

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 XXI¹

“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 campo² 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.

¹ Pablo Calderón Villalobos (2014), artículo elaborado con base a práctica de investigación para optar por el grado de Magister en Estudios Latinoamericanos con énfasis en Cultura y Desarrollo del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional (UNA) Costa Rica.

² 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.

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 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)³.

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 neoliberal⁴

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 culturales⁵, así como los programas y proyectos implementados a raíz de estas, responden no sólo a este concepto de cultura⁶, 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

³ Tomado de <http://www.lacasadelosspiritus.cr/front/pt1.php?ref=2>

⁴ 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)

⁵ Según Cuevas la política cultural se entiende por lo que el estado hace o deja de hacer en relación con la cultura. (2013)

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 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)⁷ 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 generó 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.

⁷ El Gran Área Metropolitana de Costa Rica, abarca las regiones multinucleares de las provincias San José, Alajuela, Cartago y Heredia.

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 y 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.

Es a finales de la década del setenta cuando emerge un proceso de transformación, 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 cultura⁸, 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.

⁸ Atendiendo a lo que entiende la UNESCO (1982) 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.

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 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 masas⁹ 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.

⁹ 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

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 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, 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 cotidiana ¹⁰.

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,

¹⁰ 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)¹⁰. 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.

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 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 neoliberal¹¹ 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?

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, estética, de conocimiento, interna y externa a los grupos, esta última subcategoría se desgranó en relación con otros

¹¹ 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)

agentes del campo de las artes escénicas y se analizó a través de escalas local, nacional y global, como sugiere de Souza Santos.¹²

La estrategia metodológica contemplo, además del preámbulo en torno a la relación artes escénicas sociedad costarricense desde la indagación bibliográfica para la comprensión del contexto histórico, 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”¹³

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 incluso elitista, el cuál a partir de las propuestas han ido ampliando, generando niveles de interpretación de las obras de acuerdo a los públicos.

¹² En la interacción de los grupos con otros agentes del campo de las artes escénicas, el plateamiento 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.

¹³ Página web del grupo “Abya Yala”, disponible en <http://www.teatro-abyayala.org/>

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".¹⁴

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.

¹⁴ 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 artístico 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 el 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, así mismo a escala regional, su participación en iniciativas de integración regional centroamericana formaron parte de su estrategia de 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 web, 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, 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.

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 pared¹⁵, sin morcilla¹⁶ 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, las empresarias consideran que existe cierto nihilismo en otros tipos de teatro, donde el plano creativo va

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

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 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 exitosa 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 a su modo de vida 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 Serafini¹⁷ 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

¹⁷ 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

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.

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.¹⁸

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.

¹⁸ En el 2014 han sido seleccionados por el programa PROARTES para financiar una de sus iniciativas.

La sobrevivencia estética de este grupo está estrechamente ligada a la relación a escala local con su público y su obra, 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 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.

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 este documento.

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 la 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.

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). *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

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> [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://arteseskenicas.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

