

UNIVERSIDAD NACIONAL

COSTA RICA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Estrategias de sobrevivencia del sector artes escénicas de Costa Rica
en el contexto de las reformas neoliberales a finales del siglo XX y principios del siglo XXI

Proyecto sometido a consideración del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) de
la Universidad Nacional para optar por el posgrado de Maestría en Estudios
Latinoamericanos.

Pablo Calderón Villalobos

Campus Omar Dengo, Costa Rica

2013

Estrategias de sobrevivencia del sector artes escénicas de Costa Rica

en el contexto de las reformas neoliberales a finales del siglo XX y principios del siglo XXI

Proyecto Final de Graduación sometido a consideración del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) de la Universidad Nacional, para optar por el posgrado de Maestría en Estudios Latinoamericanos.

Sustentante:

Pablo Calderón Villalobos

Aprobado por:

M.E.L. Bryan Gonzáles

Coordinador MELA

Dr. Rafael Cuevas Molina

Tutor, Práctica dirigida

M.F.A. Roxana Ávila Harper

Lectora, Práctica dirigida

Agradecimiento

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional de siempre. A Eduardo Saxe y Esteban Aguilar quienes me motivaron a caminar en esta aventura, a Anabelle Contreras y Roxana Ávila por sus aportes, centrales en esta investigación, a Rafael Cuevas por su asesoría, permanente y profesional, pero principalmente a los y las integrantes del grupo Teatro Abya Yala, a la Asociación Cultural Giratablas, al Teatro Torres y al Colectivo Respiral, quienes compartieron sus experiencias conmigo de manera sincera y abierta, al personal docente y administrativo del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), amigas, amigos y colaboradores, quienes ayudaron en este trabajo de investigación.

Dedicatoria

Si no vas a dedicársela a nadie por favor quitá esto.

Índice de contenidos

Introducción	8
Capítulo I.....	13
El diseño de la investigación	13
Objetivo General 1	14
Objetivo General 2	14
Objetivos Específicos.....	14
Coordenadas teóricas y metodológicas para la recolección y análisis de información	15
La sobrevivencia como permanencia en el campo	15
Sobrevivencias para la permanencia en el campo	15
Sobrevivencia económica	16
Conocimiento para la sobrevivencia.....	16
Sobrevivencia social interna	16
Sobrevivencia social externa	16
Sobrevivencia estética.....	17
Coordenadas metodológicas.....	18
Matriz de sistematización	20
Capítulo II.....	25
Estrategia de sobrevivencia uno: la relación entre las artes escénicas y el modelo de desarrollo neoliberal en Costa Rica.....	25
Estrategia de sobrevivencia uno: la relación entre las artes escénicas y el modelo de desarrollo neoliberal en Costa Rica.....	26
Capítulo III	43
Estrategia de sobrevivencia dos: adaptaciones e innovaciones de grupos de las artes escénicas a finales del siglo XX.....	43

Grupo Teatro Abya Ayala: entre la academia, el sentido de unidad y el elitismo cultural.....	44
Asociación Cultural Giratablas: entre el espacio físico, el mercado y la cooperación internacional	56
Capítulo IV	65
Estrategia de sobrevivencia tres: adaptaciones e innovaciones de grupos de las artes escénicas de principios del siglo XXI	65
Producciones Torres Valverde S.A.: La rotación de público y la incursión en el mercado local/global	66
Colectivo Respiral: El juego, la vida y la reflexión como herramientas para la transformación social	75
Capítulo V	90
Estrategia de sobrevivencia cuatro: trascendiendo el campo de las artes escénicas costarricense en las relaciones a escala global, conclusiones y recomendaciones emergentes.....	90
Cuadro.....	93
Esquema de relaciones globales de los grupos de referencia.....	93
Referencias bibliográficas	97
Libros:.....	97
Artículos de revistas:.....	98
Publicaciones Electrónicas:	98
Fuentes digitales:	99
Entrevistas realizadas:.....	100
Anexos	102
Transcripción de instrumentos	103
Anexo 3: Entrevista con David Korish y Roxana Ávila	108
Anexo 4: Entrevista con Edda Rodríguez.....	125
Anexo 5: Entrevista con Maria Torres y Johana Valverde.....	141
Anexo 6: Entrevista con Brenda Barrantes y Juan Carlor Gutiérrez	164

Anexo 7 Artículo Científico..... 180

Introducción

Las artes escénicas han sufrido una transformación de cara al modelo de desarrollo para el caso de Costa Rica adoptado desde la segunda mitad del siglo XX a la actualidad, evidenciando una clara polarización.

Por un extremo se encuentran las grandes producciones internacionales, patrocinadas por capital financiero (Credomatic) y ligadas al capital trasnacional (Grupo Financiero y de Capitales Cuestamoras, Grupo Importador Pampa, Automercado, TIGO, entre otras), a los medios de comunicación masiva en televisión (Canal 9) y radio (95.5 Jazz) páginas web y ubicadas en los espacios físicos y sociales de consumo de sectores económicos altos y medios del país como el caso de Teatro Expressivo localizado en Momentum Pinares (Curridabat)¹.

Por el otro extremo existen lo grupos de teatro comunitario, circo y otras expresiones de las artes escénicas cuyo papel refiere más a las formas de expresión humana en la vida social, que permitan brindar sentido a la existencia y a la vida en la cotidianidad, **entre estos dos polos se encuentra una gran diversidad de expresiones escénicas con objetivos distintos, grupos que han desarrollado diferentes estrategias de sobrevivencia en el marco del modelo de desarrollo actual, cuatro de ellos serán objeto de la presente investigación.**

Entre la década de los cincuenta y la década de los ochenta Costa Rica atraviesa “los mejores años” para las artes escénicas, generándose un incipiente

¹ Tomado de <http://www.lacasadelosespíritus.cr/front/pt1.php?ref=2>

campo artístico, con una fuerte influencia del Estado como agente precursor de su impulso producto de sus políticas culturales.

Lo anterior plantea un problema, lacónico en la siguiente pregunta de investigación ¿Pero qué pasa cuando producto de las transformaciones del modelo de desarrollo neoliberal² se desarticula una estructura consolidada con características propias, desarrollo incipiente de un mercado local, procesos de gestión y conocimiento a escala local y nacional y prácticas de consumo y socialización de las artes escénicas producto de las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX?

Las reformas neoliberales³ en Costa Rica tienen implicaciones en las más diversas áreas de la cultura y sectores de la sociedad; el arte y el sector artístico no son la excepción. La liberalización económica, el poco apoyo del Estado, el cambio en las políticas culturales⁴ y las nuevas dinámicas que adquieren los grupos artísticos, son sólo algunos elementos de la transición de una sociedad con ciertos beneficios del Estado de Bienestar a otra regida por un Estado neoliberal, contexto en el que se generan estas transformaciones.

² Emmelhainz define el neoliberalismo como un sistema regido por la economía del libre mercado, la privatización del estado de bienestar y una buena parte de los servicios gubernamentales (educación, salud, energía), subcontratar al sector privado y cambios en las leyes laborales y en los derechos de los trabajadores al igual que una división transnacional del trabajo. En cuanto al sistema de control, el neoliberalismo combina un régimen policial militarizado con tolerancia represiva: gobernando con soberanía diferenciada –unos como “ciudadanos” y otros como “no-ciudadanos” o excluidos” (2014)

³ Cuevas define de manera sucinta estas reformas como medidas dictadas por organismo internacionales que generaron recortes profundos en el presupuesto y gasto público, devaluación de la moneda nacional, privatización de empresas y servicios estatales, liberalización del comercio internacional y repliegue del estado (2012)

⁴ Según Cuevas la política cultural se entiende por lo que el estado hace o deja de hacer en relación con la cultura. (2012)

Por lo anterior, esta práctica de investigación aborda las implicaciones de estas transformaciones en el sector artístico, específicamente en el de las artes escénicas, y profundiza en las estrategias de sobrevivencia para la permanencia en el campo de las artes escénicas de cuatro grupos que se fundaron al calor de estas transformaciones en la década de los años noventa y en la primera década del siglo XXI.

Lo anterior con la intención de abarcar un objeto de estudio poco tratado desde los Estudios Latinoamericanos y generar conocimiento útil para grupos emergentes, partiendo de las realidades y vivencias de cuatro estrategias de sobrevivencia distintas y cuyas experiencias permitan la aplicación o reconocimiento de estos conocimientos para otros grupos en Costa Rica y América Latina en situaciones y contextos similares.

Los grupos de las artes escénicas en medio de los polos citados anteriormente, han estado inmersos a partir década de los **noventa** a la actualidad en un “limbo” del cual han salido avante mediante sus estrategias de sobrevivencia. Sin embargo este limbo no es más que campo de las artes escénicas costarricense que se ha transformado producto de las dinámicas de los propios grupos en la lucha por su permanencia en contraste o consonancia al modelo de desarrollo neoliberal, generando estrategias de sobrevivencia diversas, no sólo en el plano económico, sino en aras del reconocimiento simbólico y la legitimidad de su quehacer para la permanencia en un contexto adverso, desde donde este documento posiciona su reflexión.

El perfil de estos grupos es **heterogéneo** y reflejan en gran medida la diversidad del campo de las artes escénicas y sus diferentes estrategias para sobrevivir en el marco del modelo de desarrollo neoliberal y las respectivas formas

de afrontarlo, ya sea desde el grupo experimental, la asociación cultural, la empresa teatral, o el colectivo artístico social:

1) El *grupo Abya Yala*, fundado a principios de los años noventa, conocido por sus proyectos y procesos de investigación y temáticas ligadas a la problemática social; este grupo se funda, según sus integrantes, como “un teatro independiente, residente en Costa Rica dedicado a crear trabajos escénicos originales, además de hacer espectáculos, mantener espacios de entrenamiento e investigación, brindar talleres, conferencias y seminarios a nivel nacional e internacional, se mantiene activo en la producción y promoción de actividades artísticas y culturales en Costa Rica y Centroamérica”⁵

2) La *Asociación Cultural Giratablas*, proyecto fundado en 1993, ha diversificado su quehacer, que va desde la capacitación en diversas áreas de las artes escénicas, la producción de espectáculos, montajes escénicos, a la gestión cultural, entre otros.

Según sus integrantes, “Giratablas es un organismo creado por un grupo de artistas y de gestores culturales independientes, que desde 1993 ha venido desarrollando su labor en cinco áreas específicas: la gestión y promoción cultural, la producción artística, la sala de teatro y la Academia de teatro”.⁶

⁵ Página web del grupo “Abya Yala”, disponible en <http://www.teatro-abyayala.org/>

⁶ Página web del Sistema de información Cultural de Costa Rica - MCJ. Disponible en <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/asociacion-cultural-giratablas-302.html>

3) El *Teatro Torres*, esta propuesta, denominada como empresa teatral, abre sus puertas en el 2003 y se identifica como una opción que se especializa en la satisfacción del cliente, con zonas VIP con baño privado y reservados para la ingesta de licor entre otros servicios.

4) El colectivo *Respiral*, formado en el 2009 por artistas escénicos con formación académica o sin ella, músicos e integrantes provenientes de las ciencias sociales.

Según sus integrantes “La Asociación Cultural Colectivo Respiral se forma en el 2009 en respuesta a la motivación de sus miembros de realizar trabajos artísticos en comunidades de Costa Rica, así como frente a la demanda de algunas instituciones, organizaciones no gubernamentales y otros agentes, para tratar temáticas y problemáticas de tipo psicosocial, económico, ambiental y sociopolítico que provocan un impacto en las personas y/o comunidades beneficiarias de sus proyectos, a través de la técnica del Teatro Foro Clown (TFC)”⁷

⁷ Página web del Sistema de información Cultural de Costa Rica - MCJ. Disponible en <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/colectivo-respiral-1202.html>

Capítulo I

El diseño de la investigación

Objetivo General 1

Conocer estrategias de sobrevivencia del sector artes escénicas de Costa Rica, en el contexto de las reformas neoliberales.

Objetivo General 2

Brindar al sector artístico herramientas de información y conocimiento, partiendo de sus propias experiencias, para su reflexión y/o aplicación en la conformación de nuevas organizaciones o colectivos escénicos.

Objetivos Específicos

- Presentar las principales transformaciones del modelo de desarrollo costarricense con enfoque en la década de los noventa y la primera década del siglo XXI en relación al arte, para el reconocimiento de sus implicaciones en el campo de las artes escénicas.
- Establecer, en ese contexto, las distintas estrategias de sobrevivencia, expresadas en cuatro agrupaciones del campo escénico costarricense, para el conocimiento de sus adaptaciones o innovaciones.
- Presentar una propuesta de estrategias de sobrevivencia en el campo artístico de las artes escénicas, derivado del estudio de las experiencias distintas de cuatro grupos costarricenses.
- Socializar, entre personas interesadas del campo escénico costarricense, la propuesta resultante.

Coordenadas teóricas y metodológicas para la recolección y análisis de información

La sobrevivencia como permanencia en el campo

La sobrevivencia se explica como la unidad de análisis general de las formas en las que los cuatro grupos, desde sus propias experiencias y conocimientos han podido permanecer en el campo⁸ de las artes escénicas costarricense a lo largo del tiempo, lo que conllevó a reconocer desde sus propias **dinámicas**, las unidades de análisis derivadas que comprendieron la sobrevivencia en los planos **económico, los conocimientos, organización social interna y articulaciones sociales externas** que se complementan con una unidad que incorpora el investigador, la de sobrevivencia **estética**⁹.

Sobrevivencias para la permanencia en el campo

Las dimensiones que se desprenden de las unidades de análisis derivadas remiten a las diferentes luchas no solo por el reconocimiento simbólico de los agentes, sino también por la legitimación social de su quehacer, en este caso en el campo de las artes escénicas costarricense¹⁰ y que dan cuenta de las formas en

⁸ Para efectos de esta investigación se entenderá el campo como la interacción de agentes y la conformación de dinámicas de luchas para el reconocimiento simbólico y la legitimación social, resignificando el concepto para su uso en el contexto costarricense, pues desde una visión eurocéntrica las reglas que lo rigen están en función de su autonomía relativa, caso opuesto para Costa Rica donde el Estado como agente juega un papel preponderante como dinamizador del campo de las artes escénicas.

⁹ Entendida la estética como el conjunto de reflexiones que tienen relación con lo bello o la belleza. Tomado de Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3, consultado en <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1553.pdf> el 1 de junio de 2014

¹⁰ Las sobrevivencias resignifican los conceptos de capitales apropiados por Pierre Bourdieu. Para el caso de las artes escénicas costarricense, la sobrevivencia económica, social, de conocimiento, social externa e interna no se entienden únicamente como reconocimiento simbólico en el campo cultural, sino como estrategias de sobrevivencia para su permanencia en él.

las que los agentes se insertan en un contexto adverso para poder permanecer en el campo.

Sobrevivencia económica

Da cuenta de los recursos con los que cuenta la organización, las formas de administración de dichos recursos y las formas en las que los integrantes satisfacen sus propias necesidades para vivir, así como el financiamiento de los procesos de producción y mediación de la obra.

Conocimiento para la sobrevivencia

Da cuenta de los conocimientos acumulados por los agentes a partir de sus experiencias para la sobrevivencia en el campo, sean estos formales como el conocimiento académico o sean estos informales, es decir, generados a partir de la experiencia y la práctica.

Sobrevivencia social interna

Da cuenta de las formas de organización interna de los grupos, que permitan generar cohesión.

Sobrevivencia social externa

Da cuenta de las relaciones generadas con otros agentes del campo de las artes escénicas que de alguna manera le permiten su inserción en él mismo, contemplando la red de relaciones con otros agentes que permitan su permanencia en el campo.

Sobrevivencia estética

Da cuenta de la relación entre la corriente artística del grupo y su función en aras de la permanencia en el campo ¹¹.

En este sentido la estética en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal se entiende como un dispositivo que implica una sensibilidad coartada por valores como el consumo, la inmediatez, el individualismo, la homogenización, la normalización de la violencia o los discursos xenófobos, misóginos, homofóbicos entre otros, expresos en las artes en general y las artes escénicas en particular, remitiendo a la espectacularización de la vida cotidiana, como lo expresa Emmelhainz (2014)¹². Fenómeno que se puede encontrar en productos culturales masivos como el cine, la televisión y la música, así como en las artes escénicas

La sobrevivencia estética en esta investigación remite a cuales y cómo han sido las formas en las que los grupos se han insertado en esta lógica, innovando o adaptándose al contexto del modelo de desarrollo neoliberal en sus estrategias de sobrevivencia

¹¹ Esta categoría es producto del autor y permite evidenciar la relación entre las corrientes estéticas y su papel a lo interno de las estrategias de sobrevivencia de los grupos.

¹² La sensibilidad neoliberal florece además en la espectacularización de la subjetividad, poniendo al centro al individuo en detrimento de lo social. Esto ha traído fragmentación en comunidades y relaciones familiares en pos de la libertad personal y la promoción de competitividad darvinista en el ámbito laboral. La espectacularización se alimenta de gestos radicales, auto-branding y auto-destrucción. Por ejemplo, en una más de entre la larga lista de películas de Hollywood que tratan sobre bodas, en *Bachelorette* (2012) las damas de la novia enloquecen, se drogan, se degradan a sí mismas y a sus cuerpos mostrándole a la novia (que dista mucho del ideal de belleza femenino contemporáneo) un espejo de lo que realmente es.

Coordenadas metodológicas

El carácter de la presente investigación es cualitativo, toma en cuenta las vivencias de integrantes de los grupos, partiendo de condición como fundadores o miembros más antiguos.

La metodología comprende la elaboración de unidades de análisis que toman en cuenta las sobrevivencias para la permanencia en el campo de las artes escénicas en Costa Rica:

- Relación entre permanencia y modo de vida
- Sobrevivencia Económica
- Sobrevivencia y conocimiento
- Sobrevivencia social interna
- Sobrevivencia social externa
- Sobrevivencia estética.

De las unidades anteriores se desprenden dimensiones propuestas por el investigador cuya función es la de delimitar la información hacia el problema u objeto de estudio: las estrategias de supervivencia de cuatro grupos de las artes escénicas en **la década de los 90 y primera década del siglo XXI, así como** formas de afrontarlo.

Los instrumentos necesarios para la obtención de información; fueron la entrevista no estructurada en la etapa de recolección de información y cuya utilidad remite a preguntas relacionadas a las categorías propuestas y en cuyas respuestas los entrevistados profundizaron acerca de sus estrategias de sobrevivencia, pasando de la descripción profunda a los aportes que en el contexto del modelo de desarrollo actual consideran han realizado al campo de las artes escénicas

La sistematización y análisis de la información comprende aportes sugeridos por Boaventura de Souza-Santos (2006) en el análisis trans-escala, donde se comprenden las estrategias de sobrevivencia desde las relaciones generadas en lo local, lo nacional y lo global con énfasis en América Latina y el contexto regional.

Finalmente, se organizó la presente propuesta para grupos emergentes, producto del análisis de la información, la cual comprende la historicidad del fenómeno producto de investigación bibliográfica, la sistematización y análisis de la información, enriquecida desde los aportes de las personas participantes, en un documento que da cuenta de las estrategias de sobrevivencia de los cuatro grupos analizados

Matriz de sistematización

Unidad de Análisis General	Unidades de Análisis	Dimensiones	Grupo de Referencia y Topología (palabras clave)	
			Grupo Abya Yala (1991)	Asociación Cultural Giratablas (1996)
Sobrevivencias para la permanencia	Relación permanente y modo de vida	Estilo de vida	Núcleo Creativo. Fenómeno “gravitacional” de participación. Vínculos afectivos, juventud, género, flujo constante de miembros, dedicación no exclusiva.	Vínculos afectivos y familiares, dualidad, transformación espacio físico, préstamo bancario, aprobación de fondo, incursión en proyectos. Diversidad profesional: gestión cultural, academia y puestas en escena y espectáculos producción. Base de 4 personas fijas tiempo completo.
	Sobrevivencia económica	Percepción del trabajo y la profesión	No es un trabajo /otras retribuciones, sentido a la vida, trabajo en grupo, necesidad de crear.	Diversidad profesional por áreas, empírico, no hay herramientas para enfrentarse al mercado, base de trabajo para la sostenibilidad de 3 a 4 personas.
		Gestión de los recursos, forma y distribución	Fuerza de trabajo y conocimiento. Administración centralizada. Distribución de labores definidas en función del conocimiento	Fuerza de trabajo, económico, diversidad de profesionales “hechos” empíricamente, oficina de promoción, obras de teatro, talleres, escuela, proyectos de cooperación internacional, empresa privada, venta de servicios al Estado, espacio físico.
		El proceso de producción	Producción de Unidad: participación y comunicación. Conformación de equipo humano, recurso creativo, aportes, interacción directores/equipo gestión de recursos, planificación, investigación, puesta en escena.	Plataforma de producciones. Para el montaje: experiencia empírica, consecución de fondos, comunicación, producción, fuerza de trabajo, movimiento de piezas con facilidad. Bifurcación de procesos por área posterior a espacio físico.
	Sobrevivencia conocimiento	Formal e informal	Investigación previa, innovación, “calidad” y “nivel” (estético). Continuidad de la educación, entrenamiento, potenciación de capacidades, formación continua, escuela desde la experiencia.	Producción y gestión, redacción de proyectos, presentación de proyectos, propuesta pedagógica, propuesta de gestión. Coordinación de cursos y talleres en gestión cultural: sostenibilidad, diseño y gestión de proyectos.
	Sobrevivencia social interna	Estructura operacional	Horizontalidad, tensión, fluidez, responsabilidad, pasión, espacio físico como necesidad. Peso simbólico de la dirección, uso del nombre y el prestigio. Conocimientos en práctica.	Coordinaciones, reuniones semanales de planificación, plan de trabajo semanal, toma de decisiones por áreas, coordinación general, áreas de trabajo: academia, gestión, producción, publicidad y comunicación, “no jerarquía”, pero sí direcciones.
		Organización creativa	Supeditada a la participación colectiva de la creación. “Sopa Creativa”	Oficina de Gestión: cambio a partir de la propuesta creativa a la supeditación de las demandas del mercado o las agendas de cooperación en las propuestas creativas.

				Metodología propia para cada proceso de área.
Sobrevivencia social externa	Relación entre públicos y la obra	Cimentación de público, niveles de interpretación de experiencia estética. “Estiramiento” de la recepción de obra.		Obras para adolescentes en colegios relacionadas a temáticas de la curricula académica y público de teatro. Estudiantes de la academia, población beneficiaria.
	Articulación red de agentes	Cooperación Internacional, embajadas, academia. Público.		Cooperación internacional, Estado, empresa privada, estudiantes, público.
Sobrevivencia estética		Experiencia paralela a lo oficial, “elitismo cultural”. Sincretismos, influencias, inspiraciones, construcción de realidad estética, innovación, adaptaciones, aporte de los miembros.		En el grupo de teatro Comedia Trágico-Patética, no aplica para proceso de gestión por áreas.

			Producciones Torres Valverde S.A. (2003)	Asociación Cultural Colectivo Respiral (2009)
Sobrevivencias para la permanencia	Relación entre permanencia y modo de vida	Estilo de vida	Vínculos Afectivos, mujeres a la cabeza. Alternativa comercial, comedias de calidad, flexibilidad laboral, flujo de actores, posicionamiento de actores, satisfacción del público, nombre y posicionamiento de directoras, fusión entre dirección y administración, valores como ética, responsabilidad, puntualidad, rapidez.	Vínculos afectivos, compatibilidad necesidad de crear, innovación, diversión, compromiso, no jerarquía, adultos jóvenes, diversidad profesional, étnica y cultural: enfermero/partero, trabajadora social, actrices, músico, niñez, hondureños, españoles, chilenos y costarricenses, "gente alternativa". Interés común por lo social, transformación social, arte como herramienta, continuidad de miembros, dedicación no exclusiva.
	Sobrevivencia económica	Percepción del trabajo y la profesión	Administración y dirección La profesión da de comer, trabajo de tiempo completo, dirección. Teatro de calidad, servicios profesionales, <i>staff</i> , búsqueda de actores, teatro para la rotación de público,.	No tiene fines económicos, el disfrute, complementario con otros trabajos, compartir trabajo en las diferentes ramas con el teatro, pero uno influye al otro y viceversa. Diversidad de profesiones no artistas académicos.
		Gestión de los recursos, forma y distribución	Recursos: María Torres y Johana Valverde, verticalidad, dirección, administración. Económicos, publicidad, producción, derechos, sistema computarizado, conocimiento del mercado, El teatro como espacio físico. Pago en efectivo, obras.	Humanos, materiales básicas, fondo común para compra de bienes, priva los aportes desde lo emocional, los niños como integrantes. Se necesita poco, se trabaja con lo que se tiene, metodología como herramienta de transformación que funciona. No estructura, asimilación de roles, gestor de proyectos, productor, moderadoras, actores, no hay dirección clara, intercambio de roles.
		El proceso de producción	Estudio de mercado internacional, adquisición de derechos, lectura de obra, definición de actores (<i>casting</i>), vestuario, luces, escenografía, ensayos, el tiempo, adaptación (adaptación en lenguaje) y puesta en escena.	Espontaneidad, contra tiempo, bajo presión, fluctúa con otros quehaceres. ¿Qué se quiere? ¿Qué se va a hacer? ¿Qué tipo de personajes? ¿Cuál es la situación de opresión? Elaboración de guión, historia detrás del personaje, creación colectiva del personaje, improvisación, reflexión, amarre, cambio constante.
	Sobrevivencia conocimiento	Formales e informales	Conocimiento del medio internacional y gestiones conexas para la colocación de obra. Experiencia, escuela de actores, vigilancia de la obra. Altibajos. Cuantificación, constancia (mínimo 100 funciones), mantenimiento de la publicidad, boca a boca, función a teatro lleno.	Experiencia de vida, conocimientos académicos, intervención social, trabajo en comunidad, gestión de proyectos.
	Sobrevivencia social interna	Estructura Operacional	Administración, dirección, logística, escenografía, luces, entrenamiento de manejo de luces, contratación de servicios profesionales, boletería, bar y limpieza, mantenimiento del teatro.	No estructura que funciona, horizontalidad
		Organización Creativa	Supeditada al mercado. Dividida entre María Torres y Johana Valverde, apego a la obra, adaptaciones, tiempo de ensayos.	Metodología propia para la transformación social
	Sobrevivencia social externa	Relación entre público y obra	Boca a boca, teatro lleno, segmento de mercado, rotación del público, ubicación, clientela.	El público participa, reflexiona, le da forma a la obra, participación.
		Articulación red de agentes	Público y agencias internacionales, autores de la obras, prensa.	Estado, Organizaciones No Gubernamentales, cooperativas, academia, comunidades, otras organizaciones nacionales e internacionales.

	Sobrevivencia estética		Adaptaciones a obras, sentido de las obras, apego a creación del autor, niveles óptimos, calidad de la producción.	Metodología propia, Teatro del Oprimido, Improvisación teatral, Clown
--	---------------------------	--	---	---

Capítulo II

Estrategia de sobrevivencia uno: la relación entre las artes escénicas y el modelo de desarrollo neoliberal en Costa Rica

Estrategia de sobrevivencia uno: la relación entre las artes escénicas y el modelo de desarrollo neoliberal en Costa Rica

A mediados del siglo XX, la sociedad costarricense experimentó una relación con las artes que da continuidad a su uso instrumental, por parte de sectores dominantes, **muy similar al** papel que han desempeñado las manifestaciones artísticas como la literatura y las artes visuales en el periodo liberal, en la construcción de los imaginarios de la “nación” costarricense y la visión idílica de blanquitud, paz y democracia (Molina-Jiménez, 2002, p.11).

Los procesos acontecidos posteriores a la década de los años cuarenta del siglo XX vendrán a intensificar estas nociones y a institucionalizar el arte, generando un concepto de cultura cuyo enfoque se centra en las bellas artes: teatro, música, danza, plástica, cine, arquitectura, escultura y literatura, concebidas desde saberes academicistas y eurocéntricos, con una aparente participación ciudadana y democratización cultural, en aras del desarrollo, la igualdad y el enriquecimiento cultural (Contreras, 2012, p. 12) lo anterior formó parte del proyecto político socialdemócrata, liderado por el partido Liberación Nacional.

Las políticas culturales, así como los programas y proyectos implementados a raíz de estas, responden no sólo a este concepto de cultura¹³, sino que se insertan en el marco de un proceso de mayor envergadura, un modelo de desarrollo en el que dichas políticas coadyuvaran en la generación de campos artísticos delimitados por una relación fuerte con uno de sus agentes: El Estado.

¹³ **Que atañe a la cultura en el sentido de arte refinado, alta cultura y manifestaciones artísticas académicas tradicionales y a los intelectuales y profesionales como precursores de la distribución de estas manifestaciones artísticas como parte del proyecto socialdemócrata en la segunda mitad del siglo XX**

Esta noción de desarrollo se sustenta principalmente en lo económico, con la característica de que su enfoque toma en cuenta amplios sectores de la sociedad costarricense y adquiere logros importantes en el ámbito de la política social, el denominado “Modelo de Sustitución de Importaciones”.

Al respecto Hidalgo (1998), comenta que de forma complementaria a estas actuaciones y en coherencia con el proyecto político intervencionista que se estaba gestando desde la década del cincuenta, se generaron una serie de medidas que aumentaron la regulación de la economía, la regulación de precios, impuestos específicos, subvención de créditos según sectores, fijación de salarios, crecimiento del sector público, desarrollo de un importante sistema sanitario y desarrollo de ambiciosos proyectos de infraestructura lo que permitiría hablar de un Estado Benefactor.

Lo anterior expresa dos fenómenos de relevancia en torno al arte, el primero la capacidad del Estado de sustentar políticas, programas y proyectos ligados a la cultura (entendida como alta cultura o bellas artes) en consonancia con el modelo de desarrollo propuesto desde un enfoque de mecenazgo, apoyo económico, legitimación y reconocimiento “del profesional” del arte y la cultura, la formación profesional para algunos casos (como la música) lo cual le permitió ejercer poder ya sea económico o simbólico, para controlar o sustentar propuestas consonantes con “lo nacional”.

El segundo fenómeno es la participación **de la población** como espectadora y la distribución de la producción cultural, en un primer momento en el Gran Área Metropolitana (GAM)¹⁴ y en un segundo momento (posterior a la creación del

¹⁴ El Gran Área Metropolitana de Costa Rica, abarca las regiones multinucleares de las provincias San José, Alajuela, Cartago y Heredia.

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes) a lo largo y ancho del país, promoviendo la noción de lo que se consideró la cultura, donde operaron los filtros ideológicos y políticos, lo anterior aunado a la ausencia de políticas culturales que estimularan al sector, de manera que pudiera operar con mayor autonomía, coadyuvaron a los procesos subsecuentes.

Es en éste periodo que se intensifica el quehacer artístico y su gestión, por parte de diferentes sectores de la sociedad costarricense. El Estado y sus instituciones juegan un papel preponderante en función de la coyuntura política y el rumbo que toma el país durante este periodo, sin obviar los beneficios que este modelo brindó al campo de las artes escénicas para su consolidación, así como los réditos a nivel social brindaron a la población costarricense.

Así a finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta, la acción del Estado y el proyecto político de enfoque socialdemócrata del Partido Liberación Nacional toman las riendas en torno a la “cultura”, con una visión desde la cual nuevamente, la cultura es sinónimo de arte en términos de alta cultura y refinamiento, enriquecimiento espiritual desde las bellas artes y respondiendo a la pregunta de cómo éstas se podían adecuar al pueblo por medio de “los profesionales e intelectuales”, lo anterior formó parte de las necesidades visualizadas para esta coyuntura y de su solvencia en el marco de una política social más general.

Partiendo de este enfoque, el Estado costarricense empieza a generar una batería de instituciones y organizaciones producto de su política cultural en la “distribución del bienestar cultural”.

Dichas instituciones y organizaciones se consolidaron con principios coherentes al proyecto político y económico imperante, su gestión estará marcada por la difusión y el mecenazgo (Cuevas-Molina, 1995, p. 127) que más adelante darán paso a otras instituciones gestoras del arte y a la creación del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD) como eje articulador.

Para Bell y Fumero (2000) en el caso específico de las artes escénicas, hasta mil novecientos cincuenta la producción teatral en Costa Rica fue considerada como no profesional y efímera, liderada por intelectuales y aficionados para fines benéficos.

No es sino hasta 1.941, con la fundación de la Universidad de Costa Rica (UCR), cuando la **Facultad** de Bellas Artes asume la gestión de “Teatro Universitario”, institución autónoma que brindó un espacio de consolidación de los procesos de profesionalización en la formación de actores y actrices, cuyo punto máximo fue la fundación de la Escuela de Artes Dramáticas en 1969.

Aunado al papel preponderante que juega la Universidad de Costa Rica en los años cuarenta, otros dos agentes, como embajadas y el propio Estado costarricense generan aportes en cuanto al apoyo, difusión y mecenazgo en la constitución de grupos, compañías y producciones teatrales. Según datos aportados por Bell y Fumero (2000), de 1939 a 1980 se contabilizan 34 compañías de teatro, entre privadas, estatales y/o de instituciones públicas autónomas, que de una u otra forma se vieron beneficiadas por este modelo.

Es importante destacar que el crecimiento económico, de la mano del Estado benefactor generó un fortalecimiento de las capas medias a las que se dirigían las

políticas culturales imperantes, la promoción, la capacitación y las condiciones económicas, brindaron elementos claves para posicionar a la artes escénicas en términos de consumo, siendo los sectores de la burocracia estatal sus principales consumidores (Bell y Fumero, 2000) y constituyéndose como un fenómeno masivo, presente poco después en comunidades rurales y urbanas, colegios y fábricas, espacios públicos, teatros y museos.

Así mismo la llegada de intelectuales y artistas suramericanos, provenientes principalmente de Argentina, Chile y Uruguay, países en contextos de dictaduras militares en la década de los setenta, generaron una diversificación no solo de los elementos estéticos y sus sentidos, sino de diversas formas de conocimiento en torno al campo de las artes escénicas, partiendo de sus propias realidades y contextos, con la excepción de algunas corrientes latinoamericanas, así como su inserción a espacios públicos y privados de producción y difusión, alimentando un proceso de creación de un campo artístico ya iniciado en años previos, donde el peso radicaba en el Estado como uno de sus agentes y que permitió el enriquecimiento y acercamiento cada vez más notorio de la sociedad costarricense a las artes escénicas.

A manera de síntesis el campo de las artes escénicas en la década de los setentas sufre de una aceleración entendida por Cuevas-Molina a raíz de tres elementos: el capital cultural acumulado de las experiencias primigenias en el país, aunado al aporte de las experiencias latinoamericanas y el papel de difusión del Estado, en un principio desde la academia y posteriormente en la creación del Ministerio de Cultura Juventud **Deportes**, tomando en cuenta los años mil novecientos setenta y tres, setenta y cuatro y setenta y cinco como los de mayor auge en las presentaciones teatrales.

Explican Bell y Fumero (2000) que con la creación del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes en 1971 se da continuidad desde una institución (**propiciando una institucionalización de la cultura**) que articula el sector. Siempre ligada una política de Estado en consonancia con el modelo de desarrollo predominante, que tiene la función de mecenas, que además divulga y difunde la producción cultural, brinda patrocinio oficial y de manera notoria se realiza un acercamiento a las comunidades rurales.

La generación de grupos de teatro aficionado, compañías independientes, los boletos accesibles, fueron elementos no menos importantes que constituyeron una estructura social y económica, que reforzó la consolidación de las artes escénicas en la palestra del acontecer nacional para la década de los setenta y en el que el papel del Estado acrecentó la dependencia económica, la legitimación social y el reconocimiento simbólico de “lo cultural”, cuya función le genera réditos políticos en términos de clientelismo y legitimación de los proyectos ideológicos de la clase política y económica dominante.

Es a finales de la década del setenta cuando emerge un proceso de transformación, se comienza a dar una baja en el impulso que llevaban las artes escénicas tras las décadas anteriores por razones políticas, ideológicas y económicas, entre ellas la manifestación de las ideas que difieren de la posición oficial del Estado en el caso de las artes escénicas y la crisis económica, lo que imposibilita el acceso, los conflictos y las rivalidades que impiden la aglutinación de intereses en torno al campo teatral y en menor medida un contingente de profesionales provenientes de América Latina, que deciden buscar opciones laborales en otras latitudes, cierres de programas y proyectos, cierre de espacios para la producción teatral entre otros, que se acrecientan con la llegada de la Coalición Unidad (1976-1983) que llegó al poder en el período 1978-1982 y que posteriormente se fusiona al naciente Partido Unidad Social Cristiana (PUSC).

El nuevo modelo de desarrollo se inserta en Costa Rica a partir de medidas de estabilización económica posteriores a la crisis, ligadas a la cooperación estadounidense y organismos económicos internacionales, en el que Costa Rica se posicionó como un país disciplinado que lo colocó en condiciones de seguir recibiendo fondos, a cambio de la transformación paulatina de sus políticas económicas, acciones que afectaron la estructura del Estado, principal agente dinamizador en torno al arte y la cultura.

Algunos de los principales aspectos que desencadenaron cambios profundos en la noción de desarrollo son de tipo económico y llegaron a afectar la injerencia del Estado en su intervención, en la generación de políticas, programas y proyectos inviables de ejecutarse, sus impactos se hicieron sentir en el sector cultura.

La aplicación de los Programas de Ajuste Estructural (PAE) y sus consecuencias sociales se complementaron con el discurso del “Desarrollo Humano Sostenible” y fueron los principales elementos de implementación de las políticas neoliberales en la Costa Rica de finales del siglo XX.

Es a partir de la década de los años ochenta por las razones citadas y el cambio conceptual de lo que se entiende desde el Estado por cultura¹⁵, que se llega a fragmentar y desarticular esta estructura que el Partido Liberación Nacional

¹⁵ Según la UNESCO (1982) la cultura puede entenderse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, postura que adopta el estado costarricense hacia la década de los ochenta.

consolidó, no sin antes encontrar férreos opositores al nuevo rumbo que irá a instrumentalizar esta nueva visión antropológica de cultura.

Esta perspectiva orientada a la “Promoción Humana” enfrenta recortes presupuestarios, generando una política focalizada en casas, centros y comités de cultura, que permite un clientelismo a menor escala y con menores recursos que el enfoque socialdemócrata, en los cuales se apoya el Partido Unidad Social Cristiana (PUSC) y en el que las expresiones de lo popular y los conceptos de la UNESCO acuñados por el Ministerio de Cultura, generan un cambio de discurso enfocado hacia la cultura popular, que permitirían según Bell y Fumero (2000) en la recuperación de la memoria colectiva en un contexto de inserción a la dinámica del capitalismo global producto de la crisis y la aplicación de los Programas de Ajuste Estructural.

Lo anterior en parte (in)justifica la baja en la inversión pública a razón de los ajustes (Bell y Fumero, 2000) y abren la puerta a la generación de nuevos fenómenos relacionados al campo de las artes en general, como la antesala de la visión empresarial para el caso de las artes escénicas, entre otras estrategias de sobrevivencia.

Estos cambios estructurales provocaron que el Estado dejará de sustentar económicamente a producciones y profesionales del sector, que cumplían funciones como promotores, funcionarios de administración, elencos, técnicos, dramaturgos entre otros, desplazándolos.

La eliminación de acciones facilitadoras de la estructura que llegó a tener las artes escénicas en sus tiempos más florecientes, como el abaratamiento de las

taquillas y el transporte para el público, el acondicionamiento de espacios físicos y sociales públicos para la expresión artística escénica que se redujo, gran parte de los profesionales y la población beneficiadas con este modelo se re insertó de maneras distintas a un campo de las artes escénicas en transformación.

Es en este periodo cuando las responsabilidades, que en su momento fueron compartidas en mayor medida por el Estado, el sector artístico y con fuerte apoyo de la población en calidad de espectador y en sus mejores momentos como intérprete y gestor, recaen en la empresa privada que potencia su inserción en el campo artístico en general para efectos de mercadeo y posicionamiento, ejemplos de lo anterior se expresa en otras ramas de las artes como la música y las artes visuales para el caso de la Republic Tobacco Company y Lachner & Sáenz respectivamente en bienales y festivales.

Los factores anteriormente mencionados se intensifican en los años ochenta generando la llamada **por Cortés** “crisis del teatro” que no es más que la re-configuración de este campo artístico en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.

El encarecimiento de los montajes y la taquilla, así como el empobrecimiento de la población aunado al aumento del entretenimiento de masas¹⁶ reducen las posibilidades de acceso y es en esta década en la que el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, según Cortés (2008), pierde poco a poco su función de “motor del desarrollo” cultural para convertirse en un cascarón burocrático, donde por ejemplo, la Compañía Nacional de Teatro deja de realizar giras en el país y los

¹⁶ De acuerdo a Canclini (2007) el entretenimiento de masas como la televisión y la interactividad suponen televidentes e internautas, esta oferta masiva de información y espectáculos no ofrece criterios para seleccionar y jerarquizar y son acumulados en motores de búsqueda (google, yahoo) e insertos en ellos bajo los criterios y dinámicas del mercado

subsidios a grupos independientes se reducen hasta desaparecer hacia el año 1986.

Es entonces cuando el teatro da un vuelco hacia la iniciativa privada y las compañías independientes, en donde esta jerga de independencia (del Estado, de las organizaciones, de las comunidades) se vuelve más fuerte y cambia su sentido hacia la actividad empresarial y el teatro comercial.

Compañías como el Teatro del Ángel, Arlequín, Teatro Tiempo, La Colina, La Máscara y La Comedia, crean un sistema económicamente rentable que le permite generar ingresos: la “pequeña sala urbana”.

Según Alfredo Catania, citado por Cortés (2008), lo anterior se debe a la falta de apoyo del Estado y la empresa privada hacia los grupos independientes, que lo obliga a depender del gusto del público.

Contreras (2012) señala que a raíz de la necesidad, el cansancio o la falta de iniciativa, el sector independiente entra en una lógica de mercado: menos inversión para mayores ventas con temas de fácil comercialización.

Cortés (2008) afirma que los los grupos al desaparecer o adecuarse al nuevo contexto costarricense de las artes escénicas, generan cambios sustanciales en sus formas de sobrevivencia para permanecer en el campo, insertos en el campo académico, como productores, administradores o dueños de salas, que modifican su repertorio con una clara tendencia hacia el teatro comercial y el sainete chabacano de risa fácil y equívocos sexuales.

Aunado a lo anterior Cortés (2008) señala un fenómeno importante de carácter más global, que desvincula a las artes escénicas de la sociedad costarricense, una vez que pierde su auge como fenómeno de masas: el crecimiento en los años ochenta de la oferta televisiva y publicitaria y la ascensión del fútbol en la década de los noventa con el Mundial de Fútbol Italia 1990, que posicionan ahora el fútbol y la televisión como espectáculo de masas, captando la atención del público y generando una forma de dominación simbólica de alcance global y consecuente con las condiciones económicas de la época, donde para disfrutar de momentos de ocio, esparcimiento y enriquecimiento cultural ya no era necesario salir de casa.

En síntesis para la década de los noventa el teatro se convierte en una práctica artística de oferta restringida y en competencia con un mercado cultural abierto y en condiciones desiguales, junto a otras manifestaciones artísticas que también sufrieron cambios abruptos en su estructura, producto de las transformaciones del modelo de desarrollo costarricense.

Detalla Cortés (2008) que las artes escénicas contaron con poco apoyo estatal y un marcado énfasis comercial al tiempo que las costosas producciones de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) se dirigían a un sector específico, dejando de lado su énfasis en el público mayoritario y cofinanciadas por bancos e instituciones autónomas.

Este modelo encuentra su fracaso con la incapacidad del gobierno de hacerse cargo de financiar el repertorio oficial, con su respectiva descapitalización a principios del siglo XXI.

Sobre este escenario, para la década de los noventa las iniciativas independientes se vieron obligadas al aprendizaje de cuestiones de manejo de recursos, entre otras labores, para mantenerse estables y apuntar a lo que señala Contreras (2012) como la profesionalización del sector, que ahora no está solo en generar una propuesta artística, sino en suplir las necesidades alrededor de ésta como la forma de gestionar y aprender que permitirán la sobrevivencia de los grupos para su permanencia en el campo de artes escénicas en el contexto de las políticas culturales dominantes en este periodo, donde la ausencia de las mismas es la tónica dominante.

Ejemplo de lo anterior son las incursiones de los miembros de los grupos en el diseño de vestuario, la gestión de fondos, el diseño de la publicidad, manejo de luces, administración de las finanzas, escenografías, espacios para ensayos y diseño-gestión de proyectos.

Asimismo la búsqueda y participación en concursos, aprobación de proyectos, propuestas para financiamiento y otros apoyos principalmente económicos, generó la necesidad de insertarse en las dinámicas de la cooperación internacional y sus normas, como la generación de proyectos, partiendo de herramientas básicas de metodología y variando o apropiándose de los formatos y discursos de presentación, dependiendo del organismo internacional y sus políticas, programas y proyectos de cooperación en el país, algunos ejemplos de instituciones que generan estos nichos son: el Centro Cultural de España, el Instituto Goethe o la Alianza Francesa de Costa Rica.

Dichas iniciativas debían contar con bases artísticas o poseer coordenadas teóricas y metodológicas eurocéntricas o dependiendo de los organismos y trabajar temas sociales en boga como género, niñez y adolescencia, ambiente y violencia doméstica u otras temáticas propias de la gestión, entre otros y su papel ha variado o disminuido dependiendo de la focalización de su política de cooperación internacional fluctuante, a lo largo de la década hasta la actualidad.

Como señala Contreras (2012), los cronogramas, indicadores de logro, objetivos, hojas de presupuesto, desglose y prevención de gastos, justificaciones y planes de trabajo han posibilitado llevar a cabo una idea o propuesta creativa o la misma financiación del grupo, con lo anterior el carácter independiente, llevo a un pensamiento de microempresa, propio del planteamiento neoliberal.

Esta misma lógica es impulsada por el propio Estado costarricense desde los años noventa hasta la actualidad. El viejo modelo ha quedado atrás, su respectiva “crisis” y cambio de rumbo es la nueva palestra en la que se desenvuelven sus agentes en la actualidad.

Para finales de la década de los años noventa se ha incorporado tanto en el Estado, como en la empresa privada y en los organismos de cooperación internacional, así como en los mismos grupos independientes, agentes de la antigua estructura y su transición, nuevas formas de organización y gestión, que han cambiado en función de su sobrevivencia, en una sociedad regida cada vez más por el mercado y menos por el Estado y donde este facilita esas condiciones de inserción a la dinámica del capitalismo global.

La aparición en mayor cuantía de figuras jurídicas como las de asociación o fundación, micro empresa (PYME) se multiplican en la década de los noventa y se acrecientan a principios de la primera década del siglo XXI, abriendo paso a la tenencia de sociedades mercantiles, único medio para vincularse a proyectos estatales, privados u optar por financiamientos o concursos a cooperación internacional.

Por ejemplo, las formas de contratación del Estado bajo en el contexto del modelo de desarrollo actual, en el ámbito de la cultura y el arte son los carteles de licitación por servicios de producción, las contrataciones abreviadas o las licitaciones, dependiendo de los montos, que varían de menos de diez millones de colones hasta más de cincuenta millones o en el caso de la cooperación internacional cuyo requisito para el financiamiento de propuestas es contar con una figura jurídica activa y una cantidad determina de años operando.

Aunado a la forma de operar en términos de generación de oportunidades o satisfacciones de necesidades y servicios del Estado, de la empresa privada y de la cooperación internacional, María José Monge (2011) en su diagnóstico sobre el sector cultura en Costa Rica, describe algunas iniciativas del estado que en los últimos años han impulsado el desarrollo de sociedades mercantiles como la financiación de proyectos de PROARTES, IBERESCENA, IBERMEDIA, IBERORQUESTAS y SINERGIA entre otros, que han impuesto la necesidad de una figura jurídica y facturas timbradas para poder optar por tales fondos. (p. 72).

Este mismo documento evidencia cómo el Estado ha normalizado e incorporado esta forma de operar en el sector artístico. Así la generación de competencias para el mercado radica en factores como la cantidad, la calidad y la rapidez de la prestación de servicios en temas como investigación, gestión

cultural, la producción de espectáculos, captación de fondos o servicios profesionales en el ámbito artístico, una demanda que deben cumplir no solo las organizaciones, colectivos o grupos de artes escénicas, sino que se homogeneiza hacia otros ámbitos de la cultura y el arte, lo cual no permite una noción de proceso en el mediano o largo plazo y se supedita a la inmediatez, tratando de brindar los productos determinados en cláusulas o términos de referencia en el menor tiempo posible.

La manifestación más clara de esta tendencia hacia la mercantilización, en las artes escénicas es la sala urbana anteriormente mencionada, que se manifiesta como una actividad empresarial con una base jurídica de Sociedad Anónima con fines de lucro, pero que no dista mucho de las otras figuras de fundación y asociación cultural, que invisibilizan la tendencia anterior por sus condiciones de no lucro y perseguir objetivos propios de la organización principalmente, sin embargo operan de una manera similar pues sus miembros viven a partir de ellas, o forman parte de sus ingresos económicos.

Algunas de las alternativas que se vislumbran desde el estado y la cooperación internacional atañen a las posibilidades existentes en el mercado: talleres, conversatorios, capacitaciones y cursos de emprendedurismo, gestión cultural, microempresas, mercadeo, posicionamiento de producto y marca son parte de las respuestas que en el contexto actual se brindan a diferentes ramas de las artes, pero evidenciadas mayormente en el diseño y la producción artesanal, que lejos de enriquecerlo, le expone a situaciones de riesgo económico y flexibilidad laboral, asimismo como lo menciona Monge, existe una incapacidad estructural que impide el acceso a créditos bancarios por parte del sector artístico o un mercado base, que le permita desarrollar actividades lucrativas que puedan ser consumidas por una población cada vez más polarizada y empobrecida.

Esta racionalización de los procesos de producción, paralelos a las transformaciones de las puestas en escena y de los proyectos creativos, así como la diversificación de los ámbitos de acción de los agentes, han ido de la mano de la pequeña sala urbana generando transformaciones sustantivas en las formas de sobrevivencia de los grupos de artes escénicas en Costa Rica. Se puede señalar un último fenómeno relacionado a lo descrito anteriormente: los grupos de artes escénicas están generando estrategias de sobrevivencia para poder permanecer en el campo de las artes.

Como señala Monge (2011), la consolidación del modelo de desarrollo cultural planteado desde el estado socialdemócrata, impidió la diversificación de los intereses y las acciones de los grupos y colectivos más allá de la ejecución de las bellas artes y la recepción de obra por parte de la sociedad costarricense, además de institucionalizarlos y apoyarlos, su influencia se hace notar en la inhibición de la cultura como un sector social, productivo y con capacidad de incidencia política con distancia crítica para el caso del tema productivo (en el que desde el punto de vista de este investigador para el caso de las artes escénicas se generaron capacidades para el desarrollo de un sector productivo incipiente).

Camacho (2011) concluye que las formas de sobrevivencia del sector artes escénicas han cambiado en respuesta a los procesos de ajuste estructural, la profundización de las reformas neoliberales y el nuevo modelo de desarrollo planteado a partir de estas reformas, así como a la transformación del Estado y la relación que históricamente, ha tenido con el sector artes escénicas. En respuesta a lo anterior es el mismo sector, a partir de las condiciones y necesidades, en un contexto desfavorable el que ha generado organizaciones gremiales, redes y colectivos diversos, de profesionales y no profesionales en distintas áreas de las artes alrededor del país, así como organizaciones culturales locales en diversos ámbitos, que generan dinámicas colaborativas y objetivos sociales y culturales en

comunidades o sectores vulnerables entronando factores económicos, culturales, sociales y estéticos.

Capítulo III

Estrategia de supervivencia dos: adaptaciones e innovaciones de grupos de las artes escénicas a finales del siglo XX

Grupo Teatro Abya Ayala: entre la academia, el sentido de unidad y el elitismo cultural

En cuanto a la relación entre la permanencia y el modo de vida, este grupo nace en 1991 y parte de la necesidad de los miembros fundadores de crear un núcleo creativo paralelo a la cultura oficial, partiendo de la existencia de vínculos emocionales y afectivos.

El interés común de Roxana Ávila y David Korish en el ámbito artístico desde lo académico, los insta a partir de ese año a repensar sus condiciones en el campo de las artes escénicas en el país y su papel en él, al no existir las condiciones óptimas para poder insertarse desde el Estado, bajo el modelo de desarrollo neoliberal, quien no daría el aval para producir sus ideas o financiar sus propuestas y no mostrar interés en el mercado cuyas propuestas definen como generalmente mediocres es en el medio.

La forma en la que esta pareja quería hacer teatro los impulsa a crear Abya Yala como parte de un modo de vida, más no como una opción que permitiera vivir únicamente del grupo, fusionando el quehacer creativo con el trabajo académico. Korish (2013) explica al respecto:

En algún momento nos dimos cuenta de que nuestras vidas creativas no iban a ser muy fructíferas, dependiendo de las infraestructuras culturales del país, que no nos iban a invitar a dirigir en La Compañía Nacional de Teatro por ejemplo, entonces tuvimos que crear una cultura paralela, esta cultura paralela era nuestra forma de sobrevivir.

La existencia de un fenómeno gravitacional, siendo los miembros fundadores el centro de gravedad, permite el acercamiento de otros miembros, que ha estado en constante flujo desde su fundación, en su mayoría mujeres jóvenes, personas que pertenecen al campo académico y que ven en el grupo posibilidades de crecimiento intelectual y creativo, desde propuestas innovadoras, eclécticas y el trabajo de investigación, lo que conlleva según sus fundadores a la excelencia en la producción escénica. Esta característica bien podrían definir al grupo como un agente de innovación en la creación escénica de Costa Rica.

Las edades del grupo oscilan entre los veinticinco y los cuarenta años de edad. La integrante más antigua tiene 14 años de estar en el grupo y los que menos tienen rondan los 3 años. Un total de 22 personas con perfiles profesionales académicos, en diferentes ámbitos artísticos como la música, el diseño gráfico, danza, teatro y dramaturgia.

En cuanto a la sobrevivencia económica y cómo se concibe el trabajo y la profesión, en el caso de este grupo, tener otro trabajo remunerado es necesario para estar en Abya Yala, ya que desde sus inicios se conformó sin mayor expectativa hacia el mercado, haciendo énfasis en la calidad, entendida como el nivel de exigencia y profesionalismo desde la investigación, las metodologías, indagación teórica de las propuestas, el entrenamiento constante y los aportes creativos de las personas que integran el grupo, entendiendo la calidad como un proceso de trabajo que necesita de al menos un año, lo que conlleva a la excelencia.

Korish (2013) señala al respecto: “Yo creo que nosotros establecimos ciertos parámetros de excelencia de producción escénica, la idea era superar la mediocridad del medio que nos rodeaba. La obsesión por la excelencia generaba

montajes escénicos verdaderamente que superaban en muchos aspectos lo que estaba alrededor.”

La existencia de otras retribuciones más allá de la económica reside en el sentido atribuido al proceso de trabajo individual y colectivo, finalmente a la puesta en escena y lo que significa para sus integrantes y para su vida. Ávila (2013) explica al respecto:

La verdad es que la gente participa de estos procesos, porque es en esos procesos donde encuentran sentido a su existencia; y me incluyo, que la razón de haberse dedicado a estudiar esto, tiene sentido. Es la verdad, lo demás lo hacemos, y lo demás hay que hacerlo y uno hace varias cosas para sobrevivir, a la gente le gusta mucho sus trabajos, pero el trabajo creativo en grupo es el meollo del asunto.

De acuerdo a lo anterior, el trabajo y el profesional adquieren un sentido que difiere de la profesión y la acción de trabajar para ganarse la vida y sostenerse, para este grupo asumirse como profesionales y trabajadores de las artes escénicas implica cierta distancia con la ley de oferta y demanda, asumiendo sus proyectos desde sus propias inquietudes creativas y de manera grupal.

Así mismo en el transcurso de 23 años de permanencia les ha permitido generar un mercado cerrado, un público cimentado e incluso elitista¹⁷, si bien, sus proyectos son financieramente inviables, desde una óptica mercantil, asumirse como profesionales mediante el trabajo en los proyectos propios brinda sentido a su existencia, como grupo y como profesionales y tener conciencia de lo anterior

¹⁷ En el sentido de una experiencia estética que no todo el mundo puede apreciar, explicita más adelante en su influencia de Grotowsky.

es una de sus estrategias en la dimensión económica donde inclusive comenta Ávila (2013): “Abya Yala más bien hay que mantenerla, no es la supervivencia económica de nadie (...) Sí hay en Costa Rica gente que vive del teatro, sí se puede vivir del teatro, pero no de la manera como lo hacemos nosotros. Entonces es una escogencia, no es que no se puede vivir del teatro, si se puede.”

En cuanto a la forma de los recursos y su distribución, una de sus principales riquezas radica en su fuerza de trabajo, las condiciones para el trabajo en grupo y la constante interacción, permiten horizontalidad y la convivencia, comenta Ávila (2013): (en otros grupos y montajes) “Hay un Director o Directora que tiene las respuestas que van jerárquicamente hacia abajo, todo eso está roto, entonces hay que aprender, no hay ninguna persona que sepa cómo es eso.”

La administración de la fuerza de trabajo y las labores se gestionan, partiendo de los conocimientos y habilidades de cada uno de los y las integrantes, lo cual reduce costos y genera una forma única y distinta de organización y gestión, partiendo de los conocimientos existentes, la creación de estructuras fluidas y horizontales que año a año se va trabajando.

En este sentido la distribución de labores dentro del grupo, así como el conocimiento, juegan un papel importante, la existencia de profesionales en distintas áreas e incluso interdisciplinarias como vestuarista/actriz, diseñadora gráfica, dos coreógrafas, un compositor, un percusionista, una pianista, una saxofonista, una guitarrista, así como productores/actores permiten el empoderamiento de los miembros y la puesta en marcha de iniciativas en términos no solo de gestión de los recursos, sino también en el plano creativo.

Ávila (2013) ejemplariza al respecto:

Siempre es deseable **recursos económicos** para la producción, pero nosotros hacemos con lo que hay, porque si en un montaje vos haces mimo, ese va a venir al montaje. Difícilmente nosotros le vamos a decir a alguien que haga mimo, pero si vos sabes hacerlo, pero si alguien dice que toca flauta, la flauta va a aparecer, porque es parte de tu vida y parte de lo que vos traes a escena.

En cuanto a la sobrevivencia económica, los directores asumen la responsabilidad en la administración del recurso, bajo la figura jurídica de Asociación Cultural, elemento necesario para insertarse en procesos con otros agentes en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.

Lo anterior genera una tensión entendida por los directores, entre la necesidad de crear, la horizontalidad creativa y la horizontalidad humana, distribuyendo de manera equitativa la ganancia. Ávila (2013) señala al respecto: “En un montaje, en un proyecto, todo el mundo va a ganar igual, en ese sentido hay que conseguir recursos, los que sean, y luego repartirlos.”

El proceso de producción entendido como la satisfacción de necesidades para un montaje se genera colectivamente, partiendo de espacios lúdicos de comunicación y participación, donde se trae a debate un recurso creativo, el debate alrededor de este recurso, implica el compromiso y el tiempo dedicado por parte de los miembros en generar un equipo humano, posterior a ello, la gestión de recursos desde las habilidades y conocimientos de los integrantes que van a participar, la calendarización, investigación teórica o práctica y etapas subsiguientes, que vayan surgiendo en el desarrollo del recurso creativo durante un año, antes de la puesta en escena, pero su principal necesidad, propia de la

estrategia implementada es la de un espacio físico para desarrollar los procesos y realizar los montajes.

Es de relevancia señalar que ambos directores están en constante interacción con los miembros **del grupo**. El dialogo, los intereses y gustos de los integrantes, forman parte de las primeras sesiones de trabajo y es una constante en lo que Korish llama “producción de unidad” durante el desarrollo de los proyectos.

Ávila (2013) explica al respecto:

Ahorita voy a poner un ejemplo que se parece a todos los anteriores, de alguna manera, queremos hacer algo sobre el tema decolonialidad, porque es un tema en que estamos muchos metidos, no tenemos ni idea de qué va a pasar, sería la decolonialidad y teatro, entonces estamos haciendo una investigación teórica constante, todo este primer año, a final de año proponemos un horario, un calendario y la gente que participa o no (en el 2014) lo manifiesta y se estrenaría en enero del 2015.

En cuanto a los conocimientos, la excelencia en la producción escénica desde la investigación previa, innovación, calidad y nivel, son características que implican la aplicación y/o búsqueda de conocimientos en los procesos de esta agrupación.

Como expone Ávila en sus inicios el grupo debió gestar sus propios conocimientos para poder sobrevivir, con el transcurso de los años, los integrantes se han ido especializando académicamente y de manera práctica en distintas áreas hasta formar un equipo que permita la aplicación de esos conocimientos en aras de la sobrevivencia del grupo y su quehacer creativo.

En sí cada proyecto es un proceso pedagógico, una experiencia de aprendizaje, la participación en el grupo es la continuación de una educación académica, el entrenamiento colectivo permite hacer uso de **los conocimientos** de los miembros para la generación de conocimientos en torno a sus propias capacidades, aunado a la invitación de maestros que imparten talleres, seminarios y charlas.

Ávila (2013) explica respecto a los saberes:

Es como una escuela, pero no en el sentido que uno pone notas, escuela más desde la vivencia, la experiencia"... Capacitación por ejemplo, aquí trabajan varias que son productoras profesionales, les pagan mucho dinero por producir, entonces cuando vienen aquí dicen bueno lo que hay que hacer es esto y esto y traen los medios de producción por ejemplo, hay una que se especializa en medios y ok las radios y esto y lo otro, de todo tienen todo un aparataje, ya cuentan con esa capacitación y se la transmiten a las demás, entonces se utilizan para próximos montajes, hay un entrenamiento interno grupal, que se trae, hay generosidad.

Para el caso de esta agrupación es importante en el plano creativo recalcar la diferencia entre conocimiento y habilidad, entendiendo los procesos de capacitación para la generación de una habilidad, como una capacitación en Tango por ejemplo, que permitirá el desarrollo de la habilidad de bailar, para su aplicación en un montaje.

En cuanto a la sobrevivencia social interna, se ha generado desde el grupo una estructura operacional amorfa y en constante cambio o "tensión" y depende

del proyecto o de las habilidades de cada persona, de lo que le apasione hacer, para lo que es necesaria la fluidez en el trabajo y la comunicación.

Existe una recarga de responsabilidades en torno a distintos miembros, lo cual no parece ser problema, una de las necesidades para el éxito de cada estructura operacional es el espacio para operar desde cada responsabilidad.

Para las áreas de comunicación en medios existe un integrante que se recarga, así como en la colocación de la obra en un espacio de mercado (productoras) y la consecución de financiamiento, aplicación a concursos y participaciones la gestión de proyectos y el lenguaje en el que deben presentarse lo asume una de los miembros, pues es una de sus habilidades.

Existen algunos ámbitos en los que los directores ejercen un mayor peso, a raíz de cierto prestigio en el campo, algunos casos desde la dirección y en otros de carácter simbólico para la consecución de espacios debido a una de sus principales carencias: un espacio físico, el cual es considerado importante para el trabajo y la proyección del grupo.

Ávila (2013) explica:

De alguna manera en este pequeño mundo que es Costa Rica, si yo llamo y digo “hola soy Roxana Ávila” tiene un poquito más de peso que si una de las actrices llama, tampoco es así como que verdad (no es tan importante). El hecho de que sea yo la que llama, tiene un poquito más de peso, a que si lo hace una de las actrices, tiene un poquitito más de peso. Entonces uno lo usa, si uno tiene una cita con alguien de arriba, entonces

uno no manda a alguien, porque si una llama directamente y dice estoy llamando de parte de David Korish, no es lo mismo.

Con respecto a la estructura creativa en el transcurso de los años, este grupo ha consolidado una organización horizontal en el plano creativo, que nuevamente parte de las experticias, conocimientos y habilidades de los y las integrantes teniendo como centro de gravedad a sus miembros fundadores.

Korish (2013) indica: “La creatividad pertenece al proyecto, no a uno mismo, es como una sopa yo agrego lo que puedo, pero todos tomamos de la creatividad de todos.”

En cuanto a la sobrevivencia externa es importante recalcar que el público y la recepción de obra están acotados para cierto grupo, debido al carácter académico, de investigación y experimentación en el plano creativo, así como la trayectoria del grupo, existe un público interesado, desde su fundación.

En este sentido sus directores asumen la recepción de su obra como una “experiencia estética” elitista, que en el transcurso de los años han tratado de expandir de un grupo selecto a propuestas que puedan resonar en cualquier persona y cualquier lugar, que a través de los años se ha ido incrementando, cimentando un público específico.

Este concepto de “Elitismo Cultural” deviene del Director polaco Jerzy Grotowski¹⁸ y se reafirma en sus propuestas desde distintos niveles de

¹⁸ Estableció la diferencia entre lo que él llamaba el “teatro rico” y el “teatro pobre”. El llamado “teatro rico” es aquel que abunda en recursos. Este teatro dispone de los recursos de otras

interpretación, tratando de abarcar una mayor cantidad de público en la actualidad. Korish (2013) argumenta al respecto:

Él decía (Jerzy Grotowski) que él hacía teatro para una élite, que no tenía nada que ver con la clase social o clase económica, sino por personas que están dispuestas a ser tocadas por una experiencia estética, puede ser de cualquier clase, cualquier raza, edad, simplemente es una élite, porque no son la mayoría de las personas que están dispuestas.

La importancia de una articulación de red de agentes a escala nacional, en los primeros años, al sentir la ausencia del Estado, se consolida para el apoyo económico, para el financiamiento de sus proyectos creativos con organismos de la cooperación internacional, embajadas, el Centro Cultural de España y el Instituto Goethe y actualmente han recibido apoyo del estado desde los programas del Ministerio de Cultura y Juventud como PROARTES, IBERESCENA, así mismo la Municipalidad de San José colaborará en la confección de afiches (si es dentro de su geografía), así como algunos aportes de la empresa privada que gustan del perfil de la agrupación y en una escala más local con su público.

En este sentido las negociaciones con espacios oficiales (porcentaje de taquilla), los horarios, el costo de los alquileres, lo que genera dependencia de infraestructuras privadas, del estado o de la academia. Algunos de los espacios a los que han podido acceder son Teatro Montes de Oca, Teatro Universitario, Compañía Nacional de Teatro y el Cine Variedades.

disciplinas pero falla en la producción de una obra de arte íntegra. El “teatro rico”, en su intento de competir con el cine y la televisión, usa mecanismos que son más propios de estos dos medios. Grotowsky propone la pobreza en el teatro, un teatro en el cual se diseñe un nuevo espacio para actores y espectadores en cada nueva obra. Tomado de <http://arteescenicass.wordpress.com/>

Otra característica de relevancia en cuanto a su red de agentes es la modificación en el discurso de promoción de un proyecto creativo, este se coloca hacia algún agente de su red, a quien le pueda interesar el tema y su propuesta hará una contorsión hacia los intereses de la organización, institución u organismo, sin desviar los intereses del propio grupo. Ávila problematiza al respecto:

Por eso es que muchos grupos terminan montando algo para lo que haya fondos, y es más difícil, cuando usted tiene algo que le interesa, quién va a patrocinar decolonialidad? Nadie, esa es la pregunta de los cinco mil cincos, a nadie le importa ese tema. Hay que inventarse dentro de esto que estamos inventando para el proyecto, qué de ahí le puede interesar a alguna organización o institución o una ONG, alguna embajada porque trata de una leyenda mexicana por ejemplo, pero es difícil, siempre hay que estarse inventando.

En cuanto a la sobrevivencia estética, este grupo está caracterizado por el eclecticismo y la experimentación desde paradigmas académicos, lo cual no implica el ligamen a una corriente a la que se adscribe o la ausencia de otras corrientes, se definen más bien como teatro contemporáneo, dónde no existe ningún estilo en escena, en este sentido es un proceso en constante autoconstrucción hacia una realidad estética propia construida y afianzada por el tiempo.

Korish (2013) narra la experiencia:

En los primeros años sí nos basamos en ciertas tendencias, de tipo visual del tipo de Robert Wilson, luego una etapa donde estábamos muy

influenciados por el Odin Teatret y Eugenio Barba, pero creo que vamos construyendo nuestra propia realidad estética, yo creo que cada año, uno de los pasos más importantes es que con el paso de los años, poco a poco, empezamos a tener más confianza, sobre nuestra propia construcción estética. Porque es nuestra y es propia, y es valiosa.

La experimentación y el eclecticismo son necesarios para generar las propuestas a las que se les da forma como grupo, los aportes de los integrantes posibilitan la creación y que éstas creaciones tengan un valor en el medio teatral, según sus directores es una puerta que han abierto a las nuevas generaciones para su valoración como creaciones “desde acá”, Ávila (2013) expresa: “Nosotros hemos creado cosas únicas, Balagán mismo, ése es un montaje que ni es de calle, ni no es de calle, pero está en la calle, en realidad no sé, cuál es la corriente estética, pero cualquiera que sea nosotros le estamos aportando algo y lo aportan cada uno de los miembros.”

Asociación Cultural Giratablas: entre el espacio físico, el mercado y la cooperación internacional

Este grupo nace en 1993 de la mano de los hermanos Marianella Protti y Giancarlo Protti y de Edda Rodríguez Rodríguez., su relación entre la permanencia y el modo de vida se establece en sus inicios, a partir de los vínculos afectivos y familiares de estas personas.

Al estar casados Giancarlo y Edda Rodríguez -cofundadores del proyecto- permite una compatibilidad en el grupo que se manifiesta en los procesos subsecuentes. La continuidad de los miembros del grupo ha sido variada, integrado principalmente por gente joven que en el trascurso de veinte años ha tenido un flujo constante de agentes externos al núcleo fundador, pero su constancia ha sido de más de diez miembros que han estado hasta siete años en el grupo de manera ininterrumpida. Rodríguez (2013) rememora al respecto:

Giratablas por lo general trabajó con gente que se dedicaba solo a Giratablas no toda pero si había una base de por lo menos habían 3 o 4 personas que estaban a tiempo completo, los técnicos, los actores invitados, que tenían otros trabajos pero si teníamos una base que sólo se dedicaba a Giratablas, esto permitió tener una sostenibilidad importante.

Si bien este grupo nace con el objetivo de hacer teatro, es la necesidad de crear y satisfacer sus inquietudes creativas con una propuesta estética definida lo que les vincula al mercado, su motivación por innovar los insta a “girar las tablas” por influencia de uno de sus integrantes, quien a partir de su relación con el grupo

de procedencia uruguaya “La Máscara” le brinda una perspectiva más abierta que la de quedarse en el Valle Central.

De esta manera la lógica comercial de girar y vender obras en comunidades, escuelas y colegios, con una propuesta influenciada por los uruguayos se asienta en el grupo, por otro lado la necesidad económica los insta a ir más allá de los proyectos creativos y se involucran en la venta de servicios de teatro o animaciones para fiestas, de carácter comercial convirtiéndose esta dualidad en su principal forma de vida hasta que se funda su sede en 1998, donde el grupo de teatro deja de ser un grupo de teatro para convertirse en un proyecto de mayor envergadura e intereses distintos a los que concibió en sus inicios.

Este giro hacia la sobrevivencia económica en torno a la permanencia del proyecto en un espacio físico propio, genera cambios en la dinámica del grupo, producto de un préstamo bancario y de fondos de la Cooperación Económica Unión Europea, haciéndolo crecer y diversificando sus ámbitos de acción pero generando gastos para su sostén.

En este sentido se puede inferir la relación de la cooperación internacional en su papel vinculado a la inserción del grupo a espacios de mercado para su sobrevivencia, desde un enfoque marcado por el discurso de la sostenibilidad, la diversificación de la oferta y la gestión vista desde la racionalización de los procesos.

Lo anterior en parte fue en parte posible por los conocimientos adquiridos de los miembros del grupo y las formas en los que estos hicieron uso de ellos en el marco de la Asociación Cultural Giratablas, la experiencia previa de gestión dual en los primeros años, seguido a la formación en gestión cultural de Giancarlo y la especialización de Edda Rodríguez como socióloga.

Aunado a lo anterior la capacitación en talleres y cursos que compartían con los miembros del grupo los vinculan en la dinámica de la participación por la financiación de proyectos sufragados principalmente por la cooperación internacional, logrando otro financiamiento de proyecto por parte de la fundación HIVOS, para su sostenibilidad en el año 2000, en este sentido la sostenibilidad se interpreta como el centro de la estrategia de sobrevivencia para la permanencia de este grupo.

Es importante destacar la crítica que en relación a los conocimientos formales necesarios para la sobrevivencia que formula Rodríguez (2013): “La gente que se forma en artes escénicas se forma para hacer procesos creativos y no para hacer proyectos, el elemento de que yo venía con formación para hacer proyectos, es lo que varía.”

Esta esta crítica en torno a los conocimientos se asienta en la academia por su incapacidad de formar productores, directores, gestores, técnicos, con lo cual el profesional queda solo y aislado, sin el apoyo estatal en un contexto de mercado en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.

Así, el trabajo y la profesión se asumen desde esta experiencia como personas que aprenden una diversidad de capacidades relacionadas a la gestión y la racionalización de los procesos, como herramienta para la sobrevivencia.

En este sentido se empieza a generar en el grupo una diversificación de perfiles y ámbitos de acción, algunos enfocados a las condiciones necesarias para la sostenibilidad entendida desde los lineamientos de la cooperación internacional, la experiencia y los conocimientos formales.

Rodríguez (2013) detalla: “Yo no estaba en las tablas entonces me dedique a la producción, la gestión la redacción de proyectos, esto le garantizaba a Giratablas tener otro profesional que no era actor, porque las horas de ensayo y las giras es un trabajo a tiempo completo a la gente no le queda más tiempo para otra cosa.”

Así los recursos, principalmente la fuerza de trabajo de los integrantes en diversos perfiles como productores, pedagogos, actores, técnicos, vestuaristas, diseñadores, los recursos económicos producto de la venta de servicios y de la cooperación internacional, el contar con un espacio físico, así como los conocimientos adquiridos mediante la experiencia inicial y la educación formal de sus fundadores generan una estructura organizacional diversa, diferenciada y definida.

En esta estructura la coordinación general fueron Giancarlo Protti y Edda Rodríguez, pero dónde cada ámbito de acción se responsabilizaba de su área a partir de afinidades y gustos, generando una distribución de las tareas formándose especialistas en las mismas desde la experiencia y la creatividad (coordinadores de área), que derivó de la necesidad de distribuir las labores mantener un espacio y una sostenibilidad para permanecer, la experiencia en la gestión, la producción el diseño y ejecución de proyectos, la experiencia en pedagogía desde la academia fueron parte de esos aprendizajes, adquiriendo herramientas de conocimiento necesarias para permanecer.

La sobrevivencia social interna se entiende desde las áreas abarcadas en estrategia implementada por el grupo, que fueron la Oficina de Promoción que se encargaba de girar las obras y brindar talleres, Comunicación, Publicidad, la Escuela de Teatro que impartía clases principalmente a niños, niñas y jóvenes que llegó a tener hasta 210 estudiantes y la de Gestión Cultural, enfocada al diseño y

ejecución de proyectos presentados a la cooperación internacional, empresas privadas, estado, ventas de servicios al estado y a la empresa privada.

De este modo, los procesos desarrollados contaban con un enfoque integral, siempre desde la base de las relaciones humanas y la participación grupal en la prestación de servicios.

Rodriguez (2013) continúa: “Por ejemplo nosotros hicimos con el PANI algunas intervenciones de unas comunidades como en Dota que tenían algunos problemas (...) Nunca hicimos una oferta de una obra de teatro sino una oferta mucho más completa que tenía que ver con talleres, con profesionales por ejemplo los audiovisuales, que pudieran hacer un video con los niños, que pudiera ver con la danza, o sea la oferta que nosotros siempre hicimos fue diversificada.”

Es importante recalcar el sentido de la planificación para este grupo, jerarquizada pero descentralizada, al ser diversificada su complejidad requería de más personas, procesos de comunicación y coordinación constantes y de una coordinación general en materia administrativa y logística. Rodríguez (2013) explica:

Una vez a la semana nos reuníamos todos y ese día hacíamos el plan de trabajo semanal y tomábamos las decisiones, cada quien se encargaba de su área, yo siempre (...) coordinaba con todas las áreas de trabajo la academia, la de promoción, la de gestión, la de publicidad, la de comunicación aunque a veces la misma persona estaba en dos áreas o así, pero procuramos nunca hacer un sistema jerárquico algunas veces con mayor éxito que otras pero eso fue lo que procuramos siempre.

La sobrevivencia social interna y externa estaban ligadas ya que la producción por ejemplo ya no se enfocaba a la satisfacción de necesidades para

un montaje, sino que se extrapolaban a las distintas áreas de gestión desde la coordinación respectiva, la aplicación de formularios, la presentación de proyectos, la adaptación de los procesos a las demandas de la cooperación internacional y la adaptación a los criterios del mercado fueron la tónica dominante.

Rodríguez (2013) señala respecto a los criterios: “Los requerimientos son los del mercado: Sí las niñas de repente hacían fiestas temáticas entonces nosotros nos adaptábamos a las fiestas de hadas o el niño que quería Superman, bueno nunca llegamos a hacer Superman, pero si llegamos a hacer obras de teatro donde la temática eran las princesas de cuentos de hadas y participamos de eso.”

Estas adaptaciones fungieron en el ámbito privado desde la demanda de la agencia publicitaria en la presentación de productos en directo en centros comerciales, el ajuste a las agendas de cooperación internacional con temas como género o ecología, ligadas a los intereses de la política internacional de las agencias de cooperación.

Sin embargo, la innovación en la adaptación del discurso de la agencia de cooperación a los intereses del grupo les brindó la posibilidad de generar proyectos propios con recursos externos, implicando cambios en las propuestas iniciales presentadas, dependiendo de la flexibilidad de la agencia, a diferencia de las agencias publicitarias que demandaron servicios de ejecución de sus ideas creativas para la comercialización de productos. Rodríguez (2013) narra:

Obviamente nosotros nos adaptamos, el proyecto se presenta así y después teníamos un montón de cambios, no todas las agencias de cooperación son iguales, algunas con mucho más flexibilidad e HIVOS es una agencia con mucha flexibilidad...Ahora ya teníamos como ciertas

herramientas y metodología para las agencias de publicidad, para la cooperación ya sabíamos redactar indicadores, poner objetivos, impactos elementos de riesgo, a la agencia de publicidad no le interesa nada de eso.

Otro aspecto de relevancia en la esfera de la sobrevivencia social interna remite a la creación de la Academia Giratablas y su propuesta, implicando cinco niveles en una búsqueda pedagógica de la que se encargó una de sus miembros, cuyo enfoque fue “llevar paulatinamente al estudiante a la palabra” desligándolo primero de las ideas preconcebidas de lo que era hacer teatro hasta llevarle al fin último del texto y la interpretación vocal.

En cuanto a las obras y sus procesos de producción, Giratablas se convirtió en una plataforma para la puesta en escena no solo de sus obras sino de otros grupos, tomando en cuenta la cadena de acciones y tareas que pasan por el financiamiento, la comunicación, la producción y las personas, lo que les permitió solventar las necesidades de los proyectos creativos teatrales con mayor facilidad producto de la experiencia previa en los otros ámbitos.

Para ese entonces la propuesta estética en relación a la sobrevivencia del grupo, como grupo de teatro, era uno más de los elementos que formaban parte la asociación y giraba en torno al sincretismo estético entre el realismo y la atmósfera psicológica, la experimentación contemporánea y el contenido social, en lo que Protti llama Comedia Trágico-patética, elementos que se contraponen a los procesos de gestión. Protti (2014) indica:

Era una tremenda inconciencia, desconocimiento, búsqueda permanente, vértigo profundo, ansiedad en cada etapa, porque qué hacés cuando el dueño de la casa te dice tienes siete días de atraso en el alquiler,

no le podés decir sí es que estoy experimentando un símbolo creativo, tenés que pagar, en el ámbito estético lo teníamos más claro.

Sus redes de agentes fueron diversas a escala nacional y algunas en torno a actividades concretas como el día internacional de la lectura y la música, donde se aportaba mayoritariamente fuerza de trabajo y comprendía el Estado, el público, los estudiantes, pero con un peso mayor de la cooperación internacional: el Instituto Goethe, la Asociación Dante Alighieri, el Centro Cultural de España (de manera casi permanente), la Alianza Francesa, el Centro Cultural Costarricense-Norteamericano, ASDI, HIVOS y la Comunidad Económica Europea (CEE).

Esta red también comprendió características geográficas en torno a la ubicación del proyecto en el centro de San José, específicamente en barrio La California, ubicados a menos de 3 kilómetros de las agencias de cooperación y centros culturales anteriormente citados. Asimismo los participantes de la asociación se involucraron en los proyectos de los otros agentes, generándose un intercambio de conocimiento y experiencia a raíz de la generación de redes y alianzas con EDUCARTE, Red de artes Escénicas INCORPORE y ENREDARTE entre otros.

Si bien el crecimiento de Giratablas fue notorio, su búsqueda por generar una estrategia de sobrevivencia, ligada a la sostenibilidad no implicó la expansión y la inserción en el mercado para fines lucrativos, cuyas posibilidades existentes principalmente en Puntarenas y Heredia no fueron de interés ya que el trabajo se enfocó a ¿Cómo sostenerse? Al cómo permanecer en el tiempo sin el apoyo o la intervención estatal.

Rodriguez (2013) explica al respecto:

Giratablas nace en un contexto muy difícil para los grupos que tradicionalmente dependían de una subvención del estado, por la ruptura de la propuesta de Estado social a una propuesta de Estado liberal, realmente los grupos tienen que enfrentarse a la lógica del mercado, no tienen herramientas para eso, entonces la sostenibilidad de los grupos en los años 90 es de una precariedad tremenda y si ves hay miles de grupos que duran tres meses, no llegan a buen fin con un montaje, porque no hay elementos para la sostenibilidad de los grupos y ya no hay protección por parte del Estado entonces ya no estamos en los años dorados del teatro en Costa Rica.

Capítulo IV

Estrategia de supervivencia tres: adaptaciones e innovaciones de grupos de las artes escénicas de principios del siglo XXI

Producciones Torres Valverde S.A.: La rotación de público y la incursión en el mercado local/global

La relación entre la permanencia y el modo de vida se identifica en esta estrategia de sobrevivencia en la que dos mujeres, María Torres y Johana Valverde, abordan el mercado en el 2001 con la Sociedad Anónima Producciones Torres Valverde.

Amigas y socias, se enfrentan al mundo del teatro comercial liderado tanto en el aspecto creativo como administrativo por hombres, desligándose de otros teatros donde no podían establecer los criterios que consideran necesarios para la consecución y rotación de un público, objetivo principal de la empresa teatral. Los primeros años fueron los más difíciles donde incluso hubo pérdidas o números rojos entre los altibajos del público.

Ambas cuentan con carreras y posicionamiento en el medio teatral, es Torres cuyo reconocimiento simbólico en radio y televisión, así como su peso en el plano creativo y Valverde en su experiencia dentro y fuera del país en los procesos de producción y administración lo que hacen de esta estrategia una amalgama de ambas mujeres. Valverde (2013) dice al respecto:

Creo que hay una gran cualidad de lo que te he hablado de esta empresa que es la credibilidad, de una con la otra, el respeto, además una cuestión que es muy importante que se llama fe, yo tengo fe, no solamente en el proyecto, yo tengo fe en mi socia, yo creo en este proyecto, y eso es lo que creo que la gente que habla mal es contra eso que no puede luchar contra dos mujeres, que no tiene nada que ver con el talento artístico, eso es otro cosa.

Algunos valores como la calidad (entendida como el buen servicio), la comodidad de su espacio físico, el rigor, el compromiso y la exigencia, propios del contexto de mercado en el modelo de desarrollo neoliberal, han hecho a estas dos mujeres pioneras en la empresa teatral, teniendo como resultado la construcción de dos teatros a partir del año 2003.

El sufragar los gastos que conlleva, un equipo de trabajo de hasta 16 personas y un constante flujo de público para ambos teatros, siendo esta una entrada económica que les ha permitido no solo sobrevivir para permanecer en el campo de las artes escénicas, sino vivir exclusivamente del teatro y para el teatro, llegando a montar obras que han durado en cartelera hasta 700 funciones en 5 años, como en el caso de la obra *Orgasmos* y llegar a pagar hasta 50.000 dólares por sus derechos.

Torres (2013) señala al respecto: “La clave para el éxito se llama calidad teatral, compromiso, ética, la gente que viene a ver obras al Teatro Torres sabe que vienen a ver calidad, si hay un gran compromiso y ética, fuerza y rigor, pero cuando el público viene al Teatro Torres sabe que hay una exigencia, calidad el público lo sabe y lo reconoce”.

Así la sobrevivencia económica de esta estrategia radica en la rotación de la obras, la captación de público y su constante flujo. La administración de este espacio comprende la necesidad de flexibilizar su fuerza de trabajo en la figura de prestación de servicios profesionales y sus colaboradores tienen rotación dependiendo de la obra en el caso de los actores; también cuentan con personas que brindan servicios de alimentos y bebidas en el bar o en la limpieza del inmueble.

Torres quien funge como directora adapta las obras y dirige a los actores, abaratando costos los costos y Valverde lleva la batuta en la administración y la gestión.

El teatro cuenta con un sistema computarizado que lleva la contabilidad y el orden de la sala y Valverde es quien administra la boletería, por experiencias anteriores de bajas en el público no utilizan el sistema de tarjeta de crédito, con lo que el pago de la función (6.000 colones -tarifa superior al resto de teatros de la zona) se realiza en efectivo.

El trabajo de tiempo completo implica a este par de mujeres, hacerse cargo de la gestión de los recursos 24 horas al día todo el año. Recursos necesarios para mantener su estrategia de sobrevivencia, pagar espacios publicitarios en periódicos, hacer la producción, pago y trámite de los derechos de autor, redirección¹⁹ de actores y la atención a la calidad.

Esta calidad entendida como la satisfacción del cliente, comprende el ser profesional en el teatro, como la adquisición de valores como la ética y el compromiso hacia la creación del autor en el apego al personaje y donde el actor es un intérprete de un personaje creado por él. Valverde (2013) describe: “Vos ves mucha gente de teatro que tiene que ser secretaria en el día para poder hacerlo o trabajar en otra cosa, pero creo que el compromiso y el deseo y las ganas de salir adelante y el ofrecer productos de calidad hace la diferencia.”

¹⁹ Entendida aquí como el control ejercido por la dirección que impide que el actor se “salga” del papel que jecuta

Así la percepción del profesional va de la mano con los conocimientos formales adquiridos (ambas egresadas de la Universidad de Costa Rica en Artes Dramáticas) pero también del aprendizaje bajo la lógica con la que opera la empresa, entre la administración y el montaje de obras de autor.

En este sentido las propietarias ven en el proyecto una plataforma para actores que, con pocos ensayos (por abaratamiento de costos) y la necesidad de montar la obra en un tiempo corto, para lograr excedentes, aprenden a ser dirigidos. Factores como la responsabilidad, la ética, el compañerismo entendidos como la interpretación de un papel en apego a la obra y la supeditación a la dirección son parte de esta estrategia de sobrevivencia desde los conocimientos apropiados por las creadoras de esta empresa teatral y transmitidos a los actores.

Los recursos principales con los que opera el Teatro Torres son la infraestructura, la administración, la creación en las adaptaciones, los elencos y los ayudantes, así como las obras, principal materia prima para la rotación de público, en este sentido la manutención de dos infraestructuras en permanente uso conlleva uno de los gastos más fuertes para brindar comodidad al espectador y cuya responsabilidad recae directamente en las propietarias.

Valverde (2013) describe parte de la experiencia: “El darle mantenimiento a una sala de teatro como esta es muy caro, mantenerlo así para el público, porque el público está acostumbrado a esto, eso son los materiales externos es decir el ir y venir, el comprar pintura, el comprar allá, que hay una gotera, todas esas cosas se vigilan se cuidan se protegen (...) Nosotras sabemos dónde va cada clavo, donde pasa cada cable (...).”

En este caso la existencia de una estructura organizacional se bifurca en las gestoras del proyecto, la verticalidad es necesaria para la sobrevivencia social interna en el ejercicio del control, como lo es la independencia de cualquier institución, organización y otro agente (fuera de las agencias de derechos) que impida la toma de decisiones, puesto que las necesidades del proyecto demandan un constante seguimiento en lo creativo y en lo administrativo.

Valverde (2013) continúa con la descripción:

Aquí estamos las que estamos, que somos María y yo, y resolvemos lo que hay que resolver, aquí no hay burocracia, aquí no hay papeleo, nosotras hacemos lo que nos gusta hacer lo que amamos hacer y no tenemos que pedirle permiso a nadie, ni plata a nadie, ahí se simplifica todo, desafortunadamente cuando empiezan a mediar instituciones públicas, ahí es donde empieza a diluirse las energías.

Los procesos de producción de la empresa teatral, tienen sus bases en la búsqueda de obras por parte de ambas empresarias en Internet, lo anterior se facilita por la representación que adquieren de 25 agencias de derechos a nivel internacional, ahí se establece una relación en términos de lo que acontece globalmente y lo que se mueve en términos del mercado global: con las obras que van a montar, la lectura y sensibilidad hacia las obras les permite saber si existirá o no aceptación en el público aprendiendo a ver y escuchar al público en las obras, sin embargo siempre existe un riesgo y una incertidumbre que se corre por condiciones que escapan a su control.

Torres (2013) detalla al respecto:

Una obra como “Así son Divertisimos” que nosotros gozamos haciéndola habían bailarinas, era lindísimo la gente de pronto no vino tanto público porque no entendieron el nombre, o el afiche, mi Cristo Roto fue una obra muy impresionante y el público no se acostumbró a verme en drama, y son cosas que también hay que ir cuantificando, esta comedia Máscaras Afuera la hicimos para ir retomando el teatro entre semana, y todo iba bien hasta que asaltaron a José y hubo que suspenderla una semana y cuando la retomamos se vino abajo.

A diez años de insertarse con esta estrategia de sobrevivencia en el mercado, el apego a los derechos de autor, la responsabilidad y la puntualidad con las agencias, así como la interacción con el autor como invitado en las obras, les han brindado un prestigio internacional con lo que ahora son las agencias quienes les proponen obras o son recomendadas por las mismas agencias como una empresa responsable y exitosa.

Posterior a la lectura y elección de la obra, entre ambas definen el *casting*, Torres asume la dirección y Valverde se encarga de la logística, el diseño de la escenografía, diseño de vestuario, diseño de luces, los ensayos y las puestas en escena respondiendo a la lógica del proyecto en torno a la reducción de costos en producción y la exigencia hacia los actores y actrices.

Los ensayos para el montaje de una obra se desarrollan entre 4 a 6 semanas , se realizan rápido y pagados, **siguiendo la lógica de insertarla en el mercado a la brevedad, también** para evitar el cansancio y la redundancia, esto también es un proceso de aprendizaje, pues es en las puestas en escena donde se visualizan los cambios y las correcciones de parte de la dirección.

Torres (2013) describe la experiencia:

Para mí todo proceso de producción incluye un proceso de aprendizaje y el vigilar porque tanto Johana como yo somos muy vigilantes de lo que se hace en el escenario, se vigila continuamente yo vengo a ver la obra continuamente, a ellos se les da indicaciones continuamente, no permito que la obra se salga del lugar donde yo la deje y si se sale vuelvo otra vez y otra vez, por eso es un proceso de aprendizaje continuo.

En cuanto a la organización creativa Torres y Valverde dividen algunos quehaceres entre lo administrativo y el trabajo actoral y distribuyéndose el tiempo y el espacio si así se requiere, si los requerimientos son elaborar vestuario juntas, o ayudar en el manejo de luces se hace, siempre entre dos.

Las obras al estar en apego a derechos de autor se les realizan adaptaciones mínimas al contexto costarricense, una adecuación de la obra en el lenguaje o variaciones pequeñas a la creación del autor, en apego irrestricto a su obra lo que evidencia la no elaboración de proyectos creativos propios sino la interpretación y reproducción como elemento central para la captación de público.

Para la sobrevivencia social externa se encuentra que para esta empresa los principales agentes externos a escala global que permiten su sobrevivencia son las agencias de derechos de autor y a escala local el público, así como la búsqueda de las obras que generan mercado en otros países.

Valverde (2013) detalla: “El aval del público es muy importante pero yo creo que las agencias internacionales son ese aval tan importante que le han dado al

Teatro Torres, lo que ha catapultado a este teatro, es ese aval de poder nosotros montar las obras que están puestas en Francia, Argentina, Chile, México.”

La relación a escala local con el público para lograr la rotación de obra es el “boca a boca”, su ubicación geográfica en uno de los lugares más concurridos de San José, así como ver una fila en la calle y la expectativa que genera estar siempre “a teatro lleno” forman parte de su estrategia de sobrevivencia en la relación con su público, así mismo no se descuidan aspectos formales de comercialización y publicidad.

Valverde (2013) puntualiza al respecto: “No podemos arriesgarnos a no promocionarnos en el periódico La Nación, pero es un riesgo que no podemos correr, es una inversión de más de \$4.000 por mes.”

La sobrevivencia estética y la relación con la empresa teatral está en la comedia, una comedia que haga reír sin necesidad de ir más allá de la cuarta pared²⁰, sin morcilla²¹ y exageraciones o chistes vulgares o xenófobos, el apego a la obra del creador y las adaptaciones al contexto costarricense, con mensajes de fácil interpretación pero de gran exigencia en la producción del espacio, del vestuario, de la iluminación, la escenografía y el espacio físico, elementos que han hecho del teatro Torres un proyecto que permanece.

Torres (2013) puntualiza al respecto: “Si estamos hablando de teatro estamos hablando de obras de comedia y a veces no tanto pero de teatro de una gran

²⁰ La cuarta pared es la división entre el público y la obra, separa al público del medio escénico invitando a la expectación de los personajes, donde estos actúan como si nadie existiera en la sala.

²¹ La morcilla se entiende como la identificación de factores por parte del actor, que hacen reír al público o que le impresionan, exagerando o dando continuidad a situaciones que provoquen al público.

calidad, es decir implicaba un gran esfuerzo a nivel de producción, a nivel actoral pero un teatro diferente, un teatro bien vestido bien producido, eso crea una diferencia con los teatros de alrededor.”

En esta estrategia se diferencia el hecho de que la creatividad del director o de los actores está limitada, en apego a la obra y al creador y sus derechos del autor, considerando que existe cierto nihilismo en otros tipos de teatro, donde el plano creativo va más allá de la comprensión del público, lo que impide el flujo de espectadores y el éxito en la rotación de público.

Valverde (2013) amplía:

Nosotros podemos hacer comedias contemporáneas, pero cada comedia contemporánea que nosotros hacemos tiene un mensaje, tiene algo que decir y es claro y directo, no es que la gente se va pensando que será lo que quiso decir, para esa gracia te vas a ver el circo del sol y gozas ochenta, a eso me refiero yo, por eso es que mucha gente de teatro tiene que tener miles de otras funciones, para poder sobrevivir.

Esta estrategia de sobrevivencia ha permanecido en el tiempo, no sólo por el manejo que sus propietarias hacen del proyecto o por la forma en la que se diferencian, en la comodidad del cliente/espectador con los otros teatros comúnmente llamados “comerciales” sino por su ligamen a las dinámicas del capitalismo global y su interacción con agencias de derechos de autor, su lectura de lo que existe en la palestra latinoamericana en el marco del consumo y las industrias culturales, sino en las formas en las que dichas obras se adaptan al contexto costarricense bajo el modelo de desarrollo neoliberal y en su lectura de público para su rotación en sala.

Colectivo Respiral: El juego, la vida y la reflexión como herramientas para la transformación social

El Colectivo Artístico Respiral nace en el año 2009 como un grupo de personas adultas-jovenes, la mayoría sin conocimientos formales en artes escénicas, pero de una gran diversidad y con estrecha relación a las formas que adquiere el teatro latinoamericano en las ideas de transformación y cambio social, producto de procesos y coyunturas políticas y económicas de opresión y expresadas en la actualidad en esta agrupación y su resistencia al contexto adverso del modelo de desarrollo neoliberal.

Lo conforman un enfermero partero, dos psicólogas, una trabajadora social, dos actrices, un músico y dos niños, derribando la barrera académica artística y adultocéntrica e integrando a niñas y niños al colectivo como miembros activos.

Otra característica relevante del modo de vida este grupo es que todos y todas en particular forman una gran familia, los vínculos afectivos y familiares permiten la cohesión y son parte fundamental del grupo, partiendo del humor el juego, el compartir, el riesgo de hacer improvisación y el darse a los demás, son elementos fundamentales de su estrategia de sobrevivencia para la permanencia. Barrantes (2014) narra la experiencia:

Uno se vincula con gente que cree, quiere ama y tiene complicidad, además en Costa Rica no conocíamos a nadie que estuviera haciendo algo parecido, además que 3 estábamos ya en un grupo de improvisación teatral trabajando juntos y nos dimos cuenta de que el Teatro Foro Clown tenía mucho de Impro.

Esta estrategia de sobrevivencia no sólo es diversa en sus formaciones profesionales y vínculos, sino en su procedencia, pues el grupo se conforma de integrantes de diversos países de América Latina con un marcado interés por la reflexión de temáticas sociales, la incidencia política y el teatro de corte latinoamericano.

Gutierrez (2013) detalla al respecto: “El perfil común es el interés por lo social, creo que venimos de muchas ramas, sangre y países diferentes, media sangre india, media tica, hondureña, española, chilena, tica, al final de cuentas lo que nos une es el interés por la transformación social.”

La apertura de los miembros, la mayoría no especializados académicamente en artes escénicas, de vincularse desde el arte como herramienta de transformación social, así como la necesidad personal o expectativa de cuatro de sus miembros de “hacer algo” relacionado a las artes, insta a dos de sus miembros a conformar el grupo de trabajo.

El sentido de la conformación del grupo y su quehacer está en la experiencia de compartir por medio de las artes escénicas una forma de expresión humana que le brindan sentido a la vida y a la existencia. Gutierrez (2013) describe: “La energía se siente rico, no lo sé definir muy bien, es más como un sentir rico al compartir con estas personas.”

Las búsquedas de formas de reflexión y acción a problemáticas sociales, la influencia de la improvisación teatral, el teatro del oprimido y la incidencia política en temas como ambiente, economía, genero, violencia y otros desde las artes

escénicas coinciden con una capacitación brindada por Juan Serafini²² en 2009 que les impulsa a trabajar desde el Teatro Foro Clown.

La continuidad del grupo fue constante en los primeros tres años, posterior a ello se suman dos integrantes más y dos están inactivos, siendo actualmente siete miembros.

La clave para la permanencia del grupo está en las relaciones y vínculos afectivos así como en la necesidad de generar transformaciones sociales, donde la comunicación, la fuerza de trabajo y la diversión se conjugan en espacios donde si bien hay conflicto, las relaciones generadas son horizontales.

Barrantes (2013) indica:

A pesar de ser un grupo somos amigos y amigas, hermanos y hermanas, es casi una familia es el sentimiento de hermandad y complicidad, de unión con una causa compartida que es una de las cosas que ha sostenido. Las personalidades que han sido muy compatibles y permiten que las cosas fluyan a pesar de que a veces ha habido conflicto y aunque han chocado, permiten que la cosa fluya.

En cuanto a la sobrevivencia económica el colectivo no se gesta con fines exclusivos de mercado, si bien están formalmente constituidos como una Asociación Cultural su dirección gira en torno al disfrute y al compromiso en problemáticas sociales, sin embargo existen entradas económicas por los

²² Argentino, integrante fundador de Grupo Respiral México quien de vuelta de una gira en Chile pasa por Costa Rica y conoce, capacita y forma al grupo en parte de las técnicas del teatro foro Clown

servicios que brindan, pero rotando con trabajos propios de las profesiones u oficios de cada uno de los integrantes.

El trabajo y la profesión en el colectivo se entiende desde los aportes a los procesos de transformación social, pero donde media la diversión, el juego, el disfrute, así como el compromiso, la perseverancia en la metodología de trabajo como herramienta para el cambio social, donde la remuneración es un elemento importante, pero no es el único.

Si bien existen proyectos que el colectivo realiza a solicitud de alguna de sus redes de agentes a escala local, alguna institución u Organización No Gubernamental (ONG), la motivación, y el sentido de los proyectos con fines relacionados a los del grupo es uno de los aspectos fundamentales para la toma de decisiones y que sujeta al compromiso del grupo con el proyecto.

No existen imposiciones o supeditaciones a demandas de organismos en cuanto a su forma de operar, su metodología o sus objetivos en torno a la necesidad de transformación social en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.

El profesional entendido desde el Colectivo Respiral no es sólo aquel vinculado al ejercicio de una profesión para trabajar y vivir ya sea en el ámbito de las ciencias sociales o de las artes, sino el que cumple características propias de los objetivos fundacionales del grupo en función del interés por la problemática social, el movimiento (no físico sino dentro del grupo) y la acción, la creatividad, la iniciativa así como la comprensión hacia algunos miembros más dominantes en algunos que en otros en diferentes áreas.

Al respecto, Barrantes (2013) brinda detalles:

Somos personas bastante activas despabiladas con iniciativa y creatividad y compatibilidad, un grupo necesita varias personas así hay momentos donde las energías y motivación cambian y eso genera un *plus* bastante bueno, no hay que andar jalando a la gente hay un compromiso creemos en lo que estamos haciendo, las ideas empiezan a surgir y actuamos en el sentido de accionar, alguien mueve por aquí, otro se mueve por allá.

La profesión y el trabajo en Respiral se comparten con otros trabajos y profesiones remuneradas, relacionadas a los quehaceres propios de los conocimientos formales de cada uno de sus miembros, quienes comparten desde otros ámbitos su interés por la transformación social en Organizaciones No Gubernamentales, el trabajo con mujeres, no violencia, psicología comunitaria, trabajo psicosocial y otras en la academia, músicos con sus proyectos propios y una actriz, quién está más vinculada desde el ejercicio profesional entendido como el trabajo en las artes escénicas desde una educación formal.

Es importante señalar la relación del arte a los oficios no relacionados al arte, pues sus influencias forman un complemento en la cotidianidad de los miembros del grupo dos vías: se trabaja desde el arte en relación a los otros ámbitos y se trabaja en torno a otros ámbitos relacionándolos con el arte.

Gutiérrez (2013) señala: “Creo que esto es una de las cosas buenas que nos ha dado Respiral, que esto nos hace creer que si es posible, de hecho estoy estudiando la maestría en obstetricia pero creo que si la voy a usar pero no como medio de vida será compartido con el arte.”

En cuanto a los recursos, la fuerza de trabajo es lo más importante y ésta viene de la mano de la priorización de los vínculos y las emociones hacia los proyectos que se quieren realizar y desde donde se aprueban o deniegan independientemente de lo económico.

La incorporación de niños y niñas al grupo ha sido importante pues ellos y ellas convocan a la creación, la sensibilidad, el uso de la imaginación y otros recursos necesarios incorporados a las propuestas del colectivo.

Algunos recursos materiales son básicos para su funcionamiento, pero no indispensables y para lo cual el grupo dispone de un fondo colectivo para compra de equipos de sonidos, micrófonos y utilería, de fácil movilidad para su uso en comunidades, se hace con lo que se tiene, sin embargo lo que aparenta ser una carencia es parte de la dinámica bajo la que opera este grupo.

Barrantes (2013) describe la dinámica:

El hecho que no los tengamos (recursos) no va a hacer que no actuemos, el hecho que no tengamos vestuario tampoco, lo buscamos o lo sacamos, o no tener la nariz (de payaso) la propuesta de Respiral es más minimalista, se trata de trabajar con lo que se tiene, con lo mínimo de adornos es mucho más el sentido, el compromiso, el amor, las ganas, el disfrute, porque hemos ensayado en la casa, en un parque (...).

Los procesos de producción suelen ser caóticos, por la dinámica propia del grupo y por los diferentes quehaceres que realizan sus miembros fuera del

colectivo, el contratiempo y la rapidez por requerimientos o solicitudes de sus contrapartes, el trabajo bajo presión y el letargo de algunos por las distintas ocupaciones o personalidades propias de los miembros, suelen hacer que el grupo trabaje con apremio sus procesos de producción generando angustia en algunos y activando las capacidades de otros generando equilibrio entre los integrantes, brindando la confianza necesaria para el trabajo en equipo y la consecución de los objetivos propuestos en cada proyecto.

En la propuesta metodológica que utilizan para el trabajo de reflexión y acción en problemáticas específicas, en el contexto de la Costa Rica actual se ve reflejado el proceso de producción pues antes de cualquier intervención comunitaria o montaje se generan conversatorios entre los integrantes con temas generadores respondiendo a los siguientes cuestionamientos:

- ¿Qué es lo que se quiere?
- ¿Qué es lo que se va a hacer?
- ¿Qué tipo de personajes intervienen?
- ¿Cuál es la situación de opresión?

Posterior a ello la organización creativa en los procesos de producción es indispensable, la generación de un guión (que cualquiera puede realizar) es la columna vertebral del proceso, éste se comparte con los demás y la propuesta se reflexiona individualmente enriqueciéndola con ideas de cada uno de los integrantes del colectivo.

Posterior a ello se establecen encuentros para el enriquecimiento, discusión y reflexión de la propuesta, que se nutre a partir de las ocurrencias, el juego, la

diversión, modificando la propuesta de guión inicial y creando los personajes y las historias que van detrás de estos.

Se realizan improvisaciones, que se nutren con ideas de los miembros y entre los aportes se va modificando la propuesta hasta llegar a una puesta en escena concreta, pero siempre cambiante desde sus integrantes o el público quien interactúa de manera activa y reflexiva en cada función.

Es de relevancia señalar que debido a las diferentes esferas de la problemática social que el grupo trabaja, existen temas que el grupo desconoce, de las que reconoce su desconocimiento y en las que debe de explorar a partir de la entrevista y el conocimiento de las situaciones de opresión desde las vivencias de personas que hayan pasado por procesos similares a los que el grupo abordará.

En este sentido los conocimientos son parte esencial de la estrategia de sobrevivencia de este colectivo donde los aportes de las personas en condiciones y contextos adversos, se mezclan con los que conocen de teatro y aportan en aspectos técnicos como la proyección de la voz o las partituras físicas y que comparten con el resto, generando intercambio de conocimientos y saberes.

El trabajo de facilitación, moderación y reflexión con el público, lo asumen las compañeras apoyadas en su experiencia desde la psicología o el trabajo social, así como el trabajo comunitario de gestión y las reflexiones en torno a la educación popular, los conocimientos médicos y el funcionamiento físico del cuerpo lo aporta el obstetra, así como los conocimientos en sexualidad y temáticas conexas, el músico brinda ritmos a las escenas y otra de las integrantes desde sus conocimientos en radio y grabación, así como ejercicios y posturas de dicción.

Sin embargo, este grupo considera como carencia o faltante conocimientos formales de actuación, enriqueciéndose de los conocimientos de miembros que poseen educación formal en el ámbito, el sentirse actor o actriz “sin serlo” es parte importante de su estrategia de sobrevivencia pues la trasgresión al academicismo en el ámbito de las artes escénicas forma parte de su posicionamiento político y su razón de ser, no es necesario ser actor “profesional” o poseer conocimientos especializados en actuación para formar parte del grupo.

La capacitación en improvisación teatral, los talleres de *clown*, talleres sobre teatro del oprimido, encuentros de teatro del oprimido en Chiapas y Guatemala y los procesos de formación, intercambio de saberes y experiencias inmersos en estas iniciativas regionales, ha nutrido una metodología propia de trabajo haciendo giros metodológicos, clarificando técnicas pero nutriendo una manera propia de hacer teatro para la reflexión o la transformación social incidiendo en algunos espacios de incidencia políticos y académicos.

Barrantes (2013) amplia:

Ahora estamos con muchas ganas de juntarnos, en alianzas con el programa Teatro Aplicado de la Universidad Nacional, con otros grupos, gente que queremos traer, justo hoy hablamos de un colombiano que es maestro de teatro del oprimido, hay necesidad hay ganas y disposición e intentamos ir al encuentro de Bolivia.²³

²³ En febrero de 2014, a partir de colaboraciones externas, funciones, rifas y ahorros un miembro del grupo logra asistir al encuentro de Teatro del Oprimido en Bolivia, compartiendo los conocimientos adquiridos en la experiencia con los y las miembros del grupo.

Es importante recalcar que los conocimientos de los integrantes niños y niñas del colectivo son de igual importancia que el resto, asumidos desde la inocencia, la espontaneidad y el uso de la imaginación y la creatividad, así como las vivencias y experiencias y sensibilidades de cada uno de sus miembros que aportan desde sus vidas cotidianas.

Barrantes (2013) subraya sobre los saberes:

El conocimiento no es sólo académico, lo que cada uno ha estudiado sino cada uno da su forma de ser de sus padres, sus viajes, el compartir y el crecer junto con esto, la familia, lo que se aprende por las experiencias de vida y las edades también, por ejemplo los niños con su experiencia y su niñez es el mejor curso de *clown* que nos pueden dar y hay dos.

La sobrevivencia social a lo interno del grupo está caracterizada por la carencia de de una estructura delimitada, sin embargo más que una deficiencia es una de sus cualidades, definida por ellos mismos como “una no estructura que funciona”.

Sin embargo algunas funciones se han asumido por parte de los miembros de acuerdo a sus habilidades y experticias, tanto a nivel de conocimientos formales como de la experiencia dentro del grupo y que se comparten dependiendo del proyecto y como son la producción (entendida como la satisfacción de necesidades para un montaje) que recae en un miembro, la facilitación y moderación de las temáticas en los foros antes durante y después de las funciones, así como la redacción de proyectos o iniciativas formuladas hacia los distintos agentes externos, que rotan dependiendo de la disponibilidad o empatía.

Barrantes (2013) explica las actividades:

Son labores abiertas a que se toman desde cada uno en la medida de sus posibilidades actuales en el día, el mes o el año, son labores fluctuantes y por persistencia o cabezonería, pero para mí ha sido el afianzamiento en creer cada vez mas que es posible seguir trabajando en esto. Juanca ha funcionado como productor, porque ha sido el vínculo en esto y tratar que en las ONG's el trabajo de Respi se meta, igual que en la Universidad Nacional, la idea es ver como los metemos.

En el grupo no existen responsabilidades definidas, ni son parte de los objetivos que persigue el colectivo, pues lo que no interesa, lo que no mueve desde adentro no funciona, sin embargo existen algunas tareas definidas compartidas o enriquecidas desde el dialogo y la comunicación por los distintos miembros independientemente del que sea su fuerte.

Gutiérrez (2013) detalla:

Temas de audio y escenografía Cané, temas de escenografía a mí que no me cuesta mucho, a Brenda le gustan las cosas de vestuario, valoración son Sole y Bactori, si hay música en escena Hano y si hay partitura escénica más como la puesta en escena corre por parte de Andreína y Cané, se tira al colectivo al momento en que estamos y todos aportan, incluso a veces ellas no lo ven y lo ven otras.

La sobrevivencia social externa del grupo se basa en las relaciones que establecen a escala nacional con Organizaciones No Gubernamentales como

ALFORJA, LIMPAL, Casa AMES o cooperativas, coadyuvando desde el arte a proyectos sociales, aunque estas han disminuido, pues desde su perspectiva, los organismos internacionales están haciendo cada vez más difícil la participación desde estos procesos.

Las organizaciones comunitarias y las propias comunidades son el agente de mayor relevancia a escala local para el grupo, donde no necesariamente median las relaciones económicas para la realización de sus proyectos, sin embargo han encontrado en el estado un agente para la financiación puntual de algunas de sus iniciativas, haciendo uso de sus recursos y adaptándose a las lógicas con las que opera el Ministerio de Cultura por medio del programa las Becas Taller, la participación en el programa Enamórate de tu Ciudad y el programa PROARTES.²⁴

Posterior al diseño de proyectos y los procesos de convocatoria cuentan con la alianza de la Casa Figueres Ferrer (Ministerio de Cultura y Juventud) como espacio de ensayos, discusiones y presentaciones, la no dependencia de estos agentes es ambigua, sin embargo importante pues la búsqueda y apoyo a sus propuestas debe estar en consonancia con procesos de transformación social por medio del arte escénico, un posicionamiento político que trasciende cualquier alianza, financiamiento o colaboración.

La sobrevivencia estética de este grupo está estrechamente ligada a la relación a escala local con su público y su obra y explicada en la metodología que han creado para el trabajo en problemáticas sociales, ya sea desde la investigación teórica o empírica o la vivencia, tal cual la expone una de sus miembros.

²⁴ En el 2014 han sido seleccionados por el programa PROARTES para financiar una de sus iniciativas.

Barrantes (2013) explica el proceso:

Se hace una escena, se presenta la escena en público hay dos personas que moderan que se llaman “Coringas” que tienen el enlace entre el público y la gente que actúa, ellas son como uno de los ejes principales de esta metodología, el Teatro Foro Clown que lo llamamos así porque lo hacemos desde el payaso o payasa. Estas personas conversan con el público y se hacen 3 preguntas al público antes de cada escena: ¿qué pasa?, ¿por qué pasa? y ¿cuáles son algunos posibles caminos de solución a lo que pasa? Se conversa con ellos y cuando ellas sientan (las moderadoras) detienen un poco la conversación volvemos a pasar la escena y ahí, en la repetición de la escena, la gente levanta la mano se para la escena, la gente modifica la escena y se hace un aporte, desde el teatro foro lo que se hace es que la gente no puede hablar desde sus asientos tienen que pasar y sustituir a los personajes. Desde el trabajo del Clown es amenazante, ya que la gente piensa que tiene que hacer reír y eso, por lo que pueden pasar esas dos cosas y después empieza a haber un proceso de improvisación, se construye una escena distinta. La gente de afuera decide en donde quiere comenzar. En el teatro foro más ortodoxo, en cambio nosotros comenzamos desde el inicio porque sentimos que nos funciona. Una vez terminadas las improvisaciones, salimos como personas y hacemos una ronda de conclusiones.

La explicación anterior es una síntesis de una metodología propia ligada a corrientes latinoamericanas, creada por los y las integrantes del grupo a partir de su experiencia de vida, de conocimientos formales e informales pero que no se ejercen desde las ciencias sociales, la psicología, el trabajo social o la obstetricia, otras ramas de las artes y la vida, sino que **se ve influenciada en** la fusión del Clown, el Teatro del Oprimido y la Improvisación Teatral.

Estas han ido cambiando y perfeccionándose a lo largo de seis años de permanencia en el campo de las artes escénicas, nutriéndose de corrientes latinoamericanas, pero contextualizadas a las realidades sociales, políticas, económicas de género y otras en el contexto costarricense, viendo al espectador como “espectador²⁵” empoderándolo del espacio escénico e involucrándolo en las dinámicas representadas en escena, haciendo uso del cuerpo para las reflexiones de las situaciones representadas como metáforas de las problemáticas sociales actuales y cuyos presentes cambian en colaboración con las moderadoras o “Curingas”.

Si bien parte del trabajo que actualmente realizan fue heredado de los conocimientos adquiridos por el chileno Juan Serafini, especialista chileno en estas corrientes y creador de grupo Respiral Mexico, es el colectivo, partiendo de sus propios intereses y expectativas los que han modificado la corriente estética del grupo haciendo de ella un sincretismo de herramientas teóricas y metodológicas que permitan la reflexión, el dialogo y el intercambio como el público para el cambio social, desde la experiencia vivencial, alejándola de cualquiera de las corrientes de las que se nutre, generando discusiones, reflexiones y críticas que no se quedan en la puesta en escena, sino que se transforman de la mano del público, un aporte desde las distintas corrientes pero apropiadas en su propia dinámica, donde el sentir y pensar que se hace un aporte en función del cambio social desde el arte es importante **para brindarle sentido a su quehacer**, al mismo tiempo para trabajar en función del reconocimiento y la legitimación social del grupo en el campo de las artes escénicas

Gutiérrez (2013) realiza un vaticinio: “No se nos ha reconocido aún, pero en muchos años se nos reconocerá en libros (risas), aportamos desde la dinámica

²⁵En este sentido los entrevistados conciben al espectador como un actor más, quien pueda cambiar la situación e insertarse de lleno en la representación, adecuando la técnica utilizada por Augusto Boal.

propia desde el *Clown* y desde la interdisciplinaridad de las distintas nacionalidades y las distintas edades y las distintas experiencias de vida.”

Es en la estrategia de sobrevivencia de este grupo donde se encuentra una estrecha relación con los aportes del teatro latinoamericano, donde se devela su ausencia en Costa Rica en la conformación de grupos artísticos con estos fines, lo anterior, desde el punto de vista de ésta investigación debido a los fenómenos históricos de control ideológico por parte del estado en su proceso de intervención y a su emergencia en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal, debido a la polarización en la participación por parte de la población costarricense de esta práctica artística.

Entorno a lo anterior comenta Martínez (2007) que el idealismo, el interés por la investigación en el teatro y la búsqueda por una comunicación con el pueblo forman parte esencial de las corrientes latinoamericanas, y por tanto de esta agrupación y su razón de ser.

Nutridos por las ideas pedagógicas de Paulo Freire, Augusto Boal, El Clown y el teatro foro, se denota en este grupo un ligamen no sólo en su estrategia de sobrevivencia al contexto latinoamericano, sino en su integración de distintos miembros procedentes de distintos países de América Latina y la diferentes rupturas hacen énfasis en la liberación vista desde las formas organizacionales, económicas, estéticas y políticas expresas en el quehacer de esta agrupación permiten la generación de conocimiento, empoderamiento y cambio social, una corriente que se abre paso a través de distintos espacios en los que este grupo pretende tener incidencia .

Capítulo V

Estrategia de sobrevivencia cuatro: trascendiendo el campo de las artes escénicas costarricense en las relaciones a escala global, conclusiones y recomendaciones emergentes

En los capítulos anteriores se expone el papel de la red de relaciones **que establecen los casos estudiados**, con diversos agentes del campo escénico a escala nacional ya sea en su relación con el Estado, en alianzas con cooperación internacional y centros culturales, academia y otros grupos y organizaciones.

También se expone la relación de los grupos a escala local, ya sea con un público como consumidor para su rotación, con un público receptor de un proyecto estético o co-participes de los proyectos creativos, así como poblaciones beneficiarias o estudiantes, problematizando su articulación en función de las estrategias de sobrevivencia de los grupos para su permanencia en el campo escénico costarricense.

Sin embargo es de relevancia, como conocimiento emergente tomar en cuenta que cada grupo han generado una clara relación con el contexto global, formando parte de sus estrategias de sobrevivencia fuera del campo artístico costarricense, trascendiendo hacia la región Centroamericana, América Latina y Europa.

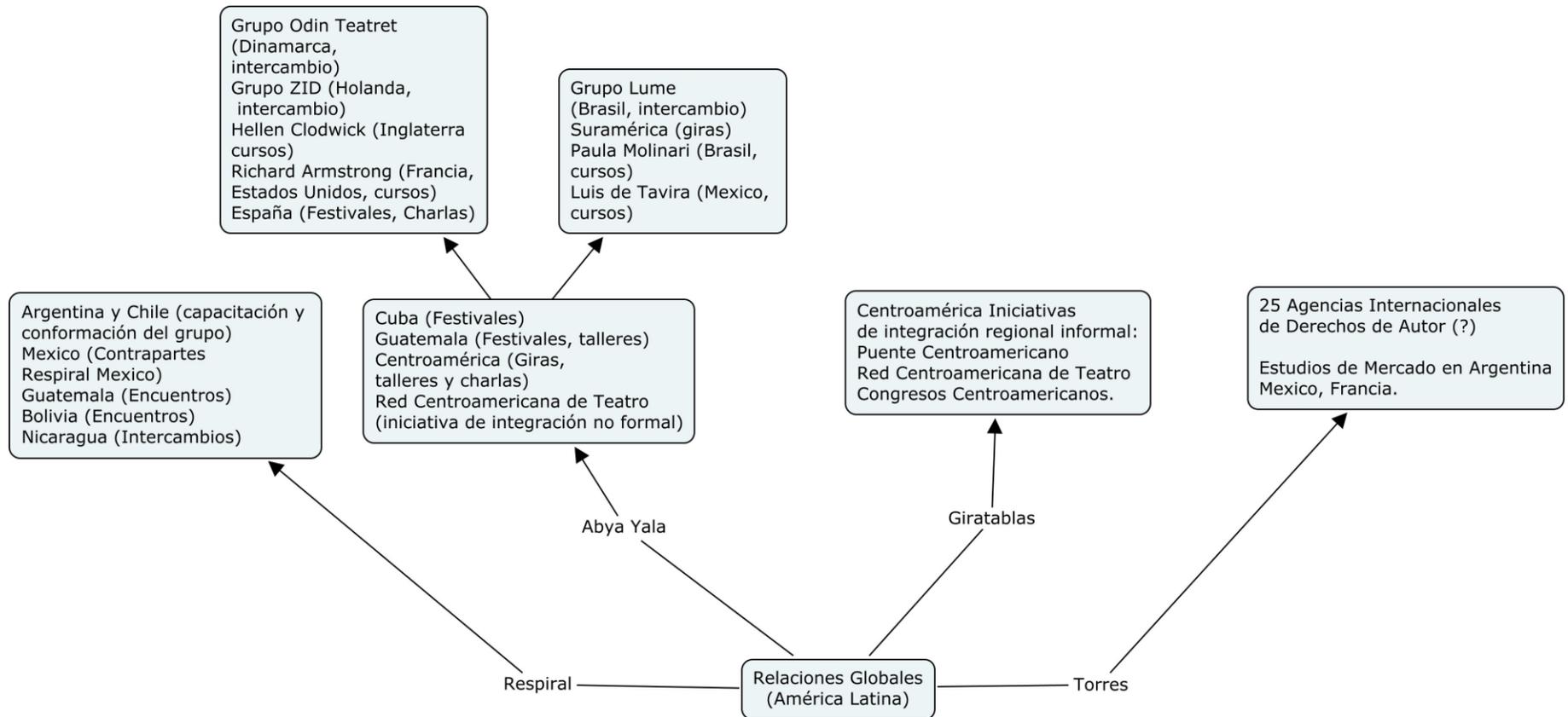
Estas relaciones forman parte importante en la consolidación de las estrategias de sobrevivencia para la permanencia en el campo de las artes escénicas en Costa Rica, ya sea en los intercambios de conocimientos y experiencias, las capacitaciones y cursos con maestros, las giras, los festivales e incluso la consolidación de uno de los grupos por una relación global.

Asimismo las alianzas estratégicas con otros grupos de la región centroamericana en congresos o mecanismos de integración no formales, destacan la importancia de “ver más allá” y trascender el campo de las artes escénicas costarricense, brindando un esquema de cómo se han articulado estas

relaciones a escala global, para los distintos grupos centrándose en América Latina, presentes en el cuadro: Esquema de relaciones globales de los grupos de referencia.

Cuadro

Esquema de relaciones globales de los grupos de referencia



Entre las emergencias de conocimiento y las conclusiones finales se colocan los siguientes puntos, situándoles en una discusión no acabada que junto con las estrategias anteriores forman parte integral de esta propuesta.

Las experiencias de los cuatro grupos de campo de las artes escénicas costarricense como aportes hacia grupos emergentes en contextos similares, inmersos en la lógica del modelo de desarrollo actual permiten esbozar las siguientes reflexiones:

- Los vínculos afectivos y las relaciones sociales sientan las bases de las organizaciones y colectivos que permiten generar estrategias de sobrevivencia coherentes para su permanencia y que toman en cuenta el flujo de miembros en las organizaciones.
- La formalización jurídica de los grupos puede servir como herramienta de utilidad para fines no relacionados al mercado, pero éstas se han normalizado en el contexto del modelo de desarrollo actual y juegan un papel de relevancia que impulsa a los grupos a participar de dinámicas mercantiles con sus redes de agentes, siendo el Estado coparticipe como agente de relevancia pero desde la lógica neoliberal.
- Las redes de agentes locales y las relaciones globales enriquecen los grupos generando experiencias de conocimiento nuevas que permiten nutrir las estrategias de sobrevivencia para su permanencia.
- Los modos de vida son proporcionales a las estrategias de sobrevivencia de los grupos, pues forman parte integral de su visión de mundo y de los fines para los que fueron conformados, por ejemplo las formas de entender la calidad y la excelencia con fines estéticos o de mercado o las formas de abordar el arte para el cambio social.

- La sobrevivencia económica vista desde la percepción del trabajo y la profesión, la gestión de los recursos y los procesos de producción están ligados a las ideologías políticas de cada grupo y evidencian una polarización de las artes escénicas en los últimos veinte años y en las forma de concebir las artes escénicas como un fin estético en sí mismo, como procesos de racionalización en diversas áreas (gestión cultural), como productos de mercado o como nuevas formas de vida y de transformación de la realidad.
- Los conocimientos formales e informales son indispensables para la conformación de estrategias de sobrevivencia en la adaptación, innovación y resistencia al modelo neoliberal y son un proceso en constante construcción y deconstrucción producto de la interacción.
- La heterogeneidad organizacional de los grupos encierra una gran riqueza, la gravitación, la verticalidad estructural, la verticalidad para el control y la no estructura, son una metáfora de las formas de innovación, adaptación y resistencia en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.
- La diversidad y sincretismos en la organización creativa y las corrientes estéticas permiten la elaboración de propuestas estéticas propias, valiosas e innovadoras.
- La articulación de las redes de agentes a escala nacional juegan un papel de relevancia en las dinámicas de los grupos, como ejemplo la Cooperación Internacional y su influencia en la década de los años noventa que evidencian las formas de supeditación, manipulación o coadyuvanza hacia los intereses de los grupos.
- El espacio físico es de gran valor para la sobrevivencia de los grupos, sin embargo la manutención de éste se puede convertir en un fin en sí mismo, ya que exige una inmersión en dinámicas de mercado que pueden afectar los proyectos creativos y los objetivos fundacionales de los grupos, supeditándolos a la reproducción, para el público en el mercado.

- La ausencia de un espacio físico le permite a los grupos la búsqueda de alianzas para los proyectos en su red de agentes y la innovación en sus estrategias de sobrevivencia desde lo económico, los conocimientos, la organicidad y sus formas de operar, así como la relación con el público y sus corrientes estéticas.

Referencias bibliográficas

Libros:

Canclini, Nestor G. (2007) *Lectores espectadores e internautas*: Gedisa

Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Bell, C. y Fumero, P. (Ed). (2000). *Drama Contemporáneo Costarricense*. San José: EUCR.

Cuevas-Molina, R. (1995). *Traspatio Florecido. Tendencias de la cultura en Centroamerica (1979-1990)*. Heredia: EUNA.

Cuevas-Molina, R. (1996). *El Punto Sobre la "i". Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Cuevas-Molina, R. (2006). *Identidad y Cultura en Centroamérica*. San José: EUCR.

Cuevas-Molina, R. (2013). *Vendiendo Las Joyas de la Abuela. Políticas Culturales e identidad Nacional en Costa Rica (1990-2010)*. San José: EUNED.

Cuevas-Molina, R. (2013). *De Banana Republics a Republicas Maquileras. La Cultura en Tiempos de Globalización Neoliberal (1990-2010)*. San José: EUNED.

Molina-Jiménez, I. (2010). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: EUCR.

Ministerio de Cultura y Juventud. (2011). *Diagnóstico de la situación de la cultura en Costa Rica. Comisión para la construcción de la Política Nacional de Cultura y la Ley de Cultura*. Sistematizado por María José Monge. San José: Ministerio de Cultura y

Juventud.

Oyamburu, J. (Co.). (2000). *Visiones del Sector Cultural en Centroamérica*. San José: Embajada de España - Centro Cultural de España.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

UNESCO (1982) Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982

Artículos de revistas:

Cortés, Carlos. (2008). *La invención del concepto crisis teatral. Discurso justificativo o profecía autocumplidora en el teatro costarricense*. Revista Escena, 31 (63), 77-84.

Hidalgo-Capitán, A. (1998). *La Forzada Apertura Comercial y el Modelo de Desarrollo Neoliberal en Costa Rica*. Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica 78(79), 61-74.

Publicaciones Electrónicas:

Contreras-Castro, A. (s.f.). Suplemento Cultural. Universidad Nacional, ICAT, Recuperado de:

http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/features/255-anabelle-contreras/972-suplemento-100del-ahogado-el-sombrero-desventajas-de-las-medidas-neoliberales-y-estrategias-de-sobrevivencia-en-el-sector-de-las-artes-escenicas-durante-los-ultimos-veinte-anos-anabelle-contreras627 [Consulta 1 ene. 2013]

Emmelhainz- Irmgard , A. (s.f.). Revista Electronica Esfera Publica

Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=64940> Neoliberalismo y Autonomía del Arte [Consulta 1 junio. 2014]

Trías Manuel-B. El Objeto de la Estética. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, (1949), tomo 3. Recuperado de <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1553.pdf>

de Souza-Santos, B. (2006). *La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes*. Red de bibliotecas virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe (CLACSO). Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf> f [Consulta 1 ene. 2013]

Martínez Ferrer, B. E. 2007. El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio Alternativa de Educación Teatral Antropológica en México. Tesis Licenciatura. Teatro. Departamento de Artes, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla.

Monge, M. (2011). *Diagnóstico de la situación de la Cultura en Costa Rica. Insumos para la construcción de la Política Nacional de Cultura*. [Versión digital]. Recuperado de: http://politica.cultura.cr/wp-content/uploads/2012/02/diagnostico_consolidado_final.pdf [Consulta 1 ene. 2013]

Fuentes digitales:

Abya Yala (s.f.). *Página principal*. Recuperado de <http://www.teatro-abyayala.org/> [Consulta 4 julio 2013]

Artes Escénicas (s.f.). *Página principal*. Recuperado de <http://arteseskenicas.wordpress.org/> [Consulta 27 dic. 2013]

La casa de los Espíritus (s.f.). *La obra*. Recuperado de <http://www.lacasadelosespiritus.cr/front/pt1.php?ref=2> [Consulta 1 ene. 2013]

Puesta en Escena (s.f.). Teatro Torres - *Información General*. Recuperado de <http://puestaenescena.cr/cartelera/torres/> [Consulta 1 ene. 2013]

Sistema información Cultural de Costa Rica (s.f.). *Asociación Cultural Giratablas*. Recuperado de <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/asociacion-culturalgiratablas-302.html> [Consulta 4 junio 2013]

Sistema información Cultural de Costa Rica (s.f.). *Colectivo Respiral*. Recuperado de <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/colectivo-respiral-1202.html> [Consulta 4 junio 2013]

Suplemento Cultural (s.f.). *Página principal*. Recuperado de: http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/ [Consulta 1 ene. 2013]

Entrevistas realizadas:

Avila, Roxana (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 23 de setiembre de 2013.

Barrantes, Brenda (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 2 de setiembre de 2013.

Korish, David (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica.
Realizada el 23 de setiembre de 2013.

Gutiérrez, Juan (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica.
Realizada el 2 de setiembre de 2013.

Rodríguez, Edda (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica.
Realizada el 7 de setiembre de 2013.

Torres, María (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica.
Realizada el 6 de octubre de 2013.

Valverde, Johana (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica.
Realizada el 6 de octubre de 2013.

Anexos

Transcripción de instrumentos

Anexo 1: Guía de Entrevista 1

Anexo 2: Guía de Entrevista 2

Anexo 3: Entrevista a David Korish y Roxana Ávila, Grupo de Teatro Abda Yala.

Anexo 4: Entrevista a Edda Rodríguez, Teatro Giratablas.

Anexo 5: Entrevista a María Torres y Johana Valverde, Grupo Teatro Torres.

Anexo 6: Entrevista a Brenda Barrantes y Juan Gutiérrez. Grupo Colectivo Respiral.

Instrumentos:

Anexo 1: Guía de Entrevista 1

Guía de entrevistas sobre estrategias de supervivencia de grupos de las artes escénicas en el siglo XXI²⁶

Objetivo:

Establecer, en el contexto del modelo de desarrollo actual, las distintas estrategias de supervivencia, expresadas en cuatro agrupaciones del campo escénico costarricense, para el conocimiento de sus adaptaciones o innovaciones.

1. Lugar: _____ Fecha _____

Hora de inicio: _____ Hora de Finalización: _____

2. Datos Generales:

Nombre de la persona entrevistada: _____

Nombre del grupo que integra: _____

3. Preguntas

Contexto de Permanencia

3.1 ¿Desde hace cuánto tiempo está trabajando el grupo que integra? ¿Por qué se integraron en un grupo nuevo? Que características comparte las personas que se integraron? El año.

3.2 ¿Cómo ha sido la continuidad de los miembros? ¿Se han ido miembros? ¿Por qué?

3.3 A pesar del contexto en el que se desarrolla, no sólo su grupo, sino el sector teatral en general (adverso) cuál considera usted ha sido la clave de su grupo para permanecer en el tiempo.

²⁶Recomendaciones para entrevistas: Advertencias de tiempos (30 minutos) llevar reloj. Inferencia de preguntas después de preguntas primarias, llevar blog de notas y pedir permiso para ello haciendo señal de interrupción. Hacer señal de corte si ya se está haciendo muy larga. Posibilidad de dar continuidad por correo electrónico si existe alguna laguna.

Supervivencia Económica

3.4 Aparte de integrar el grupo al que usted pertenece. ¿Los integrantes poseen otro tipo de ingreso que le permita sobrevivir fuera de él?

3.5 Existen diferentes recursos materiales y humanos para que una organización pueda sobrevivir. ¿Cuáles considera usted que son esos recursos básicos, en el caso de su organización?

3.6 Describa la estructura operacional para la gestión de los recursos con los que cuenta su grupo.

3.7 Ustedes tienen una dinámica que aplican, cada vez que hacen un montaje nuevo. Podría describir un proceso de producción recurrente en su grupo. ¿Cómo se desarrolla (de principio a fin)?

Conocimiento para la supervivencia

3.8 ¿Qué habilidades, además de las actores serían deseables para los integrantes de su grupo?

3.9 ¿Existe capacitación o medidas para la generación de conocimiento para los miembros?

Supervivencia Social Interna

3.10 ¿Describa la distribución de las labores dentro del grupo?

3.11 ¿Existen tareas definidas o personas que realizan determinado trabajo siempre?

3.12 ¿Existe algún tipo de estructuración de las responsabilidades, en términos creativos u organizacionales? Cómo se distribuyen esas responsabilidades?

Supervivencia Social Externa

3.13 ¿Cuáles son las instituciones u organizaciones que constituyen el soporte para la supervivencia del grupo? (Niveles de importancia, enumerar, el primero es el más importante)

Supervivencia Estética

3.14 ¿Existe una corriente estética, teatral, o escuela a la cual se adscriban? Sí/No ¿Por qué? ¿Cuál es la corriente estética que predomina en el grupo? ¿Durante el tiempo que llevan, ha sido la misma o a cambiado?

3.15 ¿Existen aportes del grupo con respecto a la corriente a la que se adscriben?

Anexo 2: Guía de Entrevista 2

Guía de entrevistas sobre relaciones transnacional y aporte de los grupos a grupos emergentes de las artes escénicas en el siglo XXI

Objetivo:

Presentar una propuesta de estrategias de sobrevivencia en el campo artístico de las artes escénicas, derivado del estudio de las experiencias distintas de cuatro grupos costarricenses.

4. Lugar: _____ Fecha _____ Hora de inicio _____ Hora de Finalización _____

5. Datos Generales:

Nombre de la persona entrevistada: _____

Nombre del grupo que integra: _____

6. Preguntas

Temas	Conceptos clave	Preguntas generadoras
<p>Relación de 4 grupos de las artes escénicas con lo global, lo regional y lo local</p>	<p>La sobrevivencia entendida como permanencia en el campo de las artes escénicas, para el reconocimiento simbólico y la legitimación social conlleva a generar relaciones con otros/as.</p> <p>Relaciones globales: Fuera de las fronteras, con movimientos, organismos, mercados, agencias y otros.</p> <p>Relaciones Regionales: Centroamérica es nuestra realidad más cercana y para la sobrevivencia se establecen relaciones en la región con organizaciones, movimientos, grupos, o iniciativas regionales.</p> <p>Relaciones Locales Nacionales: La sobrevivencia exige una relación con el Estado, instituciones, academias, agencias, empresas de comunicación entre otros.</p> <p>Relaciones Nacionales Locales: La sobrevivencia implica relaciones con comunidades, públicos, organizaciones, otros grupos, empresas.</p>	<p>¿Cuáles y cómo son las relaciones que establece su grupo a nivel internacional?</p> <p>¿Cuáles y cómo son las relaciones que ha generado su grupo con la región centroamericana, con qué fin?</p> <p>¿Cuáles y cómo son las relaciones que establece su grupo a nivel del país con el Estado, academias, agencias, empresas de comunicación y otros?</p> <p>¿Cuáles y cómo son las relaciones que establece su grupo a nivel del país con comunidades, públicos, organizaciones, otros grupos y/o empresas</p>

Temas	Conceptos clave	Preguntas generadoras
<p>Aportes de 4 grupos del campo de las artes escénicas a grupos emergentes</p>	<p>La sobrevivencia entendida como estrategias de permanencia en el campo de las artes escénicas, para el reconocimiento simbólico y la legitimación social conlleva a generar alternativas. Cada grupo presenta características en la construcción (o innovación) de alternativas, en estas vías:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Un Estilo de vida • Una Forma distinta de trabajar y ser profesional del teatro • Una nueva forma de gestionar los recursos • Nuevas formas de realizar procesos de producción • Una nueva propuesta de estructuras operacional. • Una nueva propuesta de organización creativa • Una nueva relación entre el público y la obra • Una Red de agentes • Una nueva Corriente estética 	<p>¿Cuáles serían sus aportes, para grupos que inician con respecto a los siguientes temas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estilo de vida • El trabajo y la profesión • La Gestión de los recursos • El proceso de producción • La estructura operacional • La organización creativa • La relación entre el público y la obra • Red de agentes • Corriente estética

Anexo 3: Entrevista con David Korish y Roxana Ávila

Participantes: David Korish y Roxana Ávila, Grupo de Teatro Abda Yala.

Fecha de realización de la entrevista: 22 de setiembre de 2013 a las 18:30 horas.

Entrevistador: ¿Lo primero sería hacer un perfil, de la gente que está inserta, de los integrantes, si son solteros, casados, cuanto tiempo dedican a la actividad?

David Korish: Es gente no casada, la mayoría no tienen hijos y son mujeres, con educación académica en artes escénicas.

Entrevistador: ¿Todos trabajan, se sostienen a sí mismos?

David Korish: Si y el tiempo dedicado depende del proyecto, el proyecto puede durar entre 20 o 30 horas por semana, y si no están trabajando directamente en el proyecto, desde cero, hasta algunos apoyos logísticos en un par de horas por semana, pero el peso es realmente cuando estamos montando una obra.

Entrevistador: ¿Las edades?

Roxana Ávila: la menor tiene 25 y la mayor, aparte de nosotros que somos los mayores del equipo, la mayor tiene 36, Andrea que tiene 40.

Entrevistador: ¿Desde hace cuánto tiempo están trabajando en el grupo que integran?

Roxana Ávila: Nosotros somos miembros fundadores del grupo, en el 91, pero el grupo ha pasado por diferentes etapas, alguna gente, la persona que más tiempo tiene de estar con nosotros, es una mujer, que se llama Andrea Gómez, que tiene 14 años de estar con nosotros y las que menos tienen, tienen 3 años.

Hay 22 personas que conforman Abya Yala, Por qué se integraron al grupo, porque a todos les interesa participar en montajes teatrales. No hay nadie que no tenga que ver con el mundo del teatro, ya sea desde la plástica escénica, no tiene necesariamente que ser como actor, pero es porque se están montando obras de teatro, la manera cómo se hace, es lo que llama la atención a las personas, con investigación, que se hacen giras, pero es la razón por la que cualquier persona se integró a Abya Yala.

Entrevistador: ¿En el caso de integrar o generar un grupo nuevo, cuál fue la causa de generar este grupo?

David Korish: Básicamente nace de un deseo de un núcleo creativo, que nace de Roxana, de nosotros dos, a partir de ahí, hay como olas expansivas de participación, Nosotros siempre formamos el centro de gravedad.

Entrevistador: ¿Por qué formar Abya Yala, y por qué no participar en salas privadas?

David Korish: En algún momento nos dimos cuenta de que nuestras vidas creativas, no iban a ser muy fructíferas, dependiendo de las infraestructuras culturales del país, que no nos iban a invitar a dirigir en la Compañía o a dirigir, entonces tuvimos que crear una cultura paralela, y esta cultura paralela, esta experiencia paralela era nuestra manera de sobrevivir.

Entrevistador: ¿Cómo era esa cultura?

Roxana Ávila: Había que crear una cultura paralela, porque la cultura existente, el *main stream*, era la Compañía Nacional de Teatro, el Teatro Universitario y el Teatro Nacional, que casi no hace teatro, si bien es cierto se inventó para hacer teatro, el

98% de lo que programa es música y danza, en realidad, esas dos primeras eran las instancias, había alguna sala, que es lo que ahora se llaman salas comerciales, habían dos o tres, básicamente eso era. Entonces nosotros tuvimos que inventarnos una manera nueva de ser, que no es que nosotros estamos inventando la manera, porque había muchos grupos en América Latina que trabajan como grupos independientes, en Costa Rica incluso. Pero nos dimos cuenta de que nosotros no íbamos a ser los llamados para dirigir en tales y tales lugares, y aunque te llamen para dirigir en tales o tales lugares, no es para dirigir lo que vos querés, es para dirigir lo que ellos quieren, entonces no siempre te interesa. Ahí es donde hablamos de cultura paralela, la cultura paralela somos nosotros. O contracultura, le diría Jorge Jiménez en algún momento, él habla de que Abya Yala es uno de los pocos entes contraculturales, pero ya eso tendrías que preguntarle a Jorge.

Entrevistador: A pesar del contexto en el que se desarrolla, no sólo su grupo, sino en el contexto del sector teatral en general que le es adverso, ¿Cuál considera que es la clave para su grupo para permanecer en el tiempo?

David Korish: Son varias claves, yo creo que nosotros establecimos ciertos parámetros de excelencia de producción escénica, la idea era superar la mediocridad del medio, que nos rodeaba. La obsesión por la excelencia generaba montajes escénicos verdaderamente que superaban en muchos aspectos lo que estaba alrededor. Otra era como un fenómeno gravitacional, en el sentido que la excelencia generaba interés en participar, con ser parte de una producción artística que se distinguía por una propuesta un poquito más de más calidad, esto generó el interés de las personas de trabajar con nosotros.

Roxana Ávila: Esta es una características que aún permanece, el por qué se mantiene en el tiempo, hay un nivel, y la gente que participa se da cuenta, porque se lo dicen a otras personas, porque se montan las cosas, que requiere un sacrificio muy grande.

El placer es poder estar en un espectáculo que la gente dice eso es importante, haber participado en eso es importante, que le da un *plus* a la gente por haber

participado en Abya Yala. Creo que eso es lo que hace que permanezca, y cada vez que inventamos un proyecto nuevo, siempre hay alguien que quiere participar con nosotros, a pesar de que es muy duro. Siempre es muy duro, no digo que con Abya Yala, siempre es muy duro hacer teatro en Costa Rica, esos procesos tan largos, con tantas dudas de cómo se hace, con metodologías nuevas cada vez, con preguntas.

Yo creo que no es cualquier persona, la clave creo que eso es lo que le da la permanencia, la gente se siente identificada con la calidad.

Entrevistador: ¿Se podría decir que hay un tipo de público?

Roxana Ávila: Sí. Siempre hay algún tipo de público, pero según nosotros, el objetivo es hacer un tipo de teatro que sea popular, no en el sentido de un estilo *Pop Art*, como los estadounidenses, sino que le llegue a la toda la masa, cuando hablamos de la masa, no hablamos en términos peyorativos, sino que una vaya a girar, y pueda resonar a cualquier persona en cualquier lugar.

Había y hacemos un tipo de teatro, creemos que de alguna manera la gente que no tiene ni tradición ni educación teatral, lo disfruta igual, y lo entienda, aunque no entienda todos los niveles que hay detrás de eso. Hay una gente que es *fan* de Abya Yala, pero cuando no son *fans* y los llevan, manifiestan que es interesante, o sea, sí gusta. Como dijo Grotowski, un “elitismo cultural”, no un elitismo de clase, entonces sí vamos hacia un grupo pequeño, pero ese grupo pequeño que decía Grotowski, nosotros hemos tratado de estirarlo.

David Korish: Este elitismo es importante decir de que está hablando. Él decía que él hacía teatro para una élite, que no tenía nada que ver con la clase social o clase económica, sino por personas que están dispuestas a ser tocadas por una experiencia estética, y eso es lo que el, puede ser de cualquier clase, cualquier raza, edad, simplemente es una élite, porque no son la mayoría de las personas que están dispuestas.

Entrevistador: ¿Hablando un poco de la continuidad de los miembros, cómo ha sido estos 23 años la trayectoria del grupo, se han ido, han permanecido?

David Korish: En constante flujo, entrando y saliendo.

Roxana Ávila: Tenemos un lema, “la puerta siempre está abierta desde adentro”, entonces la gente se puede ir y volver, esto no es una cárcel. Muchos que se salen quieren volver y otros no. Por aquí han pasado muchas personas. Algunas no quieren volver por las cosas que se dan, pero no es duro, eso es importante.

Entrevistador: ¿Me llama la atención porque hablando de un perfil tan joven, si se quiere, y en constante flujo, se podría dar algún tipo de proceso pedagógico paralelo?

David Korish: Sí es un proceso pedagógico, en el sentido de que es un proceso de creación, un proceso de aprendizaje. Nosotros formamos parte, estamos conscientemente recargándonos de esa pedagogía, tenemos cierta responsabilidad en el proceso de aprendizaje, y esto es algo que compartimos entre todos.

Roxana Ávila: Hay una tesis de Gina Monge de Doctorado, que se acaba de graduar de la Universidad de Sao Paulo, y ella habla de cómo la participación de grupos independientes en América Latina, es la continuación de la educación académica.

Y tomó cuatro grupos específicos; Malayerba, que es un grupo ecuatoriano, la Vertigem, que son brasileños, Yuyashkani que son peruanos y Abya Yala. Porque una de las características de Abya Yala es que todos son universitarios graduados, es decir, no están no formados, nosotros no los formamos.

Esta gente viene con algo, o haciendo algo en la universidad, y pertenecen a Abya Yala. Es el entrenamiento que se da adentro, del entrenamiento entre todos, el

entrenamiento que trae alguno o algunos, los maestros que hemos traído que son muchos, los que terminan de perfilar ese actor, que se termina de formar así. Es como una escuela, pero no en el sentido que uno pone notas, escuela más desde la vivencia, la experiencia.

Entrevistador: **Vamos a pasar al segundo apartado, que es de supervivencia económica. ¿A parte del grupo al que pertenecen, los integrantes poseen algún otro tipo de ingreso que les permita sobrevivir fuera de Abya Yala?**

Roxana Ávila: Sí, tiene que. Esa fue la primera regla, Abya Yala más bien hay que mantenerla, no es la supervivencia económica de nadie. Eso no significa que no haya algún tipo de retribución por el trabajo. Solo que la gente no puede esperar un salario a fin de mes, o un aguinaldo. No es un trabajo, en el sentido de retribución económica.

Entrevistador: **¿Existen otras retribuciones?**

Roxana Ávila: Sí, claro todas la demás. Le voy a contestar con una analogía, Luis de Tavira que es un pensador mexicano dijo: El teatro no es la realidad, pero es todo lo demás. La retribución económica y el trabajo que uno hace para sobrevivir, es solamente una parte muy pequeña. La verdad es que la gente participa de estos procesos, porque es en esos procesos donde encuentran sentido a su existencia, y me incluyo. Que la razón de haberse dedicado a estudiar esto, tiene sentido. Es la verdad, lo demás lo hacemos, y lo demás hay que hacerlo y uno hace varias cosas para sobrevivir, a la gente le gusta mucho sus trabajos, pero el trabajo creativo en grupo es el meollo del asunto.

David Korish: Requiere una redefinición de la palabra profesional, en otros contextos la palabra profesional, indicaría que es uno capaz de ganarse la vida y sostenerse, pero nosotros creemos que somos profesionales en el campo artístico,

basado en otros criterios de lo que es el desarrollo humano, tendríamos que establecer otros criterios para establecer el criterio de profesional y, distinguirnos de aficionados, que no somos, pero tampoco la profesión nos sostiene y yo creo que es muy común en muchos países de América Latina.

Roxana Ávila: Sí hay en Costa Rica gente que vive del teatro, sí se puede vivir del teatro, pero no de la manera como lo hacemos nosotros. Entonces es una escogencia, no es que no se puede vivir del teatro, si se puede.

Entrevistador: Existen diferentes recursos materiales y humanos para que una organización pueda sobrevivir. ¿Cuáles consideran ustedes que son estos recursos básicos, en el caso de su organización?

Roxana Ávila: El espacio en que haya un espacio para la creación.

David Korish: Y en humano, la comunicación. Somos personas conscientes de mantener los canales de comunicación a través de los participantes, muy fluidos, para que se sientan parte de una red de comunicación.

Roxana Ávila: Una de las características importantes para el nuevo ser humano, es que tiene que ser horizontal, tiene que aprender a trabajar en grupo, un montaje, y eso no se lo da a una la sociedad.

Y no se lo da a uno un montaje teatral, se lo dan a uno ciertos grupos de teatro independientes, cooperativas, comunidades, etcétera. Abya Yala es una de esas. Es muy importante aprender a vivir en grupo. No es una comuna, una comuna *hippie*, no compartimos la comida, la cama, etcétera, pero es claro que hay un esfuerzo enorme por salirnos de aquí. Hay un Director o Directora que tiene las respuestas que van

jerárquicamente hacia abajo, todo eso está roto, entonces hay que aprender, no hay ninguna persona que sepa cómo es eso.

Entrevistador: ¿Cuál es la estructura operacional para la gestión de estos recursos? Cómo podría describir la estructura en que opera Abya Yala, pero para la gestión.

David Korish: Yo creo que es una estructura en constante tensión, nosotros siempre intentamos crear estructuras fluidas y horizontales y cada año, creo que logramos más y más. Pero si bien es cierto que nosotros abogamos y defendemos, también hay una realidad y es que nosotros tendemos a ser los que manejamos la administración del recurso económico, que es un indicador de cierto poder jerárquico, nosotros somos conscientes de que la administración de la economía de Abya Yala está en nuestras manos, entonces yo creo que hay una tensión entre la necesidad de crear, horizontalidad creativa y horizontalidad humana. Pero también la necesidad de crear cierta administración de infraestructura económica para la supervivencia también es la supervivencia en cierta manera de la estructura.

Roxana Ávila: En un montaje, en un proyecto, todo el mundo va a ganar igual, en ese sentido hay que conseguir recursos, los que sean, y luego repartirlos.

Entrevistador: En el caso de la distribución de esas labores, que se sabe que son varias, ¿Hay algún papel definido?

Roxana Ávila: Ahora sí. Hubo época en la que no, hubo una época en la que uno hacía un poco de todo, un poco de afiche, de vestuario, pero ahora tenemos profesionales en las áreas. Tenemos una vestuarista, que es una de las mejores del país, porque se mete con el proceso y además es actriz, tenemos una diseñadora gráfica que yo meto las manos al fuego por ella, es la mejor diseñadora gráfica del

país, en teatro, yo no sé en otras áreas, pero Mariela Richmond, además ella tiene un detalle, un cuidado.

Entonces esas dos áreas están cubiertas. No hemos logrado que los compañeros se atrevan a dirigir con el nombre de Abya Yala, entonces de alguna manera la dirección está en nuestras manos, no porque nosotros no lo hayamos propuesto, nosotros hemos dicho que cualquiera que quiera dirigir, no hay ningún problema, por el momento ellos prefieren hacer sus proyectos de dirección fuera de Abya Yala.

Tenemos dos coreógrafas que son muy buenas, que son Valentina Marengo y Erika Mata, entonces ahí se distribuye. Hay un compositor que trabaja bastante con nosotros, que es Carlos Castro, que tenemos 20 años de conocerlo, y hay un percusionista que es Marco Naranjo, que es el percusionista de Cantoamérica, entonces en la parte musical hay dos hombres ahí y ahora hay Fiorella Bákit que es pianista y Ivania Morales que es saxofonista, y Fabiola Cordero que es guitarrista, entonces como que se van perfilando, antes no. Los demás todos los demás son productores-actores.

Entrevistador: Podría describir ese proceso de producción. ¿Qué es más recurrente? ¿Cuál es la dinámica que se aplica cada vez que van a hacer un montaje? ¿Cómo es ese proceso?

David Korish: Lo básico, primero uno genera un equipo humano, alrededor de un recurso creativo, entonces uno parte de un tejido humano que se reúne alrededor de un recurso creativo. Y a partir de ahí lo recurrente, la gestión de recursos, la construcción de un calendario, después todas las etapas consiguientes, pero se basa en la conformación de un grupo de personas que quieren trabajar en función de una producción de unidad.

Roxana Ávila: Hay algo que me gustaría agregar, hay algo de importante, es un proceso dialéctico nosotros, David y yo siempre estamos preguntando qué les gustaría hacer. Como por dónde van, qué les interesa, qué huecos tienen. Y siempre

a final de año, Andrea tiene una frase muy graciosa, que dice, cuál es el daño entrante, entonces el daño entrante se decide a finales de año y lo proponemos como para finales de enero, principios de febrero, pero está en resultado con ese diálogo con ellos.

Y lo otro, es que a mí me gusta mucho hacer fiestas, me gusta organizarlas yo pongo una mesa, la gente trae comida, yo pongo mucha comida, y dejo que la fiesta arranque, Además cada fiesta tiene un tema, y la fiesta arranca y cada uno hace lo que la da la gana, es un poco como los procesos Abya Yala.

Ahorita voy a poner un ejemplo que se parece a todos los anteriores, de alguna manera, queremos hacer algo sobre el tema de colonialidad, porque es un tema en que estamos muchos metidos, no tenemos ni idea de qué va a pasar, sería la decolonialidad y teatro, entonces estamos haciendo una investigación teórica constante, todo este primer año, a final de año proponemos un horario, un calendario y la gente que participa o no (en el 2014) lo manifiesta y se estrenaría en enero del 2015.

Quiere decir que hay un proceso muy largo, la gente que participa sabe que es un proceso muy largo, y no están sorprendidos. Entonces te casás con eso o no, y si no, no importa, no hay problema, pero si estás estás.

Entrevistador: ¿Sobre el conocimiento para la sobrevivencia, qué habilidades además de actores, serían deseables para los grupos en los montajes?

Roxana Ávila: Siempre es deseable producción, pero nosotros hacemos con lo que hay, porque si en un montaje vos hacés mimo, ese va a venir al montaje. Difícilmente nosotros le vamos a decir a alguien que haga mimo, pero si vos sabes hacerlo, pero si alguien dice que toca flauta, la flauta va a aparecer, porque es parte de tu vida y es parte de lo que vos traes a escena.

Porque como no hay un montaje claro, pero una necesidad importante no es tan concreta, es la necesidad de querer decir algo en ese proyecto, si no no sobrevivís, si no tenés hambre no lo logras, porque nunca hay respuestas, es largo, aburrido.

Pienso que lo que la gente necesita es cierta madurez. Una identificación con el proceso y que sabes que lo que va a pasar en ese proceso tiene que ver con vos y con tu vida, porque por alguna razón cogiste tres buses y el tiempo para venir aquí.

Entrevistador: ¿Existe capacitación o medidas para la generación de conocimiento?

Roxana Ávila: Nosotros traemos maestros todo el tiempo por un lado, cuando hacemos montajes, siempre tenemos un proceso de entrenamiento de algún tipo, a veces muy específico para el montaje a veces no. Pero si claro, la gente se capacita en eso y además la gente trae su propia capacitación por ejemplo, aquí trabajan varias que son productoras profesionales, entonces les pagan mucho dinero por producir, entonces cuando vienen aquí dicen: “bueno lo que hay que hacer es esto y esto” y traen los medios de producción por ejemplo, hay una que se especializa en medios y otra las radios y esto y lo otro, todo tienen todo un aparataje, ya cuentan con esa capacitación y se la transmiten a las demás, entonces se utilizan para próximos montajes, hay un entrenamiento interno grupal, que se trae, hay generosidad.

David Korish: La pregunta me confundió en el sentido de que la capacitación no la veo, en cuanto a la construcción de conocimiento, la capacitación la veo en la construcción de una habilidad, por ejemplo en el nuevo montaje estamos utilizando tango, entonces tenemos que buscar alguien que nos capacite en tango, pero la capacitación en tango, creo que no aplica como conocimiento, lo que ellos podrían descubrir mediante el uso del tango es la construcción de conocimiento, pero el tango es una habilidad capacitada. Por eso distinguiría entre lo que es construcción de conocimiento y el desarrollo de la habilidad, creo que capacitación tiene mucho más que ver con lo que es la habilidad.

Entrevistador: Vamos por otras dos o tres grandes áreas, una supervivencia social interna, hay otra externa, pero quisiéramos ahondar en esa supervivencia, que le permite a lo interno de un grupo que es complejo, por la cantidad de miembros, porque los montajes son difíciles. ‘Cuál sería la distribución de las labores dentro del grupo?’

David Korish: Es que es muy amorfo, depende del proyecto, depende de las personas, depende de a qué se apasiona uno, las responsabilidades o labores son caso por caso, y persona por persona honestamente. Es muy fluido el trabajo, la comunicación y las labores.

Roxana Ávila: Como en todo grupo hay que gente que carga más y otra menos, pero eso no parece ser problemática, hay gente que escucha, hay gente que ha sacado sus títulos estando en Abya Yala, entonces hay como más espacios para esas cosas, etcétera.

Hay gente que se recarga más y se encarga de medios, Micaela por ejemplo, hace vestuario y actúa, entonces está más recargada, pero es muy amorfo, depende del grupo que está trabajando en el proyecto específico, pero básicamente hay necesidades claras, el espacio, la comunicación.

En general la dirección tiene más peso que lo demás, no porque sea más inteligente, sino porque por un lado, nosotros somos los que hemos dirigido, y de alguna manera en este pequeño mundo que es Costa Rica, si yo llamo y digo “hola soy Roxana Ávila” tiene un poquito más de peso que si una de las actrices llama, tampoco es así como que verdad (no es tan importante).

El hecho de que sea yo la que llama, tiene un poquito más de peso, a que si lo hace una de las actrices, tiene un poquito más de peso. Entonces uno lo usa, si uno tiene una cita con alguien de arriba, entonces uno no manda a alguien, llama uno directamente y dice estoy llamando de parte de David Korish, no es lo mismo.

En ese sentido uno sabe, y hay cosas que cada quien sabe hacer mejor que otras y se tienden a proponer y autopropone para hacer esas cosas. Hay una gran

tranquilidad con eso. A cada quien le toca lo que le toca, porque quiere, porque le toca.

Entrevistador: ¿Tareas definidas?

Roxana Ávila: Si es lo que te decía, Mariela es ahora la gráfica siempre, porque es su campo, y aunque podría hacer otras cosas, es su campo, está sacando una maestría. Para qué vamos nosotros a tratar de hacer un afiche, si Mariela lo hace mejor. Hay gente que sabe más de tecnología, de web, Vimeo que les es más fácil, entre ella se hablan más en general es así. Hay gente que es más productora, que sabe vender, otras no saben, entonces colocar una producción le queda más fácil a unas que a otras.

Entrevistador: ¿Existe algún tipo de estructuración de las responsabilidades en términos creativos u organizacionales, cómo se distribuyen esas responsabilidades?

David Korish: Organización creativa, creo que es lo que hemos creado es una organización horizontal creativamente, en el sentido de que la creatividad pertenece al proyecto, no a uno mismo, es como una sopa yo agrego lo que puedo, pero todos tomamos de la creatividad de todos. Organizacionales si, hay cierta atención a la organización que no es creativa, que tiene más forma.

Roxana Ávila: Es por proyecto, por ejemplo en un proyecto "x", alguien va a tomar más las riendas, de lo sonoro, lo visual, lo de producción, a mi me queda más fácil escribir proyectos para construir fondos, no se sabe por qué, pero se escribe fácil ese lenguaje tan feo de justificación, objetivos, y como tiene valor en el sector, es proceso tan feo, entonces normalmente me apunto para eso, porque no me cuesta, para otras personas redactar es más complicado, no es obligatorio, como me queda fácil y ando buscando donde hay fondos tiendo a presentar proyectos.

Entrevistador: Sobrevivencia Social Externa ¿Cuáles son esas instituciones u organizaciones que constituyen el soporte para la supervivencia del grupo?, ¿Cuáles serían los actores externos más importantes?

David Korish: Hay unas cuantas, económicamente esta Proartes, que es una organización financiera que nos ha ayudado con fondos, la UCR que ha aportado, el Centro Cultural de España, IBERESCENA en los primeros años en el Instituto Goethe, primero dependimos mucho de lo que era el apoyo del extranjero, de embajadas y luego el Estado empezó a asumir más responsabilidad en el apoyo cultural al sector independiente, pero en los primeros años, el Estado no aportó al ambiente artístico independiente.

Roxana Ávila: El otro factor que sigue siendo el hueco, son los espacios escénicos, a estos cada vez que les da la gana cambian, entonces durante un tiempo uno podía pedir prestado el Teatro Nacional, ahora hay que pagar 2 millones de colones. Durante un tiempo vos podías dirigir dentro de la compañía, ahora se llaman coproducciones, entonces cuando la Compañía presenta su informe al final del año, la Compañía ha dirigido 600 espectáculos, lo que hace es prestarte el espacio cambio de un porcentaje de taquilla y es muy duro, la negociación es dura, porque los lunes no se trabaja, hay que salir antes de las ocho y otra serie de trabas, todo mal, pero no hay otra opción.

Nosotros como no hemos tenido nuestro propio espacio escénico, siempre estamos dependiendo de un espacio escénico, y eso si es uno de los grandes huecos, yo sigo todavía pensando que me voy a morir y voy a dejar un espacio escénico. Ese es el gran hueco, a no ser de que hagas teatro de calle, siempre que quieres un espacio escénico, hay que negociarlo con los actores, en este caso el Teatro Montes de Oca, el Teatro Universitario, la Compañía Nacional de Teatro, el Cine Variedades, etcétera, etcétera. Pero no son fondos económicos, pero sin el cual uno no podría trabajar.

Entrevistador: ¿Existe otro tipo de apoyo?

Roxana Ávila: La Municipalidad de San José es la que normalmente confecciona el afiche del programa, que es importante, si se hacen dentro de San José, tenemos algunas gentes de empresa privada, que creen en el teatro, les gusta y lo apoyan, algunas municipalidades si uno se presenta son como otro tipo de apoyo, son como una pequeña red e actores a los que les interesa el tema, por eso es que muchos grupos terminan montando algo para lo que haya fondos, y es más difícil, cuando usted tiene algo que le interesa, quién va a patrocinar (se interroga Ávila). Nadie, esa es la pregunta de los cinco mil colones, a nadie le importa ese tema.

Hay que inventarse dentro de esto que estamos inventando para el proyecto, qué de ahí le puede interesar a alguna organización o institución o una ONG, alguna embajada porque trata de una leyenda mexicana por ejemplo, pero es difícil, siempre hay que estarse inventando.

Entrevistador: ¿Existe alguna corriente estética, teatral, o escuela a la que se adscriba Abya Yala?

David Korish: No, yo creo que no. Nosotros autoconstruimos, es un proceso. Siempre hay influencias y siempre hay inspiraciones, y en los primeros años si nos basamos en ciertas tendencias, de tipo visual del tipo de Robert Wilson, luego una etapa donde estábamos muy influenciados por el Odin Teatret y Eugenio Barba, pero creo que vamos construyendo nuestra propia realidad estética, yo creo que cada año, uno de los pasos más importantes es que con el paso de los años, poco a poco, empezamos a tener más confianza, sobre nuestra propia construcción estética. Porque es nuestra y es propia, y es valiosa.

Roxana Ávila: A mi todo este proyecto de la decolonialidad me ha abierto los ojos, a tratar de valorar más que nosotros tenemos que parecemos a los demás, cuando un

europeo inventa algo le llamamos original, pero cuando nosotros inventamos algo, nunca lo valoramos desde aquí, siempre tiene que aparecer algo que ya esté como establecido.

Me parece que nos ha tocado una época muy interesante, que es que para la gente más joven que nosotros, es que eso no va a ser así, ellos van a estar en un universo que nosotros les abrimos el campo para eso, para que ellos puedan decir, bueno si, esto se hace desde aquí, y eso vale igual que si no se hiciera desde aquí.

Nos ha costado sangre, nos ha costado años de aceptar que algunas ideas que nosotros hemos tenido, son nuevas a nivel mundial, pero que como nosotros no vivimos en el centro de la información, no son nuevas a nivel mundial y no existen hasta que al primer mundo se le ocurran.

Una de las cosas claras que nosotros hacemos hasta ahora los gringos lo están inventando, según ellos, le pusieron un nombre y ahora sí existe, que ellos llaman *Devised Theatre*. Eso y muchas otras cosas como la forma como se tratan los textos clásicos, la manera de trabajar a lo interno.

Entrevistador: ¿Existen aportes del grupo respecto a la corriente a la que se adscriben?

Roxana Ávila: Es que como no hay una corriente a la que nos adscribimos, por ejemplo, hay teatro contemporáneo, muy contemporáneo, que tiene que ver con que no hay ningún estilo en escena, que tiene que haber una relación con el espectador que es poco unívoca, que podés a veces hablarle o no, mezcla de estilos, yo te puedo dar miles de características, y dentro de eso, a eso le llaman posdramático, y de otras formas, pero nosotros no sabíamos nada de eso.

Nosotros hicimos como necesitamos y después nos dimos cuenta que había gente haciendo cosas parecidas. Yo creo que de verdad, que montajes como *El Caso Oteló*, *Vacío*, *Renato hace y luego mira en 63 minutos*, son únicos, si esto tuviera la firma de otro autor, sería la “divina pomada envuelta en huevo” en la portada del New York Times en primera plana, pero es un grupillo en Costa Rica, esa es la gran crisis,

pero nosotros hemos creado cosas únicas, *Balagán* mismo, ese es un montaje que ni es de calle, ni no es de calle, pero está en la calle, en realidad no sé, cuál es la corriente estética, pero cualquiera que sea nosotros le estamos aportando algo y lo aportan cada uno de los miembros.

Anexo 4: Entrevista con Edda Rodríguez

Participantes: Edda Rodríguez, Grupo de Teatro Giratablas.

Fecha de realización de la entrevista: 7 de setiembre de 2013 a las 18:15 horas.

Entrevistador: ¿Desde hace cuánto tiempo se integra este grupo?

Edda Rodríguez: Giratablas nació en 1996.

Entrevistador: ¿Porque integrar un grupo nuevo?

Edda Rodríguez: Nació por la inquietud de Marianella y Giancarlo Protti hermanos de hacer teatro, es su oficio y su profesión son profesionales en la actuación y deciden hacer un grupo que nace llamándose Juanita La Sauca, no nace llamándose Giratablas, eran los hermanos Protti y Roxana Campos.

Roxana decide retirarse y llevarse el nombre, porque Juanita La Sauca es un pariente de ella y es un personaje histórico del teatro, ella se va con el nombre y en ese momento yo ingreso en el 96, es que Juanita nació antes en el 93 y nace como un grupo para hacer teatro como el típico grupo costarricense, que se juntan un grupo de gente para hacer teatro, le ponen un nombre y hay grupos que duran 2 años y otros que duran 5 años y otros hasta 20 y pico de años como Abya Yala.

Roxana se retira y nosotros Giancarlo tiene de alguna manera una influencia de los uruguayos porque él había estado en La Máscara que es un grupo que tiene a María Silva que es de El Galpón de Uruguay y viene con una perspectiva mucho más abierta de grupo que no sólo es un grupo para hacer teatro, sino que además con el contenido de girar, de vender las obras, de ir a escuelas comunidades más ya se eso se hacía en Costa Rica, no fue que los uruguayos lo trajeron pero María lo que trae es una propuesta metodológica de cómo hacerlo, a partir de que se va Roxana nosotros a asumimos el grupo como un grupo de teatro que hace una propuesta estética que además vende servicios de teatro o animaciones para fiesta entonces además se trabajan algunos productos completamente comerciales.

Entrevistador: ¿Porque integrar Giratablas y no más bien integrarse a otros grupos ya existentes?

Edda Rodríguez: Cuando la gente hace un grupo de teatro es porque tiene una propuesta estética y es difícil llegarle al Estado con una propuesta ya hecha; porque se tiene algún interés particular o alguna tendencia que no es tan fácil como llegar y venderla o proponerla, sino que los grupos de teatro se forman porque la gente tiene una inquietud es un proceso creativo que es muy diferente a integrarse a un grupo.

Entrevistador: ¿Qué características comparten o compartieron en su momento las personas que integraron Giratablas?

Edda Rodríguez: Para serle honesta, la característica es el parentesco, Marianella y Giancarlo son hermanos, Giancarlo y yo somos, esposos ese era el núcleo pero siempre hubo gente externa. Yo creo que una manera que alguien tiene la propuesta estética o una inquietud creativa y genera una propuesta y empieza a integrar gente lo que se llama aquí llamar actores o actrices, entonces siempre hubo gente alrededor de los procesos de montaje hasta el último momento Giratablas ha tenido gente alrededor de los montajes.

Entrevistador: ¿Cómo ha sido la continuidad de los miembros?

Edda Rodríguez: En 20 años la gente va y viene. Es muy difícil que en 20 años la gente se mantenga. Giratablas dejó de ser un grupo de teatro cuando montamos una sede en el 98.

Entrevistador: ¿Que pasó? ¿Por qué ese cambio?

Edda Rodríguez: Fue un costo de oportunidad, simplemente ganamos un proyecto de la Comunidad Económica Europea, hay 2 aspectos importantes el primero vender

servicios desde el principio, la segunda es que además de actores y actrices desde adentro y yo tengo un enfoque de las ciencias sociales, yo soy socióloga y además bailarina, entonces hay una cosa que se empieza que es la posibilidad de gestionar proyectos.

Giratablas es el primer grupo teatral que hace 2 cosas, uno hacer un crédito bancario para poner la sala de teatro, y la segunda es que se le apruebe un fondo de la CEE en 1998 en Costa Rica porque si había pasado en otros países centroamericanos.

Entrevistador: ¿Cómo paso eso, como se hizo este *click*?

Edda Rodríguez: Simplemente la gente que se forma en artes escénicas se forma para hacer procesos creativos y no para hacer proyectos, el elemento de que yo venía con formación para hacer proyectos, es lo que varía.

Entrevistador: ¿Cree que es un argumento importante?

Edda Rodríguez: Claro yo soy integrante completa del grupo, por otro lado hay un proceso de formación en gestión cultural que empezó Giancarlo, que empezó desde que empezó el grupo y que dio una visión diferente de que es sostenibilidad, de hecho el proyecto de sostenibilidad que presenta la asociación cultural HIVOS como en el 2000 es un proyecto que redactó Giancarlo.

Entrevistador: ¿En qué consistía?

Edda Rodríguez: En demostrar que nosotros éramos una organización que si teníamos un aporte económico podíamos empezar sostenibilidad.

Entrevistador: A pesar del contexto en el que se desarrolla su grupo y el sector teatral en general que es adverso. ¿Cuál considera que ha sido la clave para permanecer?

Edda Rodríguez: Que el contexto sea adverso es muy relativo, porque no es sólo porque que el contexto sea adverso, sino porque la propuesta académica, la formación académica de los artistas escénicos en Costa Rica es una formación exclusivamente creativa.

Hay dos cosas importantes, la academia no hace artistas, eso es una realidad, por otro lado la academia pretende formar solo artistas no forma productores, directores, gestores, técnicos, entonces tira al mercado un profesional sólo y aislado, ese es para mí el peor problema de organización y sostenibilidad de los grupos, no solo el contexto adverso sino que también hay una característica de los profesionales de las artes escénicas es que están muy solos como creadores.

Entrevistador: ¿Vos consideras que esta articulación de actores alrededor de un proyecto creativo, la ha tenido Giratablas y forma parte de su proceso?

Edda Rodríguez: La diversidad de los profesionales a lo interno de Giratablas ha sido fundamental para la sostenibilidad.

Entrevistador: ¿Qué tipo de creadores o qué tipo de profesionales?

Edda Rodríguez: Actores, Jean Carlo Giancarlo se especializó en gestión cultural y yo soy socióloga. Hice mucho y me especialicé en gestión cultural, hice mucho trabajo de producción, yo no estaba en las tablas entonces me dedique a la producción, la gestión la redacción de proyectos, esto le garantizaba a Giratablas tener otro profesional que no era actor, porque las horas de ensayo y las giras es un trabajo a tiempo completo a la gente no le queda más tiempo para otra cosa, la gente además de ensayar, de girar, de dar función, tiene que hacer de técnico, entonces

eso no permite que se profesionalicen los procesos de producción y gestión en Costa Rica.

Ahora hay muchos mejores perfiles y hay gente que se ha hecho empíricamente pero que está bien, que tiene elementos, tiene técnica que trabaja con los grupos pero hace 20 años eso no existía. La diversidad de los profesionales fue fundamental.

Sobre el contexto hay una frase que dice: Nada mediocritiza mas al quehacer creativo el parasitismo oficial, realmente siempre hay un mal contexto para la creatividad para cualquier tipo de creatividad.

Giratablas nace en un contexto muy difícil para los grupos que tradicionalmente dependían de una subvención del Estado, por la ruptura de la propuesta de Estado social a una propuesta de Estado liberal.

Realmente los grupos tienen que enfrentarse a la lógica del mercado, no tienen herramientas para eso, entonces la sostenibilidad de los grupos en los años noventa es de una precariedad tremenda y si ves hay miles de grupos que duran 3, 4 o 5 meses, no llegan a buen fin con un montaje, porque no hay elementos para la sostenibilidad de los grupos y, ya no hay protección por parte del Estado entonces ya no estamos en los años dorados del teatro en Costa Rica.

Esto ahora no es más ni menos que las ventajas que dan un Estado social que se responsabiliza de alguna manera con la actividad creativa y cultural. Para algunos no pero había un grado de responsabilidad.

Entrevistador: ¿A parte de integrar el grupo al que usted perteneces los integrantes tienen otro tipo de ingreso que les permita sobrevivir fuera de él?

Edda Rodríguez: Giratablas por lo general trabajó con gente que se dedicaba solo a Giratablas, no toda pero si había una base de por lo menos habían 3 o 4 personas que estaban a tiempo completo: los técnicos los actores invitados, que tenían otros trabajos pero si teníamos una base que sólo se dedicaba a Giratablas, esto permitió tener una sostenibilidad importante.

No todos, no todo el tiempo pero la única persona que trabajó 17 años solo en Giratablas fui yo. Había períodos en que los Giancarlo, Marianella y yo solo trabajábamos en Giratablas, Micaela Piedra trabajó 10 años solo en Giratablas, Raquel Hernández trabajó 10 años solo en Giratablas, Sofía Zúñiga 3-4 años solo en Kattia Castro trabajó 3-4 años solo en Giratablas. Había una constante de al menos 3 personas que trabajaban sólo en Giratablas.

Entrevistador: Existen diferentes recursos materiales y humanos para que una organización pueda sobrevivir ¿Cuáles considera usted que son esos recursos básicos de Giratablas?

Edda Rodríguez: Para mí el recurso humano fue el recurso más importante para que Giratablas se sostuviera en el tiempo y es la diversidad de profesionales, si nosotros vemos Micaela Piedra era actriz, pero cuando inició aquí era una chica que estaba saliendo del colegio, estudió teatro en el Taller y luego se fue a estudiar teatro a la Universidad Nacional, pero realmente ella se formó aquí en producción y después se responsabilizó de la academia y se formó mucho en técnicas pedagógicas pero fuera de la academia, porque estaba en ese momento.

Tatiana Sobrado que era la Directora de la Academia de Teatro que empezó a hacer una pequeña investigación a lo interno de Giratablas y Micaela a trabajar junto con ella, entonces si bien es cierto Micaela terminó siendo actriz empezó estudiando en Giratablas y terminó en la UNA realmente nunca hizo trabajo de actriz en Giratablas hizo otros trabajos.

Entrevistador: ¿Quisiera que pudieras hacer una relación entre girar, trabajar en gestión y el elemento pedagógico y como eso influye en la sostenibilidad de lo económico?

Edda Rodríguez: Influye no, es fundamental es fundamental la diversidad profesional pero también la diversidad de ofertas que hace Giratablas, el grupo de teatro como propuesta de grupo de teatro era solo un elemento de Giratablas.

Entrevistador: ¿Cuáles eran estos otros?

Edda Rodríguez: Nosotros tenemos una oficina de promoción, durante muchos años giramos y la sostenibilidad de Giratablas dependía mucho de obras de teatro, de talleres, la apertura de la escuela de teatro Giratablas que en la actualidad está abierta y que llegó a tener 210 estudiantes ahora creo que está un poquito más baja pero si llegó a tener 210 estudiantes.

Por otra parte los proyectos que presentábamos a la Cooperación Internacional a las empresas privadas, al Estado, la venta de servicios al Estado, y la oferta de ser contraparte para procesos sociales muy específicos.

Por ejemplo, nosotros hicimos con el PANI algunas intervenciones de unas comunidades como en Dota que tenían algunos problemas de migración, los jóvenes se iban a muy temprana edad y estaban apareciendo ciertos brotes de adicciones, venta de droga y con el PANI hicimos una intervención comunitaria, y fue una venta.

Era la oferta que nosotros hacíamos, nosotros nunca hicimos una oferta de una obra de teatro sino una oferta mucho más completa que tenía que ver con talleres, con profesionales por ejemplo los audios visuales, que pudieran hacer un video con los niños, que pudiera ver con la danza, o sea la oferta que nosotros siempre hicimos fue diversificada, nunca.

Sólo en los puros inicios Giratablas eran un grupo de teatro que hacía teatro para presentarse en alguna sala de teatro y de inmediato comenzó a vender servicios, comenzó a diversificar desde el puro principio, a saber que había una diferencia entre la obra de teatro que nacía simplemente porque había una propuesta estética y creativa y entre la animación para fiestas que lo que queríamos era vender un servicio para la sostenibilidad de esto otro.

Entrevistador: ¿Eran criterios muy definidos?

Edda Rodríguez: Total y absolutamente y también sabíamos que cuando la propuesta estética que era una propuesta simplemente iniciativa de algún miembro que tenía la inquietud o una propuesta estética que eso no era rentable que había que buscarle financiamiento en alguna parte, esto es algo que lo tuvimos claro desde el puro principio.

Nunca nos enojamos con el medio porque suele pasar que cuando tenes una inquietud artística o tenes una propuesta y montas una obra y no hay repercusión o no hay devoción del público el artista muchas veces se enoja y nosotros teníamos muy claro que eso era una parte de experimentación, de búsqueda, que iba a ir al mundo a ver qué pasaba, claro después cuando la gente no venía, uno se ponía triste, pero bueno era así.

Entrevistador: Podrías describir un poco la estructura organizacional para la gestión de los recursos que cuenta o contaba.

Edda Rodríguez: Es un grupo como cualquier grupo que lo que tiene de materia prima, por decirlo de alguna manera, o de propuesta es la creatividad el elemento fundamental es el recurso humano es el recurso más importante y en grupo como Giratablas o en una asociación cultural como Giratablas las relaciones humanas son la base de cualquier posibilidad.

Nosotros planteamos siempre una propuesta que era inclusiva, nunca nos llamamos ni directores ni gerentes nos llamamos coordinadores porque lo que hacíamos era que trabajábamos así: una vez a la semana nos reuníamos todos y ese día que nos reuníamos hacíamos el plan de trabajo semanal y tomábamos las decisiones cada quien se encargaba de su área.

Yo siempre fui la coordinadora general que coordinaba con todas las áreas de trabajo que era la academia, la de promoción, la de gestión, la de publicidad, la de comunicación que a veces la misma persona estaba en dos áreas o así, pero procuramos nunca hacer un sistema jerárquico algunas veces con mayor éxito que otras pero eso fue lo que procuramos siempre.

Entrevistador: ¿Cuándo Giratablas tiene un espacio físico, cuando tiene una casita y que cambios trae eso?

Edda Rodríguez: En el 98, otra vez y trae todos los cambios, donde tenes una estructura la estructura te demanda un montón de cosas, la estructura te demanda mantenimiento, te demanda alquiler, te demanda pagar la luz, te demanda tenerlo abierto entonces tener un personal que recibe la gente, hay un cambio rotundo; rotundo hasta antes de tener la sala de teatro.

Giratablas era un grupo de teatro que hacía obras de teatro y que vendía obras de teatro o que vendía productos y animaciones infantiles que vendía a colegios, funciones etcétera.

Hasta antes de eso Giratablas gana el primer proyecto de la CEE y ahí nos sobra un dinero a nosotros hay un montón de trabajo que nosotros dimos gratis y entonces tenemos un dinero y ahí decidimos tomar una casa que inicialmente iba a ser la del teatro carpa que es justamente la que está aquí al frente pero era muy caro el alquiler, cruzamos la calle y esta estaba desocupada y tomamos esta casa, a partir de este momento hay un giro de 180 grados.

Entrevistador: ¿Cómo fue ese cambio?

Edda Rodríguez: Al principio fue muy fuerte porque en primer lugar no hay por ejemplo Javier y esos chicos toman el teatro Giratablas que nosotros les heredamos y ya hay una tradición aquí, ya hay una contabilidad montada, un sistema, una lógica de sostenibilidad ya se pasó por un proyecto de sostenibilidad, nosotros comenzamos por una casa. La gente que anteriormente inicia en esto, con un local no heredan una propuesta de gestión porque nunca la habían sistematizado ni tenían la menor idea de cómo iban a hacerla se hacían las cosas día a día y luego no aguantaban más y cerraban.

Pero por ejemplo la historia del Teatro Carpa, la Carpa y todo eso es un proyecto extraordinario al que hubiera sido buenísimo que se hubiera sistematizado y que eso se hubiera heredado porque hubiéramos tenido un montón de elementos y empezamos aprendiendo el día a día.

Entrevistador: Tal vez hablar un poco de la dinámica, ustedes tuvieron una dinámica que aplicaban cada vez hacían un montaje nuevo o un proceso nuevo.

Edda Rodríguez: Ya la cosa es puramente estética.

Entrevistador: ¿Cómo se desarrollaba el proceso de producción recurrente en el grupo ? Bien sea de un proyecto de una venta de servicio o de la pedagogía.

Edda Rodríguez: Todo era muy diferente, como trabajaba la oficina de gestión porque la oficina de gestión trabajaba más con la presentación de proyectos y que aplicábamos los formularios que la cooperación o cual era el interés del proyecto que nosotros queríamos y muchas veces nos adaptamos a las agendas de las empresas de cooperación internacional.

Por ejemplo pero cuando nosotros vendíamos servicios muchas veces nos tuvimos que adaptar a los requerimientos del mercado, porque las obras de teatro que obedecen a una propuesta estética a una manifestación de un ser humano que quiere expresar y sublimar, que quiere hacer arte no responde a ningún parámetro ni de la cooperación ni del mercado, es así, ahora hay gente que se adaptado a los requerimientos de la cooperación y ha hecho obras de arte si pero son las menos.

Entrevistador: ¿Y cuáles eran esos requerimientos?

Edda Rodríguez: Los requerimientos son los del mercado es si las niñas de repente hacían fiestas temáticas entonces nosotros nos adaptábamos a las fiestas de hadas

o el niño que quería Superman, bueno nunca llegamos a hacer Superman, pero si llegamos a hacer obras de teatro donde la temática eran las princesas de cuentos de hadas y participamos de eso.

Después también las agencias de publicidad, trabajamos mucho con ellas en presentación de productos en vivo de presentación de productos de centros comerciales y ahí nos adaptábamos completamente a los requerimientos de la agencia de publicidad y también nos adaptamos a las agendas de cooperación internacional.

Que ahora la temática de la mujer es la que importa, que ahora la ecología y después, sí son absolutamente arbitrarios que además vienen con su agenda a implementarlas a los países, porque pobrecitas las mujeres de aquí, los arbolitos de aquí o los animalitos de aquí, obviamente nosotros nos adaptamos el proyecto se presenta así y después teníamos un montón de cambios, no todas las agencias son iguales, algunas con mucho más flexibilidad y HIVOS es una agencias con mucha flexibilidad.

ASDI la cooperación sueca con la que trabajamos en un proyecto en CA es una agencia con mucha flexibilidad pero muchas agencias son inflexibles y tienen temáticas y agendas que ellos defienden a ultransas aunque la realidad sea otra cosa y nosotros nos adaptamos.

Con las agencias de cooperación puedes presentar proyectos y puedes hacer modificaciones y quedar bien con Dios y con el diablo. Eso lo hace mucha gente, pero con el mercado no, una agencia de publicidad lo que te pide que los “limpiecito” vayan al supermercado a decir que un cepillo de dientes es lo máximo una va y lo hace.

Nosotros teníamos muchas áreas muy diversas y en su proceso de construcción es muy diverso, es muy diferente trabajar para una agencia de publicidad que para un organismo internacional o una obra de teatro como queramos o para un fondo de las artes donde el Estado interviene menos o pensar en una obra para adolescentes para colegios.

En realidad todos los procesos son muy diferentes y no se aplicaban a nada, ahora ya teníamos como ciertas herramientas y metodología para las agencias de publicidad, para la cooperación ya sabíamos redactar indicadores, poner objetivos, impactos elementos de riesgo, a la agencia de publicidad no le interesa nada de eso.

Entrevistador: ¿En el caso del proyecto más enfocado hacia la pedagogía de técnicas de teatro?

La Academia Giratablas tuvo un proceso de construcción bastante honesto, pues medimos el pulso de la gente que quería estudiar teatro, fuimos gestionando y quizás es de las cosas más interesantes de los valores más importantes que ha tenido Giratablas. Además por aquí han pasado cantidad de muchachos que posteriormente fueron a la universidad a dar clases y que la propuesta pedagógica de Giratablas les ha funcionado muy bien en la universidad.

Entrevistador: ¿Podrías sintetizar la metodología?

Edda Rodríguez: Sintetizarlo sería muy difícil pero consistía en que la gente venía aquí y tenía 5 niveles; entonces realmente comenzamos a crear una metodología y quien más puso en eso fue Tatiana Sobrado, quien aportaba más en la búsqueda pedagógica, porque era un interés personal suyo.

Además que fue muy bueno de su parte, con tanto deseo además de experimentar e ir llevando paulatinamente al estudiante a la palabra y que el estudiante no entrara pensando que ya hacía teatro y que ya hablaba, porque por lo general cuando el estudiante llega piensa que el teatro es tirar un montón de palabras. Entonces muchas veces está el chiste malo, la burla al homosexual hacer de travesti o buscar como clichés digamos como maquetas, entonces es como quitarle, desestructurarlo y empezar a decir ahora si vamos a ver, y dónde están sus brazos y dónde sus pies.

Entonces es empezar desde lo más elemental que es el movimiento base, hasta llegar al 4 nivel a la palabra, son 3 niveles donde el estudiante desestructura lo que

trae preconcebido como proceso y fue una propuesta muy interesante que tiene un valor pedagógico que los profes han trabajado y se han llevado a universidades y eso.

Entrevistador: ¿En el caso de las obra, las creaciones de ustedes el proceso de producción cómo era?

Edda Rodríguez: Realmente quien más propuestas escénicas en Giratablas fue Giancarlo, el que más pero pasaron muchos directores que trabajaron. Desde Giratablas no teníamos un grupo como se concibe un grupo, que es una gente que todos vienen y que es la misma gente sino que era una plataforma para las propuestas de producciones, entonces podían venir Dayanara, Bernardo Mena, Jean Carlo, Orlando Toledo que hizo *En Altamar*.

Habían como propuestas yo tenía en el escritorio 5 o 6 propuestas para producir aquí, entonces la propuesta que tuvo más constancia la de Giancarlo Jean Carlo obviamente, porque Giratablas nace por la propuesta de él y Marianella de hacer una propuesta estética y él tiene toda una línea que se llama comedia-trágico- patética, bueno eso se lo podría explicar el mejor y que es como la propuesta que más fue madurando en Giratablas pero el grupo de teatro Giratablas es solo una parte de Giratablas.

Entrevistador: La producción iba en torno a estos pasos que debía seguir una producción, en el caso de Giratablas ¿Cuáles eran?

Edda Rodríguez: Una producción teatral, nosotros llegamos a dominar mucho, mucho, mucho la producción porque ya teníamos muchos años de trabajar en ella entonces al principio nos hacíamos locos y después la última obra que montamos fue muy relajada, muy tranquila y teníamos muy clara la consecución de fondos.

Por ahí está escrito en alguno de los informes como habían dentro del proceso de producción, habían ciertos departamentos que eran el financiamiento, la

comunicación, la producción, el recursos humano y ya teníamos como muy caracterizado todo este asunto entonces movíamos las piezas con mucha facilidad.

Entrevistador: Pasamos al siguiente tema, que es el conocimiento para la supervivencia. Entonces esta pregunta remite un poco a las cosas que solo se saben a través de la experiencia, entonces ¿Qué habilidades además de las actorales eran deseables para los integrantes del grupo?

Edda Rodríguez: Yo creo que más que deseables la gente empezó a desarrollar mucho más habilidades, se empezó a desarrollar más la gente que pasaba por aquí salía como un buen productor, aprendía de producción, de gestión y salía de aquí sabiendo redactar proyectos y pudiendo presentar proyectos a otra parte. Los profes salían con una metodología, entonces realmente Giratablas fue una organización que fue creando conocimiento a través conocimiento empírico, de cómo iba, como esta propuesta de sostenibilidad. Del 2002 iba especializando gente y también la gente que viene se empieza a especializar a tener herramientas para los procesos de producción.

Entrevistador: Si pudieras categorizar esos elementos de conocimiento: ¿Hacia donde los enfocarías: iluminación, producción?

Edda Rodríguez: La técnica fue lo menos. Yo no creo que tengamos un aporte importante en iluminación, escenografía y vestuario. Micaela empezó a trabajar vestuario aquí pero creo que aquí aprendió, pero se ha fortalecido mucho fuera de aquí, creo que la propuesta pedagógica, la sistematización de la producción y principalmente la propuesta de gestión.

Entrevistador: ¿Existieron capacitaciones o medidas para la generación de conocimiento para los miembros?

Edda Rodríguez: Mucho, mucho, mucho, dependiendo de lo que se necesitaba, nosotros nos capacitamos tanto que Giancarlo y yo fuera de Giratablas llevamos cursos talleres y por lo general teníamos procesos de capacitación con la gente.

Entrevistador: ¿Cuáles eran los enfoques o los temas de capacitación?

Edda Rodríguez: Por lo general gestión cultural con una propuesta amplia de que era la gestión.

Entrevistador: ¿Hacia dónde iba enfocada esa noción de gestión?

Edda Rodríguez: Muy diverso. Fundamentalmente era una propuesta de sostenibilidad de cómo requería un montón de elementos a nivel de diseño de proyectos, a nivel de producción de espectáculos, a nivel de trabajo creativo, era muy amplio.

Entrevistador: Pasamos al siguiente bloque: la supervivencia social interna, ¿Cómo describís las labores dentro del grupo para Giratablas?

Edda Rodríguez: Yo creo que la distribución de labores tenía que ver con lo que la gente iba queriendo hacer y con lo que la gente quería y venía a hacer, por ejemplo Tatiana empieza siendo profesora y le proponemos que si quiere ser directora de la academia y ella lo acepta.

Ella era profesora en la UCR y acá comenzó a trabajar y a hacer un proceso de investigación que fue muy interesante para ambos, Micaela empezó estudiando teatro muy jovencita y se enamora de la academia, siempre fue la asistente de Tatiana y llegó a ser la directora de la Academia Giratablas. Adán Umaña fue el encargado de la parte de diseño y comunicación por muchos años, las labores eran de comunicación en gestión en promoción en producción y en la academia y la gente dependiendo de sus intereses él era diseñador gráfico pero también era actor,

Micaela era actriz y vestuarista, Raquel trabajó en promoción fundamentalmente y se quedó con el proyecto Educarte que es una asociación de teatro para niños que de alguna manera nació aquí pero luego alzó vuelo y se fue, y se quedó con eso por mucho tiempo.

Existían esos departamentos y la gente se distribuía en eso, a veces trabajábamos en más de una cosa o a veces solo en una cosa, Raquel trabajó mucho tiempo en promoción y venta de servicios, Michelle mucho tiempo en la academia. Existían entonces estos departamentos: comunicación, gestión, producción y academia.

Entrevistador: La supervivencia social externa. ¿Cuáles son las instituciones u organizaciones que constituyeron el soporte para la supervivencia del grupo? Si vos tuvieras que numerar en niveles de importancia del más importante al menos imponte ¿Cuáles serían?

Edda Rodríguez: No podría numerarlas, fue fundamental la Cooperación Internacional HIVOS ASDI y la Unión Europea, pero también fueron muy importantes los colegas los otros grupos que se programaban aquí. No los podría categorizar es una red de relaciones el ministerio, la empresa privada muchas veces fue fundamental para nosotros, las instituciones del Estado, los estudiantes, y la sostenibilidad del centro cultural solo puede ser posible si hay una red de relaciones, nada más y hay una cosa que es fundamental que es la otredad, o sea cuando nos decían ustedes son auto sostenibles nosotros decíamos que era imposible somos sostenibles con los otros y por la relación con los otros.

Entrevistador: La última pregunta remite a la supervivencia estética ¿Existe alguna corriente estética teatral o alguna escuela a la que se adscriba el grupo?

Edda Rodríguez: No, no existe ninguna corriente estética ninguna escuela. Como le dije la propuesta estética de Giratablas era muy diversa porque era una plataforma de producción donde venía gente diversa y lo que más se sostuvo fue la propuesta

de Giancarlo Jean Carlos que fue lo que más propuestas tuvo fue algo que él fue creando y madurando.

Entrevistador: Claramente Giratablas tiene diferentes ramas y esta pregunta iba enfocada a la corriente pero al no existir una corriente, la pregunta sería ¿Si existen aportes en esas áreas que ha creado el proyecto como tal?

Edda Rodríguez: Todo lo que se ha consolidado en Giratablas es por el aporte de las personas, no existía nada dado y si existía algo que fue como una propuesta de sostenibilidad eso se fue modificando con los aportes de la gente que estaba adentro y la gente que estaba afuera.

Entrevistador: ¿Y en qué consistía o hacia donde iban enfocados?

Edda Rodríguez: Son de una gran variedad, por la gestión, la producción, la estética, lo académico, lo administrativo, sería un enfoque casi interdisciplinario.

Entrevistador: ¿Si pudiéramos describir un poco las edades de los integrantes del grupo?

Edda Rodríguez: Esa pregunta ocuparía como 20 minutos, si quieres esa pregunta me la mandas por correo y te la contesto más precisa.

Anexo 5: Entrevista con Maria Torres y Johana Valverde

Participantes: María Torres y Johana Valverde, Grupo Teatro Torres.

Fecha de realización de la entrevista: 6 de octubre de 2013 a las 18:10 horas.

Entrevistador: ¿Desde hace cuánto están en este grupo que ustedes integran?

Maria Torres: Este año en octubre, precisamente este mes cumplimos los diez años.

Entrevistador: ¿Por qué generar esta alternativa del Teatro Torres, porque se integraron a este nuevo grupo?

Maria Torres: Mira, creo que había una necesidad de decir cosas y además de eso llegó un momento que se nos cerraban mucho las puertas de los teatros independientes para poder producir el teatro que nosotros queríamos producir tanto Johana como yo, entonces creo que la alternativa más viable creo que fue construir una sala de teatro para poder hacer lo que nosotros queríamos hacer porque los demás teatros no nos lo estaban permitiendo.

Entrevistador: ¿Cuál era ese teatro que ustedes querían hacer?

Maria Torres: Si estamos hablando de teatro estamos hablando de obras de comedia y a veces no tanto pero de teatro de una gran calidad, es decir implicaba un gran esfuerzo a nivel de producción, a nivel actoral pero un teatro diferente, un teatro bien vestido bien producido, eso crea una diferencia con los teatros de alrededor.

Entrevistador: ¿Cuántos miembros son?

Maria Torres: Somos solo dos Johana y yo. Era diferente hace 10 años implicaba el enfrentarse a los teatros independientes, que de pronto hacen teatro casi sin escenografía, muy burda y eso implicó algún tipo de enfrentamiento, la opción más clara cómo te decía era abrir una sala de teatro para poder hacer lo que nosotros queríamos hacer como nosotros lo queríamos hacer.

Entrevistador: ¿Johana y usted son una cabeza, las demás personas que papel cumplen?

Maria Torres: Servicios profesionales todas las personas, todas las otras personas brindan servicios profesionales al Teatro Torres.

Johana Valverde: O sea aquí este teatro no tiene *staff*. El único que tuvo *staff* en algún momento fue la compañía Nacional de Teatro, precisamente creo que fue el señor Oscar Arias bajo el gobierno de él quien quito el elenco estable, de la Compañía Nacional de Teatro, pero ningún teatro en este país cuenta con elenco.

Además por lo cual no se puede tener un elenco estable es precisamente porque dependiendo de las obras que vamos a producir, así debe de ser el elenco y las características de los personajes, de los actores que vamos a buscar.

Entrevistador: ¿Cuántas personas están trabajando alrededor de ustedes y cuántas trabajan por servicios profesionales?

Maria Torres: En este momento *Toc-Toc* tiene 7 actores, *Divorciadas* tiene 2 actrices, yo estoy actuando también ahí. Además hay gente que brinda servicios profesionales en la logística del teatro.

Entrevistador: ¿Que sería un técnico?

Maria Torres: Si la gente que nos ayuda con la limpieza y la chica que está aquí en el bar.

Entrevistador: ¿Cómo ha sido la continuidad de los miembros, se han ido o van y vienen?

Maria Torres: Los actores van y vienen, porque como te decía Johana depende de las características de la obra, o alguno dice me tengo que ir y hay que hacerle una

sustitución, los actores van y vienen no se quedan estables en el teatro, en ningún teatro.

Entrevistador: ¿A pesar del contexto en el que se desarrolla, no solo su grupo, sino el sector teatral en general que le es muy adverso, que consideran ustedes que ha sido la clave para mantenerse a través del tiempo?

Maria Torres: Antes de eso, estás haciendo una aclaración, estás diciendo que es muy adverso el medio hacia nosotros, eso quiere decir que la gente con la que has hablado te ha dicho claramente de la aversión que siente hacia el Teatro Torres. Es muy particular, la aversión es lógica, siento que el medio del teatro se resiente, se siente mal porque hay dos teatros que están funcionando con obras de éxito que están a la cabeza dos mujeres, por lo general los dueños de los teatros son hombres, no productores, sino hombres dueños de teatro.

Es muy poca la gente de teatro que tiene un teatro, y siento que si hay una aversión grande, hay una gran dosis de envidia, hay una gran dosis de resentimiento también, es lógico, a mí no me asombra, que vos digas eso porque sé que por ejemplo la gente joven salen de las universidades y dicen al Teatro Torres nunca voy a trabajar, pero se les llama y vienen, eso mismo sucedía con el Teatro del Ángel en los años setentas y ochentas, la gente decía en ese teatro nunca voy a trabajar y apenas Alejandro Sievekingy Bélgica Castro los llamaban, los actores por supuesto que iban, porque es una plataforma que no se puede obviar, la gente es reconocida en el escenario de ese teatro, empieza hacer a ser reconocida, es decir no es un actor más, ya tiene nombre y eso es una ganancia porque la gente que ha estado en el teatro Torres y le ha ido bien realmente me lo agradece, porque me dicen...

Yo soy casi una egresada del Teatro Torres, los actores no vienen aquí solamente a actuar, aprenden, tienen obligatoriamente que aprender, no se viene a este escenario como les digo yo a los actores usted no vienen aquí a jugar, uno no juega en el trabajo de uno, uno viene hacer responsable, ético, profesional, buen compañero, a mí me lo enseñaron en el Teatro del Ángel y eso es lo que yo les enseñé a los trabajadores que vienen a trabajar aquí.

Johana Valverde: Aquí no se hace teatro bucólico, aquí no hacemos teatro para invitar a nuestros primos o amigos o para complacer nuestras exigencias. Nosotras hacemos teatro aquí para el público, que en todo caso es al público al que nos debemos y es el público que nos da de comer y nos sostiene el proyecto; porque nosotras podemos decir que vamos hacer obras de éxito pero si uno no tiene público, el chinamo hay que cerrarlo.

Entrevistador: ¿Cómo se ha hecho ese nombre el Teatro Torres?

Maria Torres: Hay una cosa en particular que no podemos evitar ambas, Johana y yo teníamos carreras y un nombre en particular. Johana fue durante muchos años diseñadora de luces de danza, viajó al extranjero, ella ya tenía un nombre en esa posición y, yo como actriz también tenía un nombre por aparte, creo que al juntar los dos talentos salió algo bien importante,

Johana además de eso es una muy buena diseñadora de escenografía, ella diseño y construyo los dos Teatro Torres, y entonces creo que hay una muy buena amalgama, ahora yo estoy dirigiendo entonces es un gasto menos que tiene la empresa, Johana es la que se encarga de administrar eso es un gasto menos, creo que lo que hacemos entre nosotros dos, eso es lo que hace que funcione.

Entrevistador: ¿La clave para permanecer en el tiempo?

Maria Torres: Se llama calidad teatral, compromiso, ética, la gente que viene a ver obras al Teatro Torres, creo que poner Torres con mayúscula es lo correcto en todo el escrito sabe que vienen a ver calidad, si hay un gran compromiso y ética, fuerza y vigor, pero cuando el público viene al Teatro Torres sabe que hay una exigencia, calidad el público lo sabe y lo reconoce.

Entrevistador: Vamos a pasar al siguiente apartado, que es la supervivencia económica. En general el grupo al que usted pertenece, poseen algún otro tipo de ingreso que les permita sobrevivir fuera del Teatro Torres

Maria Torres: Bueno, nosotras vivimos exclusivamente del teatro, yo por ejemplo soy de las pocas actrices que siempre he vivido del teatro o la televisión, pero siempre haciendo arte no he tenido que hacer otra cosa y Johana tampoco creo que en ese hay una gran virtud, hay algo que nos provoca, lo que hacemos es lo que nos da de comer, es lo que tenemos que mantener y ese es nuestro esfuerzo.

Entrevistador: ¿Eso quiere decir que el Teatro Torres es su trabajo ustedes no se dedican a otras cosas?

Johana Valverde: Exacto, ¿Por qué otro trabajo? Si esto es un trabajo de tiempo completo, el teatro no es un trabajo que uno haga los fines de semana, hay que pagar La Nación, hacer producción, hay que pagar derechos de autor, ó sea es un trabajo constante. Hay que estar re-dirigiendo los actores porque muy fácil se descarrilan, el teatro es un trabajo que por lo general aunque la gente vea que se trabaja solo los fines de semana, es un trabajo de tiempo completo, es un compromiso con el cual uno se duerme y se despierta todos los días de la vida.

Entrevistador: Es interesante porque otros grupos dividen su vida entre sus labores y el teatro

Johana Valverde: Por supuesto claro que sí, porque algunos papás lo que dicen cuando está estudiando teatro es, te vas a morir de hambre, porque el teatro no te da de comer, es la generalidad, perdón esa es la generalidad. Vos ves mucha gente de teatro que tiene que ser secretaria en el día para poder o trabajar en otra cosa, pero creo que el compromiso y el deseo y las ganas de salir adelante y el ofrecer productos de calidad hace la diferencia.

María Torres: Yo siento que hay teatros como los teatros sociales que son válidos y son valiosísimos, pero los teatros sociales como el de dibujo o imágenes, perdonando, perdonando pero Johana y yo estamos de acuerdo que eso es casi una masturbación.

El director se masturba pensando en que tan onírico puede hacer, y sí claro a quien le va a llegar, hacia dónde vas a ir, que es lo que quieres decir con eso; ahí está la gran diferencia, nosotros podemos hacer comedias contemporáneas, pero cada comedia contemporánea que nosotros hacemos tiene un mensaje tiene algo que decir y es claro y directo.

No es que la gente se va pensando que será lo que quiso decir, para esa gracia te vas a ver el *Circo del Sol* y gozas 80, a eso me refiero yo, por eso es que mucha gente de teatro tiene que tener miles de otras funciones, para poder sobrevivir.

Entrevistador: Existen diferentes recursos materiales y humanos para que una organización como esta pueda sobrevivir. ¿Cuáles consideran ustedes que son esos recursos básicos en el caso del Teatro Torres?

María Torres: Bueno, te he hablado de varios, los recursos humanos en este teatro se llaman Johana Valverde y María Torres, eso es el único recurso más fuerte eso es invaluable no tiene costo, no es solamente una empresa Johana Valverde y yo formamos un nudo tan importante que es lo que hace que esto funcione, eso es.

Entrevistador: ¿Y en el caso de los recursos materiales necesarios para la organización?

María Torres: Los recursos materiales son las obras de teatro.

Entrevistador: ¿Y algunos otros recursos materiales que ustedes consideren importantes? Por ejemplo el espacio es algo que a los otros grupos siempre les falta, no sé si hay algunos otros elementos ahí básicos.

Maria Torres: Es que a la hora de tener este espacio, ése es uno de los costos más grandes que tiene, el mantener este teatro en la infraestructura en cómo está, ahora se cambiaron todos los aires acondicionados porque eran con aire.

Ahora ya son aires profesionales, el darle mantenimiento a una sala de teatro como esta es muy caro, mantenerlo así para el público, porque el público está acostumbrado a esto, eso son los materiales externos es decir el ir y venir, el comprar pintura, el comprar allá, que hay una gotera, todas esas cosas se vigilan se cuidan se protegen.

Entrevistador: ¿El teatro es de ustedes o alquilan el espacio?

Maria Torres: Es nuestro.

Entrevistador: Si usted pudiera describir la estructura operacional, la estructura en la que opera la gestión de los recursos con los que cuentan como la podría describir

Maria Torres: (Risas), Igual solo son dos nombres, para mí la forma como esto se mueve y se maneja te lo acabo de decir, Johana es un trabajo de 24 horas al día, 7 días a la semana, es eso, esa es la forma como se trabaja.

Entrevistador: ¿Ustedes van dando las directrices a cada uno desde la administración?

Maria Torres: Tiene que ser así.

Johana Valverde: Sabe que es lo que pasa al ser un proyecto privado, una empresa privada no subvencionada por el Estado aquí no hay tiempo, para perder tiempo y voy a decir una vulgaridad y perdóneme pero no hay tiempo para perderlo en “mamadas”, aquí estamos las que estamos que somos María y yo y resolvemos lo

que hay que resolver aquí no hay burocracia, aquí no hay papeleo, nosotras hacemos lo que nos gusta hacer lo que amamos hacer y no tenemos que pedirle permiso a nadie, ni plata a nadie, ahí se simplifica todo, desafortunadamente cuando empiezan a mediar instituciones públicas, ahí es donde empieza a diluirse las energías, las ganas y los proyectos quedan en el aire.

Entrevistador: ¿Ustedes tienen una dinámica que aplica supongo, cada vez que hay un montaje nuevo, podrían describir tal vez un proceso de producción recurrente, como se desarrolla?

Maria Torres: Primero: la obra, es decir, tanto Johana como yo estamos metidas en el Internet viendo que se está haciendo.

Johana Valverde: Corrección, estábamos (viendo en Internet), ahora las obras nos buscan a nosotras a nivel internacional, como nosotras venimos con una gran trayectoria hemos sido las grandes luchadoras de los derechos de autor en este país.

Otro *plus* por el cual la gente nos detesta cosa que no es problema nuestro, es de los demás. Cada quien sabrá como maneja sus energías y sus cosas, como hemos venido por más de 10 años con esta lucha de derechos de autor, si hay algo por lo que nos hemos caracterizado a nivel internacional es por ser súper responsables, súper puntuales, siempre que montamos una obra por lo general los autores vienen al país ven su puesta conocen el proyecto, eso de una u otra forma nos ha dado mucho prestigio a nivel internacional, además que nosotros representamos 20 o 25 agencias de derechos a nivel internacional.

Ya muchas veces ni buscamos las obras ellas llegan solitas los mismos productores a nivel internacional y autores y agencias nos recomiendan a nosotros, entonces las obras llegan a nosotras.

Maria Torres: Nosotras tenemos la obra hay que leerla, la leo yo y la lee Johana por aparte, ya uno tiene una sensibilidad para saber si la obra funciona o no funciona, definir los actores, cuál sería el *casting* idóneo para esta obra.

Ya después de esto con *casting* en mano, yo me encargo de la dirección, Johana se encarga de toda la logística atrás y diseño de la escenografía de vestuario y búsqueda de vestuario entre las dos, el diseño de luces lo hace Johana, entonces eso es básicamente una puesta en escena, los ensayos no pueden durar 2 meses, deben durar mes a lo mucho mes y medio poniéndole mucho para que la gente no se canse.

Nosotros no somos de procesos largos porque la gente se cansa mucho, más bien yo trato de que sea lo más rápido posible a nivel de dirección, para que en mes y medio ensayo, ya ensayo generales y estreno así es.

Entrevistador: ¿Qué habilidades además de las actorales son deseables para los integrantes del grupo?

Johana Valverd: Mira, primordial la moral y la ética, compromiso, nosotros durante todos estos años que vamos a cumplir 11 años de estar produciendo, si hay algo que nos ha enseñado el gremio y la vida es que el talento no lo es todo, la gente y los actores piensan que si son talentosos ya no necesitan más.

Maria Torres: Es que a nivel de empresa creo que hay una gran cualidad que de lo que te he hablado de esta empresa que es la credibilidad, de una con la otra, el respeto, además una cuestión que es muy importante que se llama fe, yo tengo fe, no solamente en el proyecto, yo tengo fe en mi socia, yo creo en este proyecto, y eso es lo que creo que la gente que habla mal es contra eso que no puede luchar contra dos mujeres, que no tiene nada que ver con el talento artístico, eso es otro cosa.

Entrevistador: ¿Definitivamente, entonces aquí se dividen una en la administración y otra más en la parte creativa?

Maria Torres: Sí.

Entrevistador: En cuánto a la parte administrativa ¿Qué conlleva?

Maria Torres: Johana se encarga de todo lo que es la parte administrativa, yo me encargo de toda la parte actoral, y ambas nos manejamos en este espacio de los compañeros si no viene una los jueves viene la otra, siempre hay una que está pendiente.

Entrevistador: Veo que llevan un sistema computarizado. ¿Se puede pagar con tarjeta o comprar las entradas por Internet?

Johana Valverde: Ya bastante barato es el teatro en este país, porque si usted va a México tiene que pagar 30 o 40 dólares por tiquete, si vas a Nueva York están en 150 dólares, si vas a España 60 o 70 euros por tiquete. Ya aquí bastante barata es la entrada y bastantes impuestos hay que pagar como para seguir haciéndole más hueco al pascón. Sí, no es necesario la gente se acostumbra, aquí la gente sabe que al Teatro Torres se va con efectivo.

Johana Valverde: Además, de que las tarjetas tienen un requerimiento de que tienen un ingreso mínimo, y uno algunas veces tiene la función llena y otras veces te llegan 20, esta es una empresa que no puedes asegurar un ingreso estable todos los meses, entonces las tarjetas te piden que para ponerte un punto de venta tengas una venta mínima de “X” cantidad de plata.

Nosotras en algún momento tuvimos tarjeta, tuvimos un espectáculo no nos fue tan bien como esperábamos, nos quitaron la tarjeta de crédito, yo le dije a María, para que más tarjeta, nosotras no necesitamos de eso, todavía hay una cultura en el

teatro desde tiempos ancestrales, que numero 1 se viene a ver teatro a San José, y número 2 que se viene con efectivo.

El público se acostumbró que el Teatro Torres se paga en efectivo, el público lo sabe.

Entrevistador: Me llamo mucho la atención lo que usted decía que esto también es una escuela. ¿Existe procesos de capacitación o formas donde se generen conocimientos acá para los miembros del equipo o los actores?

María Torres: Todo proceso de ensayo es casi una escuelita ¿verdad, Johana? Una vez en un ensayo les decía que no les iba a pagar porque eso era una escuela de teatro donde estaban aprendiendo cosas.

Johana Valverde: Más bien les estábamos enseñando.

María Torres: Para mí todo proceso de producción incluye un proceso de aprendizaje y el vigilar porque tanto Johana como yo somos muy vigilantes de lo que se hace en el escenario, se vigila continuamente yo vengo a ver la obra continuamente, a ellos se les da indicaciones continuamente, no permito que la obra se salga del lugar donde yo la deje y si se sale vuelvo otra vez y otra vez, por eso es un proceso de aprendizaje continuo.

Entrevistador: Y en el caso porque esta empresa es única en el país, en el caso del Teatro Torres como experiencia exitosa a nivel de empresa, como ha sido esa experiencia de aprendizaje, probablemente ha tenido sus altibajos. ¿Cómo ha sido la experiencia?

María Torres: Muchos altibajos, como toda empresa, los tres primeros años fueron muy difíciles, tanto Johana como yo decíamos que gracias a Dios que Dios nos tapó

los ojos y no nos dábamos cuenta que de pronto estábamos en números rojos los primeros años, pero salimos adelante.

Como te digo las puestas en escena, se han montado obras con un gran éxito, una obra como *Así son Divertísimos* que nosotros gozamos haciéndola habían bailarinas, era lindísimo la gente de pronto no vino tanto porque no entendieron el nombre, o el afiche, *Mi Cristo Roto* fue una obra muy impresionante y el público no se acostumbró a verme en drama, y son cosas que también hay que ir cuantificando.

Esta comedia *Máscaras Afuera* la hicimos para ir retomando el teatro entre semana, y todo iba bien hasta que asaltaron a José y hubo que suspenderla una semana y cuando la retomamos se vino abajo, porque hay que darle continuidad.

Pero si ves las obras todas han cumplido más de 100 obras, *Orgasmos* que llegó a las 700, pero no todo ha sido color de rosa. Hay procesos muy difíciles el teatro es una cosa muy difícil, es bello muy hermoso, pero es una profesión en la que uno se da por completo y ahí aplican sentimientos y emociones, llanto, alegría, para mí eso es el teatro.

Entrevistador: ¿En el caso, como han aprendido hacer que la gente venga?

Maria Torres: El boca a boca en este país es lo que más mueve, esa es la publicidad.

Johana Valverde: El ver un teatro en este país, usted no sabe lo que mueve. La gente pasa y dice ustedes siempre están llenos, hay que ir a verla, eso es lo que mueve.

Entrevistador: ¿Entonces ni la televisión, ni la prensa?

Johana Valverde: OK, a ver nosotros pagamos más de 4.000 dólares de publicidad al mes en publicidad, se pagan anuncios en La Nación, pero lo que más mueve a la gente es el boca a boca, anda vela.

Johana Valverde: Sin embargo no podemos arriesgarnos a no promocionarnos en el periódico Nación, pero es un riesgo que no podemos correr, pero es una inversión de más de \$4000 por mes.

Entrevistador: ¿Algún otro aporte, en cuánto al conocimiento qué se ha generado para hacer que esto sea posible?

Maria Torres: Mira, vos lo acabas de decir y yo creo que eso es lo más importante. Ahora me gustaría ver con respecto a los otros como haces esta propuesta me de verdad que nos invitaras a mí me gustaría muchísimo estar ahí para oírlo.

Vos lo acabas de decir esta es una empresa única en su tipo aquí en Costa Rica, nosotros siempre lo hemos dicho esto no es un teatro independiente no, esto es una empresa teatral, es ahí donde está la diferencia con todo los otros grupos teatrales esto no se maneja como una pulpería, esto no es una pulpería esto es una empresa teatral.

Sería es una empresa grande, es una empresa que genera. Genera trabajo para los compañeros actores que están acá, genera trabajo para más de 16 personas, ¿me entiendes? por eso esto no es una familia esto es un trabajo, por eso es que yo insisto al teatro no se viene a jugar, uno no juega en el trabajo nunca, fue la última indicación que yo di, aquí al trabajo no se va a jugar, al trabajo se va a trabajar y esa es la diferencia que entre todos los otros grupos, que es cierto meten morcilla y juegan en el escenario y hacen cosas, yo no a mí no me gusta eso, yo no lo permito.

Johana Valverde: Lo que pasa es que hay una malformación de actores también, se dio un proceso de unos años. ¿Verdad, María? Hubo una prostitución actoral, donde cualquier persona abría un cursito de 2 meses de actuación y se meten y salen diciendo que son actores y hoy en día se da.

Pongámonos claros yo no puedo llevar un curso de primeros auxilios y salir diciendo que voy a ir a operar a corazón abierto, habido una gran malformación, parte de esa malformación es de lo que María está hablando de la “morcilla”, donde diz que el actor entre comillas sin faltarle el respeto a nadie, se agarra un montón de clichés y de *tícs* para no llamarle *tocs*, que se caen, por ejemplo si leen y causan risa, ellos piensan.... Ah causo risa, entonces lo voy a exagerar más. Empiezan a meterle al texto y a exagerar y a “ponerse creativos”, eso no se debe hacer el texto es la creación del autor y como tal hay que respetarlo, el actor es un intérprete de un personaje creado por autor.

Es una falta de respeto para un autor manosear su obra de teatro y eso es penado a nivel internacional en derechos de autor eso puede ser motivo de una multa de hasta 200 mil dólares, porque se pagan derechos de autor se paga todo, se defiende un texto para poder tener una puesta en escena, para que de repente los actores se pongan creativos hacer algo que no tienen que hacer.

Esa es la gran característica del Teatro Torres, aquí a no ser que la obra lo pida o suceda algo aquí no se sube a nadie al escenario, aquí no se vulgarea, no, no, no, eso no es teatro; en algunos momentos puede que si sea válido, por ejemplo si se hacen las *Mil Caras de María* es válido que la Tía Maricucha baje ese tipo de cosas sí, porque es un show es un espectáculo, pero en teatro, teatro, con cuarta pared eso no se hace, eso es una falta de respeto al público al autor, al teatro, a la producción, eso es temible y para mí eso es una de las cosas que yo más crítico y que más furiosa me puede poner.

Entrevistador: Veo que tienen mucho conocimiento a nivel de cómo se maneja los derechos de autor. ¿Hay algunos otros elementos ahí en relación a lo global de lo que está pasando en el mundo, que ustedes conozcan y que les permita al Teatro Torres ser lo que es?

María Torres: Bueno eso es lo que tiene el Teatro Torres.

Johana Valverde: El aval a nivel internacional, nosotras somos muy reconocidas y muy respetadas, número uno por el público que nos sigue que le repito nos debemos al público.

Maria Torres: Yo creo que numero uno por las agencias internacionales primero que todo, porque las agencias son las que están dando el aval para que nosotras podamos montar esto, estos textos que estamos montando y el aval del público es muy importante pero yo creo que las agencias internacionales ese aval tan importante que le han dado al Teatro Torres, a producciones Torres Valverde es lo que ha catapultado a este teatro, es ese aval de poder nosotros montar las obras que están puestas en Francia, Argentina, Chile, México.

Johana Valverde: Pero no solo el aval, también es por la inversión, comprar los derechos de una obra famosa estamos hablando de palabras mayores.

Entrevistador: ¿En cuánto puedo andar la inversión?

Johana Valverde: Depende. Hay obras que solo el permiso de montar estamos hablando de 50 mil dólares.

Entrevistador: ¿Cómo hacen para mantener la gente aquí en el teatro?

Johana: María hablaba uno del apoyo de las agencias que es incondicional, Costa Rica es el segundo país a nivel mundial de piratería Intelectual, y el teatro no está exonerado de eso, tan así que hace unos años tuvimos que detener varios montajes, incluyendo a la compañía Nacional de Teatro, incluyendo al teatro Nacional, el Mélico Salazar, un montón de colegas, que estaban a punto de estrenar, bueno en este caso no colegas, no colegas porque no todos eran actores pero si dentro del gremio,

entonces eso nos ha dado a nosotros mucho apoyo a nivel internacional, no es uno las para porque uno quiere, las veces que hemos detenido estrenos ha sido porque las agencias nos dan esa orden.

Entrevistador: ¿Pasamos al siguiente bloque en el que vamos hablar un poco de la supervivencia social interna, si usted me pudiera describir la distribución de labores de esta empresa, como se distribuyen esas labores?

Johana Valverde: María y yo, eso es todo.

Entrevistador: ¿Y los demás que hacen, ustedes les dicen a ellos que hacer, tienen gente de sonido, tienen un sonidista?

No, no, a ver, yo diseño la escenografía, por supuesto que es un proceso creativo de una u otra forma entre la dirección, en los últimos años ha sido María, yo como escenógrafa yo construyo las escenografías con mis propias manos. A la hora de montar luces yo diseño las luces, yo monto las luces, yo enfoco las luces, yo hago el guion de luces, y ya por estrenada la obra, ya cuando me aburro empiezo a entrenar a alguien para que opere las luces, pero no son ni técnicos en iluminación ni técnicos en sonido.

Entrevistador: El resto de gente de estas 16 personas que tienen un trabajo gracias al teatro ¿Cómo están distribuidos?

Maria Torres: A ver, le repito nosotros lo que haces es compra de servicios profesionales, 7 actores en *Toc-Toc*, 2 actrices en *divorciadas*, evangélicas y vegetarianas y la gente de *staff* aquí.

Johana Valverde: Por ejemplo algunas veces yo soy la que hago boletería, subo y hago luces, algunas veces somos María y yo que venimos entre semana hacer arreglos y terminamos aspirando si hay que hacerlo.

Vuelvo a lo mismo, aquí el trabajo tiene dos pilares que somos nosotras, este es el momento en que el Teatro Torres como teatro está cumpliendo 10 años, pero Producciones Torres Valverde tiene 11 años. Pero al principio nosotras limpiábamos el teatro, igual se venía temprano a atender el teléfono, se limpiaba el teatro, camerinos, escenarios y después de eso, Johana se quedaba ahí y yo me iba para el escenario y había una sola persona que atendía ahí que por lo general era un amigo que nos ayudaba.

La última vez que se tuvo que pintar el vestíbulo yo me vine una noche y puse musiquita y me puse a pintar, los arreglos los hacemos nosotras, este teatro fue diseñado y construido por nosotras, nosotras sabemos por donde pasa cada cable cada tornillo, cada clavo, todo.

Entrevistador: ¿Cuáles son las instituciones u organizaciones o personas que constituyen el soporte para la supervivencia de este grupo?

Johana Valverde: Ninguna, ninguna.

Entrevistador: ¿Y a nivel importancia, qué es eso que esta alrededor del Teatro Torres para que sobreviva?

María Torres: Nada. El Teatro Torres sobrevive porque tenemos dos mujeres trabajando desde hace 11 años a lo interno y a lo externo, nosotros recibimos cero subvención estatal.

Entrevistador: ¿Probablemente la respuesta está en el público, es lo que está alrededor?

Maria Torres: Sí. Nada, nada. Hay algo que es muy rico, algunas veces nos hacen entrevistas y nos preguntan porque es el éxito; yo les digo vaya y les pregunta a la gente al público, pregúntele al público porque vienen al Teatro Torres.

Pero pregúntele a la gente porque vienen al Teatro Torres, ¿Por qué? ¿Por que hacen esa fila enorme' ¿Por qué?

Una cosa es lo que nosotros decimos a lo interno, nuestra misión y visión lo que nosotros sentimos que estamos haciendo y otra cosa es lo que el público percibe y recibe y vienen, ¿Por quepe vienen en bandadas? ¿Por qué vienen los sábados y hay dos teatros llenos?

Entrevistador: ¿Estos son dos salas, aquí hay dos salas?

Maria Torres: No, la otra sala esta allá después de balcón. Yo estoy actuando en *Divorciadas* allá. Acá esta *Toc-Toc*. Si Dios lo permite viene una próxima. Yo creo que lo más valido es lo que nosotras podamos decir y como nos mantenemos, no hay ayuda es un NO grande, CERO, un No grande enorme el más grande que podas hacer.

Si tenemos ayuda estatal, aquí desfilan todas las diputadas todos los ministros, pero perdón pagan, porque aquí no se le debe nada a nadie, aquí no hay cortesías, aquí nunca se dio cortesías, aquí se dan cortesías para los actores el día del estreno, por si quieren invitar a la mamá, después de ahí nunca más.

Si ellos están aquí dando sus servicios profesionales, si ellos quieren invitar a alguien son ellos y ellos tienen que pagar, si le deben algún favor a alguien, nosotras no le debemos ningún favor a nadie.

Por eso vuelvo y te repito el pilar de esto somos nosotras dos, somos María y yo las que decidimos que obra montamos si de repente ella lee una obra y a mi no me gusta pero a ella no, la obra no se hace, o si yo ella lee una obra y no le gusta pero a mi si, de igual forma la obra no se hace, porque la elección del elenco la hacemos entre las dos, tiene que haber un respeto, una comunicación.

Entrevistador: ¿Se puede decir que ustedes dos son una sola, una unidad?

Johana Valverde: Por eso se llama Torres Valverde porque somos dos personas pero que se tienen que fusionar.

Entrevistador: Entonces la pregunta es la siguiente: ¿Existe una corriente estética teatral o alguna escuela en la que se inscriban?

Maria Torres: No, nosotros creo que la gran cualidad que hay en este teatro a nivel de producción de obras es que se monta que está siendo un éxito a nivel internacional, que es la obra que es un hito a nivel internacional, se la mandan a Johana, se lee y decimos “OK”.

Pero además de eso de que es un hito, de que es divertidísima, también que se puede decir algo, que se dice algo como en esta obra, claro la gente se ríe mucho pero la gente que sale, dice “gracias por enseñarnos sobre estos problemas”, ¿Me entendés? Hay algo que dejarse.

Yo por lo menos conocí toda una familia con *Tocs*, todos tenían *Tocs*, y estaban muy agradecidos porque la gente empezaran a conocer lo que significaba los Trastornos Obsesivos Compulsivos, entonces decís la gente viene y se divierte pero también estas aportando algo, “OK” de eso se trata.

Entrevistador: Esa es la lectura que ustedes hacen. ¿Es una lectura a nivel global de que es lo que se está consumiendo en otros lugares?

Maria Torres: La escala nuestra es la vida y lo que el público quiere, hay que aprender a ver y escuchar al público.

Nosotras creo que en estos años hemos aprendido a escuchar al público, nuestro público, que en todo caso es el que nos da de comer, que supongo que habrán otras agrupaciones que su público meta es completamente diferente al nuestro. ¿ Verdad

que el teatro político tiene otro público meta? ¿Qué no es el público al cual nosotras nos debemos? Básicamente sí. Nosotros no tenemos ninguna escuela, la escuela que tenemos es la escuela de la vida, de la cotidianidad, y de aprender a escuchar.

María Torres: Ambas egresadas de la Universidad de Costa Rica, creo que es importante básico somos egresadas de una escuela y de una universidad pero como dice Johana, la vida nos ha enseñado más de lo que nos ha enseñado la escuela, yo tuve grandes maestros y no necesariamente en la escuela de teatro y Johana también tuvo sus grandes maestros y no necesariamente en la escuela de teatro. Creo que las dos por aparte nos hicimos en la vida, nos hicimos en vida luchando por algo que queríamos, y algo que queríamos termino siendo esto, que cosa más increíble esto es importante.

Entrevistador: ¿Existen aportes del grupo con respecto a esta corriente donde se inscriben?

Johana Valverde: Corrección, grupo no somos, somos una empresa, es algo que hay que tener un claro, como te lo dije hace un rato nosotros no somos un grupo independiente, nosotros somos una empresa teatral.

Entrevistador: De acuerdo, entonces me imagino que como están tan ligadas a los derechos de autor y se respetan, los aportes de ustedes como empresa teatral a las corrientes estéticas de las obras ¿Pues no hay como aportes?

María Torres: No, no.

Johana Valverde: ¿Como?, ¿Cómo? No le entiendo la pregunta.

Entrevistador: ¿La pregunta dice, que si existen aportes del grupo, en este caso empresa teatral, con respecto a la corriente estética a la que se adscriben?

Maria Torres: No, porque no hay corriente estética, y es un trabajo duro difícil, el convertirse en algo diferente. El ser diferente al medio eso es muy difícil, por eso se crea animadversión, que nos señalan.

Johana Valverde: Yo he escuchado chismes míos de gente que en la vida me he cruzado con esas personas. Lo más sencillo es mover la lengua, yo no tengo tiempo porque tengo que trabajar, yo mi tiempo lo invierto en ser creativa.

Maria Torres: Creo que lo importante aquí es como te decimos, lo más importante es delimitarnos como empresa teatral, diferente al medio o al círculo teatral de este país y eso ya marca una gran diferencia. La otra diferencia es que nosotros pagamos derechos de autor, que es lo que el público viene a ver al Teatro Torres se llama calidad y ellos lo comprueban todo el tiempo.

Johana Valverde: Ahora sin menospreciar los otros grupos, ó sea hay calidad de calidades, pero nosotros por ejemplo a nivel internacional como hemos tenido la posibilidad de traer a muchos productores de afuera a este teatro vienen productores puertorriqueños, eespañoles, que han escuchado hablar del Teatro Torres y vienen a ver cuál es el fenómeno y les encanta el proyecto.

Entonces en ese sentido cada quien maneja sus estándares de calidad, que son muy relativos, pero el estándar que nosotros tenemos de calidad inclusive a nivel internacional ha sido motivo de respeto, no vayamos muy largo. Dan Israely el autor de *Orgasmos*, que fue una puesta con más de 700 funciones y 5 años, en la crítica él lo puso así excelente producción.

Tenemos correos donde él puso la mejor producción a nivel mundial, el autor de *My First Time*, lo dijo Ken Davenport que también vino, eso sí es una característica del sello nuestro, un *plus* nuestro, nosotros siempre traemos a los autores para que vean su obra, para que conozca los actores y los actores tengan el derecho la oportunidad de compartir con el autor.

Entrevistador: Claro y también saber ¿Si está sujeto a su obra, eso es apostar a la calidad del montaje?

Johana Valverde: Y eso de una u otra forma nos avala más y nos tira más a nivel internacional, en ese sentido somos una empresa que no estamos cerradas al medio, a nosotras nos escriben para pedirnos ayuda, nos escriben diciendo: ¿Quiero montar tal obra saben quién maneja los derechos? Y nosotras con muchísimo gusto les ayudamos sin ningún costo.

Porque en todo caso mientras estén a derecho, yo creo que ya bastante se logra en un país con tanta piratería, me entendés, pero en ese sentido nosotras somos muy abiertas y muy cerradas.

Muy abiertas a ayudar a quien se acerque y lo necesite, pero muy cerradas también, como para no exponernos sabiendo que hay tanta envidia y tanta maleficencia ahí en el medio, que en todo caso eso es problema de cada quien, no nuestro, nosotras hacemos lo que nos gusta hacer.

Creo que somos grandemente bendecidas no todo mundo tiene la oportunidad en esta vida de hacer lo que apasiona de hacer lo que le gusta y de poder vivir bien de lo que le gusta.

Anexo 6: Entrevista con Brenda Barrantes y Juan Carlor Gutiérrez

Participantes: Brenda Barrantes Requeno y Juan Carlos Gutiérrez, Grupo Colectivo Respiral.

Fecha de realización de la entrevista: 2 de septiembre de 2013 a las 17:45 horas.

Entrevistador: ¿Cuál es el perfil del integrante de Respiral?

Brenda Barrantes: Es un perfil particular somos gente adulta joven que tenemos diferentes carreras y profesiones desde enfermero, partero, dos psicólogas, una trabajadora social, dos actrices y un músico y dos niños que conforman todo el colectivo aunque o no toda la gente se encuentra activa en este momento, es gente alternativa.

Juan Gutiérrez: El perfil común es el interés por lo social, creo que venimos de muchas ramas, sangre y países diferentes, media sangre india media tica, hondureña, española, chilena tica al final de cuentas lo que nos une es el interés por la transformación social.

Brenda: Desde el arte principalmente de la risa el humor y el juego.

Entrevistador: ¿Desde hace cuánto está trabajando el grupo que integran?

Juan Gutiérrez: Desde abril del 2009.

Entrevistador: ¿Por qué integrar un grupo nuevo? ¿Qué los movió?

Juan Gutiérrez: Creo que nos agarró en un tiempo en que estábamos abiertos, no sé qué pasaría si fuera hoy día, con tantas cosas en las que estamos. En mi caso estaba recién llegado y con pensamientos de quedarme, con la disponibilidad, ganas

y necesidad, más que todo ganas de meterme en un mundo en donde nunca tuve la oportunidad.

Por el contexto de dónde vengo del sur de España donde la cultura no es muy fácil, te formas académicamente y te pones a trabajar en el brete que has estudiado y no tuve la oportunidad de vincularme en el arte. Sí como espectador pero nunca como parte activa y esto fue una herramienta que nos llegó así como un regalo y creímos mucho en ella como una herramienta muy poderosa.

Brenda Barrantes: Nos llegó como una necesidad personal de cada una de las 4 o 5 personas, era una urgencia, porque las personas que nos lanzamos al colectivo fue porque siempre habíamos querido hacer algo (tal vez no en el caso de Juanca, pero tenía la apertura) desde el arte tal vez no lo teníamos tan claro, pero Hano y yo sí y eso ya era algo. Cuando Juan²⁷ llegó y nos cuenta lo que hacía en Chile nos resultó súper lindo él mismo lanzó la pregunta de una vez.

Entrevistador: ¿Qué era lo que hacían en Chile?

Brenda Barrantes: Hacían Teatro Foro Clound será Clown? Cambiar en todo el texto exactamente eso, el tenía 10 años de estar en Chile y 4 o 5 de estar haciendo eso y cuando nos presenta la cosa dijimos “este-es-el-momento, es-la encrucijada, hay-que-hacer, no-lo-vamos-a-hacer-solas”, hablamos con Juan Carlos, con Cané y así comenzaron las cosas.

Entrevistador: ¿Por qué no integrarse a un grupo que ya existe con estas técnicas? ¿Por qué uno nuevo?

Juan Gutiérrez: En lo particular yo porque no conocía a ningún grupo que estuviera haciendo esto.

²⁷ Juan Serafini, Argentino, integrante fundador de Grupo Respiral México, quien de vuelta de una gira en Chile pasa por Costa Rica y conoce, capacita y forma el grupo.

Brenda Barrantes: Uno se vincula con gente que cree, quiere ama y tiene complicidad, además en Costa Rica no conocíamos a nadie que estuviera haciendo algo parecido. Además que los 3 estábamos ya en un grupo de improvisación teatral trabajando juntos y nos dimos cuenta de que el Teatro Foro Clown tenía mucho de Impro, y además eso nos unía nos solo el amor por el riesgo que te da la Impro si además haces Impro.

Juan Gutiérrez: No es solo por diversión sino es con una causa más potente, con sentido.

Entrevistador: ¿Cómo ha sido la continuidad?

Juan Gutiérrez: Ha sido continua. Desde hace un año para acá, ha sido muy fuerte los 3 primeros años (2010, 2011,212) éramos 4 fundadores y luego llegaron 3 más (Andreína, Sole y Bactori) llegaron se quedaron y hace un año para acá, hay 2 personas más que no están activas, pero yo siento que ha sido bastante continuo.

Entrevistador: A pesar del contexto en el que se desarrolla no solo su grupo sino el sector teatral en general que es adverso. ¿Cuál consideran que ha sido la clave para permanecer en el tiempo?

Brenda Barrantes: La principal es que a pesar de ser un grupo somos amigos y amigas, hermanos y hermanas. Es casi una familia es el sentimiento de hermandad y complicidad, de unión con una causa compartida que es una de las cosas que ha sostenido.

Las personalidades que han sido muy compatibles y permiten que las cosas fluyan a pesar que a veces ha habido conflicto y aunque han chocado, permiten que la cosa fluya.

La dinámica que empezamos a crear de comunicación funcionamiento, de trabajo, no solo se convierte en un lugar de trabajo activista y de aporte para la transformación sino es un espacio de diversión, siempre nos reímos demasiado y siempre con el disfrute que hace que cuando estamos en escena y que nos paguen por jugar.

Juan Gutiérrez: Yo le sumaría la perseverancia siempre más de unos que de otros por creer en la herramienta y en la metodología.

Entrevistador: Decían de las personalidades de cada uno de los integrantes que son compatibles que está muy afín con el perfil. Pueden ahondar un poco.

Brenda Barrantes: Somos personas bastante activas, despabiladas, con iniciativa, un grupo necesita varias personas. Así hay momentos donde las energías y motivación cambian y eso genera un *plus* bastante bueno.

No hay que andar jalando a la gente, hay un compromiso, creemos en lo que estamos haciendo, las ideas empiezan a surgir y actuamos en el sentido de accionar, alguien mueve por aquí, otro se mueve por allá.

¿La creatividad? Todos somos muy creativos, eso nos ayuda mucho. Hay compatibilidad hay personas más dominantes y otras con menos, pero esto no significa que sean pasivos y eso genera un movimiento, a pesar de esas personalidades dominantes yo no siento que exista una jerarquización de quien sea el de esa personalidad dominante es el que manda.

Juan Gutiérrez: La energía se siente rico, no lo sé, definir muy bien es más como un sentir rico al compartir con estas personas.

Entrevistador: Aparte de integrar el grupo, ¿Los integrantes tienen otras fuentes de ingresos, otros trabajos?

Juan Gutiérrez: Nunca se ha mantenido Respiral para vivir solo de eso, en el mundo no tengo mucha experiencia ni en Costa Rica, pero siento que es difícil vivir de cualquiera de ellos, a no ser que te metas a una empresa con vista.

A lo económico, Respiral no va por ahí, va más por disfrute que a la plata y nunca nos ha dado ni para vivir ni para mal vivir y si siempre es complementario con otros trabajos diferentes relacionados o no con el teatro.

Entrevistador: ¿Las otras ocupaciones siempre están en el ámbito del arte?

Brenda Barrantes: Bueno cada vez más, no necesariamente dentro del arte, pero sí dentro de la transformación. Porque por ejemplo Sole y yo siempre que trabajamos con ONG ha sido con mujeres, cosas de la no violencia psicología comunitaria, trabajo más psicosocial, las chicas profesoras (Sole y Bactori quien trabaja en la UNED), Hano que es músico y tiene su grupo y sus cosas (Andreína actriz) si creo que cada vez más los trabajos tienen que ver cada vez más con arte.

Juan Gutiérrez: Creo que esto es una de las cosas buenas que nos ha dado Respiral, que esto nos hace creer que si es posible. De hecho estoy estudiando la maestría en obstetricia pero creo que si la voy a usar pero no como medio de vida será compartido con el arte.

Brenda Barrantes: Yo sí, creo que podríamos vivir de esto. La gente ahora vive del Impro. No nos va a dejar millones ni para pagar todas las cuentas, es difícil pero sí da para vivir, cuando yo trabajo con Alforja medio tiempo y otro medio con Respi y Respi me pagaba más que Alforja y como yo era solita si me daba.

Entrevistador: **Cómo en toda organización existen recursos básicos para sobrevivir, ¿Cuáles son los recursos básicos de su organización?**

Juan Gutiérrez: Los recursos humanos que yo creo que es la esencia de Respiral, hemos conseguido algunas cosas materiales con los años, porque hemos tenido más solvencia económica en el sentido que hemos podido guardar un fondito, porque hemos podido conseguir ciertas propiedades, objetos, micrófonos que ya son de Respiral, para fortalecernos.

Brenda Barrantes: Pero no es lo esencial y priorizar lo emocional, los vínculos la incorporación de niñas y niños al colectivo también ha sido un *plus* que los grupos no tienen y que se pierden de mucho, el amor, las personas es lo que hay y lo que genera.

Entrevistador: **Describan la estructura operacional para la gestión de los recursos humanos y materiales con que cuenta el grupo**

Juan Gutiérrez: Yo la definiría como irregular, no hay una estructura marcada es una no estructura que funciona.

Brenda Barrantes: No estructura, pero si hay roles que se han asumido, lo veo clarísimo Juanki tiene un rol muy importante en cuanto a propuestas, mandar proyectos, generar como una cosa de productor, es un rol más que una estructura. Pero no solo él lo ha hecho, pero en cantidad Juanki es el que lo ha hecho. En caso de Sole y Bacto como moderadoras con un colmillo mucho más grande, y en algunas ocasiones hemos tratado de asumir pero se nota el colmillo que tienen ellas. Juanka, Andreína, Hano, Cané y yo somos las que actuamos a veces intercambiamos los roles, no hay una dirección clara todos intercambiamos los roles.

Entrevistador: **En cuanto a la gestión de los recursos que claramente son recursos humanos, ¿El conocimiento específico de cada uno es importante para hacer esta distribución operacional?**

Brenda Barrantes: Total cada uno tiene muchísimos saberes que aporta a la construcción de las obras, o de funcionamiento a nivel de actuación o de espacio.

Por ejemplo Andreína y Cané tienen muchos conocimientos, la proyección de la voz y partituras físicas. Sole y yo, todo el trabajo más psicosocial, trabajo comunitario, la parte feminista, de trabajo de mujeres, ambas con la educación popular (Bactori).

Juanki la parte médica, el funcionamiento físico, todo el conocimiento sexual, como conectar la parte del partero con el cuerpo de las mujeres y como eso lo lleva.

Hano toda la parte de la música, ritmos de la escena. Cané en radio en la parte de dicción y grabaciones y los 2 bebés con el amor, la inocencia y la espontaneidad, no solo lo académico, lo que cada uno ha estudiado sino cada uno da su forma de ser de sus padres, sus viajes, el compartir y el crecer junto con esto, la familia, lo que se aprende por las experiencias de vida y las edades también, por ejemplo los niños con su experiencia y su niñez es el mejor curso de Clown que nos pueden dar y hay dos.

Entrevistador: **Cómo esta gestión de recursos tiene que ver más con el conocimiento que le aporta cada uno a los procesos creativos no es tan necesario tener una infraestructura más que el tener sentido de lo que se hace**

Brenda Barrantes: Si claro, siempre un espacio es valioso igual que los recursos materiales. Por ejemplo compramos los micrófonos porque tenían beneficios claros y razones concretas, que la gente pueda escuchar, no jodernos, pero no ha sido impedimento, el hecho que no los tengamos no va a hacer que no actuemos, el hecho que no tengamos vestuario tampoco, lo buscamos o lo sacamos, o no tener la nariz (de payaso) la propuesta de Respiral es más minimalista, se trata de trabajar con lo que se tiene, con lo mínimo de adornos es mucho más el sentido, el compromiso, el amor, las ganas, el disfrute porque hemos ensayado en la casa, en un parque ahora que estamos en la Figueres.

Juan Gutiérrez: Volvemos a lo mismo sentimos que la herramienta, la metodología funciona con o sin recursos materiales, es importante la gente que entra a jugar con nosotros en cada escena y eso es lo que nos hace sentir la transformaciones mínimas que pasan en las escenas y nos hacen afianzarnos en lo que hacemos.

Entrevistador: En la parte de la organización económica, pero creo que a partir de lo que hemos hablado este proceso organizacional tiende a irse un poco a las experiencias y al conocimiento, ahora vamos a partir de la producción. Ustedes tienen una dinámica que aplican cada vez que hacen un montaje nuevo. ¿Cómo se desarrolla un proceso de producción recurrente de principio a fin?

Brenda Barrantes: A la carrera (risas), casi siempre se actúa contra tiempo, corriendo, no todos trabajamos bien bajo presión pero el grupo funciona muy bien trabajando bajo presión. Porque lo dejamos contra el tiempo, porque lo piden así, o se nos pasa y como estamos así como en muchas cosas, en sus propias vidas y así, no siempre tenemos el tiempo.

Juan Gutiérrez: No todos y todas trabajamos bien bajo presión, pero el grupo sí.

Brenda Barrantes: Exacto...Yo me angustio mucho, me trabo. Entre más presión haya a Juanca mejor le salen las cosas, yo lo veo y tengo tanta confianza que sí, va a salir. Y a veces cuando tenemos tiempo nos relajamos y lo dejamos.

Bajo presión funciona mejor el grupo tenemos una dinámica, más o menos ordenada hablamos temas generales de que es lo que se quiere, que hacemos, que tipo de personajes, cual es la situación (de opresión) alguno se sienta y hace el guión, a veces a solicitud, pero siempre por un tema que nos motiva, no nos imponen, si no nos motiva no le damos bola, después lo manda por correo, nos reunimos y lo leemos y salen las tonteras, las cosas divertidas y a modificar el guión de manera

que se le establecen nombres de los personajes, edades, historias, cosas importantes en la construcción del guión, vemos la historia detrás de cada personaje y se crean colectivamente los personajes, se hacen algunas Impro, se ven las ideas y cuando sentimos que todos los que actuamos están en acción y otros observando y aportando, se ve que va amarrando y amarrando, aunque siempre cambia.

Juan Gutiérrez: A veces hay temas que nos tocan a nosotros y a veces no tanto y entonces intentamos entrevistar con gente o reunirnos con personas que han pasado por situaciones de opresión para tener todos los ángulos.

Entrevistador: La metodología cómo funciona, ¿Cómo se explica el Teatro Foro Clown?

Brenda Barrantes: La metodología del teatro foro se construye con a partir de una escena, a partir de entrevistas de diálogo, de la comunicación y de una situación de opresión, como de un proceso investigativo, incluso teórico vivencial personal o no.

Se hace una escena, se presenta la escena en público, hay dos personas que moderan que se llaman “Curingas” ¿no es coringa? Que tienen el enlace entre el público y la gente que actúa, ellas son como uno de los ejes principales de esta metodología el Teatro Foro Clown, que lo llamamos así porque lo hacemos desde el payaso o payasa.

Estas personas conversan con el público y se hacen 3 preguntas al público antes de cada escena: ¿Qué pasa?, ¿Por qué pasa? y ¿Cuáles son algunos posibles caminos de solución a lo que pasa? Se conversa con ellos y cuando ellas sientan (las moderadoras) detienen un poco la conversación volvemos a pasar la escena y ahí, en la repetición de la escena, la gente levanta la mano, se para la escena, la gente modifica la escena y se hace un aporte que es particular de nosotros en este tipo de escena.

Muchas veces se hace el aporte desde el asiento ya que es amenazante, desde el teatro foro lo que se hace es que la gente no puede hablar desde sus asientos tienen que pasar y sustituir a los personajes.

Desde el trabajo del Clown es amenazante, ya que la gente piensa que tiene que hacer reír y eso, por lo que pueden pasar esas dos cosas y después empieza a haber un proceso de improvisación se construye una escena distinta, la gente de afuera decide en donde quiere comenzar en el teatro foro más ortodoxo, en cambio nosotros comenzamos desde el inicio porque sentimos que nos funciona. Una vez terminadas las improvisaciones, salimos como personas y hacemos una ronda de conclusiones.

Juan Gutiérrez: Este que indica ella es el de ahora, pero el origen del Teatro Foro fue Brasil hace 30 o 40 años y parte de la necesidad del público que no pasaba al frente, que no estaba contento con las modificaciones que hacían, “bueno si no podemos satisfacer nosotros la necesidad pase usted y lo hace” y se dio cuenta que eso funcionaba más.

El creador de esto del Teatro del Oprimido dijo: “si no funciona este cambio, hágalo usted, se dio cuenta que eso de trabajar con el cuerpo funcionaba más.” Nosotros estamos utilizando los orígenes del Teatro del Oprimido y lo que se utiliza actualmente.

Entrevistador: **Ustedes están retomando ciertos elementos del Teatro del Oprimido, ¿Están generando una metodología propia?**

Mucho nos fue heredado de Juan Serafini con quien empezamos que venía estudiándolo así, pero desde que se fue 1 año después, él fue 1 año director del colectivo. Desde que se fue empezamos a generar otro tipo de *cuoringas*, de moderación, cuando era sin nariz sin nada, empezamos a generar otro tipo de moderación, una metodología distinta a la que se generó en Chile, muy muy particular.

Entrevistador: Ya entramos a la cuestión de conocimiento para la supervivencia. ¿La metodología esta aunada al quehacer profesional de cada uno de los miembros?

Brenda Barrantes: Si el trabajo profesional enriquece mucho la metodología particular, pero ha nacido de una cuestión grupal que no necesariamente pasa por el conocimiento profesional y pasa desde la experiencia y el trabajo grupal, cosas que no haríamos desde la psicología, ahí si las estamos haciendo.

Entrevistador: ¿Qué habilidades serían deseables para su grupo?

Juan Gutiérrez: Yo creo que sería ser más actor o más actriz, es lo que nos falta, lo único que no tenemos hay 2 chicas que están terminando su formación académica, es lo bonito que no se tiene que ser actor o actriz formal, aunque ya uno se siente actor o actriz.

Para ser al principio me costaba poner en un *curriculum* que era actor, era demasiada la deformación profesional en enfermería. Por el tema de lo social y la experiencia de vida es que estamos con mucho que aprender y con mucho vivido también, eso sería uno de los puntos a mejorar a seguir mejorando en eso.

Brenda Barrantes: Las chicas que no tienen Impro también entran en la onda no es necesario que los tengan, no hace falta tampoco.

Entrevistador: ¿Existe algún tipo de capacitación o algunas formas para la generación de los conocimientos a lo interno de los miembros o de gente de afuera?

Brenda Barrantes: De una u otra forma aunque no somos actores ni actrices de profesión el trabajo con la Impro a nivel de formación nos da un *plus* valiosísimo, para todo, para la vida.

Hemos llevado varios talleres de *clown*, que nos han ayudado un montón más a profundizar, estuvimos en varios talleres del Teatro del Oprimido, en Chiapas todo el colectivo estuvo en Guatemala en el segundo encuentro del Teatro del Oprimido que fue un proceso de formación muy intenso e importante para el grupo y dio giros a nivel metodológico y de clarificar las técnicas.

Ahora estamos con muchas ganas de juntarnos, ahora estamos con alianzas con el Teatro Aplicado de la Universidad Nacional, con otros grupos, gente que queremos traer, justo hoy hablamos de un colombiano que es maestro de Teatro del Oprimido, hay necesidad hay ganas y disposición e intentamos ir al encuentro de Bolivia.

Entrevistador: **La supervivencia social interna, a veces cuesta mucho en los diferentes grupos. Nos puede hablar un poco de la distribución de labores que se realiza.**

Juan Gutiérrez: Lo que hablábamos antes que son labores abiertas a que se tomen desde cada uno en la medida de sus posibilidades actuales en el día, el mes o el año, son labores fluctuantes y por persistencia o cabezonería, pero para mí ha sido el afianzamiento en creer cada vez mas que es posible seguir trabajando en esto.

Juanca ha funcionado como productor, porque ha sido el vínculo en esto y tratar que en las ONGs el trabajo de Respi se meta, igual que en la Universidad Nacional, la idea es ver como los metemos, igual Sole.

Muchas de las labores que se hacen y que tendría que sistematizarlas y escribirlas porque son muchas y como son colectivas no hay que sentarse a definir las porque las hacemos entre todos.

Entrevistador: ¿Hay alguna otra tarea definida de determinado trabajo para una persona siempre?

Juan Gutiérrez: Temas de audio y escenografía Cané, temas de escenografía a mí que no me cuesta mucho, a Brenda le gustan las cosas de vestuario, valoración son Sole y Bactori y si hay música en escena Hano y si hay partitura escénica más como la puesta en escénica por parte de Andreína y Cané, se tira al colectivo al momento en que estamos y todos aportan, incluso a veces ellas no lo ven y lo ven otras y de ahí vemos que se tiene.

Entrevistador: Existen algún tipo de responsabilidades en términos creativos y organizaciones y como se distribuyen esas responsabilidades.

Juan Gutiérrez: No existen no las hemos planteado ni las queremos, en algún momento dijimos que se iban a establecer responsabilidades, se intentó pero no funcionó. Por ejemplo, tratamos de delegar la revisión del Facebook en una sola persona pero al final todos revisábamos y todos contestábamos y opinábamos, así que no funcionó.

Entrevistador: La sobrevivencia social externa. ¿Cuáles son las instituciones u organizaciones que se constituyen en un soporte para la sobrevivencia? Pueden ordenar de la más a la menos según la importancia.

Brenda Barrantes: Para mí eso es muy difícil porque en un principio nos estuviéramos agarrando de los ONG como por ejemplo Alforja, Limpal, CasaAMES, pero la historia es que fueron importantes en su momento pero no han tenido una continuidad porque también tú ves a nivel no sé si es mundial que las ONG están poniéndola más difícil.

No han sido organizaciones o instituciones como que hayan tenido una presencia constante en Respiral, no depende de estas instituciones, nos aliamos trabajamos para o con estas instituciones o sus proyectos, pero también con comunidades, con

la UCR tipo Quioscos Ambientales que es como la más larga como un año, no necesariamente la más amplia, el resto han sido más puntuales.

Hemos trabajado para el Ministerio de Cultura, no para ellos pero con Becas Taller, Enamórate de tu Ciudad, o cooperativas, después de un proceso de participación o solicitud o convocatoria, alguna convocatoria que hemos ganado. No podemos decir que ninguna nos ha dado más la que nos ha salvado en algún momento, ahora también con la Casa Figueres como espacio que nos prestan pero tampoco es que dependemos.

Entrevistador: La sobrevivencia estética. ¿Existe alguna corriente estética teatral o alguna escuela donde ustedes se adscriban?

Juan Gutiérrez: Adscribirme no me atrevería a decirlo, porque creo que si lo hicieramos creo que no nos aceptarían, nos desheredarían (risas), estamos súper influenciados por el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, que es como el que hacían en su época y creyó que era una super herramienta y nos lo transmitió a través de los años y de los libros.

Entrevistador: ¿Y porque esta corriente?

Brenda Barrantes: Porque el teatro foro es una de las herramientas del Teatro del Oprimido, porque además es un teatro social participativo que toma en cuenta a la gente no como simple espectadora sino como especta actora y eso es básico para la transformación social. Porque es un teatro que invita a la transformación social, en acciones que es un ensayo de la realidad porque es un teatro latinoamericano que para mí es super importante.

Juan Gutiérrez: Es una herramienta súper, súper, súper útil para trabajar con comunidad no solo ir allí a hacer una función sobre algo que les incide, sino que al no precisar ser actor o actriz para hacer esto la idea es como dejarle la herramienta a

ellos para que ellos trabajen con eso y que ellos agarren para trabajar sus propios problemas y crecer como comunidad. Yo creo que eso es otro de los puntos fuertes del Teatro del Oprimido, que trabaja todos los puntos en relaciones de opresión con el objetivo claro de salir de esa situación de opresión.

Brenda Barrantes: Reflexionar al respecto que también es un teatro crítico, propositivo que genera reflexión, que genera discusión da un espacio amplio para la discusión lo más importante del proceso.

Juan Gutiérrez: Son temas muy difíciles de tratar que si no se hacen con el teatro sería difícil realizar un foro abiertamente con público homogéneo o heterogéneo, pero no es tan fácil cuando salen de una especie de juego, de lo lúdico del teatro del cuerpo de imágenes y el clown que es nuestra idea ya es algo que se te queda y si tienen la oportunidad de pasar de ser espectador a ser protagonista, eso se te queda en el cuerpo, se te queda en las células es como un ensayo para la realidad y cuando te vuelva a pasar algo parecido tu cuerpo va a reaccionar solo y de construcción colectiva.

También sabes que tu cuerpo en ese momento no pasó, pero pasó otro que te dio una idea y que te abrió un abanico de posibilidades y ya tienes otras opciones, que un problema o una situación en la que estás viviendo que no sabes que hacer al ver, que alguien hace otra cosa, es como decir “uy no soy la única persona primero, algo se puede hacer al respecto y no lo construyo yo”, lo dan y no es una posibilidad pueden haber 40 o infinitas.

Entrevistador: ¿Siempre ha sido la misma corriente desde el principio?

Juan Gutiérrez: También otra de las técnicas es el *clown* lo agarramos y lo metemos y otra de las características muy importantes de Respiral y que no conocemos otro grupo de Teatro del Oprimido que utilice la nariz roja, que es la máscara base del

clown, aunque no todos los *clown* tienen nariz, pero bueno entonces también me uniría a esa corriente o corriente teatral o como se llame pero al teatro del oprimido y al clown.

Entrevistador: ¿Existen aportes del grupo con respecto a estas corrientes a las que se adscriben del clown y el Teatro del Oprimido?

Brenda Barrantes: Yo creo que sí y mucho. Yo creo que si aportamos, es una técnica que tiene un esqueleto que tiene una forma y nosotros adaptamos eso a nuestras realidades y a nuestra dinámica a lo que queremos y entonces yo creo que ahí sí hay un aporte porque hay una evolución y una adaptación de la técnica en sí, y una justa costarricense por decirlo así, por hacerlo en el contexto tico.

Juan Gutiérrez: (Bromeando) No se nos ha reconocido aún, pero en muchos años se nos reconocerá en libros, aportamos desde la dinámica propia desde el *clown* y desde la interdisciplinariedad de las distintas nacionalidades y las distintas edades y las distintas experiencias de vida.

Brenda Barrantes: Yo creo que ya con eso es un gran aporte. Yo creo que reconocido o no si lo vemos y los sentimos pensamos, sí. Y al punto que en Guatemala generó eso, íbamos a mover y romper allá, porque una de las características del colectivo es que hay una irreverencia y es una irreverencia consciente y hasta con alevosía y provocadora, la intención nuestra es provocar y no siempre que estén de acuerdo con nosotros pero que sí siempre generemos esa reflexión y eso que te mueva, que la gente por lo menos salga ahí movida y pienso yo que eso aporta no solo a la técnica del teatro del oprimido, sino a las personas.

Anexo 7 Artículo Científico

Estrategias de sobrevivencia del sector artes escénicas de Costa Rica en el contexto de las reformas neoliberales a finales del siglo XX y principios del siglo XXI

“Con el neoliberalismo, el subsidio corporativo a las artes ha aumentado en detrimento del patrocinio de Estado, privilegiando el “arte útil”, que es la antítesis del arte autónomo. Esto quiere decir que se le ha dado una función tanto económica como política a la producción de arte: por un lado, corporaciones y estados invierten en cultura y lo que ellos consideran “útil” para avanzar sus agendas.”

Irmgard Emmelhainz.

*El presente documento articula las principales características de la relación artes escénicas/sociedad en Costa Rica y su papel en la consolidación de un **campo**²⁸ **artístico** incipiente bajo el modelo de desarrollo planteado a partir de la segunda década del siglo XX ligada al estado de bienestar como principal agente. Posterior a ello expone sus principales transformaciones en función de los procesos de ajuste estructural y el modelo de desarrollo bajo la égida del neoliberalismo y su impacto en el sector artes escénicas, a partir de indagación y fuentes bibliográficas. Seguidamente bajo un marco categorial y metodológico de sobrevivencias para la permanencia en el campo escénico, tamizado por un análisis transescala y utilizando como recursos principales entrevistas en profundidad se presentan cuatro estrategias de sobrevivencia de grupos que han logrado permanecer y trascender el campo artístico costarricense en el marco de estas transformaciones. Los grupos Abya Yala y Asociación Cultural Giratablas para la década de 1990, la empresa Teatro Torres y el Colectivo Respiral, para la primera década del siglo XXI, quienes brindan en el marco de este trabajo herramientas de información y conocimiento para grupos emergentes partiendo de las distintas estrategias implementadas por estas cuatro agrupaciones y representan en gran medida el desafío del sector independiente en el marco de transformaciones y contextos adversos, evidenciando a manera de cierre una polarización del sector y reconociendo adaptaciones e innovaciones de estos cuatro grupos en consonancia con una nueva forma de relacionarse a la dinámica global de las artes escénicas.*

Las artes escénicas han sufrido una transformación de cara al modelo de desarrollo para el caso de Costa Rica adoptado desde la segunda mitad del siglo XX a la actualidad, evidenciando una clara polarización. Por un extremo se encuentran las grandes producciones internacionales, patrocinadas por capital financiero (Credomatic) y ligadas al capital transnacional (Grupo Financiero y de Capitales Cuestamoras, Grupo Importador Pampa, Automercado, TIGO, entre otras), a los medios de comunicación masiva en

²⁸ Para efectos de esta investigación el concepto de **campo** se entiende como la interacción de agentes y la conformación de dinámicas de luchas para el reconocimiento simbólico y la legitimación social, resignificando el concepto para su uso en el contexto costarricense, pues desde una visión eurocéntrica las reglas que lo rigen están en función de la autonomía relativa de sus agentes, caso opuesto para Costa Rica donde el Estado juega un papel preponderante como agente dinamizador de las artes escénicas, dando paso al mercado como principal referente.

televisión (Canal 9) y radio (95.5 Jazz) páginas web y ubicadas en los espacios físicos y sociales de consumo de sectores económicos altos y medios del país como el caso de Teatro Expresivo localizado en Momentum Pinares (Curridabat)²⁹.

Por el otro extremo existen los grupos de teatro comunitario, circo y otras expresiones de las artes escénicas cuyo papel refiere más a las formas de expresión humana en la vida social, que permiten brindar sentido a la existencia y a la vida en la cotidianidad, entre estos dos polos se encuentra una gran diversidad de expresiones escénicas con objetivos distintos, grupos que han desarrollado diferentes estrategias de sobrevivencia en el marco del **modelo de desarrollo neoliberal**³⁰

Lo anterior tiene su anclaje histórico a mediados del siglo XX, periodo en el que la sociedad costarricense experimentó una relación con las artes que da continuidad a su uso instrumental, por parte de sectores dominantes, **muy similar al** papel que han desempeñado las manifestaciones artísticas como la literatura y las artes visuales en el periodo liberal, en la construcción de los imaginarios de la “nación” costarricense y la visión idílica de blanquitud, paz y democracia (Molina-Jiménez, 2002, p.11). ; los procesos acontecidos posteriores a la década de los años cuarenta del siglo XX vendrán a intensificar estas nociones y a institucionalizar el arte, generando un concepto de cultura cuyo enfoque se centra en las bellas artes: teatro, música, danza, plástica, cine, arquitectura, escultura y literatura, concebidas desde saberes academicistas y eurocéntricos, con una aparente participación ciudadana y democratización cultural, en aras del desarrollo, la igualdad y el enriquecimiento cultural (Contreras, 2012, p. 12) lo anterior formó parte del proyecto político socialdemócrata, liderado por el partido Liberación Nacional.

Las políticas culturales³¹, así como los programas y proyectos implementados a raíz de estas, responden no sólo a este concepto de cultura³², sino que se insertan en el marco de un proceso de mayor envergadura, un modelo de desarrollo en el que dichas políticas coadyuvaran en la generación de campos artísticos delimitados por una relación fuerte con uno de sus agentes: El Estado.

Esta noción de desarrollo se sustenta principalmente en lo económico, con la característica de que su enfoque toma en cuenta amplios sectores de la sociedad costarricense y adquiere logros importantes en el ámbito de la política social, el denominado “Modelo de Sustitución de Importaciones”. Al respecto Hidalgo (1998), comenta que de forma complementaria a estas actuaciones y en coherencia con el proyecto político intervencionista que se estaba gestando desde la década del cincuenta, se generaron una serie de medidas que aumentaron la regulación de la economía, la regulación de precios, impuestos específicos, subvención de créditos según sectores, fijación de salarios, crecimiento del sector público,

²⁹ Tomado de <http://www.lacasadelosespíritus.cr/front/pt1.php?ref=2>

³⁰ Para Cuevas y Mora “en Costa Rica se inició la implantación paulatina del *modelo neoliberal*, acorde con el llamado Consenso de Washington e impulsado por organismos financieros internacionales, con los llamados Programas de Ajuste Estructural (PAE) que se ejecutaron a partir de 1986 en el gobierno de Luis Alberto Monge. Por otra parte, acorde con la condición de país subdesarrollado, dependiente e inscrito en la órbita más inmediata de los intereses geoestratégicos de los Estados Unidos, Centroamérica en su conjunto, y Costa Rica en particular, se vieron atropellados por la avalancha de la globalización cultural neoliberal desde la década de los 80.”(2013)

³¹ Según Cuevas la política cultural se entiende por lo que el estado hace o deja de hacer en relación con la cultura. (2013)

desarrollo de un importante sistema sanitario y desarrollo de ambiciosos proyectos de infraestructura lo que permitiría hablar de un Estado Benefactor.

Lo anterior expresa dos fenómenos de relevancia en torno al arte, el primero la capacidad del Estado de sustentar políticas, programas y proyectos ligados a la cultura (entendida como alta cultura o bellas artes) en consonancia con el modelo de desarrollo propuesto desde un enfoque de mecenazgo, apoyo económico, legitimación y reconocimiento “del profesional” del arte y la cultura, la formación académica para algunos casos (como la música) lo cual le permitió ejercer poder ya sea económico o simbólico, para controlar o sustentar propuestas consonantes con “lo nacional”.

El segundo fenómeno es la participación **de la población** como espectadora y la distribución de la producción cultural, en un primer momento en el Gran Área Metropolitana (GAM)³³ y en un segundo momento (posterior a la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes) a lo largo y ancho del país, promoviendo la noción de lo que se consideró la cultura, donde operaron los filtros ideológicos y políticos en las propuestas estéticas y los procesos de gestión.

Partiendo de este enfoque, el Estado costarricense empieza a generar una batería de instituciones y organizaciones producto de su política cultural en la “distribución del bienestar cultural”. Dichas instituciones y organizaciones se consolidaron con principios coherentes al proyecto político y económico imperante, su gestión estará marcada por la difusión y el mecenazgo (Cuevas-Molina, 1995, p. 127) que más adelante darán paso a otras instituciones gestoras del arte y a la creación del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD) como eje articulador. Es importante destacar que el crecimiento económico, de la mano del Estado benefactor generó un fortalecimiento de las capas medias a las que se dirigían las políticas culturales imperantes, la promoción, la capacitación y las condiciones económicas, brindaron elementos claves para posicionar a la artes escénicas en términos de consumo, siendo los sectores de la burocracia estatal sus principales consumidores (Bell y Fumero, 2000) y constituyéndose como un fenómeno masivo, presente poco después en comunidades rurales y urbanas, colegios y fábricas, espacios públicos, teatros y museos.

Así mismo la llegada de intelectuales y artistas suramericanos, provenientes principalmente de Argentina, Chile y Uruguay, países en contextos de dictaduras militares en la década de los setenta, generaron una diversidad no sólo de elementos estéticos y sus sentidos, sino de diversas formas de sobrevivencia y conocimiento en torno al campo de las artes escénicas, partiendo de sus propias realidades y contextos, con la excepción de algunas corrientes latinoamericanas (como el teatro del Oprimido), su inserción a espacios públicos y privados de producción y difusión, nutrió un proceso de creación de un campo artístico ya iniciado en años previos, donde el peso radicaba en el Estado como uno de sus agentes y que permitió el enriquecimiento y acercamiento de la sociedad costarricense a las artes escénicas.

A manera de síntesis el campo de las artes escénicas en la década de los setentas sufre de una aceleración entendida por Cuevas-Molina a raíz de tres elementos: el capital cultural acumulado de las experiencias primigenias en el país, aunado al aporte de las experiencias latinoamericanas y el papel de difusión del Estado, en un principio desde la academia y posteriormente en la creación del Ministerio de Cultura Juventud **Deportes**, tomando en cuenta los años mil novecientos setenta y tres, setenta y cuatro y setenta y cinco como los de mayor auge en las presentaciones teatrales.

³³ El Gran Área Metropolitana de Costa Rica, abarca las regiones multinucleares de las provincias San José, Alajuela, Cartago y Heredia.

Es a finales de la década del setenta cuando emerge un proceso de transformación que comienza a dar una baja en el impulso que llevaban las artes escénicas tras las décadas anteriores por razones políticas, ideológicas y económicas, entre ellas la manifestación de las ideas que difieren de la posición oficial del Estado y la crisis económica, lo que imposibilita el acceso, los conflictos y las rivalidades que impiden la aglutinación de intereses en torno al campo teatral y en menor medida un contingente de profesionales provenientes de América Latina, que deciden buscar opciones laborales en otras latitudes, cierres de programas y proyectos, cierre de espacios para la producción teatral entre otros, que se acrecientan con la llegada de la Coalición Unidad (1976-1983) que llegó al poder en el período 1978-1982 y que posteriormente se fusiona al naciente Partido Unidad Social Cristiana (PUSC).

El nuevo modelo de desarrollo se inserta en Costa Rica a partir de medidas de estabilización económica (Programas de Ajuste Estructural). Algunos de los principales aspectos que desencadenaron cambios profundos en la noción de desarrollo fueron de tipo económico y llegaron a afectar la injerencia del Estado en su intervención, en la generación de políticas, programas y proyectos inviables de ejecutarse, sus impactos se hicieron sentir en el sector cultura. La aplicación de los Programas de Ajuste Estructural (PAE) y sus consecuencias sociales se complementaron con el discurso del “Desarrollo Humano Sostenible” y fueron los principales elementos de implementación de las políticas neoliberales en la Costa Rica de finales del siglo XX.

Es a partir de la década de los años ochenta por las razones citadas y el cambio conceptual de lo que se entiende desde el Estado por cultura³⁴, que se llega a fragmentar y desarticular esta estructura que el proyecto socialdemócrata consolidó, no sin antes encontrar férreos opositores al nuevo rumbo que irá a instrumentalizar esta nueva visión antropológica de cultura.

Esta perspectiva orientada a la “Promoción Humana” enfrenta recortes presupuestarios, generando una política focalizada en casas, centros y comités de cultura, que permite un clientelismo a menor escala y con menores recursos que el enfoque socialdemócrata, en los cuales se apoya el Partido Unidad Social Cristiana (PUSC) y en el que las expresiones de lo popular y los conceptos de la UNESCO acuñados por el Ministerio de Cultura, generan un cambio de discurso enfocado hacia la cultura popular, que permitirían según Bell y Fumero (2000) la recuperación de la memoria colectiva en un contexto de inserción a la dinámica del capitalismo global producto de la crisis y la aplicación de los Programas de Ajuste Estructural.

Estos cambios estructurales provocaron que el Estado dejará de sustentar económicamente a producciones y profesionales del sector, que cumplían funciones como promotores, funcionarios de administración, elencos, técnicos, dramaturgos entre otros, desplazándolos.

La eliminación de acciones facilitadoras de la estructura que llegó a tener las artes escénicas en sus tiempos más florecientes, como el abaratamiento de las taquillas y el transporte para el público, el acondicionamiento de espacios físicos y sociales públicos para la expresión artística escénica se redujo, gran parte de los profesionales y la población beneficiadas con

³⁴ Atendiendo a lo que entiende la UNESCO (1982) como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, postura que adopta el estado costarricense hacia la década de los ochenta.

este modelo se re insertó de maneras distintas a un campo de las artes escénicas en transformación.

Es en este periodo cuando las responsabilidades, que en su momento fueron compartidas en mayor medida por el Estado, el sector artístico y con fuerte apoyo de la población en calidad de espectador y en sus mejores momentos como intérprete y gestor, recaen en la empresa privada que potencia su inserción en el campo artístico en general para efectos de mercadeo y posicionamiento, ejemplos de lo anterior se expresa en otras ramas de las artes como la música y las artes visuales para el caso de la Republic Tobacco Company y Lachner & Sáenz respectivamente en bienales y festivales, ligados a valores estéticos distintos en consonancia con el modelo neoliberal.

Los factores anteriormente mencionados se intensifican en los años ochenta generando la llamada “crisis del teatro” que no es más que la re-configuración de este campo artístico en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal. El encarecimiento de los montajes y la taquilla, así como el empobrecimiento de la población aunado al aumento del entretenimiento de masas³⁵ reducen las posibilidades de acceso y es en esta década en la que el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, según Cortés (2008), pierde poco a poco su función de “motor del desarrollo” cultural para convertirse en un cascarón burocrático, donde por ejemplo, la Compañía Nacional de Teatro deja de realizar giras en el país y los subsidios a grupos independientes se reducen hasta desaparecer hacia el año 1986.

Es entonces cuando las artes escénicas dan un vuelco hacia la iniciativa privada y las compañías independientes, en donde esta jerga de independencia (del Estado, de las organizaciones, de las comunidades) se vuelve más fuerte y cambia su sentido hacia la actividad empresarial y el teatro comercial, en este sentido Contreras (2012) señala que a raíz de la necesidad, el cansancio o la falta de iniciativa, el sector independiente entra en una lógica de mercado: menos inversión para mayores ventas con temas de fácil comercialización.

Asimismo Cortés (2008) afirma que los los grupos al desaparecer o adecuarse al nuevo contexto costarricense de las artes escénicas, generan cambios sustanciales en sus formas de sobrevivencia para permanecer en el campo, insertos en la academia, como productores, administradores o dueños de salas, que modifican su repertorio con una clara tendencia hacia el teatro comercial y el sainete chabacano de risa fácil y equívocos sexuales aunado a la televisión como espectáculo de masas, donde para disfrutar de momentos de ocio, esparcimiento y enriquecimiento cultural ya no era necesario salir de casa.

En síntesis para la década de los noventa el teatro se convierte en una práctica artística de oferta restringida y en competencia con un mercado cultural abierto y en condiciones desiguales, junto a otras manifestaciones artísticas que también sufrieron cambios abruptos en su estructura, producto de las transformaciones del modelo de desarrollo costarricense.

Sobre este escenario, para la década de los noventa las iniciativas independientes se vieron obligadas al aprendizaje de cuestiones de manejo de recursos, entre otras labores, para mantenerse estables y apuntar a lo que señala Contreras (2012) como la profesionalización

³⁵ De acuerdo a Canclini (2007) el entretenimiento de masas como la televisión y la interactividad suponen televidentes e internautas, esta oferta masiva de información y espectáculos no ofrece criterios para seleccionar y jerarquizar y son acumulados en motores de búsqueda (google, yahoo) e insertos en ellos bajo los criterios y dinámicas del mercado

del sector, que ahora no está solo en generar una propuesta artística, sino en suplir las necesidades alrededor de ésta como la forma de gestionar y aprender a sobrevivir para permanecer en el campo de artes escénicas en el contexto de las políticas culturales dominantes en este periodo, donde la ausencia de las mismas es la tónica dominante.

Ejemplo de lo anterior son las incursiones de los miembros de los grupos en el diseño de proyectos financiados por cooperación internacional, iniciativas que debían contar con bases artísticas o poseer coordenadas teóricas y metodológicas eurocéntricas o dependiendo de los organismos y trabajar temas sociales en boga como género, niñez y adolescencia, ambiente y violencia doméstica u otras temáticas propias de la gestión, entre otros. En este sentido su papel ha variado o disminuido dependiendo de la focalización de su política de cooperación internacional fluctuante, a lo largo de la década hasta la actualidad. Como señala Contreras (2012), los cronogramas, indicadores de logro, objetivos, hojas de presupuesto, desglose y prevención de gastos, justificaciones y planes de trabajo han posibilitado llevar a cabo una idea o propuesta creativa o la misma financiación del grupo, con lo anterior el carácter independiente, llevo a un pensamiento de microempresa, propio del planteamiento neoliberal.

Esta misma lógica es impulsada por el propio Estado costarricense desde los años noventa hasta la actualidad. El viejo modelo ha quedado atrás, su respectiva “crisis” y cambio de rumbo es la nueva palestra en la que se desenvuelven sus agentes en la actualidad. Para finales de la década de los años noventa se ha incorporado tanto en el Estado, como en la empresa privada y en los organismos de cooperación internacional, así como en los mismos grupos independientes, agentes de la antigua estructura y su transición, nuevas formas de organización y gestión, que han cambiado en función de su sobrevivencia, en una sociedad regida cada vez más por el mercado y menos por el Estado y donde éste facilita esas condiciones de inserción a la dinámica del mercado desde una visión privativa de la creación por su enfoque en la gestión e impulsando estéticas que representan valores del neoliberalismo de manera inconsciente o cotidiana³⁶.

La aparición en mayor cuantía de figuras jurídicas como las de asociación o fundación, micro empresa (PYME) se multiplican en la década de los noventa y se acrecientan a principios de la primera década del siglo XXI, abriendo paso a la tenencia de sociedades mercantiles, único medio para vincularse a proyectos estatales, privados u optar por financiamientos o concursos a cooperación internacional.

Por ejemplo, las formas de contratación del Estado bajo en el contexto del modelo de desarrollo actual, en el ámbito de la cultura y el arte son los carteles de licitación por servicios de producción, las contrataciones abreviadas o las licitaciones, dependiendo de los montos, que varían de menos de diez millones de colones hasta más de cincuenta millones o en el caso de la cooperación internacional cuyo requisito para el financiamiento de

³⁶ En este sentido la estética en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal se entiende como un dispositivo que implica una sensibilidad coartada por valores como el consumo, la inmediatez, el individualismo, la homogenización, la normalización de la violencia o los discursos xenófobos, misóginos, homofóbicos entre otros, expresos en las artes y remitiendo a la espectacularización de la vida cotidiana, como lo expresa Emmelhainz (2014)³⁶. Fenómeno que se puede encontrar en productos culturales masivos como el cine, la televisión y la música así como en las artes escénicas en la Costa Rica neoliberal producto de la transformación de este campo artístico.

propuestas es contar con una figura jurídica activa y una cantidad determina de años operando.

Aunado a la forma de operar en términos de generación de oportunidades o satisfacciones de necesidades y servicios del Estado, de la empresa privada y de la cooperación internacional, María José Monge (2011) en su diagnóstico sobre el sector cultura en Costa Rica, describe algunas iniciativas del estado que en los últimos años han impulsado el desarrollo de sociedades mercantiles como la financiación de proyectos de PROARTES, IBERESCENA, IBERMEDIA, IBERORQUESTAS y SINERGIA entre otros, que han impuesto la necesidad de una figura jurídica y facturas timbradas para poder optar por tales fondos. (p. 72).

Este mismo documento evidencia cómo el Estado ha normalizado e incorporado esta forma de operar en el sector artístico. Así la generación de competencias para el mercado radica en factores como la cantidad, la calidad y la rapidez de la prestación de servicios en temas como investigación, gestión cultural, la producción de espectáculos, captación de fondos o servicios profesionales en el ámbito artístico, una demanda que deben cumplir no solo las organizaciones, colectivos o grupos de artes escénicas, sino que se homogeneiza hacia otros ámbitos de la cultura y el arte, lo cual no permite una noción de proceso en el mediano o largo plazo y se supedita a la inmediatez, tratando de brindar los productos determinados en cláusulas o términos de referencia de contratos en el menor tiempo posible.

La manifestación más clara de esta tendencia hacia la mercantilización, en las artes escénicas es la sala urbana anteriormente mencionada, que se manifiesta como una actividad empresarial con una base jurídica de Sociedad Anónima con fines de lucro, pero que no dista mucho de las otras figuras de fundación y asociación cultural, que invisibilizan la tendencia anterior por sus condiciones de no lucro y perseguir objetivos propios de la organización principalmente, sin embargo operan de una manera similar pues sus miembros viven a partir de ellas, o forman parte importante de su sobrevivencia.

Así las alternativas que se vislumbran desde el estado y la cooperación internacional atañen a las posibilidades existentes en el mercado: talleres, conversatorios, capacitaciones y cursos de emprendedurismo, gestión cultural, microempresas, mercadeo, posicionamiento de producto y marca son parte de las respuestas que en el contexto actual se brindan a diferentes ramas de las artes, pero evidenciadas mayormente en el diseño y la producción artesanal, que lejos de enriquecerlo, le expone a situaciones de riesgo económico y flexibilidad laboral, asimismo como lo menciona Monge, existe una incapacidad estructural que impide el acceso a créditos bancarios por parte del sector artístico o un mercado base, que le permita desarrollar actividades lucrativas que puedan ser consumidas por una población cada vez más polarizada y empobrecida, donde se visualiza la necesidad de políticas de estímulo al sector.

Esta racionalización de los procesos de producción, paralelos a las transformaciones de las puestas en escena y de los proyectos creativos, así como la diversificación de los ámbitos de acción de los agentes, han ido de la mano de la pequeña sala urbana generando transformaciones sustantivas en las formas de sobrevivencia de los grupos de artes escénicas en Costa Rica. Se puede señalar un último fenómeno relacionado a lo descrito anteriormente: los grupos de artes escénicas están generando estrategias de sobrevivencia para poder permanecer en el campo de las artes en un contexto que les es adverso.

Lo anterior plantea un problema, lacónico en la siguiente pregunta ¿Qué pasa cuando producto de las transformaciones del modelo de desarrollo neoliberal³⁷ se desarticula una estructura consolidada con características propias, desarrollo incipiente de un mercado local, procesos de gestión y conocimiento a escala local y nacional y prácticas de consumo y socialización de las artes escénicas producto de las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX?

Las reformas neoliberales³⁸ en Costa Rica tienen implicaciones en las más diversas áreas de la cultura y sectores de la sociedad; el arte y el sector artístico no son la excepción. La liberalización económica, el poco apoyo del Estado, el cambio en las políticas culturales³⁹ y las nuevas dinámicas que adquieren los grupos artísticos, son sólo algunos elementos de la transición de una sociedad con ciertos beneficios del Estado de Bienestar a otra regida por un Estado neoliberal, contexto en el que se generan estas transformaciones.

Los grupos de las artes escénicas en medio de los polos citados al principio de este artículo, han estado inmersos a partir década de los **noventa** a la actualidad en un “limbo” del cual han salido avante mediante sus estrategias de sobrevivencia. Sin embargo este limbo no es más que campo de las artes escénicas costarricense que se ha transformado producto de las dinámicas de los propios grupos en la lucha por su permanencia en contraste o consonancia al modelo de desarrollo neoliberal, generando estrategias de sobrevivencia diversas, no sólo en el plano económico, sino en aras del reconocimiento simbólico y la legitimidad de su quehacer para la permanencia en un contexto adverso, desde donde este documento posiciona su reflexión.

El perfil de estos grupos es **heterogéneo** y reflejan en gran medida la diversidad del campo de las artes escénicas y sus diferentes estrategias para sobrevivir en el marco del modelo de desarrollo neoliberal, ya sea desde el grupo experimental, la asociación cultural, la empresa teatral, o el colectivo artístico social lo anterior dictó la pauta en cuanto a la forma de abordar cada una de las estrategias de sobrevivencia, tanto las coordinadas teóricas como metodológicas debían estar dotadas de flexibilidad , pero al mismo tiempo de estructura que le permitiera al investigador homologar la información para generar un cuerpo de conocimiento que en su diferencia explicase su sentido de unidad.

Así para efectos de este trabajo la sobrevivencia se explica como la unidad de análisis general de las formas en las que los grupos, desde sus propias experiencias y conocimientos han podido permanecer en el campo de las artes escénicas a lo largo del tiempo, en el marco de las reformas neoliberales (1990-2010).A su vez esta categoría general remite a seis subcategorías o sobrevivencias: de carácter económico, de conocimiento, estética,

³⁷ Emmelhainz define el neoliberalismo como un sistema regido por la economía del libre mercado, la privatización del estado de bienestar y una buena parte de los servicios gubernamentales (educación, salud, energía), subcontratar al sector privado y cambios en las leyes laborales y en los derechos de los trabajadores al igual que una división transnacional del trabajo. En cuanto al sistema de control, el neoliberalismo combina un régimen policial militarizado con tolerancia represiva: gobernando con soberanía diferenciada –unos como “ciudadanos” y otros como “no-ciudadanos” o excluidos” (2014)

³⁸ Cuevas define de manera sucinta estas reformas como medidas dictadas por organismo internacionales que generaron recortes profundos en el presupuesto y gasto público, devaluación de la moneda nacional, privatización de empresas y servicios estatales, liberalización del comercio internacional y repliegue del estado (2012)

³⁹ Según Cuevas la política cultural se entiende por lo que el estado hace o deja de hacer en relación con la cultura. (2012)

interna y externa a los grupos, esta última subcategoría se desgranó en relación con otros agentes del campo de las artes escénicas y se analizó a través de escalas local, nacional y global, como sugiere de Souza Santos.⁴⁰

La estrategia metodológica contemplo, además del preámbulo en torno a la relación artes escénicas sociedad costarricense desde la indagación bibliográfica para la comprensión, entrevistas en profundidad con miembros fundadores de los grupos, contemplando una batería de preguntas ligadas a las sobrevivencias para la permanencia en el campo de las artes escénicas, lo que permitió reconocer la especificidad de cada estrategia en su riqueza y diversidad.

La primera estrategia corresponde al Grupo Teatro *Abya Yala*, fundado a principios de los años noventa, conocido por sus proyectos y procesos de investigación y temáticas ligadas a la problemática social; este grupo se funda, según sus integrantes, como “un teatro independiente, residente en Costa Rica dedicado a crear trabajos escénicos originales, además de hacer espectáculos, mantener espacios de entrenamiento e investigación, brindar talleres, conferencias y seminarios a nivel nacional e internacional, se mantiene activo en la producción y promoción de actividades artísticas y culturales en Costa Rica y Centroamérica”⁴¹

La estrategia de sobrevivencia de este grupo contempla como parte de su modo de vida la necesidad de generar un núcleo creativo paralelo a la cultura oficial, partiendo de la existencia de vínculos afectivos entre sus fundadores y miembros, repensar sus condiciones en el campo de las artes escénicas bajo el modelo neoliberal, presente en la década de los noventa y a partir de su fundación generar de manera independiente las propuestas y proyectos, que carecían de interés para el estado y la empresa privada. De esta manera el grupo tuvo claro desde el principio que el tipo de teatro que querían hacer no correspondía a las dinámicas del mercado, fusionando el quehacer creativo con el trabajo académico.

Otra característica de relevancia en la estrategia de sobrevivencia de esta agrupación es la existencia de un fenómeno gravitacional entre los miembros fundadores y las personas que integran el grupo, en su mayoría mujeres, pertenecientes al campo académico y cuyas posibilidades de crecimiento intelectual, creativo, las propuestas eclécticas y experimentales y el trabajo de investigación se fusionan con la producción de unidad o participación colectiva para convertirse en un agente de innovación e la creación escénica en el país.

En el plano económico, la necesidad de tener otro trabajo remunerado forma parte de la dinámica del grupo, pues la calidad entendida desde esta agrupación como el nivel de exigencia y profesionalismo desde la investigación, la participación, la indagación teórica y el entrenamiento constante hacen de las propuestas procesos que abarcan al menos un año y que en términos de mercado son inviables, pero generando otros réditos que atañen al sentido atribuido al trabajo individual y colectivo y finalmente la culminación de los procesos en puestas en escena, lo que brinda sentido a la vida de sus integrantes y a la agrupación, que en veinte tres años ha logrado permanecer en el tiempo generando un público cerrado e

⁴⁰ En la interacción de los grupos con otros agentes del campo de las artes escénicas, el planteamiento de Souza Santos permite ir más allá del campo de las artes escénicas costarricense y trascender el alcance de las diferentes estrategias de sobrevivencia en sus relaciones a niveles locales, regionales y globales con otros agentes, especialmente en América Latina y que permiten en los casos estudiados la permanencia de los grupos.

⁴¹ Página web del grupo “Abya Yala”, disponible en <http://www.teatro-abyayala.org/>

incluso elitista, el cuál a partir de las propuestas han ido ampliando, generando niveles de interpretación de las obras de acuerdo a los públicos.

La distribución de labores del grupo es otro de los elementos que ha permitido su sobrevivencia, la especialización en distintas áreas e inclusive interdisciplinarias permiten un empoderamiento de los miembros y la puesta en marcha de los procesos de producción y gestión, al igual que en los procesos creativos la responsabilidad y el compromiso en asumir la elaboración de vestuario, diseño, actuación, danza, dramaturgia, música y escenografía, gestión de proyectos entre otras labores propias del grupo forman parte esencial de su estrategia, en condiciones de convivencia, horizontalidad e interacción para el intercambio de conocimientos, fruto de la fuerza de trabajo de los miembros y su disponibilidad para cada proyecto, donde las estructuras organizacionales cambian, pero permanece la fluidez y la horizontalidad producto de espacios lúdicos de participación y comunicación que permiten debatir desde los recursos creativos hasta el tiempo dedicado al proyecto.

En cuanto a la sobrevivencia estética, este grupo se caracteriza por el eclecticismo y la experimentación, la ausencia de una corriente específica, definidos como teatro contemporáneo generan un proceso de autoconstrucción hacia una realidad estética propia y afianzada con el tiempo, crítica, reflexiva de la realidad nacional e internacional y desde donde la participación y los aportes de cada una de las personas que integran los procesos es importante para posibilitar la creación, desde las distintas habilidades y conocimientos

La articulación de una red de agentes a escala nacional en sus primeros años, al sentir la ausencia del estado se consolida con el apoyo económico para el financiamiento de proyectos creativos con organismos de cooperación internacional, embajadas y más recientemente con programas y proyectos de apoyo estatal, a escala más local con municipios, empresa privada y un público consolidado en el transcurso de los años. Es de relevancia destacar que este grupo trasciende el campo de las artes escénicas costarricense en sus relaciones a escala global en la participación en festivales, intercambios, giras, iniciativas de integración regional, capacitaciones, encuentros, talleres y charlas que han nutrido al grupo y les ha permitido proyectarse a nivel internacional

La *Asociación Cultural Giratablas*, proyecto fundado en 1993, ha diversificado su quehacer, que va desde la capacitación en diversas áreas de las artes escénicas, la producción de espectáculos, montajes escénicos, a la gestión cultural, entre otros. Según sus integrantes, "Giratablas es un organismo creado por un grupo de artistas y de gestores culturales independientes, que desde 1993 ha venido desarrollando su labor en cinco áreas específicas: la gestión y promoción cultural, la producción artística, la sala de teatro y la Academia de teatro".⁴²

Esta segunda estrategia de sobrevivencia tiene como modo de vida la incursión al mercado desde las inquietudes creativas con una propuesta definida y radicada en "girar las tablas" un elemento innovador que lleva al grupo comunidades, escuelas y colegios fuera del Valle Central, a partir de vínculos familiares y afectivos este grupo genera una compatibilidad que le permite mantener durante veinte años una estructura organizacional que han ido trabajando con el tiempo, si bien sus miembros han sido fluctuantes han logrado la constancia durante más de siete años en algunos casos, dedicándose exclusivamente al quehacer de la asociación.

⁴² Página web del Sistema de información Cultural de Costa Rica - MCJ. Disponible en <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/asociacion-cultural-giratablas-302.html>

Solventada la necesidad creativa en la estrategia de girar, de influencia uruguaya (Teatro La Máscara), la necesidad económica les insta a ir más allá de girar las puestas en escena para involucrarse en la venta de servicios relacionados al teatro, animaciones para fiestas y eventos privados de agencias de publicidad, hicieron de la dualidad su principal forma de vida hasta mil novecientos noventa y ocho cuando funda una sede producto de un préstamo bancario y de fondos asignados a la cooperación internacional Europea.

El giro hacia un espacio físico propio marca una pauta en la gestión y racionalización de los procesos, la sostenibilidad se vuelve una constante búsqueda cofinanciada por la cooperación internacional y desde donde se origina la diversificación de los procesos enfocados hacia el mercado y los cambios sustantivos en la organización a partir del establecimiento de la sede.

Los recursos principales con los que contó esta organización fueron su fuerza de trabajo, en los perfiles asociados a la producción, la pedagogía, la actuación, técnicos, vestuaristas y diseñadores, mezcla de conocimientos formales e informales, así como la incursión en el diseño y ejecución de proyectos .

Su estructura organizacional radica en sus fundadores, sin embargo esta coordinación general tenía como complemento áreas de trabajo, formándose especialistas en las mismas desde la experiencia y la creatividad para resolver en el cotidiano. Así a lo interno de la agrupación se comprendieron las áreas de Promoción que entre otras labores se encargaba de girar obras y brindar talleres, Comunicación, Publicidad, Escuela de Teatro y Gestión Cultural esta última enfocada al diseño y ejecución de proyectos a presentar a la cooperación internacional, empresas privadas, estado, venta de servicios al estado y empresa privada.

Es importante destacar que los procesos desarrollados por esta agrupación contaron con un enfoque integral a nivel artístico pues no sólo implicaba un montaje, sino también talleres y audiovisuales y coordinaciones institucionales o comunitarias, dichas actividades tenían como base las relaciones humanas y la participación grupal en la prestación de servicios, así mismo la planificación jerarquizada pero descentralizada implicaba una diversificación y una complejidad mayor que otras agrupaciones y por ende una coordinación en materia administrativa y logística a cargo de sus fundadores, las reuniones semanales, la toma de decisiones por área de trabajo, la comunicación y coordinación constantes entre las áreas y la coordinación general formó parte de esta estrategia de sobrevivencia a finales de la década de los noventa y principios del año dos mil.

Esta estrategia de sobrevivencia ya vislumbraba la transformación del modelo de desarrollo y su relación con el campo escénico, la gestión con rumbo a la actividad mercantil asentada en la diversificación, la adaptación a los procesos, intereses o demandas de la cooperación internacional o a los criterios del mercado, las demandas de la empresa publicitaria o el ajuste a las agendas de cooperación internacional en temas como niñez y adolescencia, ambiente o género, formaron parte de las adaptaciones de esta agrupación al modelo de desarrollo predominante, así mismo la flexibilidad de algunas agencias, permitió financiar proyectos propios inviables desde una óptica mercantil.

Una de las innovaciones de esta estrategia de sobrevivencia fue la creación de la academia Giratablas y su propuesta, cinco niveles en una búsqueda pedagógica, generando una metodología propia y un enfoque que permitía desligar al estudiante de las ideas preconcebidas de lo consideraba como “hacer teatro”, para llevar al estudiante por cinco niveles que culminaban con la interpretación de un texto.

Otra de las innovaciones que presenta este grupo en su estrategia de sobrevivencia fue I convertirse en una plataforma para la puesta en escena no solo de sus obras sino de otros grupos, partiendo su experiencia en producción.

A escala nacional las relaciones generadas por este grupo se crearon partiendo de actividades y proyectos concretos donde el grupo aportó su fuerza de trabajo y sus conocimientos, el estado, el público, estudiantes de la academia , así como diversos organismos de cooperación internacional ubicados geográficamente cerca de la sede facilitaron la incorporación a redes y alianzas para su sobrevivencia.

El *Teatro Torres*, denominada como empresa teatral, abre sus puertas en el 2003 y se identifica como una opción que se especializa en la satisfacción del cliente, con zonas VIP con baño privado y reservados para la ingesta de licor entre otros servicios.

Esta tercera estrategia de sobrevivencia es quizá el reflejo más concreto, de la forma en la que la transformación del modelo de desarrollo costarricense influyó en el modo de vida de personas y organizaciones de las artes escénicas similares al Teatro Torres, a principios del siglo XXI pues para su permanencia implica de lleno sumarse a la dinámica del mercado, desligarse del estado o de las formas de financiamiento y subvención vía cooperación internacional y generar una rotación de público exitosa que permita sufragar y generar réditos a espectáculos en cuyos procesos de gestión se ha hecho una inversión.

Como base de esta empresa teatral se encuentran dos mujeres en mundo liderado tanto en el aspecto creativo como administrativo por hombres y cuyos vínculos afectivos e intereses económicos les insta a establecer criterios para la consecución y rotación de un público haciéndose cargo del aspecto creativo y administrativo respectivamente.

Los conocimientos formales en artes escénicas, la experiencia en producción y administración de recursos de ambas empresarias y el reconocimiento simbólico en radio y televisión de unas de sus integrantes hacen de esta empresa una estrategia de sobrevivencia que permite su permanencia en el campo de las artes escénicas.

Algunas características de esta estrategia son la calidad (entendida como el buen servicio) la comodidad de su espacio físico, el vigor, el compromiso y la exigencia propios del contexto de mercado, lo que les ha llevado no solamente a sobrevivir en el campo de las artes escénicas, sino a vivir y dedicarse exclusivamente al teatro logrando montar y rotar hasta setecientas funciones de una obra en cinco años.

La sobrevivencia económica de esta estrategia parte de la necesidad de constante flujo y captación de público, lo que conlleva el sufragio de gastos como publicidad semanal en prensa, pago de derechos de autor y la flexibilización de su fuerza de trabajo en la figura de prestación de servicios profesionales, para el caso de los actores y personas que brindan servicios de alimentos y bebidas, así como la limpieza del inmueble, la dirección y adaptación de las obras recae en una de sus fundadoras y la administración y gestión en su contraparte reduciendo los costos de operación y maximizando los márgenes de utilidad.

Otro de los elementos importantes en esta estrategia es la visión del público como cliente y la satisfacción de éste

La verticalidad en la toma de decisiones es necesaria en esta estrategia de sobrevivencia, pues busca la planificación de los recursos para un máximo de ganancia, lo que hace de los procesos de producción una búsqueda constante por parte de ambas empresarias en internet, ya sea en prensa o en sitios de agencias de derechos de autor las obras que más se están moviendo en el ámbito internacional, lo anterior se facilita por la representación de más de 25 agencias de derechos de autor a nivel internacional, su lectura y sesibilidad hacia las obras les permite saber si existirá o no aceptación por parte del público, lo que siempre conlleva riesgo e incertidumbre a condiciones de aceptación que se escapan a su control.

El proceso de producción una vez escogida la obra inicia con la escogencia de un “casting”, la logística, el diseño de escenografía, diseño de vestuario, luces, ensayos y puestas en escena a cargo de ambas empresarias, reduciendo el tiempo de ensayo y haciéndolos pagados para la reducción de costos y el montaje inmediato.

Las obras al estar en apego a derechos de autor se les realizan adaptaciones mínimas al contexto costarricense, una adecuación de la obra en el lenguaje o variaciones pequeñas a la creación del autor, en apego irrestricto a su obra evidencia la no elaboración de proyectos creativos propios sino la interpretación y reproducción como elemento central para la captación de público.

Para la sobrevivencia social externa se encuentra que para esta empresa los principales agentes externos a escala global que permiten su sobrevivencia son las agencias de derechos de autor y a escala local el público, así como la búsqueda de las obras que generan mercado en otros países.

La relación a escala local con el público para lograr la rotación de obra es el “boca a boca”, su ubicación geográfica en uno de los lugares más concurridos de San José, así como ver una fila en la calle y la expectativa que genera estar siempre “a teatro lleno” forman parte de su estrategia de sobrevivencia en la relación con su público, así mismo no se descuidan aspectos formales de comercialización y publicidad.

La sobrevivencia estética y la relación con la empresa teatral está en la comedia, una comedia que haga reír sin necesidad de ir más allá de la cuarta pared⁴³, sin morcilla⁴⁴ y exageraciones o chistes vulgares o xenófobos, el apego a la obra del creador y las adaptaciones al contexto costarricense, con mensajes de fácil interpretación pero de gran exigencia en la producción del espacio, del vestuario, de la iluminación, la escenografía y el espacio físico, elementos que han hecho del teatro Torres un proyecto que permanece.

En esta estrategia se diferencia el hecho de que la creatividad del director o de los actores está limitada, en apego a la obra y al creador y sus derechos del autor, considerando que existe cierto nihilismo en otros tipos de teatro, donde el plano creativo va más allá de la comprensión del público, lo que impide el flujo de espectadores y el éxito en la rotación de público.

Esta estrategia de sobrevivencia ha permanecido en el tiempo, no sólo por el manejo que sus propietarias hacen del proyecto o por la forma en la que se diferencian, en la comodidad

⁴³ La cuarta pared es la división entre el público y la obra, separa al público del medio escénico invitando a la expectación de los personajes, donde estos actúan como si nadie existiera en la sala.

⁴⁴ La morcilla se entiende como la identificación de factores por parte del actor, que hacen reír al público o que le impresionan, exagerando o dando continuidad a situaciones que provoquen al público.

del cliente/espectador con los otros teatros comúnmente llamados “comerciales” sino por su ligamen a las dinámicas del capitalismo global y su interacción con agencias de derechos de autor, su lectura de lo que existe en la palestra latinoamericana en el marco del consumo y las industrias culturales, las formas en las que dichas obras se adaptan al contexto costarricense bajo el modelo de desarrollo neoliberal y en su lectura de público para su rotación en sala.

El colectivo Respira es la cuarta estrategia de sobrevivencia, el grupo nace en 2009 y una de las características de relevancia en torno al modo de vida de este grupo es que todos y todas en particular forman una gran familia, los vínculos afectivos y familiares permiten la cohesión y son parte fundamental del grupo, partiendo del humor el juego, el compartir, el riesgo de hacer improvisación y el darse a los demás, son elementos fundamentales de su estrategia de sobrevivencia para la permanencia.

Esta estrategia de sobrevivencia no sólo es diversa en sus formaciones profesionales y vínculos, sino en su procedencia, pues el grupo se conforma de integrantes de diversos países de América Latina con un marcado interés por la reflexión de temáticas sociales, la incidencia política y el teatro de corte latinoamericano.

La apertura de los miembros, la mayoría no especializados académicamente en artes escénicas, de vincularse desde el arte como herramienta de transformación social, así como la necesidad personal o expectativa de cuatro de sus miembros de “hacer algo” relacionado a las artes, insta a dos de sus miembros a conformar el grupo de trabajo.

El sentido de la conformación del grupo y su quehacer está en la experiencia de compartir por medio de las artes escénicas una forma de expresión humana que le brindan sentido a la vida y a la existencia. Las búsquedas de formas de reflexión y acción a problemáticas sociales, la influencia de la improvisación teatral, el teatro del oprimido y la incidencia política en temas como ambiente, economía, género, violencia y otros desde las artes escénicas coinciden con una capacitación brindada por Juan Serafini⁴⁵ en 2009 que les impulsa a trabajar desde el Teatro Foro Clown.

La clave para la permanencia del grupo está en las relaciones y vínculos afectivos así como en la necesidad de generar transformaciones sociales, donde la comunicación, la fuerza de trabajo y la diversión se conjugan en espacios donde si bien hay conflicto, las relaciones generadas son horizontales.

En cuanto a la sobrevivencia económica el colectivo no se gesta con fines exclusivos de mercado, si bien están formalmente constituidos como una Asociación Cultural su dirección gira en torno al disfrute y al compromiso en problemáticas sociales, sin embargo existen entradas económicas por los servicios que brindan, pero rotando con trabajos propios de las profesiones u oficios de cada uno de los integrantes.

El trabajo y la profesión en el colectivo se entiende desde los aportes a los procesos de transformación social, pero donde media la diversión, el juego, el disfrute, así como el compromiso, la perseverancia en la metodología de trabajo como herramienta para el cambio social, donde la remuneración es un elemento importante, pero no es el único.

Si bien existen proyectos que el colectivo realiza a solicitud de alguna de sus redes de agentes a escala local, alguna institución u Organización No Gubernamental (ONG), la motivación, y el sentido de los proyectos con fines relacionados a los del grupo es uno de los

⁴⁵ Argentino, integrante fundador de Grupo Respiral México quien de vuelta de una gira en Chile pasa por Costa Rica y conoce, capacita y forma al grupo en parte de las técnicas del teatro foro Clown

aspectos fundamentales para la toma de decisiones y que sujeta al compromiso del grupo con el proyecto.

No existen imposiciones o supeditaciones a demandas de organismos en cuanto a su forma de operar, su metodología o sus objetivos en torno a la necesidad de transformación social en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.

El profesional entendido desde el Colectivo Respiral no es sólo aquel vinculado al ejercicio de una profesión para trabajar y vivir ya sea en el ámbito de las ciencias sociales o de las artes, sino el que cumple características propias de los objetivos fundacionales del grupo en función del interés por la problemática social, el movimiento (no físico sino dentro del grupo) y la acción, la creatividad, la iniciativa así como la comprensión hacia algunos miembros más dominantes en algunos que en otros en diferentes áreas.

La profesión y el trabajo en Respiral se comparten con otros trabajos y profesiones remuneradas, relacionadas a los quehaceres propios de los conocimientos formales de cada uno de sus miembros, quienes comparten desde otros ámbitos su interés por la transformación social en Organizaciones No Gubernamentales, el trabajo con mujeres, no violencia, psicología comunitaria, trabajo psicosocial y otras en la academia, músicos con sus proyectos propios y una actriz, quién está más vinculada desde el ejercicio profesional entendido como el trabajo en las artes escénicas desde una educación formal.

Es importante señalar la relación del arte a los oficios no relacionados al arte, pues sus influencias forman un complemento en la cotidianidad de los miembros del grupo dos vías: se trabaja desde el arte en relación a los otros ámbitos y se trabaja en torno a otros ámbitos relacionándolos con el arte.

En cuanto a los recursos, la fuerza de trabajo es lo más importante y ésta viene de la mano de la priorización de los vínculos y las emociones hacia los proyectos que se quieren realizar y desde donde se aprueban o deniegan independientemente de lo económico. La incorporación de niños y niñas al grupo ha sido importante pues ellos y ellas convocan a la creación, la sensibilidad, el uso de la imaginación y otros recursos necesarios incorporados a las propuestas del colectivo.

Algunos recursos materiales son básicos para su funcionamiento, pero no indispensables y para lo cual el grupo dispone de un fondo colectivo para compra de equipos de sonidos, micrófonos y utilería, de fácil movilidad para su uso en comunidades, se hace con lo que se tiene, sin embargo lo que aparenta ser una carencia es parte de la dinámica bajo la que opera este grupo.

Los procesos de producción suelen ser caóticos, por la dinámica propia del grupo y por los diferentes quehaceres que realizan sus miembros fuera del colectivo, el contratiempo y la rapidez por requerimientos o solicitudes de sus contrapartes, el trabajo bajo presión y el letargo de algunos por las distintas ocupaciones o personalidades propias de los miembros, suelen hacer que el grupo trabaje con apremio sus procesos de producción generando angustia en algunos y activando las capacidades de otros generando equilibrio entre los integrantes, brindando la confianza necesaria para el trabajo en equipo y la consecución de los objetivos propuestos en cada proyecto.

En la propuesta metodológica que utilizan para el trabajo de reflexión y acción en problemáticas específicas, en el contexto de la Costa Rica actual se ve reflejado el proceso de producción pues antes de cualquier intervención comunitaria o montaje se generan

conversatorios entre los integrantes con temas generadores respondiendo a los siguientes cuestionamientos:

- ¿Qué es lo que se quiere?
- ¿Qué es lo que se va a hacer?
- ¿Qué tipo de personajes intervienen?
- ¿Cuál es la situación de opresión?

Posterior a ello la organización creativa en los procesos de producción es indispensable, la generación de un guión (que cualquiera puede realizar) es la columna vertebral del proceso, éste se comparte con los demás y la propuesta se reflexiona individualmente enriqueciéndola con ideas de cada uno de los integrantes del colectivo. Posterior a ello se establecen encuentros para el enriquecimiento, discusión y reflexión de la propuesta, que se nutre a partir de las ocurrencias, el juego, la diversión, modificando la propuesta de guión inicial y creando los personajes y las historias que van detrás de estos.

Se realizan improvisaciones, que se nutren con ideas de los miembros y entre los aportes se va modificando la propuesta hasta llegar a una puesta en escena concreta, pero siempre cambiante desde sus integrantes o el público quien interactúa de manera activa y reflexiva en cada función.

Es de relevancia señalar que debido a las diferentes esferas de la problemática social que el grupo trabaja, existen temas que el grupo desconoce, de las que reconoce su desconocimiento y en las que debe de explorar a partir de la entrevista y el conocimiento de las situaciones de opresión desde las vivencias de personas que hayan pasado por procesos similares a los que el grupo abordará.

En este sentido los conocimientos son parte esencial de la estrategia de sobrevivencia de este colectivo donde los aportes de las personas en condiciones y contextos adversos, se mezclan con los que conocen de teatro y aportan en aspectos técnicos como la proyección de la voz o las partituras físicas y que comparten con el resto, generando intercambio de conocimientos y saberes.

El trabajo de facilitación, moderación y reflexión con el público, lo asumen las compañeras apoyadas en su experiencia desde la psicología o el trabajo social, así como el trabajo comunitario de gestión y las reflexiones en torno a la educación popular, los conocimientos médicos y el funcionamiento físico del cuerpo lo aporta el obstetra, así como los conocimientos en sexualidad y temáticas conexas, el músico brinda ritmos a las escenas y otra de las integrantes desde sus conocimientos en radio y grabación, así como ejercicios y posturas de dicción.

Sin embargo, este grupo considera como carencia o faltante conocimientos formales de actuación, enriqueciéndose de los conocimientos de miembros que poseen educación formal en el ámbito, el sentirse actor o actriz “sin serlo” es parte importante de su estrategia de sobrevivencia pues la trasgresión al academicismo en el ámbito de las artes escénicas forma parte de su posicionamiento político y su razón de ser, no es necesario ser actor “profesional” o poseer conocimientos especializados en actuación para formar parte del grupo.

La capacitación en improvisación teatral, los talleres de *clown*, talleres sobre teatro del oprimido, encuentros de teatro del oprimido en Chiapas y Guatemala y los procesos de

formación, intercambio de saberes y experiencias inmersos en estas iniciativas regionales, ha nutrido una metodología propia de trabajo haciendo giros metodológicos, clarificando técnicas pero nutriendo una manera propia de hacer teatro para la reflexión o la transformación social incidiendo en algunos espacios de incidencia políticos y académicos.

La sobrevivencia social a lo interno del grupo está caracterizada por la carencia de una estructura delimitada, sin embargo más que una deficiencia es una de sus cualidades, definida por ellos mismos como “una no estructura que funciona”.

Sin embargo algunas funciones se han asumido por parte de los miembros de acuerdo a sus habilidades y experticias, tanto a nivel de conocimientos formales como de la experiencia dentro del grupo y que se comparten dependiendo del proyecto y como son la producción (entendida como la satisfacción de necesidades para un montaje) que recae en un miembro, la facilitación y moderación de las temáticas en los foros antes durante y después de las funciones, así como la redacción de proyectos o iniciativas formuladas hacia los distintos agentes externos, que rotan dependiendo de la disponibilidad o empatía.

En el grupo no existen responsabilidades definidas, ni son parte de los objetivos que persigue el colectivo, pues lo que no interesa, lo que no mueve desde adentro no funciona, sin embargo existen algunas tareas definidas compartidas o enriquecidas desde el dialogo y la comunicación por los distintos miembros independientemente del que sea su fuerte.

La sobrevivencia social externa del grupo se basa en las relaciones que establecen a escala nacional con Organizaciones No Gubernamentales como ALFORJA, LIMPAL, Casa AMES o cooperativas, coadyuvando desde el arte a proyectos sociales, aunque estas han disminuido, pues desde su perspectiva, los organismos internacionales están haciendo cada vez más difícil la participación desde estos procesos.

Las organizaciones comunitarias y las propias comunidades son el agente de mayor relevancia a escala local para el grupo, donde no necesariamente median las relaciones económicas para la realización de sus proyectos, sin embargo han encontrado en el estado un agente para la financiación puntual de algunas de sus iniciativas, haciendo uso de sus recursos y adaptándose a las lógicas con las que opera el Ministerio de Cultura por medio del programa las Becas Taller, la participación en el programa Enamórate de tu Ciudad y el programa PROARTES.⁴⁶

Posterior al diseño de proyectos y los procesos de convocatoria cuentan con la alianza de la Casa Figueres Ferrer (Ministerio de Cultura y Juventud) como espacio de ensayos, discusiones y presentaciones, la no dependencia de estos agentes es ambigua, sin embargo importante pues la búsqueda y apoyo a sus propuestas debe estar en consonancia con procesos de transformación social por medio del arte escénico, un posicionamiento político que trasciende cualquier alianza, financiamiento o colaboración.

La sobrevivencia estética de este grupo está estrechamente ligada a la relación a escala local con su público y su obra y explicada en la metodología que han creado para el trabajo en problemáticas sociales, ya sea desde la investigación teórica o empírica o la vivencia, tal cual la expone una de sus miembros.

Si bien parte del trabajo que actualmente realizan fue heredado de los conocimientos adquiridos por el chileno Juan Serafini, especialista chileno en estas corrientes y creador de

⁴⁶ En el 2014 han sido seleccionados por el programa PROARTES para financiar una de sus iniciativas.

grupo Respiral Mexico, es el colectivo, partiendo de sus propios intereses y expectativas los que han modificado la corriente estética del grupo haciendo de ella un sincretismo de herramientas teóricas y metodológicas que permitan la reflexión, el dialogo y el intercambio como el público para el cambio social, desde la experiencia vivencial, alejándola de cualquiera de las corrientes de las que se nutre, generando discusiones, reflexiones y críticas que no se quedan en la puesta en escena, sino que se transforman de la mano del público, un aporte desde las distintas corrientes pero apropiadas en su propia dinámica, donde el sentir y pensar que se hace un aporte en función del cambio social desde el arte es importante **para brindarle sentido a su quehacer**, al mismo tiempo para trabajar en función del reconocimiento y la legitimación social del grupo en el campo de las artes escénicas

Es en la estrategia de sobrevivencia de este grupo donde se encuentra una estrecha relación con los aportes del teatro latinoamericano, donde se devela su ausencia en Costa Rica en la conformación de grupos artísticos con estos fines, lo anterior, desde el punto de vista de ésta investigación debido a los fenómenos históricos de control ideológico por parte del estado en su proceso de intervención y a su emergencia en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal, debido a la polarización en la participación por parte de la población costarricense de esta práctica artística.

Nutridos por las ideas pedagógicas de Paulo Freire, Augusto Boal, El Clown y el teatro foro, se denota en este grupo un ligamen no sólo en su estrategia de sobrevivencia al contexto latinoamericano, sino en su integración de distintos miembros procedentes de distintos países de América Latina y la diferentes rupturas hacen énfasis en la liberación vista desde las formas organizacionales, económicas, estéticas y políticas expresas en el quehacer de esta agrupación permiten la generación de conocimiento, empoderamiento y cambio social, una corriente que se abre paso a través de distintos espacios en los que este grupo pretende tener incidencia .

Es de relevancia, como conocimiento emergente tomar en cuenta que cada grupo han generado una clara relación con el contexto global, formando parte de sus estrategias de sobrevivencia fuera del campo artístico costarricense, trascendiendo hacia la región Centroamericana, América Latina y Europa.

Estas relaciones forman parte importante en la consolidación de las estrategias de sobrevivencia para la permanencia en el campo de las artes escénicas en Costa Rica, ya sea en los intercambios de conocimientos y experiencias, las capacitaciones y cursos con maestros, las giras, los festivales e incluso la consolidación de uno de los grupos por una relación global.

Asimismo las alianzas estratégicas con otros grupos de la región centroamericana en congresos o mecanismos de integración no formales, destacan la importancia de “ver más allá” y trascender el campo de las artes escénicas costarricense, brindando un esquema de cómo se han articulado estas relaciones a escala global, para los distintos grupos centrándose en América Latina, presentes en el cuadro: Esquema de relaciones globales de los grupos de referencia.

Entre las emergencias de conocimiento y las conclusiones finales se colocan los siguientes puntos, situándoles en una discusión no acabada que junto con las estrategias anteriores forman parte integral de esta propuesta.

Las experiencias de los cuatro grupos de campo de las artes escénicas costarricense como aportes hacia grupos emergentes en contextos similares, inmersos en la lógica del modelo de desarrollo actual permiten esbozar las siguientes reflexiones:

- Los vínculos afectivos y las relaciones sociales sientan las bases de las organizaciones y colectivos que permiten generar estrategias de sobrevivencia coherentes para su permanencia y que toman en cuenta el flujo de miembros en las organizaciones.
- La formalización jurídica de los grupos puede servir como herramienta de utilidad para fines no relacionados al mercado, pero éstas se han normalizado en el contexto del modelo de desarrollo actual y juegan un papel de relevancia que impulsa a los grupos a participar de dinámicas mercantiles con sus redes de agentes, siendo el Estado copartícipe como agente de relevancia pero desde la lógica neoliberal.
- Las redes de agentes locales y las relaciones globales enriquecen los grupos generando experiencias de conocimiento nuevas que permiten nutrir las estrategias de sobrevivencia para su permanencia.
- Los modos de vida son proporcionales a las estrategias de sobrevivencia de los grupos, pues forman parte integral de su visión de mundo y de los fines para los que fueron conformados, por ejemplo las formas de entender la calidad y la excelencia con fines estéticos o de mercado o las formas de abordar el arte para el cambio social.
- La sobrevivencia económica vista desde la percepción del trabajo y la profesión, la gestión de los recursos y los procesos de producción están ligados a las ideologías políticas de cada grupo y evidencian una polarización de las artes escénicas en los últimos veinte años y en las formas de concebir las artes escénicas como un fin estético en sí mismo, como procesos de racionalización en diversas áreas (gestión cultural), como productos de mercado o como nuevas formas de vida y de transformación de la realidad.
- Los conocimientos formales e informales son indispensables para la conformación de estrategias de sobrevivencia en la adaptación, innovación y resistencia al modelo neoliberal y son un proceso en constante construcción y deconstrucción producto de la interacción.
- La heterogeneidad organizacional de los grupos encierra una gran riqueza, la gravitación, la verticalidad estructural, la verticalidad para el control y la no estructura, son una metáfora de las formas de innovación, adaptación y resistencia en el contexto del modelo de desarrollo neoliberal.
- La diversidad y sincretismos en la organización creativa y las corrientes estéticas permiten la elaboración de propuestas estéticas propias, valiosas e innovadoras.
- La articulación de las redes de agentes a escala nacional juegan un papel de relevancia en las dinámicas de los grupos, como ejemplo la Cooperación Internacional y su influencia en la década de los años noventa que evidencian las formas de supeditación, manipulación o coadyuvanza hacia los intereses de los grupos.
- El espacio físico es de gran valor para la sobrevivencia de los grupos, sin embargo la manutención de éste se puede convertir en un fin en sí mismo, ya que exige una inmersión en dinámicas de mercado que pueden afectar los proyectos creativos y los objetivos fundacionales de los grupos, supeditándolos a la reproducción, para el público en el mercado.
- La ausencia de un espacio físico le permite a los grupos la búsqueda de alianzas para los proyectos en su red de agentes y la innovación en sus estrategias de

sobrevivencia desde lo económico, los conocimientos, la organicidad y sus formas de operar, así como la relación con el público y sus corrientes estéticas.

Bibliografía:

- Canclini, Nestor G. (2007) *Lectores espectadores e internautas*: Gedisa
- Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bell, C. y Fumero, P. (Ed). (2000). *Drama Contemporáneo Costarricense*. San José: EUCR.
- Cuevas-Molina, R. (1995). *Traspasio Florecido. Tendencias de la cultura en Centroamerica (1979-1990)*. Heredia: EUNA.
- Cuevas-Molina, R. (1996). *El Punto Sobre la "i". Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Cuevas-Molina, R. (2006). *Identidad y Cultura en Centroamérica*. San José: EUCR.
- Cuevas-Molina, R. (2013). *Vendiendo Las Joyas de la Abuela. Políticas Culturales e identidad Nacional en Costa Rica (1990-2010)*. San José: EUNED.
- Cuevas-Molina, R. (2013). *De Banana Republics a Republicas Maquileras. La Cultura en Tiempos de Globalización Neoliberal (1990-2010)*. San José: EUNED.
- Molina-Jiménez, I. (2010). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: EUCR.
- Ministerio de Cultura y Juventud. (2011). *Diagnóstico de la situación de la cultura en Costa Rica. Comisión para la construcción de la Política Nacional de Cultura y la Ley de Cultura*. Sistematizado por María José Monge. San José: Ministerio de Cultura y Juventud.
- Oyamburu, J. (Co.). (2000). *Visiones del Sector Cultural en Centroamérica*. San José: Embajada de España - Centro Cultural de España.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- UNESCO (1982) Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982
- Cortés, Carlos. (2008). *La invención del concepto crisis teatral. Discurso justificativo o profecía autocumplidora en el teatro costarricense*. Revista Escena, 31 (63), 77-84.
- Hidalgo-Capitán, A. (1998). *La Forzada Apertura Comercial y el Modelo de Desarrollo Neoliberal en Costa Rica*. Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica 78(79), 61-74.
- Contreras-Castro, A. (s.f.). Suplemento Cultural. Universidad Nacional, ICAT, Recuperado de: http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/features/255- anabelle-

contreras/972-suplemento-100del-ahogado-el-sombrero-desventajas-de-las-medidas-neoliberales-y-estrategias-de-sobrevivencia- en-el-sector-de-las-artes-escenicas-durante-los-ultimos-veinte-anos-anabelle-contreras627 [Consulta 1 ene. 2013]

Emmelhainz- Irmgard , A. (s.f.). Revista Electronica Esfera Publica. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=64940> Neoliberalismo y Autonomía del Arte [Consulta 1 junio. 2014]

Trías Manuel-B. El Objeto de la Estética. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, (1949), tomo 3. Recuperado de <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1553.pdf>

de Souza-Santos, B. (2006). *La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes*. Red de bibliotecas virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe (CLACSO). Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf> f [Consulta 1 ene. 2013]

Martínez Ferrer, B. E. 2007. El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio Alternativa de Educación Teatral Antropológica en México. Tesis Licenciatura. Teatro. Departamento de Artes, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla.

Monge, M. (2011). *Diagnóstico de la situación de la Cultura en Costa Rica. Insumos para la construcción de la Política Nacional de Cultura*. [Versión digital]. Recuperado de: http://politica.cultura.cr/wp-content/uploads/2012/02/diagnostico_consolidado_final.pdf [Consulta 1 ene. 2013]

Abya Yala (s.f.). *Página principal*. Recuperado de <http://www.teatro-abyayala.org/> [Consulta 4 julio 2013]

Artes Escénicas (s.f.). *Página principal*. Recuperado de <http://artescenicass.wordpress.org/> [Consulta 27 dic. 2013]

La casa de los Espíritus (s.f.). *La obra*. Recuperado de <http://www.lacasadelosespíritus.cr/front/pt1.php?ref=2> [Consulta 1 ene. 2013]

Puesta en Escena (s.f.). Teatro Torres - *Información General*. Recuperado de <http://puestaenescena.cr/cartelera/torres/> [Consulta 1 ene. 2013]

Sistema información Cultural de Costa Rica (s.f.). *Asociación Cultural Giratablas*. Recuperado de <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/asociacion-culturalgiratablas-302.html> [Consulta 4 junio 2013]

Sistema información Cultural de Costa Rica (s.f.). *Colectivo Respiral*. Recuperado de <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/colectivo-respiral-1202.html> [Consulta 4 junio 2013]

Suplemento Cultural (s.f.). *Página principal*. Recuperado de: http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/ [Consulta 1 ene. 2013]

Ávila, Roxana (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 23 de setiembre de 2013.

Barrantes, Brenda (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 2 de setiembre de 2013.

Korish, David (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 23 de setiembre de 2013.

Gutiérrez, Juan (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 2 de setiembre de 2013.

Rodríguez, Edda (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 7 de setiembre de 2013.

Torres, María (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 6 de octubre de 2013.

Valverde, Johana (2013). Entrevista personal. Desarrollada en San José, Costa Rica. Realizada el 6 de octubre de 2013

