costa Rica dirige con el Arlequín y el Teatro Universitario (fue director del Teatro Universitario por 16 años iniciando en 1963), pero se mantiene viajando, sobre todo a Inglaterra donde hacia 1966 hace contacto con Peter Brook quien le permite asistir a sus ensayos en la Royal Shakespeare Company, y participa de la British Drama League. Ahí también haría contacto con Peter Weis. Estudió cine y televisión en Francia por ahí del año 68. En una de sus estadías en Europa se contacta con Barrault en Francia para participar de su trabajo. Por la misma época asiste a un seminario con Grotowsky.

Entre tanto por su iniciativa y gestión se aprueba a finales de 1967 la fundación del Departamento de Teatro. Daniel es nombrado su primer director. De la misma Escuela obtendrá en 1982 su Licenciatura en Artes Dramáticas. Será su director por 10 años, pero no deja de viajar para buscar oportunidades de crecimiento teatral. Cuando se recuerda como fundador de la Escuela señala que no lo han invitado nunca a conversar o compartir en alguna clase o a dar una charla desde que se retiró, y que le han contado que alguien escribió una tesis sobre la Escuela y el Teatro Universitario y que nunca nadie le preguntó nada al respecto. Se pregunta entonces, ¿de qué escuela se estará hablando? Y yo me pregunto ¿de qué teatro costarricense hablamos si desdeñamos la memoria de quienes hicieron su historia? Daniel también en dos ocasiones fue Vicedecano de la Facultad de Bellas Artes. Se pensionó en 1990.

Inicia como dramaturgo en los años 50. Gana el Premio de Dramaturgia del Concurso 15 de Setiembre en Guatemala en el año 1960. Este es el mismo concurso que en otro momento ganaron Yolanda Oreamuno en Novela y Eunice Odio en Poesía. El jurado se debatió entre dos obras decidiendo dar el premio a *Ese algo de Dávalos* y una mención

de honor a *Los Profanos*; al abrir los sobres con los nombres de los ganadores la sorpresa fue que eran del mismo autor. *Ese algo de Dávalos* obtendría el Premio Aquileo Echeverría en Teatro en el año 1964.

Daniel, Alberto Cañas y Samuel Rovinsky han sido considerados desde el canon de la literatura costarricense como la tríada más destacada de la dramaturgia de su época. Sin embargo, siempre se destacó a Daniel por ser el de mayor elaboración en los temas y formas, y por la profundidad de los problemas humanos y las situaciones contemporáneas reflejadas en sus obras y en sus personajes. Sobre su relación con Don Beto y con Samuel, Daniel manifiesta con vehemencia: "yo no sé si éramos la Santísima Trinidad como nos llamaban, pero sí puedo decir que entre nosotros siempre hubo una gran fraternidad, respeto, y sobre todo lealtad. Compartíamos nuestras obras sin publicar, nos dábamos consejos. Beto siempre quería que yo le dirigiera sus obras. A Beto le dirigí *Algo más que dos sueños* pues consideré que era su obra más poética y con la que mejor podía relacionarme, y a Samuel *La víspera del sábado* en la que encontré relación con el drama de lo que es sentirse diferente en su país."

Dirigió más de 30 obras para el Teatro Arlequín, El Teatro Universitario, el Grupo Israelita, el Little Theater Group, el Teatro Nacional y la Compañía Nacional de Teatro. Al rememorar su trabajo como director dice: "Dirigía aquello que yo veía que podía entender, con personajes que yo entendía en sus conflictos, sus mundos", "Dirigir es fascinante, hay que mover muchos hilos para generar los estímulos que van permitiendo salir la creatividad de los actores y la vida de la obra."

En Costa Rica la primera obra que dirigió fue *Perdón. Número equivocado* de Lucille Fletcher (1963). Entre las que recuerda con más satisfacción están: *Pigmalión* de Bernard Shaw (1963); *La señorita Julia* de A. Strindberg (1966); *El Apolo de Bellac* de J. Giradoux (1966); *El Emperador Jones* de E. O´Neill (1969), Premio Nacional como mejor Director; *La Visita de la vieja dama* de F. Durrenmat, montada con veinte años de diferencia con el Teatro Universitario en 1968 y con la Compañía Nacional de Teatro en 1987, en ambas ocasiones Premio de Teatro como mejor Director; *Danza Macabra* de A. Strindberg (1970), Premio Nacional como mejor Director; *María Estuardo* de Friedrich Schiller (1975); *Las Brujas de Salem* de A. Miller (1978), Premio Nacional como mejor director; *La loca de Chaillot* de J. Giradoux (1980).

Las Brujas de Salem (de Arthur Miller), 1978. Dirección de Daniel Gallegos.

Además de las obras ya mencionadas escribió: *La casa* (1966); *La Colina* (1968) Premio Aquileo Echeverría Teatro; *Punto de referencia* (1971); En *El séptimo círculo* (1982) Premio Aquileo Echeverría Teatro y Premio Editorial Costa Rica Teatro (1983); *Una aureola para Cristóbal* (1993); *Tiempo diferido* (2005); *Expediente confidencial* (2010); y la obra inédita *Condominio* (2015). Esta última escrita en lo que él denomina su etapa de novelista, y en la que ha publicado: *El pasado es un extraño país* (1993) Premio Aquileo Echeverría Novela 1994; *Punto de referencia* (2000); *Los días que fueron* (2008); *La marquesa y sus tiempos* (2013).

De sus propias obras dirigió: *La Colina* (1976); *La Casa* (1987); *El séptimo círculo* (1982); *Punto de referencia* (1983 y 2000) Premio Áncora de Teatro 1985; *Una aureola para Cristóbal* (1994); y *Tiempo diferido* (2005).

Son relevantes sus trabajos con Haydee de Lev a quien dirigió en los monólogos *Emily Dickinson* (1988) de William Lucey y *Shirley Valentine* (1992) de Willy Russel, Premio Áncora de Teatro en 1992. Daniel resalta que fue con Haydee con

la que pudo adentrarse y experimentar en lo más profundo del "método", refiriéndose a su aprendizaje con Strassberg en el Actor´s Studio: "Haydee estuvo siempre dispuesta a hacer los ejercicios con una gran disciplina. Si yo le proponía en un ejercicio que se tirará al vacío, ella lo hacía. Era extraordinaria". Sin duda otra de las actrices predilectas de Daniel lo fue Ana Poltronieri a quien recuerda como "una actriz visceral, intuitiva. Extraordinaria también".

Haydee, la Poltro y Hebe Lemoine fueron las amigas, hermanas y cómplices de Daniel en su vida teatral. Hebe fue su asistente en varias de sus puestas en escena, su mano derecha en la Escuela de Artes Dramáticas, su amiga. Un recuerdo que comparto con profundo agradecimiento y cariño.

En relación al teatro costarricense actual, Daniel aboga por una reestructuración de la Compañía Nacional de Teatro: "Una Compañía que promueva la cultura universal y que a la vez responda a la realidad nacional." Para él, la Cía. debería producir obras que se vean en todo el país, y estimular "procesos de trabajo en equipo, de gente que se prepare para hacer el trabajo". "Ese tipo de procesos se interrumpieron aquí", me dice. Y continúa: "En la Compañía debería haber gente con criterio profundo de las Artes Escénicas". Los actores que trabajen en la Cía, para Daniel deben ser "actores que conozcan su oficio", "claro, lo que pasa es que si fuera así, mucha gente quedaría rezagada", "en la Cía. parece que cualquiera puede hacer teatro", agrega. Comenta que en años recientes ha visto Puestas de la Cía. en donde en papeles complejos actúan personas sin entender el oficio del actor: "Hay gente joven protagonizando en la Cía. obras complejas que no entienden y sin ninguna idea de técnica actoral. Pueden tener talento pero no tienen idea del oficio." "En Costa Rica hay talento, yo lo veo, pero los ponen a hacer cosas para las que no están preparados y así no les permiten crecer"; "a la gente que salió a prepararse fuera del país no se les dieron las oportunidades de crecer tampoco", insiste. Le pregunto por qué nunca asumió la dirección de la Cía.: "En alguna ocasión me ofrecieron la dirección de la Cía. pero no quise dejar la escuela, a lo mejor debí haberla tomado", me responde.

Quienes fuimos sus alumnos recordamos al Daniel maestro, siempre lejano de los formalismos académicos. Al Daniel que leía a Shakespeare interpretando todos los personajes en voz alta y salía del aula sin darse cuenta para continuar por los pasillos. El profesor de dirección que nos enseñó tanto de actuación. El maestro que nos abrió acceso a su biblioteca, o nos ayudaba para conseguir en la Cía. o el Teatro Nacional lo que necesitáramos para nuestras puestas en escena. El maestro que nos contagió el deseo de leer la dramaturgia clásica y contemporánea con avidez. El maestro que nos impulsó a buscar nuevos horizontes.

Al despedirnos me dice: "El teatro es una ceremonia que transciende hacia algo mítico". "El teatro es algo más que la realidad. El teatro es un medio a través del cual el ser humano puede trascender." Le pregunto cómo está, "envejeciendo", "a punto de terminar mi última novela", "haciendo mucho", "positivo con todo lo hago", me dice. Le pregunto por la vida, me responde: "Este país y el teatro me dieron la oportunidad de hacer todo lo que quise, y lo hice. Estoy profundamente agradecido por eso. Agradezco todos los reconocimientos que he recibido. Pero lo que vale en la vida es estar bien con uno mismo, ser querido por la gente que lo acompaña y con la que uno comparte. Y el elogio mayor es la paz que da haber hecho lo mejor que uno pudo hacer. Es mucha la satisfacción."

Antes de irme me da un consejo de vida...

Gracias, Daniel...[ii]

María Estuardo (de Friedrich Schiller), 1975. Dirección de Daniel Gallegos.
En la foto: Bélgica Castro y Osvaldo Santa Cruz.

Notas

i Marco Guillén es actor y Profesor Catedrático de Teatro de la UCR y UNA. Posee un Doctorado con énfasis en Teatro Latinoamericano y una Maestría (M.F.A.) en Actuación y Teatro General. Premio Nacional de Teatro como Mejor Actor de Reparto 2006.

ii Se agradece de manera especial a la señora Olga Marta Mesén por su ayuda con el artículo.

45 años de travesía

Tatiana Chaves[1]

No es cosa fácil escribir o hablar sobre los 45 años de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, institución maravillosa que ha permitido el desarrollo del sector teatral del país y de la región. Se hace difícil porque no solo está en el imaginario del costarricense, si no que todos los creadores teatrales de una u otra manera nos sentimos cercanos a ella. Es un lugar del que todos están pendientes y al que todos reclamamos. Pero no solo nuestra mirada está atenta a lo que sucede con la CNT (por sus siglas), también la de toda la región centroamericana. Entonces, no es tarea sencilla escribir sobre una Institución que fue concebida de una manera determinada, manera la cual por cierto, ya no existe. Ha mutado, tiene cuarenta y cinco años de estar cambiando, de estarse adaptando a este viaje de la existencia.

Fue el 22 de junio de 1971 cuando debuta la Compañía Nacional de Teatro con la obra Juego de Pícaros, Damas y Cornudos de Miguel de Cervantes, bajo la dirección del español Esteban Polls y fue Liberia el lugar escogido para esto. Pero fue un encuentro lejos de esta zona cálida, la que sentó las bases para que esto se gestara. El año 1967, fue crucial para el desarrollo del teatro en nuestro país, ya que en el seno de un encuentro de la Unesco, se reflexionaron, discutieron y definieron ideas que fueron fundamentales para la implementación de políticas culturales en nuestra región para esa época. Los años sesenta fueron años vitales ya que se empezó a mirar y pensar en la política cultural como un ámbito aparte y necesario en un país en desarrollo.

Luego vinieron una serie de encuentros posteriores en los años setentas, que dieron el último impulso al Estado Costarricense para la creación de varias instituciones culturales, entre las cuales emerge la Compañía Nacional de Teatro. Pero esto no se da solo, responde también a que personas sensibles y creadoras, personas que eran artistas, metieron las manos en la política y desde esas trincheras con trabajo, pudieron articular la creación de or-

Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand. Dirección de Jaime Hernández, 1987, con Ana Poltronieri e Ivonne Brenes. (Fotografía de Javier Guerrero.)

Los Intereses Creados de Jacinto Benavente. Dirección de Esteban Polls, 1973, con Olga Zúñiga y Monserrat Salvador. (Fotografía de archivo, CNT)

ganizaciones que hoy muchos dan por asumidas. Esto fue y sigue siendo pieza fundamental en el ajedrez de la cultura teatral de este país, sin personas creadoras y sensibles que lleven consigo la vivencia artística, difícilmente hubiesen surgido estas instituciones, difícilmente se hubiesen mantenido, difícilmente existirían aún hoy.

Escribiendo este artículo me es inevitable preguntarme, ¿cómo seríamos sin la Compañía Nacional de Teatro?, ¿Cómo sería el desarrollo artístico y cultural de este país, sin un Ministerio de Cultura y Juventud?, ¿Cómo seríamos sin nuestras escuelas de teatro que preparan profesionales en las artes escénicas? Indudablemente seríamos un país muy diferente, y mezquina será aquella persona que no reconozca el impacto de estas instituciones y escuelas en el desarrollo social de nuestro ámbito cultural.

En medio de esa lista de entidades que han sobrevivido la travesía del tiempo y las políticas económicas, aún en medio de ese mar abierto y convulso, se mantiene en pie la Compañía Nacional de Teatro. La "compa", como le decimos con cariño. Este organismo tan particular, ya que su formato, su composición, su manera de trabajar, no responde hoy al referente inmediato de la palabra Compañía. Hoy no responde al imaginario que muchas y muchos tienen de la misma, hoy ya no responde a la manera misma en que fue concebida. No les culpo, en otras latitudes una Compañía Nacional de Teatro, es más cercana a ese ideario, pero en nuestro contexto actual la aplicación del término "Compañía" ha cambiado.

Lo cierto es que en su fundación, la Compañía Nacional de Teatro tuvo un elenco estable con el cual por varios años, se trabajaron procesos continuos de creación y de extensión, lo cual le daba el carácter de "Compañía"; era un grupo humano, trabajando sobre líneas artísticas comunes, entrenando a diario, trabajando por objetivos y en comunidades de manera conjunta. Un grupo humano guiado por un director o directora, poniendo a su servicio sus habilidades para plasmar en la escena la voz de ese ente teatral.

45 años después se trabaja para que esa intención inicial, ese sentido se mantenga, pero definitivamente la forma ha variado. Pero bueno, ¿cómo no? si las escuelas tienen más de cuarenta años de estar formando profesionales en el campo. Antes se trabajaba para crear sentido de "Compañía" con individuos y desde hace ya varios años se trabaja para crear este mismo sentido pero con los colectivos; obviamente esto vuelve el trabajo y la institución más complejos, no es un juego de palabras, es un cambio de paradigma. La Real Academia Española define la palabra compañía como: "efecto de acompañar", "sociedad o conjunto de varias personas unidas para un mismo fin". Insisto, la forma se modificó pero el fondo se mantiene.

Claro esta, la articulación de voces, objetivos, realidades y de intereses es compleja. Somos un medio teatral demandante, con un sector productivo muy activo y esto es maravilloso e importante. Más esa flexibilidad que tenemos los creadores desde nuestros colectivos, se contrapone a la "rigidez" de las entidades. Sin embargo, en este viaje de cuarenta y cinco años, la Compañía ha impulsado proyectos y tomado acciones para tratar de adaptarse a las realidades políticas y económicas de un sector y del país.

Hoy día la Compañía Nacional de Teatro, tiene distintas formas de producción para no solo mantener activas sus dos salas, si no también para darle espacio a la pluralidad de voces que con-

El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas. Dirección de Júver Salcedo, 1991, con Cinthya Charpentier y José Trejos. (Fotografía de Javier Guerrero.)

El Din Don de Georges Feydeau. Dirección de Claudia Barrionuevo, 2001, con María Orozco y Mariano González. (Fotografía de Anny Leiva.)

forman nuestro sector profesional. La producción de espectáculos escénicos sigue siendo la columna vertebral de esta institución, su mayor razón de ser, porque es mediante ella que se logran otros objetivos como la participación y creación de un público diverso, la renovación artística, el fortalecimiento de grupos independientes, la búsqueda de la excelencia, entre otros que permitan el desarrollo de un sector teatral profesional en todas sus áreas y campos de creación.

La diversidad de estéticas y de generaciones creadoras en este siglo XXI deben encontrar cabida en la Compañía Nacional de Teatro, porque esa es la realidad de nuestro sector productivo, es la realidad de nuestro mundo. Somos un ente con cuarenta y cinco años de trabajo continúo en la creación escénica, un universo de propuestas diversas y todas son parte de nuestra historia como institución. Cada una de nuestras acciones como sector van definiendo y redefiniendo el rumbo de la CNT de manera constante. El cambio también lo es, esa es la realidad de nuestros tiempos, el reto con el que se enfrenta.

Cinco son las maneras que se han consolidado a lo largo de los años para hacer y ser de la Compañía Nacional de Teatro, cinco está siendo el número mágico para abrazar esa colectividad. Es sobre esos cinco mundos que deseo contarles.

El mundo de las coproducciones

Las coproducciones son el mecanismo más usado y mediante el cual la CNT lleva a escena, en alguna de sus dos salas, espectáculos teatrales. Estas coproducciones se pueden dar de dos maneras: una donde la "compa" no tiene injerencia en el proceso artístico-creativo y otra en donde sí. Para cada una de estas formas de coproducción existen procesos un poco distintos ya que en una se trabaja desde la curaduría, y en la otra se trabaja desde la creación. Más de cuarenta colectivos a lo largo de los años, han trabajado con la CNT en este formato.

El mundo de las Producciones Centralizadas

Las producciones centralizadas son aquellas puestas en escena donde las decisiones artísticas están en control de la Compañía Nacional de Teatro, las mismas generalmente se financian solo con recursos de la CNT. Sin embargo, en algunas ocasiones se trabaja en alianza con otras instituciones u organizaciones que sean de interés para la organización. También, al no tener un equipo creativo y artístico de planta, se trabaja con creadores diversos del sector independiente en todas sus áreas siempre. Cientos de creadores de las artes escénicas han trabajo con la CNT en este mundo de las centralizadas.

El mundo de los Alquileres

Espacio donde a las propuestas de colectivos o creadores independientes, se les alquila el espacio escénico que requieran, para la realización de actividades que tienen vinculación con el trabajo del sector teatral o cultural. Pocas veces se utiliza este mecanismo para llevar a escena espectáculos o producciones, más bien se aplica para actividades conexas que permiten el crecimiento, fortalecimiento y desarrollo del sector. Una centena de instituciones o/y organizaciones han encontrado y utilizado el espacio físico en estos años.

El mundo de los Fondos Concursables

Aunque si bien es cierto, dichos fondos están vinculados con alguno de los puntos anteriores, hago una mención de los mismos por aparte porque son uno de los logros más visibles que el sector en conjunto con la CNT han tenido. Actualmente, la Compañía Nacional de Teatro hace dos concursos al año: uno es el de las *Producciones Concertadas y el otro es el Concurso de Puesta en Escena*. El concurso de Producciones Concertadas es para la producción de nuevos espectáculos, donde se benefician seis colectivos al año, cuya escogencia se da por medio de un jurado; a cada grupo se le da no solo el soporte técnico y la sala si no además, un aporte económico como insumo inicial para la producción. Este concurso forma parte de las coproducciones que realiza la Compañía con el sector.

Por otra parte, tenemos el concurso de Puesta en Escena, mecanismo mediante el cual se define el director para la dirección del último montaje del año de la Compañía. Este concurso para la Institución es muy importante porque es la única producción centralizada de la CNT que tiene un presupuesto amplio para producir, el cual para el año 2017 es de cincuenta millones de colones. Ninguna otra producción centralizada de la Compañía Nacional de Teatro cuenta con este presupuesto para ser llevada a escena.

El mundo de las Alianzas

Junto con el Teatro Popular Melico Salazar, la Compañía Nacional de Teatro ha consolidado el *Encuentro Nacional de Teatro*. Espacio construido para el crecimiento y fortalecimiento del sector profesional. Dentro de ese marco se desarrolla la muestra nacional de teatro, talleres, conversatorios y espacios de reflexión, con invitados nacionales e internacionales de gran relevancia. Esta iniciativa se desarrolla todos los años en el mes de Octubre.

Otra actividad que por años ha sido una acción permanente en la programación de la Compañía, es el Festival Internacional de las Artes. Desde sus inicios la CNT ha sido parte activa del FIA (por sus siglas), recibiendo en sus salas a grupos de gran importancia artística a nivel mundial, de esta manera, se le permite al sector teatral costarricense, tener un contacto cercano con el trabajo escénico de otros colectivos y artistas de excelencia internacional. Muchos son los grupos y por ende artistas beneficiados del mundo de las alianzas.

Coproducir y producir, gestionar y articular, fomentar y crear, son seis palabras que encontramos en esos cinco mundos, en ellas circula y se cimienta la existencia de nuestra Compañía. Producimos espectáculos con recursos absolutamente propios, pero cada vez más, coproducimos con el sector y con otros aliados, sumando recursos, estrategias y formas. Cada vez más estamos articulando acciones con otras entidades o colectivos, que nos permitan mantener una programación regular y permanente en nuestras salas. Solo el trabajo cooperativo, solidario y conjunto puede mantener esta institución por cuarenta y cinco años más. Ya no existe la posibilidad de mantenerse en pie sola, con sus propios recursos, sola con sus propias fuerzas. Ya no existe la permanencia desde la individualidad, aquí y ahora su permanencia depende de la colectividad. ■

Notas

i 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). Actualmente se desempeña como Directora General y Artística de la Compañía Nacional de Teatro.

Al otro lado del mar de Jorgelina Cerritos. Dirección de Claudia Barrionuevo, 2017, con Ivonne Brenes y Leynar Gómez. (Fotografía de Eloy Mora.)

Abya Yala: 25 años

Roxana Ávila & David Korish[i]

2016...

A los 25 años, la vida de una persona esta apenas comenzando- planes, ambiciones, sueños. Para un grupo de teatro, 25 años ya empieza a sentirse... maduro, para no usar la palabra políticamente no correcta, 'viejo'. Debe de ser algo como los años perro, solo que en este caso cada año humano son, no siete años perro, sino más como *tres* años grupo. Así que en 2016 cumplimos 25, pero también 75 en

Hamletmaschine de Heiner Müller. Fabricio Gómez y David Korish, 1994.
Foto de Ana Muñoz

años grupo, y a esa edad, la tendencia es de mirar más hacia atrás más que hacia adelante; por ende, veremos hacía atrás a lo que hemos generado en momentos claves en la vida de Abya Yala para poder continuar adelante.

2005

Introducción de Roxana Ávila al libro *Dramaturgia Invisible, 15 años de Teatro Abya Yala en Costa Rica*:

En Costa Rica cuando una muchacha cumplía quince años, se acostumbraba hacer una gran fiesta para 'presentarla en sociedad', darle una identidad y así hacer explícito que estaba disponible para un futuro matrimonio. Entre más dinero tuviera la familia, más rimbombante la fiesta, más miembros de la alta sociedad asistían, más tiempo se hablaba de la misma y, por supuesto, más fácil era obtener un mejor partido. El Teatro Abya Yala cumple quince años y no pertenece a la nobleza teatral (si bien su linaje es amplio y honorable) y no busca un matrimonio (aunque tiene muchas relaciones amorosas) pero debemos presentarla en sociedad porque si bien no es perfecta, quizá incluso una candidata a vestir santos, es, y eso es mucho.

Su vida ha tenido varias etapas. En un inicio, con artistas de varias partes del mundo soñamos con una realidad ficticia llamada Entre Líneas que sería un lugar que borrara líneas y fronteras: entre países, idiomas, culturas, lenguajes, estéticas, artistas, incluso internamente en el teatro--confrontando, negando, rechazando y cambiando cánones y reglas aceptadas hasta entonces. Trabajamos, sin nombre, durante muchos meses y esto culminó en un montaje osado, hermético y controversial que participó en el Festival Internacional de las Artes en 1992, bajo el nombre de Compañía Teatral Abya Yala. Este montaje de la obra Profecía de Peter Handke inició lo que sería una de las características del grupo por el resto de su vida, una gran parte del público lo odió y una más pequeña lo amó. Así, firmamos un pacto con las musas del universo teatral donde no podríamos hacer un espectáculo que no provocara una respuesta visceral. Entre Líneas dió a luz a Abya Yala y las ideas que nos hicieron unirnos, trabajar y jugar tanto, se han ido desarrollando a través del tiempo; en muchos casos de manera no consciente.

2011

Del Catálogo *Teatro Abya Yala, 1991-2011*

La introducción de Anabelle Contreras:

En el mes de septiembre del 2006, el grupo de teatro Abya Yala anunció su próxima puesta en escena llamada Cenizas, en un afiche adornado con la foto de una viejita japonesa. A pesar de la radiante alegría de la modelo, esta foto hirió severamente la sensibilidad de muchas personas y llevó al grupo al borde de una demanda legal. La viejita exhibía su cuerpo absolutamente desnudo. Obviando ahora el delicioso debate al que esto nos podría llevar, entiendo dicha acción como una más de las comprendidas dentro de una estrategia que Abya Yala ha sostenido en el transcurso de estos años que hoy celebramos con este catálogo: la estrategia de desnudarse y exhibirse. Este acto de exponerse al máximo entraña la práctica de utilizar el miedo ancestral de ser devorados, como motor para enfrentar el difícil y placentero trabajo diario de convertir ideas y entrenamiento físico en puestas escénicas.

2006. Cenizas, obra Ir y Venir de Samuel Beckett.
Roxana Avila, Andrea Gómez y Grettel Méndez.
Foto de Carlos Jinesta.

2009. Vacío de Roxana Avila y Aylin Morera. Liubov Otto, Valentina Marenco, Aysha Morales y Monserrat Montero. Foto de Viviana Porras.

Texto de Andrea Gómez:

Entre el año 1998 y el 2000, Abya Yala inició un nuevo ciclo de trabajo grupal con un elenco estable. El entrenamiento se centró entonces en un intenso trabajo físico, vocal y creativo de más de 25 horas semanales. Este incluyó distintas formas de creación de partituras físicas a partir de fuentes diversas: acrobacia, malabares, zancos, y combinaciones de formas físicas preestablecidas como el tre tré, la danza del viento, el chi kung y el tai chi, juegos con cuerdas, bolas y palos, entre otros.

Este tipo de entrenamiento buscaba cumplir con varios objetivos fundamentales: por un lado, entrenar se convirtió en un proceso formativo, de adquisición y afinamiento de habilidades y recursos físicos, vocales, creativos, tanto individuales como grupales. El tiempo invertido trabajando en conjunto, sin duda, reforzó las relaciones interpersonales y coadyuvó a construir un lenguaje grupal. Además, el entrenamiento tuvo una faceta más "pura", en la que los juegos y ejercicios buscaban descubrir y pulir una particular disposición física, vocal e imaginativa, un ambiente de creación, una comunión grupal y el establecimiento de nuestro lenguaje colectivo. Sin embargo, también comenzamos a crear entrenamiento "dirigido", de modo que adquiriéramos destrezas específicas necesarias para el espectáculo venidero. Por ello, la fusión del entrenamiento con los procesos creativos resultó fundamental[...]

[...] Creo que para ese entonces, nosotros, el equipo actoral, no estábamos conscientes de estar creando un estilo propio de hacer investigación teatral. Ya desde Sade el trabajo requería un estudio sistemático de nuestros cuerpos, de los de los otros, del espacio, y de una revisión bibliográfica y audiovisual dirigida a la creación de nuestro texto escénico. Esta forma de investigación habría de constituirse en nuestra manera de crear hasta la actualidad...

[...] La intensidad del entrenamiento, del trabajo de creación, de las funciones y la producción, sin duda provocó un gran acercamiento y entendimiento entre los miembros del grupo, una gran comunión, que comenzó a redundar en el reconocimiento de Abya Yala, en el medio teatral costarricense, como un laboratorio muy exigente con un espacio de entrenamiento constante y producciones de alta calidad. Pero esa misma intensidad tuvo un alto precio, la exigencia de los proyectos del grupo se enfrentó siempre con fuertes realidades, tales como la imposibilidad de ganarnos la vida haciendo solo teatro. Dedicar tantas horas al grupo solo era posible entonces, cuando los actores éramos sostenidos económicamente por nuestras familias. A partir de cierto momento comenzaron a surgir proyectos personales incompatibles con ese nivel de demanda: la vida independiente o en pareja, la posibilidad de tener hijos, proyectos de estudio, viajes o el deseo de tener una casa propia. La situación de grupo de teatro independiente resultó irreconciliable con estas aspiraciones dada la realidad socioeconómica costarricense.

Texto de David Korish:

Después de la destrucción del primer templo del grupo de teatro Abya Yala, en el año 2000, y en el nombre de Roxana y el mío, hubo que salir adelante por un camino que nos permitiera continuar con los esfuerzos creativos, pero sin todo aquello que

un grupo de teatro ofrece, tanto lo positivo como lo negativo. En general, tuvimos que re-aprender cómo se hace teatro con ciertas prácticas conocidas de trabajo como base, incluyendo aquellas de las que nos habíamos distanciado en los últimos años. Por ejemplo, la costumbre de reunir equipos creativos de corto plazo con el cometido de la elaboración de una pieza, en lugar de la construcción de grupo. Uno de los mayores sacrificios de este modelo fue la pérdida de entrenamiento como forma de trabajo, ya que disfrutábamos de una pasión por el espacio de entrenamiento actoral que veníamos desarrollando, más bien orientado al proceso y la transformación a largo plazo del actor. Por otro lado, el soltar los lazos que unían al grupo fue abriendo la posibilidad de que Roxana y yo nos permitiéramos nutrir las visiones dramatúrgicas y de dirección, las cuales nos obligaron a crecer como creadores, sin darle mucho énfasis a la vida y el trabajo de los actores[...]

[...]Irónicamente, fue en ese momento en el que nació el Taller Centroamericano sobre entrenamiento actoral que organizamos en el año 2003. Lo irónico consiste en que lo hizo durante un periodo en el cual no estábamos fomentando una visión de teatro de grupo, basada en el desarrollo de las capacidades del actor, pero continuábamos considerando que el entrenamiento, el proceso y la profesionalización del actor centroamericano, eran de primordial importancia dentro de nuestro contexto. Por consiguiente, organizamos lo que para ese tiempo fue un evento innovador que reunió a actores de toda Centro América y en el que los expusimos a maestros del más alto nivel para iniciar un proceso detonador de cambio y crecimiento.

Entonces, podemos observar esto que llamamos segunda fase más bien como un intervalo entre dos periodos distintos de teatro de grupo o, más claramente, como un periodo necesario en el cual, como directores, nos vimos obligados a la vez que nos permitimos progresar creativamente, un crecimiento cuyas consecuencias pueden ser claramente vistas tanto en el volumen y la riqueza del trabajo de este periodo así como en la fase posterior.

Texto de Grettel Méndez:

En el año 2004, el Teatro Abya Yala realizó audiciones en busca de actores para la puesta en escena de la versión libre del texto Yvonne, de Witold Gombrowicz, en la cual participaron estudiantes en su mayoría provenientes de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional y el Taller Nacional de Teatro. Fueron seleccionadas tres personas que, a partir de ese entonces, habrían de conformar el nuevo elenco de Abya Yala junto con Andrea Gómez, a saber, Janko Navarro, Oscar González y Grettel Méndez. Yvonne abrió otra etapa pues, con esta generación, habría de construirse, nuevamente, un espacio para la producción, el entrenamiento y la investigación actorales. La cohesión alcanzada y la intensidad del entrenamiento fueron tan altas que los actores mantuvieron vivo el espacio de investigación y entrenamiento actoral, así como lo aprendido con los directores, a pesar de que David y Roxana tomaron un año sabático posterior al montaje. Así, estos cuatro actores fueron explorando y descubriendo en el camino líneas de trabajo en colectivo, con algunos invitados ocasionales, a las que se les dio continuidad una vez que los directores regresaron. Esto reforzó la identidad y el lenguaje grupal. A partir de ese momento surgieron varios espectáculos como Cenizas y el experimento Jesús, en los cuales la investigación y el entrenamiento fueron fundamentales para la producción de cada espectáculo.

Después del proyecto Jesús, el grupo sufrió una nueva transformación: comenzó lo que hoy podría llamarse la etapa más reciente de Abya Yala, que implicó el ingreso de nuevos integrantes y diversos colaboradores con variados saberes y lenguajes y, por ende, otros procesos y formas de producción. Entre los cambios más visibles podemos señalar, por un lado, el surgimiento de puestas de pequeño formato, según intereses por exploraciones más individuales. Ejemplo de ello son las piezas unipersonales Sexo sí... gracias por preguntar (con Andrea Gómez) y Renato hace y luego cuenta en 36´ (con Oscar Gonzáles). Por otro lado, dada la diversificación y ampliación del elenco, surgieron puestas como MXM, Foliè a Deux, Negra, el Mundo cuenta, Vacío y Balagán. Con estas dos últimas producciones se le otorgó mayor peso

2012. Un día cualquiera, ópera recurrente de Roxana Avila y Denise Duncan, música de Carlos Castro. María Luisa Lulú Garita, Grettel Méndez, Paola Molinari, Pablo González y Keren Rodríguez. Foto de Esteban Chinchilla.

al trabajo colectivo y horizontal para la creación de material escénico, sobre todo con Balagán. Además, el trabajo de tipo multi e interdisciplinario se volvió parte esencial del grupo; las formas de producción e investigación requirieron una mez cla de puntos de vista provenientes de diversas fuentes y lenguajes escénicos, no sólo en la etapa de investigación previa al espectáculo, lo cual ya era una forma de trabajo antes probada, sino en la puesta misma. Por ello, estos procesos y las obras resultantes contaron con la participación de profesionales-artistas provenientes de la fotografía, la música, los estudios culturales, el canto, la antropología, la danza, la historia, la literatura, las artes visuales, el video y, por supuesto, el teatro, entre otras. Esta línea se mantiene aún para el 2012 con la ópera contemporánea Un día Cualquiera. Sin embargo, es probable, como ha sucedido en otras ocasiones, que no pase mucho tiempo antes de que Abya Yala encuentre formas alternativas de abordar procesos y, eventualmente, tome una línea que lleve al grupo hacia una dirección diferente y se abran nuevos caminos.

Texto de Cierre de Anabelle Contreras:

Los fundadores de Abya Yala, Roxana Ávila y David Korish, empezaron en los noventa, cuando Costa Rica sufría las consecuencias del modelo neoliberal que repercutía drásticamente en un país acostumbrado a subvenciones estatales para su vida cultural. Además, Abya Yala nació en tiempos de duda acerca de la vigencia del drama y del teatro en general. Arrasado, como se le veía, por el cine y la televisión que le arrebataban su monopolio como suplidor de drama, el alcance masivo de la alta tecnología que se dio a partir de los ochenta, y el invento del videocasete y el disco compacto hacían cada vez más cómodo y accesible el consumo de obras filmadas y menos necesaria la asistencia a salas de cine y teatro. Factores como la comercialización del teatro, la medición de su éxito por cuentas de taquilla, las dificultades de generar presupuesto para montajes y publicidad, las maneras homogeneizantes de producción cultural y el reto de hallar formas, acordes con los tiempos, de hacer un teatro de contenido político, han tenido gran peso. Un recorrido por estos veinte años resulta útil para la reflexión sobre el teatro en general en tanto el trabajo de Abya Yala muestra procesos que éste ha vivido desde la segunda mitad del siglo pasado, intensificados en sus últimas décadas. Una primera característica es que no todos los espectáculos de Abya Yala han sido pensados para salas convencionales. Ejemplo de ello es la experiencia, hecha durante una gira por los siete países de Centroamérica en el año 2000, que consistió en intercambios de teatralidades entre Abya Yala y grupos comunitarios encontrados en el camino, así como en talleres para actores. Otro es Balagán, la pieza más reciente. Ambas ilustran desplazamientos: el desapego de los espacios tradicionalmente diseñados para el teatro en favor de espacios públicos (calles, gimnasios, plazas), a la vez que la necesidad de romper cada vez más la distancia entre espectadores y actores. La segunda característica es el uso del texto dramático, concebido como estructura flexible, cambiante, en contra de su rígida apariencia y la sacralización de la que lo rodean los amantes puristas de un canon de inmutables. Abya Yala ha elaborado textos surgidos desde el trabajo actoral tanto como clásicos (Romeo y Julieta, in concert, El caso Otelo y MxM, robada de William Shakespeare,

2013. El Patio. Oscar González y Janko Navarro. Foto de Esteban Chinchilla.

o Cenizas de Beckett) recompuestos a su modo. Este juego no ha tenido por finalidad el encanto con un autor o el goce por elementos estéticos y espectaculares, sino enlazar la razón de ser original del texto con estructuras locales, anclar problemas de la sociedad costarricense en textos de otros tiempos y lugares. La tercera característica sería la exploración, mostrada en piezas como Renato hace y luego mira en 63 y Vacío, que dejan, a quienes necesitan el nombre de un género para su tranquilidad, sin saber cómo se deberían definir esas obras, cuándo aplica un "post" y cuáles son los límites entre el teatro y la performance. Los éxitos cosechados por Abya Yala no han sido producto de la improvisación sino de factores muy concretos. Sus directores tienen una amplia formación pues, además de ser ambos graduados con especialidad en dirección escénica (Carnegie Mellon University) han continuado, como algunos de sus integrantes, en viajes de estudio a Japón, Alemania, Dinamarca, Estados Unidos, encuentros de ISTA y festivales internacionales. Asimismo, el elenco de Abya Yala tiene dos compromisos fundamentales: el entrenamiento actoral constante, no sólo a cargo de sus directores sino nutrido por visitas de maestros de otras latitudes (Nicola Savarese, Lluis Masgrau, Carlos Simioni, Luis de Tavira, Paula Molinari, Helen Chadwick, Tage Larsen, Richard Armstrong). A la vez, el compromiso con procesos investigativos que generen material para las obras. Estos factores explican por qué Abya Yala logra tener un elenco estable, algo absolutamente atípico en un país sin grupos de teatro, pues los existentes nacen en función de un proyecto específico y se disuelven una vez acabada la temporada de presentaciones. Lo anterior ha sido reconocido por parte de instituciones

oficiales con cuatro premios Aquileo J. Echeverría: uno en dramaturgia por Nos Esperamos, con el Grupo Douni, y tres al mejor grupo en 1998, 2002 y 2004. Su último trabajo, Balagán, fue presentado en la Plaza de la Cultura como consecuencia de un año de investigaciones sobre y en la ciudad de San José. Lo anterior significó una nueva alfabetización: aprender el cruce de viejos y nuevos lenguajes producidos en esa ciudad, tanto verbales como visuales y corporales, hecha posible con muchos días de calle, fotos y apuntes. Hubo que afinar los sentidos que no se agotan tocando sus texturas, oliendo sus esquinas de café recién tostado y pollo refrito al fuego lento de cien watts, leer mil códigos, saborear lo bueno y lo podrido y escuchar ese desmesurado estruendo, orquestado por bocinas, piropos e insultos, campanas de misa, números de la suerte, gritos de predicadores del fin del mundo, ciegos que cambian limosnas por boleros, pregoneros de fuertes pulmones y secretos de confesionario. El Balagán es el efecto que eso provocó en los cuerpos de quienes integran Abya Yala. Los ensayos estuvieron acompañados por tanta lluvia como la que durante meses no impide a las gentes de la calle inventar sus vidas durante y después de cada aguacero, en una ciudad de alcantarillas colapsadas y aceras por hoteles. De lo que sigue casi nada se prevé, seguramente será algo diferente, pues Abya Yala trabaja y piensa de muy variadas maneras para expresar, en cada obra, qué quiere decir cada vez que dice hacer teatro.

...2016

¿Qué pasaría sin embargo si tomamos un camino opuesto? Esto de hacer lo opuesto ha sido, desde hace dos décadas, uno de nuestros principios rectores donde pasamos de una obra intimista para 30 personas a un espectáculo gigantesco, de una fiesta visual con 95 muñecos manejados por 5 actores a un mundo espartano Beckettiano, de un texto escrito por una persona a una investigación en y sobre la calle construida entre 12 personas, de un monólogo performático a quemar un muñeco en una plaza pública, entre muchos otros. De esta manera, si en vez de mirar hacia atrás intentamos preguntarnos quiénes somos a los 25 años mirando hacia adelante, en el futuro incierto del año que viene...

2017

El próximo año dice mucho de quienes somos ahora, multi y transdisciplinarios, con diversas colaboraciones interesantes, intentando mantenernos despiertos leyendo el pulso del tiempo manteniendo un aprendizaje constante:

En marzo en el Teatro 1887 tendremos el remontaje de *La Casa Limpia* de Sarah Ruhl, un proceso tradicional de montaje, muy bien hecho, de un texto reconocido y de una voz nueva en la dramaturgia estadounidense. Esta obra promete quedar en repertorio.

En abril estrenaremos en el Teatro Nacional la ópera *La Ruta de su Evasión*, con música de Carlos Castro, a partir de la novela de Yolanda Oreamuno. Una colaboración donde la palabra y la música se hacen una, a partir de una adaptación de un ícono literario costarricense. Lo que ha costado producir esta pieza, por la ineptitud del aparato estatal, honra la tercera acepción de la palabra Abya Yala, Montaña de Sangre, y suponemos que saldrá airosa y tendrá una larga vida porque lo merece su linaje: Oreamuno, ópera artesanal, única, fresca, con ritmos latinos y una estética cinematográfica.

Se mantiene en repertorio, en Guatemala, el monólogo, Quizá, con la actriz guatemalteca, Magdalena Morales. Este unipersonal escrito y dirigido por Roxana Avila es elaborado a partir de las poesías de la autora guatemalteca Vania Vargas y con música de Carlos Castro; se presenta a veces con la música grabada y a veces con el guitarrista Oscar Jiménez en vivo.

En julio estrenaremos en el Teatro de la Aduana, el resultado de una colaboración con uno de los mejores grupos de danza en el país, Danza Universitaria, sobre la tecnología y la identidad en nuestro mundo contemporáneo. Esta línea de investigación-creación que hacemos hace más de dos décadas es uno de las características más marcadas de Abya Yala y nos coloca, cada vez, en un lugar de total incertidumbre donde, gracias a las miles de horas de oficio logramos, cada vez, inventar una manera de hablar diferente, de acuerdo al tema en cuestión.

El segundo semestre Roxana se irá a México por seis meses con un sabático de la Universidad de Costa Rica a profundizar sus conocimientos en iluminación teatral con la maestra Patricia Gutiérrez. Esto responde a la necesidad que han tenido muchas personas en Abya Yala de salir a nutrirse para retornar con ideas, bríos, conexiones y nuevos proyectos.

25 es el inicio; el 2017 promete, vamos a ver adónde estaremos en el 2041... ■

Notas

i Roxana Ávila es actriz, directora, dramaturga, investigadora, diseñadora de luces de teatro. Tiene una maestría en Bellas Artes con especialización en dirección escénica otorgado por Carnegie Mellon University bajo una beca Fulbright Hayes. Es profesora catedrática de la U.C.R y miembra fundadora del Teatro Abya Yala desde 1991. David Korish dirige, junto con Roxana Avila, el Teatro Abya Yala desde su fundación en 1991. Es profesor catedrático de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional.

CLAUSURA
TERRENAL, PEQUEÑO MISTERIO ÁCRATA
Mauricio Kartun (Argentina)
Teatro Popular Melico Salazar
30 de octubre, 2016

IX Encuentro Nacional de Teatro 2016

COSTA RICA
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA

MINISTERIO DE cultura y juventud

TEATRO POPULAR MELICO SALAZAR

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO COSTA RICA

TALLER NACIONAL DE TEATRO