

PROMOCION TEATRAL Y TEATRO POPULAR EN COSTA RICA *MAGDA ZAVALA*

I. LA ACTIVIDAD TEATRAL POPULAR, OBJETO DE INVESTIGACION

No cabe duda de que durante la década 70-80 hubo en Costa Rica un auge de la actividad teatral y que un aspecto sobresaliente de ese proceso fue la participación de sectores populares. El público teatral creció con la afluencia de espectadores procedentes de zonas sociales

y geográficas, adonde el teatro no llegaba tradicionalmente. De manera más o menos simultánea, en ese mismo ámbito, surgieron y se multiplicaron los grupos de aficionados, con lo que la vida teatral en Costa Rica cobró nuevas dimensiones. Sin embargo, ya durante 1980 se oye decir que existe una crisis “*de producción, creatividad y alcances en el teatro costarricense*”¹. Esto parece ser cierto, por lo menos en relación con el empuje de la activi-

dad en el período anterior, apocada ya antes de ese año. Sobre estos hechos no es posible negar ni afirmar nada categóricamente, sin caer en el riesgo del reduccionismo, puesto que se carece de estudios profundos sobre su génesis, desarrollo y estado actual.

Realizar este tipo de estudio es ya una tarea inaplazable, si se pretende abandonar el criterio intuitivo o aproximado que a veces parece dominar en la actividad

cultural. Con el espíritu de aportar a esa búsqueda, durante 1980 la Universidad Nacional y la Compañía Nacional de Teatro, favorecieron un estudio exploratorio e inicial sobre las promociones teatrales. Esta investigación permitió conocer de manera general, las características de la promoción y de la extensión teatral en Costa Rica y su incidencia en el desarrollo del teatro popular, delineando un bosquejo, todavía parcial, de la actividad teatral popular en los últimos años.

Seguidamente se hará una exposición muy sucinta de los propósitos y resultados.

Los límites del campo de estudio

Investigar el movimiento teatral popular de Costa Rica como totalidad resultaba muy ambicioso y fuera de las posibilidades de que se disponía. Sobre la actividad teatral en los sectores populares, se sabía que era heterogénea, en cierta medida espontánea, desarticulada y poco conocida. La Compañía Nacional de Teatro había logrado detectar entre 1975 y 1977 alrededor de treinta grupos activos, en su mayoría, independientes². El Instituto Nacional sobre Alcoholismo, en su actividad regular, se había encontrado también con una cantidad de grupos tal, que por un momento trató de promover una organización que llamó Asociación Costarricense de Teatro Aficionado (ACTA). Y no era la primera vez que surgía esta necesidad. En 1975, Alejandra Gutiérrez, entonces directora del departamento de promociones de la CNT, proponía en el plan de trabajo que se lanzaba con un alcance de dos años: "*La promoción de un movimiento teatral aficionado, de un público y de un desarrollo de la cultura teatral*"³. El otro punto central era el pro-

grama de promociones. En un informe ubicable entre 1974 y 1975, Patricio Arenas, quien cumplía labores de promotor en colegios, señalaba a la Compañía Nacional de Teatro la necesidad de formar lo que llamaba Asociación Nacional de Teatro Aficionado, partiendo de la aceptación que tenían las promociones en ese sector. También, alrededor de 1976, varios grupos de teatro colegial solicitaron ayuda a la CNT para formar una asociación de teatro estudiantil⁴. Estos hechos demuestran que en varias ocasiones, se buscó establecer nexos formales entre los grupos activos y que esa actividad era real en todas sus consecuencias: trabajo actoral aficionado, elección o producción de repertorios⁵, montajes, presentaciones. . .

Examinada la vastedad del campo del estudio, se delimitó un aspecto: la promoción y extensión teatral de los centros oficiales⁶: la Compañía Nacional de Teatro y las universidades. Era entonces ya evidente que habría una atención mayor a la Compañía, puesto que era ahí donde se había venido desarrollando un programa permanente de promociones.

Objetivos

El propósito general de la investigación fue recoger, estudiar de manera sistemática y evaluar, hasta donde fuera posible, la experiencia de promoción y extensión teatral en Costa Rica y, en particular, el caso de la Compañía Nacional de Teatro. Para recoger la información se acudió a fuentes documentales y humanas. Los resultados fueron satisfactorios a pesar de las dificultades propias del campo (carencia de centros documentales y de archivos debidamente organi-

zados, heterogeneidad en la elaboración de informes, difícil localización de las personas, etc.).

Una vez organizados los datos, pudo intentarse una primera evaluación, confrontando los propósitos teóricos del programa con sus realizaciones detectables⁷.

Se contemplaba también, entre los objetivos, conocer y analizar el método de formación utilizado por el Taller Nacional de Teatro —conocido como "juego teatral"— en su calidad de centro especializado en la preparación de promotores. Se alcanzó este objetivo plenamente, gracias a la colaboración de estudiantes y profesores. Finalmente, se elaboraron algunas recomendaciones, como posibles alternativas de organización y desarrollo para el programa. En general, fue un estudio exploratorio y descriptivo, sin pretensiones de especialización, del período 1974-1980 que concluyó con el planteamiento de algunas hipótesis.

II. LAS PROMOCIONES TEATRALES: CONCEPCIONES Y REALIZACION

Los centros costarricenses oficiales de actividad teatral definen entre sus actividades regulares, un área que llaman de extensión y, en algunos casos, de promoción teatral. Se entiende por extensión toda actividad fuera de los ámbitos sociales y geográficos propios de las instituciones. Por lo general se trata de una labor difusiva por medio de la cual se dan a conocer los montajes de los grupos regulares de la institución, en diversos sectores del país. Se entiende, en cambio, por promoción una tarea más específica, que consiste en organizar grupos teatrales en los sectores sociales más ajenos al radio de acción re-

gular de las instituciones, esto es, los sectores populares. La promoción tiene un carácter más sistemático y programado, y se caracteriza por la presencia de una persona, con formación en la especialidad, particularmente encargada de dirigir el grupo. Las instituciones promotoras destinan un determinado presupuesto para cubrir los gastos y, entre ellos, el salario del promotor que generalmente es extraño al grupo.

En el seno de la Compañía Nacional de Teatro se han dado, muchas veces simultáneamente, las dos líneas de trabajo. En las universidades prevalece la extensión difusiva, casi siempre eventual.

El programa de la CNT

Alrededor de 1974, la Compañía Nacional de Teatro lanzaba un programa de promoción y extensión teatral⁸, con objetivos más ambiciosos que los anteriores. Personalidades del teatro costarricense, como Alberto Cañas desde el Ministerio de Cultura y, particularmente, Oscar Castillo como director general de la Compañía, impulsaron su realización. El programa era renovador —por no decir revolucionario— en ambas direcciones. En la extensión, se pretendía abandonar la rigidez y autosuficiencia de los programas tradicionales. Las concepciones de un asesor de teatro de la UNESCO, Fabio Pacchioni, sirvieron de base al programa. Pacchioni impulsaba una relación más directa con el espectador, por medio de una propuesta que llamaba *Viaje de ida y vuelta al público*. Esta consistía en llevar una obra afín —y no cualquiera— a diversos sectores populares y una vez presentada, entablar un diálogo —aparentemente progra-

mado— con los asistentes, para tratar de recoger sus apreciaciones. Y ahí no acababa el contacto. Las críticas, sugerencias, reformulaciones, etc., debían incorporarse a un nuevo montaje, que sufriría el mismo proceso. El experimento se realizó sólo una vez con la obra *La familia Mora*, de Olga Marta Barrantes. Existe un buen recuerdo, entusiasta y elogioso de la experiencia, pero no se siguió adelante, sin que se haya consignado en ninguna memoria por qué. Rápidamente se volvió a la extensión tradicional.

Con la presentación de *La familia Mora* se anunciaba el inicio del programa de promociones en instituciones educativas y comunidades. Existió una coordinación inicial con las municipalidades y el Ministerio de Educación, quienes, en ese momento, dieron apoyo a la actividad. En 1975, se iniciaba el plan de promociones para fábricas y centros laborales, para lo cual se obtuvo la colaboración de la Cámara de Industrias. Los resultados fueron casi inmediatos por la cantidad de repercusiones. Entre 1974 y 1976, se organizaron tres festivales de teatro estudiantil y uno de comunidades⁹; se logró la movilización de grupos comunales a las presentaciones del Teatro al Aire Libre; hubo tres talleres de formación para promotores, con selección de asistentes debido a la cantidad de solicitudes; proliferaron los grupos comunales a cargo de promotores voluntarios de la misma localidad; algunas comunidades impulsaron un movimiento cultural alrededor de las promociones (Limón, en su forma más avanzada, Tilarán, Puntarenas y Cartago); hubo, sobre todo en el caso de las promociones comunales, un incipiente movimiento dramático y se hizo sentir la necesidad de la organización per-

manente del teatro aficionado popular del país. Entre 1975 y 1976 se llegó al clímax de la experiencia; a partir del mismo año 1976 se inició un descenso brusco del programa, que se redujo a su mínima expresión en 1978, para tratar de recuperarse cerca de 1980 (cfr. gráficos 1 y 2), con alcances más limitados y en sectores sociales de acción más reducida (grupos marginales, grupos de minusválidos físicos y mentales, centros de enseñanza preescolar y primaria, centros de reclusión para menores, etc.). Esta breve relación del desarrollo del programa muestra su carácter oscilante e inestable, dentro de una continuidad, así como la magnitud de sus repercusiones en los períodos de auge.

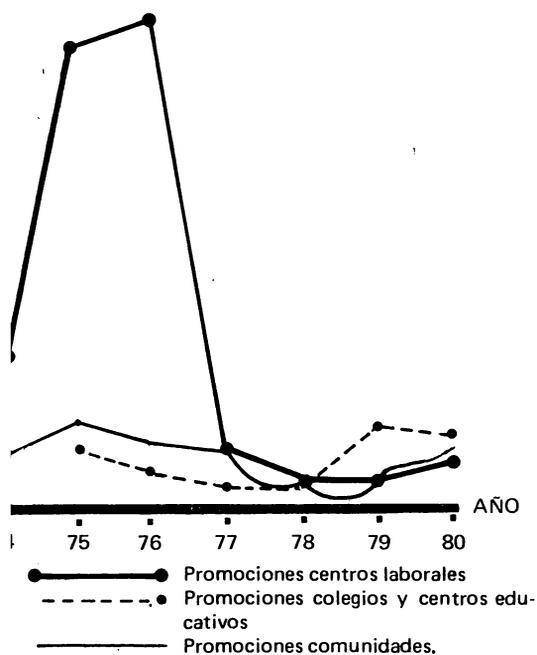
Fue posible precisar entre las causas probables y más evidentes (otras, de mayor complejidad, deben someterse a mayor reflexión) del desarrollo del programa, antes caracterizado, las siguientes:

1. Imprecisión y contradicciones en los supuestos y objetivos que alentaron el programa

En términos explícitos, la propuesta programática y objetivos de la CNT, de acuerdo con las concepciones de Pacchioni, eran ampliar el público del teatro en Costa Rica hacia los sectores populares, tratando de lograr una aceptación semejante a la que tiene el fútbol, e incluso una organización semejante, desde las comunidades; además, promover y rescatar las vocaciones teatrales populares, permitiéndoles la profesionalización. Oscar Castillo añadía a esos presupuestos, la necesidad de conformar repertorios acordes con la experiencia cultural costarricense y a las necesidades sociales de los sectores popu-

GRAFICO N° 1
PROMOCIONES TEATRALES CNT
 Período 1974-1980

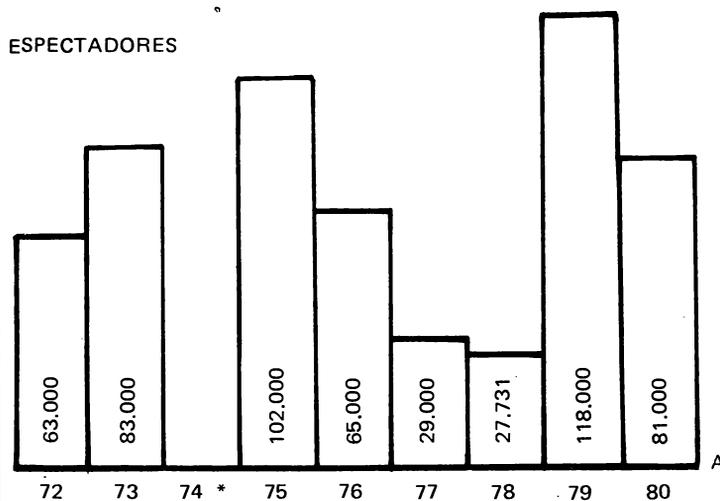
PROMOCIONES



Fuente: Informes de promotores, archivos CNT.

GRAFICO N° 2
ASISTENCIA A ESPECTACULOS DE CNT
 Período 1972-1980

ESPECTADORES



* Sobre el año 74 no existen datos.

Fuentes: Informes anuales de la CNT.

s, promoviendo su creatividad ónoma ¹⁰.

En una concepción prevalece el criterio cuantitativo —que uso se llegó a imponer— y en el cualitativo. A esta ambigüedad, que podría tener visos de tradición, se añadía un nuevo ingrediente: primero Pacchione y luego Oscar Fésler —cuya participación fue decisiva en la formación de los promotores— consideraban fundamental incorporar la actividad teatral a la docencia, en la educación primaria y secundaria. Hubo, desde casi el inicio, un sobreénfasis en la búsqueda de ese objetivo, en desmedida, incluso, descuido de la relación necesaria sobre el “teatro popular” que se quería impulsar por tanto, de las definiciones y orientaciones correspondientes. En 1977, la fundación del Taller Nacional de Teatro puso en marcha, después de espera al programa,

mientras se capacitaba a nuevos promotores. Sus egresados, a fines de 1979, pasaron en una buena cifra, a las promociones de la Compañía. El resultado inmediato es un giro hacia el sector preescolar y escolar. Los promotores del Taller Nacional no habían conocido en el marco de su formación, el problema, por ejemplo, del teatro popular latinoamericano, ni en su teoría, ni en sus técnicas; tampoco habían recibido formación como animadores populares (técnicas para el manejo de pequeños grupos, bases o principios de sociología, psicología, etc.). En el TNT la capacitación había sido casi exclusivamente actuarial con el método del “juego teatral” ¹¹. Es sólo a partir de 1980, en el marco de las experiencias de promoción, cuando los promotores vuelven los ojos hacia el problema del teatro popular ¹², y se promueve una reflexión sobre las indefiniciones

existentes, para procurar reorientar el programa.

2. Debilidad en la organización administrativa del programa

Aún en sus momentos de mayor desarrollo, el programa de promociones no tuvo un lugar preciso en el seno de la Compañía. El departamento de promociones existió, por épocas, sólo de nombre, sin un presupuesto propio; los promotores tuvieron una estabilidad laboral precaria, había dificultad para obtener los viáticos, no se tenía personal de oficina propio ni apoyo material (vestuario, luces, equipos de sonido, etc.) adecuado. A toda esta situación se sumaba el cambio continuo de coordinadores del departamento y la dificultad para el trabajo en equipo. El problema administrativo es el resultado de la indefinición conceptual y, también, de la imprecisión sobre

lo que esta actividad significaba dentro de la línea de desarrollo de la Compañía, cosa que fue evidente sólo al inicio del programa.

3. Situación aislada dentro de la actividad cultural del Estado y en relación con otros centros

El programa administrativo interno tenía su correlativo exterior. No existía —y probablemente no existe aún— ningún nexo formal, permanente o periódico entre el programa de promociones teatrales y otros similares al interior del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. El programa tenía una situación de aislamiento que empezó a cuestionarse, a partir de 1980, tanto en la Compañía como desde el Ministerio, quien a la sazón impulsaba un proyecto llamado de Promotores Culturales, incluyendo en él actividades teatrales, sin tener en cuenta, de manera sustantiva, las promociones de la Compañía¹³. En este contexto, las proclamas de acercamiento no pasaron del intento fallido. El aislamiento del programa se debía a que éste no había tenido un lugar preciso dentro de lo que podría llamarse estrategia de desarrollo cultural del Estado y, por lo tanto, de los partidos políticos que lo conducen.

4. Carencia de personal con formación idónea

Uno de los problemas, reconocidos explícitamente desde el inicio, fue la carencia de personal capacitado para la promoción. En los primeros períodos se contó con actores del elenco de la Compañía, y, por tanto, de reconocida trayectoria, quienes sin embargo no tenían experiencia ni disposición especial para las promociones. Se incluyó posterior-

mente, a estudiantes universitarios que si bien estaban en disposición de asumir la experiencia, tenían poca formación actoral y ninguna en promoción. Algunos actores estuvieron en el programa sólo temporalmente. Había, además, un grupo de actores extranjeros recién llegados, lo cual sumaba a la situación nuevos factores.

Pocos promotores permanecieron largo tiempo en el programa, demostraron vocación —como Bernal López, Gustavo Rojas, Marcia Maiocco, Arturo Meoño. . .— y trataron de aprovechar la experiencia. Con el ingreso de los promotores egresados del Taller Nacional, se creó una nueva dificultad, puesto que los promotores "antiguos" y "nuevos" habían tenido escasa posibilidad de intercambio y discusión, en un ambiente poco favorable por la sobrevaloración de los unos y el desaprovechamiento de la experiencia de los otros.

El problema metodológico fue una constante a lo largo del desarrollo del programa, año tras año. En correspondencia con el interés preponderante por la inclusión del teatro, como método o contenido, en los programas de educación hubo una mayor búsqueda metodológica en esta área (guías, técnicas, programas, charlas, etc.). No fue así en el caso del trabajo en comunidades, y menos aún, en centros laborales, a donde se extendían, de manera más o menos mecánica, las indicaciones que existían para las promociones en centros educativos. Hubo, por supuesto, casos excepcionales que lamentablemente no tuvieron testimonios literarios, en los que la creatividad, formación y condiciones del grupo y del promotor permitieron vencer las dificultades. Las faltantes metodológicas y técni-

cas significaban un obstáculo para el desarrollo del trabajo teatral en los sectores populares, cuya composición reunía, entonces, obreros, campesinos y capas medias; adultos y adolescentes.

Entre los promotores que lograron destacarse por su trabajo cualitativo y cuya experiencia merece un estudio detenido están: Remberto Chaves en Tilarán, Mimi Prado en Limón, Luis Fernando Gómez y Patricio Primus en Puntarenas, Bernal López en ciudadela Cristo Rey y, más recientemente, Rubén Garro en San Ramón y, Lianne Solís, con los talleres para maestros.

5. Coordinación discontinua con instituciones copatrocinadoras y participantes

Si bien al inicio hubo una buena coordinación con el Ministerio de Educación, las municipalidades, los centros y comunidades participantes, no se prolongó mucho tiempo. Cambios en la dirección política de las instituciones e, incluso, de funcionarios, fueron diluyendo la capacidad de intercambio y actividad conjuntos.

Con los centros universitarios no existió ninguna relación permanente¹⁴ o reflexión sobre el tema de las promociones. Otro hecho importante es que aún en los momentos en que existía una coordinación adecuada entre las instituciones, no siempre ocurría lo mismo con las personas que participaban directamente de la experiencia. Directores de colegios, personal docente, miembros de la comunidad a veces oponían resistencia, a pesar de los acuerdos superiores. Mucho tenía que ver en esto, la resistencia cultural, sobre todo en el caso de las comunidades, ante formas de hacer teatro, concepciones y activi-

dades totalmente ajenas a lo que reconocía y necesitaba ¹⁵.

6. Dificultad para aprovechar los logros, hacia el desarrollo cualitativo

Había logros evidentes, como los señalados al inicio del programa, y otros menos perceptibles; por ejemplo, el interés que se generó en algún momento entre los grupos profesionales, por tratar de llegar a los nuevos públicos, que no lograron "capitalizarse" y multiplicarse. También habría sido posible aprender de los errores —¿por qué no?—, por ejemplo, del sacrificio de la calidad en aras de la cantidad, visible en 1976 en el caso de los colegios, sin recurrir al drástico "muerto el perro, acabada la rabia", a veces la solución más rápida pero menos conveniente. Las causas básicas de esta situación eran, evidentemente, las condiciones mismas del programa. Otras, adicionales, podrían ser, por una parte, la escasa tradición de trabajo científico, es decir, de trabajo programado sistemáticamente, con metas precisas y evaluables, con sistemas de control objetivo, etc., que suele haber en el sector cultural; por otra, el tipo de "hábitat" teatral de Costa Rica, según parece poco acostumbrado a reflexionar conjuntamente, y a buscar soluciones ¹⁶. Por supuesto, esta tarea resulta poco significativa cuando las decisiones políticas son determinantes. Y a esa condición está sujeto todo proyecto cultural que emana del Estado.

7. Problemas de financiamiento

Este ha sido un factor limitante de carácter continuo. Existen numerosas anécdotas sobre las vicisitudes económicas que

han sufrido las actividades y los propios promotores. Desafortunadamente, no fue posible obtener datos concretos sobre la situación económica del programa, en el período estudiado. Es probable que este factor tuviera un efecto importante en las fluctuaciones y que los períodos de auge fueran aquellos mejor financiados.

El valor de la experiencia

Con sus altos y sus bajos, poco conocidas y desaprovechadas en sus resultados, las promociones teatrales de la CNT constituyen la única actividad teatral, más o menos permanente, con sectores populares y, por tanto, aquella que más frutos puede brindar a la reflexión y análisis y, tal vez, al desarrollo del teatro costarricense.

El poco conocimiento del programa en sus alcances, logros y problemas, y su práctico aislamiento explican, en parte, que los resultados no hayan tenido hasta ahora ninguna repercusión sustancial sobre la situación teatral profesional del país. Una actividad que pudo haber sido un cordón umbilical valioso para ligar el teatro profesional con la experiencia teatral popular, fomentó más la "ida" que la "vuelta" a estos sectores. En consecuencia, la situación no sólo impidió incorporar la experiencia popular sino que, en una gran cantidad de casos, condicionó su expresión. El camino andado puede indicar no sólo que se debe hacer, sino lo que no, siempre y cuando se le conozca.

Es un hecho que las promociones han logrado conservar alguna vigencia. El factor más importante ha sido el apoyo, en mucho espontáneo, de las comunidades y grupos participantes.

Aún cuando, como en el caso de Limón, el cierre inesperado de la promoción provocó desaliento, persiste el interés por las actividades teatrales.

Este apoyo probablemente surge más de la necesidad de esparcimiento y realización cultural, tan insatisfecha en los sectores mayoritarios de la población, que de las expectativas ante el programa mismo; sin embargo, es innegable que el programa, por su sola presencia, ha servido de incentivo de las necesidades culturales.

Tal y como se tenía previsto, al final del estudio se formularon unas recomendaciones, tratando de recoger algunas enseñanzas de la experiencia, no sin ignorar que toda sugerencia tiene validez muy relativa.

Se recomienda a las instituciones formular varias definiciones y ajustes administrativos. Entre las definiciones más generales y básicas, corresponde al Estado —y a quienes lo gobiernan— precisar, dentro de su estrategia de desarrollo cultural, la función y articulación de las promociones culturales y, particularmente, las de cada área artística, obvias las especificidades. Con un grado de generalidad menor, corresponde a la CNT definir el lugar y papel de las promociones respecto a su propio desarrollo y la importancia que se concederá a la promoción de un teatro popular. Habría, necesariamente, también que definir el tipo de teatro popular en perspectiva. Hechas estas definiciones y otras de detalle, habría que procurar las transformaciones de orden administrativo, internas y externas, que garanticen efectivamente el control, interrelación y conducción del programa.

A partir de los logros y fallos, aquí mencionados, es posible también señalar que existen dos áreas que reclaman apoyo prioritario: una es el impulso a la organización y crecimiento del teatro popular aficionado; otra, la necesidad de incentivar la formación teatral permanente, el intercambio y la reflexión entre los promotores y actores costarricenses.

Las universidades y la extensión teatral

Hasta 1980, inclusive, ninguna de las universidades oficiales tenía un programa semejante al de las promociones teatrales de la CNT. En ellas la extensión teatral es una actividad difusiva. Los montajes se realizan en el seno de los centros de estudios, ligados a necesidades específicamente docentes. Posteriormente se decide llevarlos fuera del campus, o de los sectores sociales que la universidad abarca de manera directa.

En la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica se dijo que no existía la intención de emular el programa de promociones de la CNT, porque los objetivos de la Escuela respecto al teatro son específicamente docentes. En el teatro-estudio de la Universidad Nacional, el entonces director, Jean Moulart, señaló que no había programas de promociones teatrales en la institución, ni interés inmediato en ellos, pero que podría haberlos en el futuro, puesto que nada los excluía de los objetivos de la unidad académica.

Existe en la Universidad Nacional experiencia que merece mención, a pesar de que no llegó a formar parte de ningún programa mayor de extensión teatral.

Se trata de la organización en Coopevaquita de un grupo de teatro (Grupo de Teatro Campesino) ¹⁷, cuya actividad se inscribió dentro del proyecto de extensión de la Escuela de Planificación y Promoción Social. El grupo logró concebir y montar una obra que fue difundida en San José por el Teatro Carpa, sin mayores repercusiones (incluso dentro de la Universidad Nacional misma), a pesar del esfuerzo y originalidad que mostraba el trabajo.

El Teatro Universitario (T.U.) es el órgano encargado de la extensión teatral en la Universidad de Costa Rica. Su radio de acción resulta muy limitado, fundamentalmente debido a problemas económicos. Es claro que las actividades de extensión cultural y, en general, las de extensión universitaria, sufren ese problema con más énfasis que las otras áreas de trabajo universitario.

El carácter docente que tienen los montajes en las universidades, así como las difíciles condiciones que deben salvarse para llevarlos fuera del campus, parecen indicar que es necesario redefinir los criterios y fundamentos de su práctica extensiva. En la Universidad de Costa Rica, el programa llamado Trabajo comunal universitario podría brindar un campo óptimo para el trabajo teatral, ligado a la experiencia de las comunidades. No fue posible precisar las razones por las que esto no se ha hecho hasta ahora. En todo caso, sería recomendable fomentar la coordinación interna entre las unidades que desarrollan alguna actividad teatral, con el fin de encontrar una solución que dé mejores condiciones a la extensión teatral. Para ambos centros de estudios sería conveniente tener en cuenta la expe-

riencia de las promociones teatrales de la Compañía Nacional.

III. ALGUNAS HIPOTESIS

Al cabo del estudio apenas fue posible, dado el estado de la cuestión, llegar a señalar algunos planteamientos hipotéticos sobre el tema explorado. Queda a trabajo posterior de especialistas y personas dedicadas al estudio del fenómeno teatral, tenerlos o no en cuenta, según se considere conveniente.

Las propuestas son las siguientes:

Sobre promoción y teatro popular

1. El desarrollo del auge teatral transitorio en Costa Rica durante la década 70-80, encuentra sus causas en las políticas extensivas y promocionales del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Compañía Nacional de Teatro (especialmente el Teatro al Aire Libre, las giras y las promociones teatrales) y la llegada de un grupo nutrido de profesionales extranjeros.

2. El auge del teatro en Costa Rica durante los años 70-80 fue transitorio, porque el Ministerio de Cultura y la CNT cambiaron sus políticas movilizadoras de extensión por otras, más convencionales; además, porque los grupos profesionales extranjeros se dedicaron más a mostrar y reproducir las formas de trabajo teatral propias de su desarrollo en los países de origen, que a promover el desarrollo de un teatro costarricense de fisonomía propia.

3. El teatro popular de Costa Rica existe como un movimiento relativamente espontáneo

de grupos aficionados, particularmente en comunidades y colegios a partir de, más o menos, 1970.

4. El teatro popular aficionado en Costa Rica muestra, en su desarrollo, una fuerte influencia de las formas y temáticas del trabajo profesional. Esta influencia opera como limitante de su propia expresión y reduce la calidad de sus logros.

Sobre la Compañía Nacional de Teatro y las promociones teatrales

La naturaleza político-ideológica predominante en el Estado costarricense permite a la CNT fomentar y desarrollar un teatro popular por su público y, en cierto modo, por su gestión. Sin embargo, la CNT no ha logrado consolidar hasta ahora un plan para el desarrollo del teatro popular, dentro de las condiciones que le ofrece su propia naturaleza.

Sobre el Taller Nacional de Teatro

Sólo si el TNT modifica sus lineamientos básicos de trabajo

teatral y sus programas, y si logra tener un lugar reconocido académicamente por los demás centros de enseñanza teatral, podrá asegurar su desarrollo a largo plazo, como centro formador del promotor teatral.

Sobre el teatro en las universidades

El teatro que se practica en las universidades sólo logrará desarrollo e incidencia si se define por una línea realmente experimental, que sea la síntesis de la experiencia teatral culta y popular y de los mejores valores de la cultura costarricense.

Finalmente, es posible afirmar que después de ocho años de trabajo teatral con sectores populares, promovido desde el Estado, están aún sin respuesta las interrogantes ineludibles: ¿A qué tipo de actividad teatral se consi-

dera “teatro popular”? ¿Con qué objetivos se promueve el teatro entre los sectores populares? ¿Cómo controlar la posible función “aculturizadora” de los grupos oficiales —y, en general, profesionales— de teatro, en contacto con la actividad espontánea de las comunidades, agrupaciones, etc., de manera que se respete su creatividad artística? ¿De qué métodos, prácticas, hábitos, concepciones debe (y puede) desprenderse el teatro profesional de Costa Rica, y cuáles de estas cosas debe incentivar y desarrollar, para participar efectivamente en la promoción de un teatro popular? ¿Qué prácticas, valores, concepciones, etc., de la tradición —y del espectáculo en particular— costarricense deben rescatarse e incorporarse a la creación profesional?

¿Por qué vías y procedimientos es posible lograr la coordinación del Estado y los grupos profesionales independientes, con estos propósitos?

¿Qué corresponde hacer para fomentar la organización del teatro popular aficionado?

TABLA Nº 1

ALGUNOS GRUPOS DE TEATRO AFICIONADO AÑOS 1975-1977*

<i>LUGAR</i>	<i>NOMBRE DEL GRUPO</i>	<i>PERSONAS ENCARGADAS</i>
Cañas	Grupo El Surco	Dora Alvarado, Víctor Hugo Medrano y Arsenio Sancho
Tilarán	Grupos Tilawa y Tilawitas	Irma de Valerio y Rafael Zamora
Nicoya	Grupo Sin Nombre	Salvador Bonilla
Puntarenas	Grupo Aguamarina	Danilo Montoya, Mesías Espinoza y Rafael Quintana
Puntarenas	Grupo Linoc	Pedro Farrier y Alex Cruz
Quepos	Grupo Cultural Quepos	Lizet Ulate y Julia Vargas
Puriscal	Grupo Cotorra	Hernán Fernández
San Isidro de El General	Grupo Boruca	Belisario Solís
Turrialba	Grupo Bandola de café	Joaquín Zúñiga
Cahuita	Grupo Los amigos de la fraternidad	Claudio Read
Barrio San Cayetano	Teatro joven San Cayetano	Gerardo Bejarano
Barrio Cuba	Grupo juvenil de centro Episcopal de Integración Social	
Ciudadela La Mora, de Guadalupe	Grupo Halcones Juveniles	
Coopeutaba, Alto de Castro, Sarchí Sur	Grupo Teatro La Unión	
Salón comunal barrio La Independencia, Guadalupe	Grupo Amigos de Guadalupe	
Universidad de Costa Rica	Grupo de Teatro Azul	
Paso Ancho	Grupo de Teatro Barrio Pobre	Víctor Valdelomar
Paso Ancho	Grupo de Teatro Exodo	Víctor Valdelomar
Guadalupe	Grupo juvenil Renacer	
Puntarenas	Grupo de teatro Técnico Profesional	
Los Angeles de Cariari	AIDCA	
Desamparados (iglesia evangélica)	Grupo Teatro Desamparados	
Esparza	Grupo Liceo de Esparza (independiente)	Rafael Quintana
Cristo Rey	Grupo de Teatro de Cristo Rey	Bernal López
Desamparados, Liceo Monseñor Odio	Grupo La Guaría Morada	
San Vito de Java, Coto Brus	Grupo Tea	Adonay Enríquez
Cartago	Grupo Guarco	Luis Carlos Calderón
Seguro Social, San José	Teatro Seguro Social (TSS)	
San Carlos	Grupo de teatro de San Carlos	
El Coto de Jicaral, Península de Nicoya, Puntarenas	Grupo El Jicaral	Antonio Castillo

* Los datos fueron tomados de los documentos: *Departamento de Promociones de la CNT*, firmado por Alejandra Gutiérrez, c. a. 1976. Documentos de inscripción para el II curso de promotores aficionados, 1977.

1. CATANIA, Alfredo. *Hacia otro teatro en Costa Rica*. Escena No. 3. San José. Setiembre de 1980. P. 25.
2. Cfr. tabla No. 1.
3. GUTIERREZ, Alejandra. **Programa para el departamento de promociones teatrales**. CNT. San José. 1975. P. 3.
4. Anteproyecto de creación de la Asociación de Teatro Juvenil. Archivo CNT, s.f.
5. Una de las motivaciones que impulsaron la realización de este estudio fue el interés por recoger los productos escritos de esta actividad (obras, informes, crítica, etc.). Sin embargo, pudo comprobarse que se trata de una tarea muy difícil, tanto por el celo con que se guardan los productos como porque tienden a desaparecer, dada su condición inédita. Para lograr esta meta es necesario un plan científico, dotado con los recursos materiales adecuados.
6. Sería conveniente impulsar, con prioridad, el estudio de la experiencia de los grupos profesionales independientes. Entre los centros independientes, el Teatro Carpa se distingue por su constancia en la búsqueda de un acercamiento a públicos populares. Su experiencia merece ser recogida y examinada con atención.
7. Problemas económicos impidieron la realización de la mayor parte del trabajo de campo planeado. Inicialmente se pretendía recoger los resultados desde el punto de vista de las comunidades y grupos participantes. Eso no fue posible y los resultados pudieron observarse, fundamentalmente, por medio de las fuentes documentales.
8. Este programa forma parte de un grupo mayor de iniciativas culturales que surgen en ese período con el gobierno de Liberación Nacional, entonces en ejercicio. Puede decirse que, en este campo, fue un momento de importante apertura ideológica, búsqueda de arraigo popular, movilización y entusiasmo.
9. El primer festival estudiantil se realizó en octubre de 1974; asistieron grupos de dieciocho colegios. La coordinación estuvo a cargo de la CNT, el MEP, La Salle y el Castilla. El segundo se realizó en la Sala de Museo, en octubre de 1975. Asistieron grupos de cuarenta y un colegios. El tercer festival se llevó a cabo en octubre de 1976, en la Sala del Castilla. Hubo eliminatorias previas en cada regional educativa lograron participar dieciocho grupos: nueve de San José y nueve de provincias. En cuanto al festival de comunidades, se realizó en San José entre el 22 y el 28 de setiembre de 1975. Participaron grupos de Limón, Cañas, Nicoya, Puntarenas, Puerto Cortés, San Carlos, San Isidro de El General, Tilarán y Quepos; Puriscal y Atenas asistieron como observadores.
10. Sobre este particular puede ampliarse en: Oscar Castillo. *Hacia la popularización del teatro costarricense*. **La Nación**. 2 de mayo 1976. P. 4B; y en *Entrevista a Oscar Castillo*. Junio de 1980. Archivo de CNT y Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. UNA. Realizada por el equipo de investigación.
11. Sobre este método existe una alta valoración entre los promotores. El capítulo II de la investigación está destinado a la descripción y análisis de ese procedimiento formativo, en el caso del TNT.
12. Cfr. Departamento de Promociones. **A todos los promotores**. Archivo CNT. San José. 1980.
13. Se decía entonces que el Ministerio se proponía centralizar la dirección de los programas de promoción, incluida DINADECO, y que el proyecto de promotores culturales era un paso importante. Se buscaba, según parece, coordinar de manera adecuada los programas de promoción. En este sentido, habría sido una medida conveniente. Sin embargo en aquel momento hubo errores que le restaron vigencia: en primer lugar, fue precipitada; en segundo, no existían indicadores objetivos de la conveniencia de centralizar, fuertemente, el programa de promotores culturales, cuando podría ser más prudente organizar una coordinación de intercambio y control. Por último, hubo una evidente y poco mesurada intención de hegemonía ideológica partidaria, según puede comprobarse examinando los contenidos del programa para la formación de promotores culturales y el proyecto de Casas de la Cultura, que intensificaría roces y resistencias.
14. Cerca de 1976, la Universidad Nacional tuvo participación en las actividades que desarrolló el Taller Artístico de Limón, durante algún tiempo.
15. Hubo, por ejemplo, una interesante expresión de resistencia hacia los ejercicios de actuación y vocalización, físicos, etc., que no tenían que ver directamente con

un montaje. Los grupos en comunidades y centros laborales se resistían a hacerlos, lo cual ocasionaba el lamento y, en algunos casos, angustia del promotor.

16. CATANIA, Alfredo. **Loc. cit.**
17. Actuó como promotor de este grupo Ervin Forbes, antiguo alumno del Taller Artístico de

Limón y, desde entonces, conocido propulsor del teatro en la provincia.

BIBLIOGRAFIA

ZAVALA, Magda y STEFFEN, Cristina. **Promoción teatral y teatro popular en Costa Rica.** Compañía Nacional de Teatro y Universidad Nacional. Heredia. 1981 (inédito).