

LA ACTIVIDAD TEATRAL
EN
COSTA RICA

Jean Moulaert I.

Alrededor de ciento cincuenta personas se dedican al Teatro en nuestro país de una manera más o menos estable. Esta actividad cuesta, tanto al Estado como a varios organismos autónomos, una suma superior a los cinco millones de colones. La situación actual y los resultados son los siguientes:

ENSEÑANZA TEATRAL

Depende tanto de los Ministerios de Cultura y de Educación como de las universidades, y se imparte a distintos niveles. Por orden cronológico, cinco son los Centros existentes. Sus objetivos, funcionamiento y logros, pueden resumirse así.

CONSERVATORIO CASTELLA

Su objetivo es suministrar a los estudiantes de primaria y secundaria, conocimientos de teoría y práctica teatral. También ofrece enseñanza en Artes Plásticas, Música o Danza, según la escogencia del alumno. Esta alternativa, además de frecuentes cambios en la docencia, provoca a veces un ir y venir del estudiante de una actividad a otra, y no son sino los elementos más destacados y constantes los que añaden una verdadera preparación artística a su bachillerato normal. Sin embargo, es indudable que la labor del Castella cumple un papel importante en el descubrimiento e impulso de nuevas vocaciones. Posee, además, una sala de teatro y lucha por establecer allí una actividad profesional continua.

DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMATICAS DE LA UCR

Ofrece tres carreras: Actor, Director, y "Teatrólogo", y a dos niveles: Bachillerato y Licenciatura. Sus programas son tradicionales y académicos, incorporados a la estructura orgánica de la Universidad. Creado hace diez años en medio de dificultades tanto materiales como de docencia, goza en la

actualidad de un presupuesto adecuado, y si bien sus instalaciones no son todo lo que deberían ser, puede considerarse como el Centro mejor equipado del país en materia de enseñanza teatral. Hasta la fecha, sin embargo, el número de sus egresados es bajo y la incorporación de éstos a la actividad profesional lo es más aún. Los graduados se incorporan al cuerpo docente creándose así un círculo vicioso de: estudiar teatro para luego enseñar teatro, con el consiguiente perjuicio para el movimiento teatral vivo. La responsabilidad de este fenómeno no la tiene el Departamento de Artes Dramáticas, sino la política cultural del país en general, como se verá más adelante.

PROMOTORES DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Su objetivo es impulsar o crear grupos de aficionados en algunos colegios, instituciones y comunidades. Estos grupos son atendidos por un equipo de promotores de muy diversa procedencia y preparación, y las actividades que propulsan van desde unos simples juegos dirigidos hasta puestas en escena de obras de toda índole, aunque generalmente sencillas. Su acción ha sido esporádica y carece de unidad, si se juzga por los resultados. En un pasado Festival Estudiantil, fueron superiores los grupos que no recibieron asistencia de los Promotores de la Compañía Nacional de Teatro. Por otra parte, éstos han de realizar, a veces, esfuerzos heroicos, ya que abundan las dificultades de todo tipo.

TALLER NACIONAL DE TEATRO

Ofrece dos carreras: Actor e Instructor Teatral. Sus perfiles profesionales son difíciles de precisar y su población estudiantil muy heterogénea. La duración de los cursos es de dos años. Los requisitos de ingreso son algo flexibles. Aunque sea imposible juzgar sus resultados, pues se creó hace seis meses apenas, se desprende de lo anterior que los futuros egresados podrán significar un aporte semiprofesional para el movimiento teatral, o ingresar en cursos avanzados de las universidades, o también unirse al grupo ya existente de los promotores de la Compañía Nacional de Teatro.

Existen otras iniciativas relacionadas con la enseñanza teatral, como las que se llevan a cabo en el Centro Cultural y en Estudios Generales de las universidades. Sus objetivos, funcionamiento y resultados son de poca incidencia en la actividad teatral. Es más bien ésta la que impulsa y alimenta a la otra, según su grado de desarrollo.

ACTIVIDAD TEATRAL

La actividad teatral propiamente dicha, o sea: una sala de teatro donde un grupo de actores presenta una obra frente a un público (esta definición aparentemente innecesaria pretende recalcar que así y solamente así se hace teatro. Todas las demás agitaciones no pasan de ser eso, si no llevan a este fin), esta actividad, pues, se desenvuelve como sigue:

Existen cuatro grupos y nueve salas.

Los grupos son: La Compañía Nacional de Teatro, El Angel, El Teatro Universitario y Tierranegra.

Las salas son: El Teatro Nacional, la Sala de la Compañía Nacional de Teatro, el Teatro del Angel, El Arlequín, la Sala de Bellas Artes de la UCR, la Carpa, el Centro Cultural, el Castella y el Raventós, todavía sin terminar pero que se cita aquí, pues su futura utilización planteará problemas de gran significado para el movimiento teatral.

De los cuatro grupos mencionados hay tres que cuentan con sala propia. La Compañía Nacional de Teatro, El Angel y el Teatro Universitario (aunque esta última sala es en realidad el Auditorio de la Facultad de Bellas Artes y debe ser compartida por varios departamentos). Estas organizaciones tienen los siguientes objetivos, funcionamientos y logros:

COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO

Como su nombre lo indica, es el grupo oficial del país, encargado de situarse a la cabeza de la actividad teatral nacional, tanto en cuanto a sus contenidos como en su proyección. Ha representado a Costa Rica en varias ocasiones en Festivales Internacionales.

Por ley, su repertorio ha de ser compuesto por obras nacionales, por obras de autores latinoamericanos y españoles y por grandes clásicos modernos y antiguos. Vale decir que abarca casi todas las posibilidades existentes.

Respaldata por un importante presupuesto, la Compañía Nacional de Teatro posee una organización confusa, tanto desde el punto de vista administrativo, como técnico y artístico. Su funcionamiento ha sido muy variable según las circunstancias y sobre todo según la personalidad del director que la encabeza, aunque por encima de todos los que se han sucedido en este puesto, y con demasiada frecuencia, ha privado siempre la personalidad poderosa del Ministro de Cultura.

El repertorio no se ajusta siempre a los objetivos planteados ni a la capacidad real del elenco (de allí la necesidad repetida de invitar a actores independientes). Pero lo más importante es y ha sido la dificultad que encontró casi siempre la Compañía Nacional de Teatro en establecer un repertorio anual, ceñirse a él y cumplirlo cabalmente. Este hecho es la causa principal de los obstáculos que encuentra la Compañía en su camino y hace penosa su marcha adelante. Una buena planificación es el eje central de toda organización y en teatro condiciona toda la actividad, desde las oficinas y los talleres hasta la utilización de la Sala y la vida de los actores. En cuanto a estos últimos, se puede observar la dificultad que tuvo también la Compañía Nacional de Teatro, desde sus inicios, en formar un elenco que respondiera a sus objetivos y necesidades. Ninguno de los actores de la vieja generación ha hecho parte del elenco de la Compañía Nacional de Teatro de una manera permanente. Puede explicarse diciendo que se trataba de aficionados todos de grandes cualidades artísticas que ya tenían sus profesiones encaminadas y no las podían abandonar. Pero, ¿y los nuevos?

Tampoco hay un solo actor de la nueva generación, graduado en la UCR por ejemplo, que haya sido contratado por la Compañía Nacional. Esta injustificable situación aclara, por lo menos, el porqué los profesionales mencionados tienen que ser profesores antes que actores. No explica, sin

embargo, si esta decisión obedece a una obligación o a una preferencia. ¿No entran en la Compañía Nacional de Teatro porque no los llaman, o porque las condiciones que les ofrecen —y no sólo las materiales— no les interesan? Cualquiera que sea la respuesta, he aquí otro desajuste de la Compañía Nacional de Teatro. Su elenco no está completo y sus componentes son manejados erróneamente de un reparto a otro.

La sala de la Compañía representa otro factor de dificultad para su actividad. Pasando rápidamente sobre el hecho también injustificable que tuvo que esperar casi diez años para tener su local propio —existiendo un Teatro Nacional en el centro de San José— trasladada a golpes de una plaza a otra, ha tenido que esperar un año más para verse gratificada con un lugar inapropiado cuyas instalaciones lo son aún más. Errores garrafales en las disposiciones arquitectónicas y técnicas, las que todavía se tratan de corregir sin esperanza de lograr una mediana perfección, en un teatro donde llega la policía a desalojar a todo el mundo si hay actividades después de la diez de la noche, “estas cosas . . . sólo en Costa Rica”, como se dice.

¿Logros, resultados? Aparte de varias realizaciones, lo más notable es quizás que todavía están allí dos docenas de gentes capaces y deseosas de trabajar, que no se han ido a otra parte como lo ha hecho más de una. Esta es la esperanza.

EL TEATRO DEL ANGEL

No hay mucho que decir sobre esta organización que no sea del conocimiento de todos. Un grupo de buena calidad, llegado de Chile donde dejó una larga y apreciada trayectoria teatral, se instala en la Cuesta de Moras, uno más en nuestro barrio de gente de teatro, y allí está desde hace cuatro años: organización impecable, sala adecuada y acogedora, instalación modesta pero eficaz; un elenco básico que invita a actores independientes y efectivos, y un repertorio de obras un poco heterogéneas pero presentadas todas con ingenio y dignidad, y sobre todo, continuidad. ¿Qué más se puede pedir?

La manera muy personal que tiene este grupo en el enfoque de determinadas obras es un asunto sobre el cual han de pronunciarse el público y los críticos.

EL TEATRO UNIVERSITARIO

Sin definición ni objetivos precisos hasta hace poco, el Teatro Universitario acaba de publicar un boletín —el primero de este género— donde repara este olvido. Al igual que el Departamento de Artes Dramáticas, está preso de la estructura orgánica de la Universidad, y esto le obliga también a ceñirse, aunque sea en apariencia, a una terminología que pretende definir cosas que el Teatro ha hecho siempre. La trilogía intocable de nuestras universidades: docencia, investigación y extensión, representa campos en los que se ha movido la actividad teatral desde los tiempos remotos de las danzas sagradas, pasando por los griegos y los misterios medievales, hasta los “Actos Chicanos” o los “Bread and Puppet Theatre” de hoy. Pero poco importa el nombre que se le dé al asunto, lo claro es que el Teatro Universitario está

organizado, o casi, que era lo que le faltaba, y va a seguir haciendo teatro. Un teatro experimental, dice, en busca de nuevas formas. Y un teatro profesional, cuya diferencia con el primero no se entiende muy bien, si no es porque pretende, un poco confusa y extrañamente, combatir las prácticas “comerciales” y “diletantes” en el teatro. ¿Cuáles? Recuerda un poco un grandilocuente y ampuloso manifiesto de un grupo llamado Cilampa —por cierto proveniente de la UCR— grupo que nació con dicho manifiesto y murió con él, como era de esperar. No hay ningún peligro que esto le suceda al Teatro Universitario pero divierte ver lo que produce la carrera de Teatrólogo, nombre y profesión inventados por el Departamento de Artes Dramáticas para los que han decidido quedarse detrás de las barreras. (Según el diccionario, existe el teatrófono,¹ que es un aparato para escuchar las obras teatrales, que por cierto les sería muy útil a los teatrólogos. Pero habría que añadir un certificado de teatrofonía para graduar a los que se llamarían entonces teatrofonólogos).

Quizás la buena noticia, y uno de los objetivos que le hacía falta al Teatro Universitario, es la promesa de que los estudiantes de Artes Dramáticas participaran en sus actividades. Hasta ahora el Teatro Universitario no tenía de universitario más que el presupuesto, ya que proporcionalmente intervinieron en sus montajes más personas invitadas que de la propia casa.

Como objetivo adicional, un llamado de la Lic. Carmen Naranjo, debe ser oído: la formación de autores, si no ¿de dónde van a salir las obras nacionales que todos los grupos pretenden montar? He allí un buen trabajo para los teatrólogos.

De lo anterior se deduce algo del funcionamiento del Teatro Universitario. Trabaja en una sala fija, relativamente bien equipada, y un numeroso público, además de la población universitaria que lo rodea, asiste a obras que hasta la fecha no se ciñen a los objetivos señalados pero son agradables y válidas. ¿Quién no recuerda la muy simpática “Lisa”? La organización del Teatro Universitario podrá verse notablemente modificada si el Consejo Universitario acepta la creación de un elenco estable, con personal técnico y presupuesto adecuado. Si esto felizmente sucede, aumentará cuantiosamente la suma citada al comienzo del presente análisis. En todo caso los logros del Teatro Universitario están a la vista, y las promesas son grandes.

EL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNA

Llamado Teatro Estudio, se incluye aquí aunque no se cite entre los cuatro grupos activos mencionados. El Teatro Estudio forma la espina dorsal de la Sección de Teatro (al contrario de lo que sucedía en la UCR), y todas las actividades de ésta se desarrollan en función de las obras que monta el grupo, compuesto por los mismos estudiantes. Aunque sin sala, sin equipos y sin presupuesto, Teatro Estudio ha montado dos obras, “El Testamento del Perro” y “A Ras del Suelo”, que fueron representadas muchas veces en todo el país y hasta en el Festival de Caracas 1966 y en Panamá. Montó posteriormente dos espectáculos más que no pudieron ser mostrados por falta de presupuesto. Los nuevos planes de reestructuración permiten augurar una reanudación de las actividades del Teatro Estudio y su aporte al desarrollo del teatro será significativo.

TIERRANEGRA

Grupo de arranque notable con las obras “Invasión” y “A Ras del Suelo”, ha continuado sus actividades orientándolas hacia un teatro netamente popular, en cuanto todas sus obras son de autores de habla española y tratan de temas acordes con la idiosincrasia latinoamericana.

No posee local propio y trabaja generalmente en forma de cooperativa, acogiéndose a las salas que lo incluyen en su programación. Tierranegra ha trabajado en las dos Universidades, en el Arlequín, en la Sala de la Compañía Nacional de Teatro, en la Carpa, etc. A veces, abandona su nombre cuando la producción nacional con “El Joven Pino” y en el Teatro Universitario con “Santa Juana”. Como todos los grupos, invita actores según sus necesidades, y la composición de sus elencos, casi siempre numerosos, es a veces bastante dispareja en cuanto a calidad. Tiene la simpatía del público y de la crítica, y su trayectoria puede llevarlo hacia metas insospechadas.

EL ARLEQUIN

Decano de los teatros nacionales, iniciador del movimiento teatral profesional, no hay actor ni director en Costa Rica, tico o extranjero, que no haya pasado por su escenario. Grupo aficionado de alta calidad, mantuvo este rango desde sus inicios en 1955.

En los últimos años, de propulsor de un teatro cada vez más profesional, pasó a seguidor de un movimiento cada vez más exigente y complejo, no pudiendo competir con los demás grupos, los que progresivamente han gozado de más apoyo económico, lo cual engendró más organización y más medios. Los aficionados del Arlequín no pueden mantener su actividad a su debido nivel, y los actores profesionales prefieren organizaciones que les ofrecen mejores condiciones de todo tipo. El Arlequín es hoy por hoy una sala, en deplorables condiciones físicas, que sólo se puede mantener abierta alquilándola a grupos independientes, trato en que ni uno ni otros encuentran la debida satisfacción, y menos aún el público, lo que no se parece en nada a los postulados que sostuvo antaño la simpática y valiosa Asociación Cultural. Revivir estos postulados parece tarea difícil, y a lo mejor inútil. Los tiempos han cambiado.

OTROS

Existen otros grupos como Surco, la Alianza Francesa, el Little Theatre Group y el Castilla. Este último es el que ofrece las mayores promesas, pues cuenta con una hermosa sala y con un elenco formado por los profesores y alumnos avanzados del Conservatorio. Todo parece indicar que esta temporada se verá aumentada por las actividades de este grupo que tiene entre manos, y desde hace rato, todos los elementos para realizar un buen trabajo.

SALAS SIN GRUPOS

Está en primer lugar el Teatro Nacional, y ya se aludió al hecho incomprensible de que, a pesar de varios intentos, no se haya establecido una

temporada teatral fija, aunque sea limitada, en este local que es el único del país que permite realizaciones de envergadura o que requieren cierta técnica. El calendario del Teatro Nacional, abarrotado por actos que no tienen nada que ver con espectáculos, convierte esta sala en un especie de centro de convenciones, por otra parte muy necesario en el país. Pero esta dispersión es en parte la causa de que el público popular no identifique el Teatro Nacional como un lugar de entretenimiento de alta categoría, donde podría acudir semanalmente, y lo vea como un museo lleno de turistas o un Club Unión para socios privilegiados.

El Centro Cultural Norteamericano posee una sala muy confortable, desgraciadamente mal equipada, donde hace sus presentaciones esporádicas el Little Theatre Group, sin proyección en el público costarricense, lo cual es una lástima pues, por lo general, sus espectáculos son montados con cuidado y entusiasmo. Otros grupos independientes ocupan a ratos este escenario, sin que un calendario continuo se haya podido establecer. Las condiciones económicas relativas al uso de la sala son imprecisas y a veces exageradas.

La *Carpa*, de reciente creación, bien equipada y de un ambiente sumamente agradable, no abriga ningún grupo estable por el momento. Su programación es heterogénea, y no da una idea clara de sus objetivos. Su prolongada ubicación en el poco popular sector del Parque Morazán, atrasa su misión original que era moverse de barrio en barrio así como en provincia. Quizás la organización que ello implica, esté por encima de las posibilidades actuales de sus propietarios. El uso de la sala por parte de grupos independientes es también objeto de difíciles acuerdos económicos.

Por último, *El Raventós*, o Teatro Municipal (primera vez que se ven estos dos elementos juntos, cuando, en muchos países, representa una unión muy provechosa para ambos). La fecha de su inauguración, así como los objetivos que se propone, no se han precisado. Cuesta creer que servirá para aliviar el Teatro Nacional de una serie de actos que entorpecen su programación, como se afirmó en un tiempo. Pero si esto sucede, esperemos que la repartición de estas actividades sea equitativa, y que el Teatro Nacional no se consagre definitivamente como sala de concierto, o como dominio exclusivo de los empresarios privados, ni que sus estupendos equipos electrónicos sirvan para iluminar los oradores de una que otra “convención de odontólogos”, u otro tipo de actividades.

En todo caso, *El Raventós* abre perspectivas importantes para el teatro, al mismo tiempo que plantea serios problemas de organización y de funcionamiento. Parece inevitable —y deseable— que se dedique a actividades no solamente teatrales, pero sería una lástima no encontrar la fórmula para que nuestro movimiento dé un verdadero salto hacia un Teatro Popular.

POLITICA TEATRAL

Con todos los elementos anteriores, analizando los objetivos y juzgando los resultados actuales, ¿qué puede o debe hacerse?

Partiendo de los tres factores sin los cuales no hay teatro, es decir *Obra-Actor-Público*, se ve lo siguiente:

Las dos docenas de obras que incluye la temporada anual del país, representan un repertorio muy heterogéneo. Esta variedad no se debe solamente a una política consecuente de los dirigentes teatrales en busca de un equilibrio razonado y razonable de su acción cultural. Intervienen otros factores. En primer lugar, la falta de información. Cientos de obras se escriben en el mundo cada año y son muy pocas las que llegan a Costa Rica. Los esfuerzos personales para conseguir esta información no son suficientes para que sea general. Más bien sucede a menudo que la obra llegada por este medio, es celosamente escondida por su propietario en vista de su utilización futura. Entre el material disponible, los directores escogen según su preferencia, como es natural, pero esta elección no se debe siempre a una cuestión de gusto, ni corresponde, a veces, con los objetivos del grupo. Sencillamente se monta determinada obra porque no hay otra a mano, y cuando esta coyuntura es en la mayoría de los casos con muy poca proyección. Otro factor es la limitación de recursos humanos y materiales y, por fin, la necesidad para ciertos grupos de que el espectáculo presentado ofrezca un mínimo —o un máximo— de garantías económicas.

Por último —y debería decirse ante todo— los repertorios sufren gravemente de la falta de obras nacionales. Su representación es fundamento para el progreso del movimiento y para su justificación en nuestro país. Sin obras nacionales, la actividad teatral es comparable a un supermercado de artículos importados que podría satisfacer ciertos paladares aristocráticos, pero dejaría al pueblo con hambre si solamente allí pudiera abastecerse.

ACTORES, DIRECTORES Y TECNICOS

Son pocos; de preparación y capacidades muy variables. La honestidad más elemental es reconocer que si bien hemos alcanzado cierto nivel de calidad, siempre se puede hacer más y mejor. El papel de la enseñanza es capital en este asunto y, como se ha visto, sus resultados no alcanzan a cubrir las necesidades.

Una cierta cantidad de compañeros de otros países—casi todos de nuestra idiosincrasia— trabajan con nosotros, y salvando pocas excepciones, su valor profesional es indiscutible y sus aportes necesarios al progreso de la actividad teatral. Los descontentos que puede haber provocado su presencia entre nosotros, no se deben a dudas sobre sus conocimientos y cualidades artísticas. Han sido motivados siempre por medidas de carácter xenófilo tomadas por las autoridades, medidas que conducen a un trato preferencial injusto para los nacionales. Hay cierto número de profesionales valiosos que se han apartado de la actividad por esta razón, y por encima de sus sentimientos personales maltrechos, está el perjuicio causado al movimiento teatral que necesita de su aporte.

Es necesario remediar esta situación, y la fórmula es simple: que todo puesto directivo ofrecido a un extranjero incluya la obligación de asumir la formación de un nacional destinado a hacerse cargo del mando en cuanto se encuentre preparado. Esta política se practica a nivel internacional por parte de los organismos encargados de la ayuda a países como el nuestro, y no hay ninguna razón para que no se aplique aquí. Sólo así se puede progresar. De otro modo, y por paradójico que parezca, los aportes de estos técnicos, lejos

de enriquecernos, nos empobrecen. Se ven como insustituibles cuando su más alta misión es la de hacerse sustituibles a más corto plazo.

Podría creerse que el paso entre nosotros del maestro Atahualpa del Cioppo respondió a la aplicación de este principio. No fue así, desgraciadamente, y su partida se debió a la resistencia de las autoridades, y muy curiosamente de los estudiantes. No una resistencia abierta, consciente y motivada, sino una especie de indiferencia latente y tropical emanada de un ambiente general de falta de disciplina, de valor y de constancia frente al trabajo diario. A pesar de su inmensa y exagerada generosidad, Atahualpa no se fue únicamente para reunirse con su grupo en México. Se marchó porque no tenía nada interesante que hacer aquí por más tiempo. Dejó sin embargo, dos realizaciones de calibre, una valiosa enseñanza a los que la quisieron recibir, además de sólidas amistades.

Este ejemplo es un termómetro con el cual se puede medir el comportamiento de los actuales educadores y discípulos. Es también una advertencia para no caer en el mismo error.

Los profesionales de teatro enfrentan otro serio problema: su situación socioeconómica. El actor o el técnico de hoy, o los que aspiran a serlo, no tienen el rango ni gozan de la protección que les corresponde. Los actores de la Compañía Nacional, por ejemplo, no tienen categoría en el Servicio Civil. No reciben el aumento de sueldo legal aplicable a todo funcionario del Estado. En las demás organizaciones teatrales rige un empirismo flotante con movimiento de subibaja que no ha desembocado todavía en reglamentos de ninguna especie. Los contratos son inexistentes—inclusive en la Compañía Nacional de Teatro—y ello ha provocado ya varios conflictos laborales.

La ley ha hecho una aparición tímida en el terreno teatral y se encuentra con una selva: derechos de autor pasados por alto, contratos verbales incumplidos, precios y sueldos sin ningún tipo de control, fondos públicos manejados al buen entendimiento del responsable de turno, con desconocimiento de la administración teatral.

Los profesionales de teatro, estén encima o detrás del escenario, no pueden atenerse por más tiempo a un estado de cosas que no les proporciona un estatuto social reconocido por todos y no les permite participar de la vida económica del país. Existe, como lo sabemos, un prejuicio acerca de la gente de teatro que se considera como “bohemia”, etc., y esta falsa imagen sólo podrá destruirse dándole al actor y al técnico teatral el lugar que le corresponde en la sociedad como a cualquier otro profesional.

El técnico teatral de base, tramoyista, electricista, etc., merece atención especial, pues es dejado actualmente en la indigencia más absoluta, y su sueldo no se diferencia en nada del de cualquier obrero de la ciudad o del campo.

Existe, pese a todo lo dicho, un sindicato de actores y profesionales del teatro, creado hace tres años, que deberá abogar por la reivindicación de nuestros profesionales del teatro.

PUBLICO

El público conlleva casi todos los fenómenos señalados: obras que no le aportan mayor satisfacción, tomándose en cuenta las que le proporcionan mal que bien la televisión y el cine. Salas inadecuadas o fuera de su alcance,

ya sea social o económico. Desconcierto más o menos consciente frente a la ausencia de actores representativos. Su reacción inmediata frente a los actores nacionales más conocidos es una prueba de ello, sin que signifique un rechazo de los demás. Pero es un hecho.

Entre el público existen varias capas y generaciones, y las hay más desfavorecidas que otras, como los niños y adolescentes. La clase social mediana sufre más de la ausencia de obras nacionales que la clase alta. Todo esto repercute sobre la asistencia del público, quien, por otra parte, no recibe tampoco toda la información necesaria que pueda provocar su interés. Compárese el tamaño y la frecuencia de los suplementos y páginas deportivas, agrícolas o turísticas de los periódicos, con la información teatral, y se tendrá una idea de la desproporción existente a pesar de los esfuerzos realizados últimamente. Ningún otro medio de difusión ha sido empleado hasta ahora, aparte de los pobres afiches que son arrancados de sus lugares después de 24 horas, siempre y cuando la policía permitió que se pegaran.

LA CRITICA

Por fin, factor aglutinante de todos estos elementos, testigo oficial y cronista de la actividad teatral, oscila todavía entre tendencias opuestas que no producen mayores frutos. En los últimos años, además, tiende a volverse enciclopédica, informando largamente a los lectores sobre las biografías de los autores, cosa que puede consultarse en un diccionario o publicarse aparte, en los programas, por ejemplo. Sus juicios sobre actuación, dirección, escenografía, etc., abandonan a veces el terreno de la apreciación artística frente al espectáculo contemplado, y se adentran en técnicas de las cuales no demuestran conocer mucho. Aconsejan a los actores sobre la manera de hablar o de moverse, a los directores sobre las resoluciones escénicas, o a los escenógrafos sobre la utilización del espacio. Que se critiquen los resultados estéticos y filosóficos alcanzados, que se nos comunique la impresión recibida, que nosotros entenderemos mejor así donde están los aciertos y las fallas, y en este último caso cómo corregirlas.

FESTIVALES INTERNACIONALES Y GRUPOS EXTRANJEROS

Dentro de la política teatral cabe analizar el aporte de los grupos extranjeros que atraviesan nuestro país, constituyéndose o no en festivales, así como las condiciones que encuentran aquí.

Los aportes son obviamente positivos y basta acordarse del extraordinario movimiento que provocó el primer festival. El segundo festival proporcionó también la posibilidad de ver grupos y obras de gran interés, si bien su alcance fue más limitado por razones que se verán más adelante.

Las compañías aisladas que se presentan de vez en cuando, son de una calidad variable. Se puede decir que conforme vienen acompañadas de más respaldo oficial y diplomático, menos buenas son. Lo mismo sucede con las que tienen más pretensiones comerciales (caso de la Compañía de Julio Alemán), con la diferencia que éstas obtienen un éxito económico que conviene recalcar y tomar en cuenta. En general, los grupos visitantes pueden ser de gran importancia para nuestro movimiento.

En cuanto al trato que reciben aquí, vale señalar la política que ha privado en el caso de los festivales. Si bien es cierto que ha habido faltas de procedimiento y choques de personalidades que provocaron malentendidos e intransigencias en los tratos económicos, es lamentable que estas dificultades no hayan podido superarse. La política adoptada fue la de tirar al niño junto con el agua del baño, y la posibilidad de nuevos Festivales Internacionales está en su punto cero. Sin embargo, las sumas que involucran no representan ni el cinco por ciento del presupuesto que gasta alegremente nuestra actividad teatral nacional en un año, mientras el aporte cultural de los festivales es proporcionalmente más alto.

DESCENTRALIZACIONES

Este aspecto de la actividad teatral y de la política que la impulsa, del que se habla tanto y para el cual tan poco se hace, ha de verse desde dos puntos de vista: el de su factibilidad y el de su rendimiento, cultural se entiende.

La factibilidad está condicionada fundamentalmente por las posibilidades técnicas. Transportes, equipos móviles y, eventualmente, salas adecuadas en el interior del país. Este último requisito puede obviarse transportando el teatro con todo el equipo, o sea una carpa o cualquier otro artefacto similar. No hay límite para el tipo de obra que se pueda descentralizar si se cuenta con los medios necesarios.

En cuanto al aporte cultural, es otra cosa. Primero, no es cualquier obra que se pueda llevar a cualquier parte. "Hamlet" no tiene mucho que hacer en San Vito donde los problemas existenciales son de otro tipo.

Esto implica una programación que los grupos encontrarán difícil balancear a menos de que dispongan de recursos humanos dobles, lo que no es el caso, como se ha visto. Segundo, como la realidad técnica es muy limitada, viene a influir sobre los resultados artísticos. El buen espectáculo que puede presenciar el público de la ciudad, se convierte en un desolador y mediocre circo para los asistentes de provincia, y en una pesadilla para la gente de teatro.

En los últimos años varios grupos han dado funciones en provincia. Pese a la generosidad de estos públicos, condicionada por el genuino e inmenso deseo que tienen de un entretenimiento diferente al salón de billar, y pese a la buena voluntad intermitente de los actores, los resultados son más demagógicos que otra cosa (he participado en más de mil funciones de este tipo, tanto en Europa como en Cuba y en Costa Rica. Estimo en no más de un diez por ciento el número de representaciones satisfactorias realizadas en Europa, porcentaje del cual se lleva la mayor parte Alemania gracias a la estupenda organización existente allá, y las cifras bajan hasta cero conforme se aplican al Caribe y a nuestro país).

Existen también las descentralizaciones de lujo, o sea las giras al extranjero. No pasan de ser un paseo muy agradable en la mayoría de los casos, y a pesar de las entusiastas críticas cuidadosamente seleccionadas por los grupos que regresan, su impacto sobre los públicos de estos lugares, y la imagen que proyectan de nuestra actividad teatral, han sido muy relativos.

Al concluir su primera etapa de trabajo (período de cuatro años previsto para nivel de bachillerato), la sección enfrenta aún una serie de problemas fundamentales:

Una deserción importante (establecer el %) y un bajo nivel académico de los estudiantes que han perseverado en sus estudios. Consideramos que dichos problemas se deben, esencialmente a los siguientes factores:

1. El primero de suma importancia para el desarrollo de nuestras actividades, así como también de toda la Universidad, es la situación socioeconómica de nuestros estudiantes que en su mayoría provienen de familias con ingresos menores de ¢ 2,000.00 mensuales. Lo anterior ha llevado a numerosos estudiantes de la sección, a buscar trabajo en las salas de espectáculos teatrales u otras profesiones, con la consiguiente deformación artística.
2. Al crearse la Escuela de Bellas Artes con cuatro secciones, se hicieron esfuerzos por unificar estructuras y metodologías, sin la suficiente fundamentación científica que garantizara su debida integración. En este sentido, las cuatro secciones se dedicaron a desarrollar sus disciplinas con perfiles de carrera notablemente diferentes y sin la debida adecuación a nuestra realidad sociocultural y fundamentalmente sin tener en cuenta las limitaciones académico-administrativas y presupuestarias.

Nuestro profesional en teatro quedó con una definición ambigua, por cuanto los programas fueron conformados teniendo en cuenta programas de otras instituciones. Padecemos de una carencia de personal especializado y en número suficiente para desarrollar nuestros programas con calidad artística recomendable y de nivel universitario. Carecimos de apoyo administrativo y de la suficiente planta física para el desarrollo de nuestras actividades.

3. En esta etapa los estudiantes fueron admitidos mediante pruebas insuficientes y sin los requisitos indispensables para adquirir una preparación de nivel universitario, lo que contrajo un tipo de estudiante que no estuvo con los planes y objetivos de la sección.
4. Debemos tener presente que en esta primera etapa la Sección de Teatro ha cambiado cuatro veces los locales, además de que estos locales nunca reunieron las condiciones mínimas para la enseñanza teatral. La carencia absoluta de materiales audiovisuales, equipos, libros, revistas y de suministros en general, da una imagen de la precariedad total en la que nos hemos desenvuelto.

Pese a lo anterior, a partir de junio de 1978 entramos en una segunda etapa. Hemos sido dotados con un local administrativo; para 1979 la Oficina de Espacio Físico tiene en proyecto el acondicionamiento del Auditorio de la Facultad de Filosofía, contamos con las condiciones para brindar un primer nivel de educación dramática de calidad universitaria.

Para asumir las lagunas en la formación de nuestros actuales estudiantes, hemos programado en acuerdo con ellos mismos, un curso intensivo de complementación para otorgarles el grado de bachillerato en teatro.

Los esfuerzos de reestructuración de la Facultad, nos han llevado a participar, constituyendo en nuestra sección una comisión de reestructuración y programación a nivel de bachillerato y licenciatura con la debida fundamentación científica.

CONCLUSIONES

Del examen de los puntos anteriores, se desprenden las siguientes conclusiones:

La enseñanza teatral debe fijarse un orden prioritario en sus objetivos y que éstos respondan a las necesidades nacionales.

Los centros universitarios deben liberarse del marco académico que los encierran, y los otros, por el contrario, deben definir más sus programas. Todos juntos deben examinar sus respectivas funciones y repartirlas aprovechando al máximo sus recursos humanos y económicos, evitando posibles acciones superfluas o repetidas. Los estudiantes deben disponer de los equipos y materiales didácticos necesarios a su aprendizaje, pues enseñar teatro no es como enseñar matemática pura. Los padres de familia deben ser informados sobre la validez de las carreras de sus hijos.

La actividad teatral de los grupos debe beneficiarse con distintas medidas:

La Compañía Nacional debe definir su organigrama y lograr el funcionamiento armonioso de sus distintas partes. La programación anual, además de responder a sus objetivos, debe establecerse anualmente con la debida anticipación y cumplirse lo más estrechamente posible. El elenco debe ser completado con actores nacionales buscando la forma de atraer a los pocos disponibles actualmente. Las instalaciones de su sala no pudiendo ser mejoradas sino hasta cierto punto, debe abocarse a la adjudicación de otra.

Los teatros universitarios deben lograr la plena realización de sus proyectos que son buenos en lo fundamental, sin olvidar la necesaria participación de los estudiantes.

Los demás **grupos independientes** deben recibir el apoyo que les permita el montaje de obras que no les garantizan una seguridad económica y así poder enriquecer su repertorio, siempre y cuando se apeguen a los objetivos para los cuales reciben subvenciones.

Los grupos sin sala y las salas sin grupo deben interrelacionarse y completarse los unos a los otros, resolviendo además las contradicciones de orden económico que las enfrentan.

La cuestión del **Repertorio** en cuanto a su perfil a nivel nacional, podría mejorarse mediante una coordinación de todos los grupos, facilitada y motivada por el apoyo económico ya mencionado, y por la creación de un **Centro de Información** que recolecte el material disponible tanto aquí como en el extranjero y lo ponga al servicio de todos.

La creación de **talleres y bodegas nacionales** es otro proyecto que se debería estudiar ya que su existencia abarataría los costos y evitaría la duplicación de esfuerzos. Las obras de autores nacionales, o su aparición, deben ser impulsadas por todos los medios: una promoción incesante,

concursos repetidos dotados de premios significativos, respeto de los derechos de autor, etc.

La **legislación** relativa a situaciones laborales, contratos, precios, etc., debe establecerse y el **Sindicato de actores** debe salir de su etapa de nacimiento y convertirse en un garante de los derechos y las obligaciones de todos los trabajadores del teatro, y en impulsor de nuevas conquistas. Tanto el **público** como el movimiento teatral deben gozar de un intercambio de información y de difusión que ha de utilizar otros medios además de los periódicos . . . La Municipalidad, el ICT, LACSA, los Organismos Autónomos, etc., pueden sin mayor costo ofrecer carteleras, kioscos, publicaciones, que lejos de representar un estorbo pueden significar un realce de sus fisonomías y un incremento de sus medios de acción. (El ejemplo más notable es la preocupación del ICT para llevar al turista tanto nacional como extranjero hacia las playas, los restaurantes, los hoteles, donde lo dejan abandonado sin otra perspectiva de entretenimiento que la de una visita bilingüe del Teatro Nacional y un paseo nocturno por la calle al Pacífico).

Hay ciudades que son frecuentadas por su actividad teatral y, guardando las proporciones, San José puede ser una.

La atención al **público de provincia** puede resolverse de dos maneras: el establecimiento de horarios especiales y facilidades de transporte que permitan la asistencia de los espectadores más cercanos a la capital.

Si los colegios movilizan miles de estudiantes todos los días de la semana, cómo no va a ser posible hacerlo cada domingo para unos cuantos centenares de personas hacia los teatros, donde disfrutarán de los espectáculos con todas las garantías de calidad deseables.

El otro paso es paulatino y demanda la colaboración de las municipalidades más alejadas para que acondicionen salas apropiadas. Todo pueblo tiene su iglesia, su salón de baile y su terreno de fútbol. Que tenga su sala de teatro depende de factores mucho más complejos.

Los **Festivales Internacionales** deben continuar. Han dado pruebas de su necesidad y de su impacto. Su organización está al alcance de la mano. Las giras al extranjero deben planificarse a nivel nacional, y a la luz del día, para que se acaben las carreras secretas de los grupos para conseguir invitaciones, y al mismo tiempo se resuelvan las dificultades materiales que enfrentan. Que lo realmente representativo sea lo que mandemos al exterior. Tal vez esta elección pueda ser una buena tarea para los jurados de los premios teatrales, los que carecen de momento de todo significado y se adjudican al tin marín de dos pingüé. Lo mismo sucede con las becas.

RECURSOS

Si la suma que gastamos actualmente al año para nuestra actividad teatral se acerca a los seis millones, y aun realizándose modificaciones estructurales que puedan evitar gastos innecesarios, es evidente que los proyectos esbozados harían subir esta cifra mucho más.

La solución ha sido siempre: impuestos, y con excepción del Teatro Nacional, no se conoce ningún otro organismo teatral que goce de este privilegio. Ciertamente es que el presupuesto de la Compañía Nacional y de las Universidades, así como las flacas subvenciones de los grupos independientes,

salen de las arcas nacionales, las cuales se nutren de los impuestos en general. Pero la necesidad de un ingreso adicional es imperiosa y existen varios medios legales para obtenerlo.

Primero, un impuesto sobre todo espectáculo teatral extranjero que se presente en vivo o por televisión, incluyendo las telenovelas. Esto se hace en una infinidad de países y su control es muy severo. Otro, la posibilidad para los contribuyentes importantes, grandes empresas, etc., de deducir de sus ingresos imponibles las sumas que donan a instituciones caritativas, culturales y otras. Esto también se hace en cantidades de países. Con ello bastaría y sobraría para ayudar al Departamento de Cine, a la danza, a los museos, a los artesanos y muchos más, aunque no sean de teatro.

Tantas cosas más se pueden hacer . . . Encuentros internacionales, programas televisados, clubes de teatro, festivales de aficionados, investigaciones de todo tipo, proliferación de géneros afines como marionetas y variedades, radio teatro, doblaje de películas, y la lista sigue. Todo esto podría centralizarse y recibir impulso, mediante la creación de una **Oficina de Coordinación Nacional de Teatro**

Es evidente que las consideraciones anteriores, por más que traten de ser objetivas, conllevan una gran dosis de subjetividad. Es probable que se pueda presentar un cuadro de la actividad teatral de Costa Rica bajo un aspecto totalmente opuesto. Más optimista en ciertos casos, más pesimista en otros.

Si se me pidiera resumir mi opinión, diría que tenemos los elementos esenciales para que nuestra labor sea realmente efectiva. Que por encima de todas nuestras necesidades y contradicciones, hay que preservar y capitalizar una fuerza fundamental: el “cariño” al trabajo y las ganas de llevarlo a cabo. Hay teatro en Costa Rica, sí. Pero tenemos la impresión de que se pierde nuestra misión noble y entretenidísima de intérpretes y difusores de los signos de nuestro tiempo.

Abril, 1978

Escuela de Teatro
Universidad Nacional
Heredia



—SABIAN— 78