



---

Informe Final  
del proyecto teatral regional  
taller intensivo de entrenamiento actoral  
**Aprendiendo a Aprender**

presentado a Hivos  
como cumplimiento parcial  
del proyecto

presentado por  
Teatro Abya Yala  
convenio RM028021

abril, 2004

---

**TEATRO ABYA YALA**

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

**[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)**

## **Introducción**

El presente informe final documenta la labor realizada por el Teatro Abya Yala en los meses de junio del 2003 a abril del presente año 2004 en la organización y post-producción del taller intensivo de entrenamiento actoral *Aprendiendo a Aprender* para actores profesionales centroamericanos, realizado del 18 de junio al 12 de julio del 2003 en Costa Rica, ya que la actividad de enero a junio del 2003 está incluida en el Informe Parcial presentado a Hivos en agosto del 2003.

Dado que en el ámbito teatral se ve la necesidad de formación, especialmente en los actores, así como la necesidad de trabajo interregional, Abya Yala se sintió motivado a emprender este camino, que en este momento vemos como el final del principio, ya que aun queda mucho por realizar a partir de lo sembrado.

Presentamos parte de los resultados obtenidos, aciertos y desaciertos, algunas conclusiones de tan rica experiencia, un resumen de la realidad teatral centroamericana exceptuando Belice con una tabla relativa de la actividad teatral de la región, tomados ambos, de información proporcionada por los y las participantes del taller; las evaluaciones de los maestros; la proyección imaginada realizada por los participantes el 9 de julio del 2003; las réplicas de los talleres realizados en cada país; la evaluación *in situ* de la actividad incluyendo la participación de Susana Rochna; un disco compacto CD con cientos de fotografías que documentan la experiencia y 7 videos-uno de cada taller, uno con una entrevista a cada maestro y uno general que incluye un encuentro con teatristas radicados en Costa Rica y la conferencia de Luis de Tavira en el Centro Cultural de México (estas dos últimas actividades realizadas en San José).

Se adjunta el informe económico para cumplir con la totalidad de nuestros compromisos con Hivos para este proyecto.

Para el Teatro Abya Yala, quien continúa trabajando sobre la línea de entrenamiento actoral hacia la mejora de la profesión, fue un placer organizar esta actividad. Además, de acuerdo al acuerdo general de participantes y maestros, sabemos que fue organizado con el nivel más alto de calidad y por ello nos sentimos orgullosos. Esperamos que la labor acá iniciada sea continuada por los diferentes colegas en la región.

## **DE LA ORGANIZACION**

### **Desarrollo organizacional y del personal**

Este proyecto fue concebido hace muchos meses atrás por los fundadores y actuales miembros del Teatro Abya Yala, Roxana Avila y David Korish, con fines muy ambiciosos, compuesto por etapas y con una duración de varios años; sin embargo y después de discutirlo con Hivos, se delimitó a la realización de la última etapa, que consistía en talleres directamente de formación. Es a partir de este momento en que empieza a elaborarse ya de forma más específica.

En enero del año 2003, se inician las labores del proyecto más directas, ya que durante el año 2002 se realizaron ciertas labores de gestión y por supuesto de contactar y confirmar la participación de los maestros que impartirían el taller.

Es en ese mismo mes de enero que se conforma el grupo de trabajo, compuesto por cuatro personas, David Korish y Roxana Avila como productores-directores del Teatro Abya Yala, Denise Duncan como asistente de producción y Gina Monge, como asistente de producción y contadora, siendo las dos últimas estudiantes universitarias y graduadas en Comunicación Colectiva. Una vez conformado el equipo, el cual permaneció durante todo el proyecto, se dividieron ciertas funciones para un mejor desarrollo del trabajo. Actividades que fueron descritas en el primer informe y serán ampliadas más adelante en este.

También con respecto al trabajo en equipo, las tomas de decisiones se trataron de realizar de forma abierta, en reuniones, las cuales se efectuaron una vez por semana como mínimo. Algunas decisiones específicas se tomaban de forma personal, ya que atañían a labores muy específicas de cada uno.

En cuanto a la relación del personal con el grupo meta, la comunicación principalmente fue por correo electrónico, ya que once de los catorce participantes eran del resto de Centroamérica, aunque también fue en algunos casos vía telefónica. Una vez que los participantes estuvieron en Costa Rica, se realizaron dos reuniones, una para arreglar asuntos monetarios y darles la bienvenida y otra para aclarar ciertos detalles concernientes al taller y asuntos prácticos. Durante el taller se mantuvieron conversaciones y una reunión de evaluación en medio taller y todo un día al finalizar este. Una vez que los participantes regresaron a sus países, se siguió manteniendo contacto vía correo electrónico y en el caso de los de Costa Rica, también de forma personal en algunas reuniones.

Con respecto al proceso de desarrollo y capacitación del equipo, muchas fueron las cosas que se tuvieron que aprender o recordar, como la utilización de cámara de fotos y video digitales, programas de edición de vídeo y demás esto con el fin de que fuera el equipo quien

## TEATRO ABYA YALA

---

desarrollara los productos finales para ser entregados a los participantes, ya que esto acarrearía un menor costo y mayor facilidad para realizar algo que realmente les sirviera.

Este proyecto y por sus mismos requerimientos de ser un proyecto centroamericano, habría sido mucho más difícil de realizar sin la ayuda tecnológica, para lo cual se adquirieron o alquilaron algunos bienes, cuyo costo es significativo. Entre ellos, compra de una organeta, VHS, memoria para la computadora, quemador de DVD y alquiler de cámara de video. Detalles de los cuales se presentan en el informe económico como un adendum.

### **Relaciones externas y establecimiento de contactos**

Tanto las actividades desarrolladas con otras organizaciones y la participación en redes así como las relaciones con autoridades locales y o nacionales u otros organismos donantes fueron descritas en detalle en el Informe Parcial.

## DEL PROGRAMA

### **Actividades: implementación y resultados**

Resumen de actividades implementadas post taller (de junio del 2003 a abril del 2004 ya que las realizadas de enero a mayo del 2003 se presentó en el informe anterior).

El trabajo de Abya Yala se centró en editar el material videográfico adquirido durante tres semanas y media de taller, encuentro y conferencia, para enviarlo a cada participante. Esto se terminó en marzo del 2004 ya que, dada la gran cantidad de material accesible, realizamos siete videos, un cd con fotos y documentos diversos como la conferencia, principios de composición física, evaluación e impacto del proyecto.

El otro objetivo fue el insistir en la realización de los talleres de multiplicación y devolución por parte de cada participante en sus países de origen y esto se logró, incluso dos y tres veces en ciertos países: El Salvador, Panamá y Honduras.

El único objetivo no realizado de la manera planeada fue la de mantener la página web como una pizarra mural virtual de la actividad tetral de la región. La razón por la cual no se hizo fue que en El Salvador, Jennifer Valiente, una de las participantes del taller, tiene en funcionamiento una revista que cumple con este objetivo y no hubiera tenido sentido que duplicáramos funciones. De esta manera la idea de un espacio de intercambio e información constante sobre las actividades de los participantes y grupos e individuos sí se ha conformado aunque no a través de la página de Abya Yala.

Todos los objetivos se han cumplido, algunos a más largo plazo no sabemos si se cumplirán pero, dada la realidad actual, podemos decir con bastante certeza que sí se hará.

### **Actividades: impacto**

Impacto del taller: reunión de cierre 10 de julio, 2003

Elaborado por los participantes

## TEATRO ABYA YALA

---

Este impacto del taller fue valorado por los participantes en una reunión al final del taller, donde cada uno expuso en qué campos y cómo se había visto impactado o impactada por el taller. Resumimos los siguientes puntos.

1. Comprensión de la función de Hivos en Centroamérica.
2. Confrontamiento consigo mismo y con el teatro y decirse " A veces he estado equivocado".
3. Comprensión de que el teatro es humano.
4. Vuelta a nacer en el teatro.
5. Cuando se dicta teatro, el que más aprende es el maestro.
6. " Mi patria es el teatro y necesitamos muchos ciudadanos".
7. Redescubrimiento de herramientas.
8. Oportunidad de conocer cómo está el teatro en Centroamérica.
9. Posibilidad de acceder a tres maestros que en otras circunstancias sería muy difícil.
10. Reconocimiento del compromiso que es hacer teatro.
11. Cambio de percepción con respecto a las posibilidades que puede tener un actor.
12. Descubrimiento de limitantes y buscar a partir de ahí cómo quebrar umbrales.
13. Cambio en la visión de lo que es Teatro.
14. Reafirmación de los motivos personales por los que se hace teatro.
15. Reconocimiento de la carencia de formación sistemática y falta de herramientas para desarrollar mayor conocimiento.
16. Importante intercambio y conocimiento de otras personas que hacen teatro en la región.
17. Aporte importante de material para publicar.
18. Afianzamiento de la pasión con lo que se desea hacer, en este caso teatro.
19. Cambio en la visión como pedagogo.
20. Reconocer que "lo importante del teatro es la experiencia del teatro".
21. Necesidad de seguir en formación para aportar cosas nuevas a los alumnos.
22. "Cuando el actor o actriz se creen terminados, ahí realmente se acaban".
23. Conciencia de la importancia del trabajo y de reproducir la experiencia.
24. Importancia de la comunicación entre teatristas de la región.
25. Conocimiento de la existencia de algo más allá de lo que se consideraba teatro y a eso es a lo que se aspira.
26. Importante experiencia al compartir con personas centroamericanas.
27. Valoración profunda del medio en el que se hace teatro.
28. Asumir la responsabilidad de lo que se ha estado rehuendo, pero que si se asume no se está solo.
29. Hay un precioso recurso humano en la región y es importante tener intercambios.
30. "Ahora ni brincar puedo, porque el siguiente paso es volar, ese es el reto".
31. Reconocimiento de la importancia de enriquecer la propia cultura.
32. El teatro es un mal necesario en toda cultura.
33. La formación es absolutamente necesaria.
34. No hay retroceso, ahora hay que tomar la responsabilidad.

## TEATRO ABYA YALA

---

35. La impresión de la experiencia ensancha la visión con respecto a la propia humanidad y al trabajo teatral en sí.
36. Saber que hay que abrir el techo para poder llegar y seguir creciendo.
37. Sentimiento de protagonismo e incidencia en el medio y no ser víctima de la falta de formación.
38. Incidencia en cada uno como persona de teatro, así como en su país.
39. Reconocimiento de la importancia del conocimiento de la región y del trabajo interregional.
40. La región a partir de ahora no es igual, tres grandes maestros han cambiado mucho la percepción.
41. El cambio es innegable.
42. En vez de ver lo malo, es mejor ver que todo está dispuesto para que lo cambiemos.
43. Aceptar el teatro como forma de vida.
44. Conocer personas que quieren salir de la mediocridad y desean cambiar, sentir que no es uno solo, es valioso.

Nuestro público meta eran los grupos independientes estables, dedicados al entrenamiento actoral; como estos son casi inexistentes apoyamos a profesionales que dedicaran tiempo significativo al entrenamiento actoral y que fueran capaces de reproducir lo aprendido. Este impacto fue profundo, real y tangible como puede evaluarse por la respuesta inmediata de los participantes, la evaluación posterior y, sobre todo, por las actividades realizadas a raíz del taller.

Todos los objetivos a corto plazo se lograron: enfrentar a un grupo de profesionales de los países centroamericanos al conocimiento, formas de entrenamiento y de ver y vivir el teatro de tres grandes teatristas de nivel mundial; establecer un vínculo permanente e importante entre estas personas; realizar talleres de multiplicación de lo aprendido en sus países y grupos de origen. A continuación un detalle de los mismos:

### **Talleres de multiplicación realizados por los participantes:**

#### **Guatemala**

**Gustavo Santos y Jorge Hernández:** Ellos realizaron sus talleres de devolución del 03 al 29 de noviembre, de lunes a viernes de 2 a 6 p.m. Se invitó a los grupos Rayuela, Espacio Blanco, Kaji Toj, La Bulla Danza Teatro y algunos actores de Los de la Comedia. Finalmente participaron Teatrocentro, Espacio Blanco y Los de la comedia. Están en negociaciones en Cobán para realizar un taller con esa comunidad y en Huehuetenango.

**Luis Otoniel Morales:** Él realizó su devolución con los integrantes de su grupo "Teatro Ventana", con quienes ha seguido trabajando los sábados por las tardes.

#### **El Salvador**

**César Pineda:** Taller para 30 jóvenes en uno de los departamentos de El Salvador, durante una semana en el Convento de hermanas Somascas. Como resultado se están formando 10 grupos de teatro, uno por municipio participante; estos grupos son coordinados por las casas de la cultura y la Cooperación Técnica Alemana (GTZ). Este proyecto está con vistas a terminar en un Festival.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Con su grupo Escena X montaron un performance fruto del taller de devolución impartido en él. En sus clases como profesor en la universidad, los miércoles ha intentado ir utilizando los conocimientos adquiridos.

**Jennifer Valiente:** Incorporaron a sus dos grupos de teatro las formas de entrenamiento de los maestros; ofreció el material de apoyo para el Día del Teatro el 27 de marzo; se contactó con varios grupos del interior para ofrecerles las formas de entrenamiento aprendidas.

### Honduras

**Damarío Reyes:** Realizó un taller del 06 al 16 de octubre con diferentes personas involucradas en el ámbito teatral.

### Nicaragua

**Alicia Pilarte Tijerino:** Realización de un seminario con su grupo, el Justo Rufino Garay, ya se llevó a cabo la primera etapa de una semana, más adelante se realizará una segunda. También ha utilizado los conocimientos adquiridos en sus clases como profesora de la Universidad Autónoma de Managua y la Escuela de Teatro.

### Costa Rica

**Janko Navarro, Marco Guillén y Natalia Chacón:** Ellos realizaron su taller de devolución durante tres sábados de octubre, de 2 p.m a 5 p.m, con la participación de un promedio de 20 personas por taller. Según la opinión de algunos participantes a los que se les preguntó, estuvieron muy satisfechos de la actividad e incluso quedaron con ganas de seguir haciendo un entrenamiento.

### Panamá

**Teresita Mans y Mariela Aragón:** Talleres de devolución en enero del 2004 así como el Festival de Teatro Panameño. Iniciaron un proyecto llamado La Bruja y han entrenado a actores individuales para diferentes montajes escénicos durante el año.

### Proyecciones elaboradas por los participantes en la reunión de cierre 10 de julio, 2003

Las proyecciones hechas por los participantes fueron elaboradas dentro de una dinámica donde cada uno hablaba como si hubiera pasado un año desde el taller; los resultados, en general, fueron alentadores. Resumimos los siguientes puntos propuestos por los participantes:

- 1- Talleres de devolución en sus países con actores independientes.
- 2- Asesorías entre compañeros de los diferentes países.
- 3- Participación de compañeros de otros países en la realización de los talleres de devolución.
- 4- Conferencias sobre el taller recibido en Costa Rica, con apoyo del material visual elaborado.
- 5- Entrega de material audio visual a los diferentes grupos de su país.
- 6- Talleres en el interior del país.
- 7- Talleres para personas con discapacidades auditivas y/u orales.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

- 8- Montajes con la participación de compañeros centroamericanos.
- 9- Festivales de teatro infantil.
- 10- Incorporación de los conocimientos adquiridos en el entrenamiento diario con sus grupos.
- 11- Incorporación de otros actores en el entrenamiento diario del grupo.
- 12- Incorporación de artículos e informaciones enviadas por los compañeros a la revista virtual Escenario, de El Salvador y a otros medios. Monográfico de C.A en la misma revista.
- 13- Trabajo en conjunto con otros grupos de cada país.
- 14- Sistematización de la experiencia.
- 15- Ayuda entre compañeros para elaborar planes de estudio en sus universidades e institutos de enseñanza teatral.
- 16- Talleres de teatro para la comunidad indígena.
- 17- Conformación de grupo infantil de teatro.
- 18- Hermanamiento entre grupos de diferentes países de C.A.
- 19- Taller sobre formación de grupos.
- 20- Montaje a partir del trabajo vocal con Richard Armstrong.
- 21- Gira por Centroamérica.
- 22- Funciones en los diferentes departamentos del país.
- 23- Integración a algún grupo en su país.
- 24- Propuestas de entrenamiento para coro y bailarinas de su país.
- 25- Integración del conocimiento adquirido en tesis.
- 26- Realizar montaje con algunos de los compañeros del taller.
- 27- Llevar información del taller a directores jóvenes.
- 28- Poner a disposición de la mayor cantidad de personas los videos del taller.
- 29- Comunicar a los demás compañeros y compañeras los talleres de devolución realizados y sus resultados.
- 30- Consecución de espacio para espectáculos teatrales gracias a la colaboración de los compañeros y compañeras.
- 31- Estructuración de escuela de teatro en el interior.
- 32- Demostraciones de entrenamiento actoral.
- 33- Realización de talleres para profesores del país.
- 34- Participación de Richard en otros países de Centroamérica.

**Para Abya Yala** fue un entrenamiento en la coordinación y organización de un evento que terminó siendo de nivel internacional sin un sólo problema por parte nuestra. Logramos formarnos como profesionales en la organización de un evento complejo. Asimismo fuimos a Belice para multiplicar lo aprendido y establecer un contacto a más largo plazo y de impacto más profundo; este proyecto se planea para el 2005. Las dos asistentes aprendieron una variedad de labores importantes que las hacen profesionales más capacitadas y completas en la región. Los dos directores afianzaron sus lazos con los maestros y lograron establecer un contacto directo y humano con los participantes y con ello una alianza entre grupos en la región.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)



## Evaluaciones internas y/o externas

La evaluación con los participantes, además de hacerse en una reunión inmediata al terminar el taller, también se hizo días después mediante un correo electrónico con las siguientes preguntas:

### **1-¿Tenía usted claro los objetivos del taller?**

En resumen, los participantes estuvieron de acuerdo en que los objetivos generales del taller sí los tenían claros, pero que sin embargo los objetivos específicos así como las metodologías y la distribución del tiempo, no. A pesar de ello, muchos concordaron en que esto ayudó a crear expectativa y a tener disposición de trabajo. Incluso algunos opinaron que lo específico se fue aclarando conforme el taller fue avanzando. Para ellos el nombre del Taller “Aprender a aprender” fue una clave importante.

Un participante describió los objetivos como:

“En primer lugar el perfeccionamiento actoral, conocer nuevas técnicas de entrenamiento que pudiéramos aplicar en nuestro trabajo; en segundo, reproducir esto en nuestros países para colaborar en elevar la calidad de nuestro trabajo y en tercero establecer comunicación con los teatristas de los demás países del área.”

Esta frase resume lo que se planteó en el proyecto.

### **2-¿Se cumplieron estos? ¿Cómo si o como no?**

Para prácticamente la totalidad de los participantes los objetivos se cumplieron y otros están en proceso, como ellos dicen fue una manera de enfrentar su desarrollo profesional, así como de intercambiar experiencias e ideas con otros colegas.

Algunos dicen que los objetivos superaron sus expectativas en el corto plazo y que con respecto a los de mediano y largo plazo queda en sus manos. Otros opinan que los objetivos siguen cumpliéndose, no solo por la devolución en sus países, sino también por lo que comprenden día a día.

También se comentó que se cumplieron en tiempo y calidad, ya que lo que se les ofreció se les dió, cosa que culminó en una progresión en el trabajo tanto individual como grupal.

### **3-¿Le gustaría que esta experiencia se repitiera?**

**A- Si no, ¿por qué?**

**B- Si si, ¿qué cambiaría y cómo lo cambiaría? (no tiene que cambiar nada si no le parece) con respecto a: a- tiempo para cada taller b- tiempo total del taller c- divulgación del taller d- tiempo para responder a la solicitud e- tiempo dado desde la aceptación al inicio del taller f- lugar elegido para la actividad g- maestros escogidos: temáticas ofrecidas por cada uno h- comunicación entre los organizadores y los participantes antes, durante y después del taller i- costos incurridos para participar**

Todos estuvieron de acuerdo en que les gustaría que esta experiencia se repitiera ya que “hay muchas cosas que hoy en la práctica de estos conocimientos como que están incompletas por lo que se hace necesario que este tipo de actividades se realicen con mayor periodicidad, ya

## TEATRO ABYA YALA

---

que en estas experiencias el 100% del tiempo estas concentrado en el trabajo de investigación que genera conocimiento que después podría resultar en investigaciones”, por ejemplo. También agregaron que el taller fue muy importante pero sería aun mas importante lo que se genere a partir de él en el futuro. Con respecto a su deseo de que el taller se repita ellos creen que “es importante que el actor centromericano tenga formación seria y realizar otra experiencia nos permitiría continuar con mencionada formación, evaluar de manera concreta los logros del primer taller y consolidar de alguna forma la formación actoral de calidad”.

Con respecto a cosas mejorables opinaron que:

- El tiempo de cada taller podría ser más largo para profundizar, sin embargo fue una buena muestra lo que se vió.
- El tiempo total del taller también podría ser más largo por el mismo motivo anterior y para que se puede tener un día más libre entre taller y taller.
- En general el tiempo se hizo corto para intercambios profesionales y sociales, así como para momentos de esparcimiento en grupo o solos. Una participante opinó que le hubiera gustado tener acceso a cines o algo más ciudadano, sin embargo al resto le gustó que fuera un lugar un poco alejado.
- La divulgación puede mejorarse, sea por medios escritos como también contactando más directamente a personas de cada país, ya que muchas personas no se enteraron de su existencia hasta después.
- El lugar estuvo casi perfecto, solamente podría haber sido un poco más seco y el salón de entrenamiento tenía poca iluminación en la noche y su construcción a veces entorpecía los ejercicios por tener unos pilotes en medio. A pesar de ello se mostraron bastante satisfechos con los otros espacios y los espacios personales, así como con la atención.
- Con respecto a los costos, para algunos estuvieron bien, otros opinaron que tal vez hubiese sido bueno conseguir transporte aéreo para todos ya que algunos viajes fueron bastante cansados, sin embargo se concluyó que realmente fue un premio y que pagar algo por el taller, una suma representativa sirvió para valorar lo que éste significaba, donde cada uno tenía que invertir algo económicamente.
- También opinaron que sería bueno mas material textual y/o audiovisual especialmente de los maestros.
- Mayor accesibilidad a internet ya que muchos dejaron cosas pendientes. Opinaron que sería bueno tener en el sitio una computadora con internet para no tener que salir hasta otro sitio en su día libre solo para resolver algunas situaciones o tener contacto con su familia.
- Una participante opinó que sería muy bueno si el taller hubiese tenido un resultado como producto artístico concreto, sin embargo agregó que eso es algo que requiere de mucho más tiempo y ese no era el objetivo del taller.
- También otro participante agregó que durante el almuerzo o la cena le hubiese gustado tener una música más tranquila y no la música popular que se escuchaba en la cocina.

Haciendo un balance general de la evaluación de los participantes, vemos cómo se mostraron altamente satisfechos con el taller, tanto como experiencia profesional así como en el ámbito personal y cotidiano. Algunas cosas pueden ser mejorables con respecto al espacio y el

## TEATRO ABYA YALA

---

tiempo, cosa que debe analizarse si es posible por ejemplo que fuera de más tiempo o en otro momento hacer un taller más especializado, cosa que no era el fin de este, que combinaba tres maestros distintos.

También se manifiesta la necesidad de tener acceso a textos y audiovisuales sobre teatro, difíciles de conseguir en cada país, eso implica para una próxima experiencia, que este podría ser un tema importante a tomar en cuenta, la documentación teatral.

Una vez terminado el taller y habiendo vuelto cada quien a su vida fuera de éste, también se le solicitó a los maestros que hicieran una evaluación o comentario sobre el taller que impartieron, hasta el momento quienes pudieron participar de esta evaluación fueron Richard Armstrong y Luis de Tavira. Cada uno a su forma expresó lo sucedido, lo cual se verá en sus propias palabras en los anexos (Anexo A). Sin embargo en términos generales opinaron lo siguiente:

### **Richard Armstrong**

Mostró su gratitud y encanto al ser invitado al taller y resaltó las cualidades organizativas del mismo, el cual dijo está a nivel de los mejores alrededor del mundo.

Con respecto a los participantes, opinó que se sorprendió de ver un grupo tan variado pero a la vez con muchas ganas de trabajar. El le pareció ideal tanto por sus instalaciones como por su comida y buena atención.

El tiempo fue el ideal para una introducción a su trabajo y por supuesto que faltaría mucho más para profundizar en él.

También felicitó a Hivos por su visión al financiar este proyecto.

“Si bien el Taller estaba destinado al entrenamiento teatral, la información e identidad van mucho más allá del escenario teatral, y tendrá, sin lugar a dudas, repercusiones en las vidas y las comunidades de todos los involucrados.”

“Mi semana en el Taller de Entrenamiento Actoral en Costa Rica fue realmente memorable.”

### **Luis de Tavira**

Este maestro también encontró ideales las condiciones del lugar, en especial por su aislamiento y su clima nuboso un poco místico. Con respecto a los objetivos, opina que se ha conseguido con creces mucho más de los objetivos esperados, al reinar en los participantes un ambiente de más preguntas que respuestas.

“En suma, tal vez resulte elocuente la expresión de los actores en el momento de evaluar su experiencia y dar por terminado el taller: “*Esto apenas empieza...*”, han dicho con razón. Sería extenso el relato de todos los hallazgos y tal vez convendría sintetizar diciendo simplemente que resulta evidente la necesidad de un seguimiento capaz de cuidar la supervivencia de lo aquí vivido, porque de ello dependen sus mayores frutos.”

Muy sintéticamente esto es lo que los dos maestros evaluaron, donde como se ve, el seguimiento es una labor relevante para este tipo de procesos.

## INFORME ECONOMICO

ADJUNTO EN DOCUMENTO APARTE A ESTE

### EL FUTURO

En Abya Yala intentamos maximizar las labores y economizar donde fuera posible de esta manera logramos tener un pequeño superávit que nos permitió hacer tres proyectos importantes, relacionados con la idea de entrenamiento actoral en la región.

El primer gran logro fue contactar con la comunidad teatral y docente de Belice. Fuimos en enero, gracias al apoyo del Belize Arts Council, el empeño de Susana Rochna y fondos del proyecto, a impartir dos talleres. Uno para profesionales en danza y teatro con material elaborado por Abya Yala en los últimos diez años y otro para profesores de escuelas y colegios para utilizar el teatro como instrumento de enseñanza. Ambos fueron un éxito maravilloso; este último fue impartido por las asistentes del proyecto. Se logró establecer un vínculo importante con los hacedores de teatro y danza de Belice; se logró dotar de herramientas de trabajo en el aula a profesores de escuelas y colegios y se logró ofrecer una manera diferente de ver y hacer el teatro para todos, incluyendo a aquellas personas encargadas de realizar las políticas culturales del país.

El futuro, debido al éxito del proyecto permite pensar en un retorno a Belice a apoyar el establecimiento de un espacio de entrenamiento actoral permanente y el contacto de ese grupo con las comunidades del interior del país. Asimismo, a Abya Yala se le abren puertas a nivel internacional para entrenar actores y ayudar a establecer nuevos espacios de entrenamiento actoral en la región.

El segundo proyecto es el montaje de *Yerma*, de F. García Lorca dirigido y producido por las dos asistentes del proyecto, Gina Monge y Denise Duncan. En este proceso de 4 meses enfatizan el entrenamiento actoral apoyadas por profesores de distintas áreas como danza y música. En él participan 18 actores y tendrán presentaciones en el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica.

El tercer proyecto es el montaje en una versión libre del texto de Gombrowicz, *Ivonne, princesa de Borgoña*. Este es un montaje cuyo proceso es de nueve meses de duración para estrenarse en noviembre del 2004, con presentaciones durante el FIA '04, en el Teatro de Bellas Artes y en el Teatro Nacional. Se enfatiza el entrenamiento actoral dado por los directores de Abya Yala y el apoyo de otros profesores que también entrenan al equipo actoral.

Es una gran oportunidad de cambiarle la manera de hacer teatro al país y, a través de esta experiencia, que los actores que participen en ella, hagan a su vez, un teatro diferente en cuanto al valor que se le da al entrenamiento actoral.

Estamos cambiándole la cara al teatro de la región, una persona a la vez, un montaje a la vez, un miembro del público a la vez. No podemos soñar nada mejor que retornar lo humano al arte más humano que existe que hemos elegido como profesión.

## TEATRO ABYA YALA

---

### ANEXO A

"Evaluación de Richard Armstrong del Taller de Entrenamiento Actoral organizado por el Teatro Abya Yala de Costa Rica del 19 de junio al 11 de julio del 2003.

Me encantó haber sido invitado a este evento maravilloso. Tengo la buena fortuna de ser invitado a impartir talleres alrededor del mundo, y honestamente puedo decir que este evento y su organización está a la par de los mejores a los cuales he ido.

#### Organización:

Estuve gratamente impresionado por la organización de este evento. Roxana Avila y David Korish, los directores del Teatro Abya Yala, son tanto organizadores de primerísimo nivel, como maestros de su visión para un evento de este tipo. No sólo, como lo han dicho ellos mismos muchas veces, están muy concientes de la necesidad de Centroamérica de ser expuesta a técnicas de entrenamiento actoral serias y disciplinadas, pero ambos tienen el conocimiento y la experiencia directa con sus contactos internacionales para hacer de su visión una realidad.

Conocí a Roxana cuando ella fue parte de mi taller Internacional de Voz en el Banff Center en Canadá hace unos años. Me quedó claro desde nuestra primera reunión que tenía la imaginación, habilidad y empuje no sólo de llevar de vuelta a su país la experiencia del trabajo sino crear también el contexto en el cual yo podría participar directamente yendo allí. Muchos participantes internacionales tienen esta idea, pero pocos la hacen realidad: ella lo hizo y de manera brillante. Al llegar al aeropuerto me recibió David Korish y, a los pocos minutos de nuestro encuentro, y en los días sucesivos, me dí cuenta de su igualmente vital rol en hacer que el evento fuera un éxito. Estas dos personas son realmente pioneros en la comunidad teatral internacional, y sin embargo modesta y detalladamente cuidadosos de todos los participantes, maestros, talleristas, hasta el personal del hotel y a las otras organizadoras del evento.

Participantes: Me impresionó el número de países representados por los participantes, cada uno de ellos trayendo información cultural y personal valiosa. Yo apoyo enormemente la idea que estos participantes estaban inspirados de regresar a sus países a compartir con sus colegas los métodos de entrenamiento que habían practicado. Este grupo particular era disciplinado, abierto a nuevas maneras de trabajar, y yo sentí que estaban en extremo agradecidos y apreciaban mucho la oportunidad. A muchos de ellos espero verles de nuevo, ya que el evento creó nuevas amistades internacionales.

#### Lugar:

El hotel fue elegido a la perfección, y los anfitriones y personal excelentes. El aislamiento del lugar combinado con su excelente comida y espacios permitieron que el trabajo se llevara a cabo sin distracciones. Me conmovió mucho cuando el dueño del Hotel Villablanca-expresidente de Costa Rica, Señor Rodrigo Carazo-asistió a la presentación final del taller junto con su esposa. La ermita, que utilizamos para el trabajo-creado por el Señor Carazo para su esposa en su 50 aniversario-fue el lugar perfecto a nivel práctico como espiritual,

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

para el tipo de trabajo con la voz que yo hago y Roxana y David se tomaron la molestia de proteger el piso cerámico con un piso de danza portátil, así como el proveer un piano eléctrico. El balcón de la capilla sirvió como el lugar ideal para la documentación tanto de video como fotos.

Duración:

Me imagino que para los participantes un periodo de tres semanas con diferentes maestros diferentes es un buen tiempo. Para mi trabajo específico, una semana es el tiempo adecuado para una introducción a él. Por supuesto que para cuando terminamos todos estábamos listos para continuar unos días más, pero eso casi siempre ocurre con el tipo de trabajo que depende de una participación diaria y eventualmente a largo plazo. Sin embargo siento que fuimos capaces de hacer un buen trabajo en el tiempo asignado, debido en mucho al alto nivel de la organización, el lugar y el deseo y entusiasmo de los participantes.

Finalmente, tengo que felicitar a Hivos por lo visionario de financiar la visión de Roxana y David. En estos tiempos turbulentos es, por decir lo mínimo, alentador descubrir que existe una organización con tanto los recursos como la entrega de apoyar este tipo vital de eventos. Si bien el Taller estaba destinado al entrenamiento teatral, la información e identidad van mucho más allá del escenario teatral, y tendrá, sin lugar a dudas, repercusiones en las vidas y las comunidades de todos los involucrados.

Yo, inmediatamente saltaría a la oportunidad de participar en cualquier evento futuro que el Teatro Abya Yala esté planeando, y no tengo ninguna reserva en recomendar que reciban el financiamiento y apoyo para sus proyectos futuros.

Mi semana en el Taller de Entrenamiento Actoral en Costa Rica fue realmente memorable.  
Richard Armstrong  
24 de agosto del 2003".

"Informe de Luis de Tavira sobre el taller de actuación que condujo en la tercera semana de la concentración de actores centroamericanos convocada por el Teatro Abya Yala de Costa Rica.

Sucedió entre las nubes. No es metáfora esta vez. Fue en las ideales instalaciones que ahí llaman *Los Ángeles de San Ramón*, en San Ramón, Costa Rica. En las alturas de la sierra, rodeados de bosque, lejos de toda distracción, isla de silencio que demanda de una mántica propia para conversar con las voces del universo interior de aquellos que se aproximan al enigma del arte de la actuación, arte de la personificación y arte comunitario. Reunión tal de condiciones propicias que rara vez sucede entre los grupos de teatro de cualquier parte del mundo, cuánto menos en las difíciles condiciones que han de enfrentar los hacedores de teatro en Centroamérica. He aquí otro privilegio insólito, la reunión en el retiro intensivo, organizado en una secuencia de tres talleres específicos, de quince actores provenientes de todos los países que componen las diversas dimensiones teatrales de la región, si bien geográfica y lingüísticamente yuxtapuestos, culturalmente tan diferentes. Tal vez por ello, no me equivoque si valoro como el contenido mayor del evento a la misma reunión de tal

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

heterogeneidad, desafiada a construir su articulación y su comunidad artística en la búsqueda de la propia identidad teatral como lenguaje, como técnica y aún más, como poética.

Me correspondió el encargo de guiar la tercera etapa de una secuencia precedida por dos talleres que habían ofrecido contenidos técnicos en los campos de la biomecánica y la ortofonía. El taller que me propuse conducir consistió en la articulación simultánea de tres dinámicas de distintos procesos actorales, complementarios entre sí, a saber: 1.- una dinámica de estructuración de la ficción teatral como un conjunto de operaciones mentales que suceden en el cuerpo del actor en movimiento y que se construye como acción dramática, es decir, peripecia, en el tiempo y el espacio como un proceso de síntesis que transforma masa en energía, en el marco de un comportamiento lógico de la mente integrada al cuerpo en movimiento, al que llamamos tránsito estructurador que parte de la indeterminación y alcanza la determinación. Las sesiones de esta dinámica se verificaron durante cinco horas de cada mañana. Por las tardes, durante tres horas, realizamos aproximaciones de ejercicios de estructuración de situación dramática en torno a contenidos vivenciables de aquella dimensión alterada del comportamiento humano que llamamos *discurso de la pasión*, a partir de rigurosos determinantes mínimos abiertos a la búsqueda de una estrategia de conducta teleológicamente orientada a la consecución de la escala real de la pasión como acontecimiento real, en la lógica de la ficción realista.

Por las noches, durante dos horas más, nos sumergimos en la intensidad reflexiva de un debate en torno a los conceptos fundamentales necesarios para la construcción de una poética de actor de nuestros días, a partir de una discusión y reconsideración de los contenidos de la tradición teatrológica inaugurada por Aristóteles en su *Poética*, y continuada por las distintas hermenéuticas del realismo formuladas desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Puedo asegurar que los resultados de lo experimentado han sido sorprendentes a la luz del contraste de los objetivos previamente propuestos, ya que de ello se ha conseguido con creces mucho más de lo esperado, al tiempo que en su mayoría, los integrantes del taller manifestaron ese despertar de la conciencia que se expresa diciendo cuanto más se han ganado preguntas que respuestas. Porque de esa manera se denota el sentido más valioso de estas experiencias y su utilidad, ya que en realidad solo pueden responderse en su aplicación al trabajo profesional en sus grupos y comunidades. Fue notable el descubrimiento en carne propia de la consistencia dinámica del trabajo de actor sobre sí mismo, expresado como un incesante cruce de umbrales de resistencia, que delata la condición de auto superación que exige su profesionalidad. Así mismo, el descubrimiento de la neutralidad como punto de partida de la condición bifrontal del pensamiento creador del actor. Experimentación de la construcción de la presencia en el aquí y ahora escénico, como base de la estructuración del comportamiento motriz y de la comunicación telepática del lenguaje colectivo en que se funda la teatralidad, así como el descubrimiento de las exigencias de una estructuración mental integrada a las mecánicas del cuerpo vivo, en el tiempo, el espacio y la peripecia, como vida del drama. Revaloración del silencio y de la inmovilidad como condiciones previas a la creación actoral.

En suma, tal vez resulte elocuente la expresión de los actores en el momento de evaluar su experiencia y dar por terminado el taller: “*Esto apenas empieza...*”, han dicho con razón.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Sería extenso el relato de todos los hallazgos y tal vez convendría sintetizar diciendo simplemente que resulta evidente la necesidad de un seguimiento capaz de cuidar la supervivencia de lo aquí vivido, porque de ello dependen sus mayores frutos.

Atentamente,

Luis de Tavira



### ANEXO 2

#### En las tablas por Centroamérica

Gina Monge

Al iniciar un recorrido por el Teatro Centroamericano, surgen muchas preguntas sobre comentarios escuchados, como que es un Teatro muy nuevo, o muy diferente entre un país y otro, o incluso un Teatro prácticamente sin historia; sin embargo y a pesar de estos comentarios el Teatro Centroamericano sí cuenta con una historia desde la época precolombina hasta hoy. Para efectos de este escrito tomaremos como base solamente algunos puntos en ciertas épocas, partiendo muy someramente del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX, para terminar con la situación actual\*. Es necesario decir que Belice no está incluido en este escrito, por el momento, aun cuando sabemos que forma parte de la región centroamericana. En cuanto a temática, se tocarán puntos como cantidad de edificios teatrales en los países, tendencias artísticas, papel del estado, agrupaciones teatrales de la capital y el interior, entre otros, con el fin de realizar una comparación regional. Esta reseña es solo el resumen de una gran cantidad de información que es necesario en un futuro ampliar y ahondar de forma más científica. Por ahora, empezamos.

Para finales del siglo XIX y principios del XX, parece que la tónica de la región en cuanto a actividad teatral, estaba dirigida a la visita de compañías extranjeras de paso, entre ellas españolas y mexicanas, cuyas presentaciones estaban básicamente dirigidas a un público de élite. Sin embargo en países como Nicaragua habían surgido hasta ese entonces unos pocos dramaturgos, como es el caso de Francisco Quiñónez, quien escribió "El sitio de la Rochela", en la primera mitad del siglo XIX.

Estas visitas dejaron en nuestra región ciertas inquietudes acerca del arte teatral y en algunos casos más que inquietudes, como la fundación de la Escuela de Prácticas Escénicas de El Salvador, primera institución dedicada a formar personal para teatro, iniciada por el actor y empresario de la Compañía Adams, Gerardo de Nieva. En Panamá en 1941, se funda el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Pero como vemos, el desarrollo del teatro a inicios de la primera mitad del siglo pasado se basó más en ver compañías extranjeras y en algunos casos, dramaturgia nacional aun incipiente.

Dando un salto a los 50, en el caso de Costa Rica, proliferan una serie de grupos ligados a instituciones públicas y culturales siempre de corte aficionado. En Nicaragua, lo que tiene gran auge y desarrollo en esa época es el Radio Teatro, que cumple una importante función social.

Sin embargo, contrario a los otros países El salvador en los 50 vive una nueva etapa con la fundación de la Dirección Nacional de Bellas Artes, en 1951, que establece un método de estudio de tres años, basado en el Real Conservatorio de Madrid; además, con su elenco, incursiona en el existencialismo y autores totalmente nuevos para el público salvadoreño, como Sartre, Camus, Pirandello y O'Neill, además de presentar autores

---

\* Los datos aquí mencionados fueron proporcionados por los participantes del taller de entrenamiento actoral "Aprendiendo a Aprender" y han sido interpretados por mi persona. El taller fue realizado en Costa Rica en junio/julio del año 2003.

## TEATRO ABYA YALA

---

salvadoreños. En 1956 se funda el Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador. Lastimosamente en 1968, debido a la reforma educativa, se clausura Bellas Artes.

La década de los 70 marca un período importante en el desarrollo del teatro en la región centroamericana, con la creación de instancias gubernamentales que desarrollaron políticas de apoyo al teatro y por hechos históricos como la llegada de teatristas del cono sur, personas ya experimentadas en el ámbito teatral y con situaciones políticas como el triunfo de la revolución en Nicaragua, por ejemplo.

En Costa Rica se abren dos escuelas universitarias de Teatro y el Taller Nacional de Teatro, así como la Compañía Nacional de Teatro, lo que abre las puertas a una formación profesional y una instancia con subvención estatal en la creación artística. El gobierno costarricense también mantiene políticas de subvención a grupos independientes y giras al interior del país. En El Salvador en 1971 se crea el Bachillerato diversificado y con ello el Centro Nacional de Artes, con un bachillerato en teatro, el cual en 1976 da un giro hacia la creación colectiva y la experimentación teatral. El bachillerato en artes fue un paso cualitativo respecto a la anterior institución, otorgando becas a estudiantes del interior del país. Durante este período se promovió mucho más la formación de teatristas, formación de nuevos grupos de teatro en varios lugares del país aparte de la capital, el teatro de títeres y además la realización de festivales nacionales e internacionales, con apoyo privado y gubernamental, entre estos los del Patronato Pro Cultura. El bachillerato en artes fue también el punto de partida de Sol del Río, que fue una de las agrupaciones teatrales más representativas de El Salvador.

Con estos dos ejemplos se ve cómo el apoyo gubernamental fue clave en el desarrollo del teatro de la región, con la creación de escuelas de formación, subvención a grupos independientes y trabajo en el interior del país.

También en los 70, tenemos el caso especial de Nicaragua, con el triunfo de la Revolución Sandinista a finales ya de los 70 (1979), donde se produce una ruptura entre el nuevo movimiento teatral joven y el teatro producido en décadas anteriores. Existía para ese entonces aun un desconocimiento acerca del hecho teatral, ya que por ejemplo, los dirigentes políticos pedían el día anterior o unos pocos días antes, una presentación teatral para rellenar algún acto político. De ahí que se proliferara cierta superficialidad que limitaba la creación teatral. Ante esta situación, los creadores teatrales se encaminaron influenciados por Enrique Buenaventura y Santiago García, a la creación colectiva, fenómeno que se dio también en otros países de Centroamérica, en mayor o menor medida. También como pasó en los otros países, en Nicaragua se crea la primera Escuela Nacional de Teatro, la cual contaba con un sistema de internado para estudiantes del interior. También se crearon Casas de la Cultura en cada municipio. Todas estas instancias afianzaron un movimiento teatral que alcanzó su mayor desarrollo entre 1982 y 1983, en 1984 empezó a debilitarse, reduciéndose aun más en 1985. En Nicaragua también se dio el fenómeno de inmigración de teatristas del sur.

Panamá no queda fuera de estas tendencias, en la Universidad de Panamá se establece el Departamento de Expresiones Artísticas y el Instituto Nacional de Cultura crea la Compañía Nacional de Teatro y la Escuela de Teatro.

En los años 70 en Centroamérica, vemos entonces cómo el estado abre políticas que en parte apoyan el desarrollo artístico, con la creación de instancias educativas, teatros universitarios y ministerios. Fenómeno de toda la región influenciado tal vez por la economía mundial que pasaba por un período más o menos estable.

De los años 80 en adelante el teatro centroamericano sufre un importante cambio, caracterizado en general por la eliminación de las subvenciones estatales a grupos independientes, el recorte presupuestario a las entidades culturales y la escasa, en algunos casos inexistente extensión cultural al interior de los países; causado todo esto en parte por situaciones políticas locales y económicas de toda la región e incluso el mundo.

Por ejemplo en El Salvador el Teatro Universitario fue casi la única institución en llevar un trabajo continuo de formación y producción teatral en medio del conflicto armado que rompió con la continuidad del proceso teatral salvadoreño. En Costa Rica a partir de

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

mediados de los ochenta el teatro da un vuelco hacia la tendencia comercial, con la desaparición de muchas agrupaciones independientes. En Nicaragua entre 1986 y 1988 se atraviesa un período crítico debido a como ya dijimos la crisis económica mundial, los errores administrativos, el divorcio entre los programas de desarrollo y promoción del teatro nicaragüense, discontinuación de los eventos nacionales, estancamiento en la mayoría de los grupos estables o profesionales y descenso en la calidad y la cantidad de la producción teatral, escasa o casi nula actividad de la crítica teatral, grandes dificultades o apatía hacia la organización de los teatristas y falta de un proyecto de investigación teatral que promoviera la labor científica del movimiento. Resultado de esto, la cantidad de agrupaciones teatrales en 1988, se redujo a ocho.

En El Salvador con el estallido del conflicto armado en la década de los ochentas y el involucramiento de muchos teatristas en el movimiento popular, el teatro se convirtió en un oficio sospechoso; muchos de los que hacían teatro durante ese tiempo fueron muertos, desaparecidos o tuvieron que exiliarse; el bachillerato en artes se cierra en los ochentas y la formación sistemática se interrumpe. La producción teatral baja en cuanto a calidad y el teatro oficial, que puede presentarse en salas públicas se restringe al melodrama y la comedia, y en los casos más atrevidos a la sátira política o a los contenidos de los programas de literatura. El teatro de creación colectiva y temas políticos sociales o de la actualidad salvadoreña, se presenta en las universidades nacionales o en comunidades. El teatro se ve afectado en sus contenidos debido a la polarización de la sociedad salvadoreña y en su calidad debido a la falta de recursos de formación y producción, así como a la situación de inseguridad personal para un proceso continuo de creación.

Los ochentas marcan entonces, según lo vimos en los casos anteriores, un período de crisis teatral en la región, ya que se pasa por lo general de estado paternalistas a estados más liberales, o en otros casos, ocurren cambios políticos y económicos muy fuertes, que requieren de años para ser superados. Sin embargo el teatro como arte del cambio, siguió su búsqueda de sobrevivencia, a veces al borde de la muerte, pero sobreviviendo al fin.

En los 90 en esta búsqueda de vida, el Teatro Independiente por ejemplo, encuentra en la empresa privada su más estrecho colaborador, así como en la participación de Organismos no Gubernamentales en la subvención de grupos o proyectos específicos. En Nicaragua, la crisis de los ochenta deja un movimiento teatral desunido y escéptico, fenómeno común al resto de la región, al menos en los inicios de los noventa. Ya que el gremio se divide ideológicamente y algunos demandan del estado su antiguo paternalismo, mientras que otros ven en otras fuentes su opción. Ese estado se convierte en el ámbito del arte teatral en observador, bajo la premisa de que “no hay mejor política cultural que la que no se dicta”.

En El Salvador sin embargo, los 90, marcan el inicio de la firma de los acuerdos de paz, lo que posibilita la vuelta de teatristas exiliados durante la guerra. En 1992, Fernando Umaña inaugura el Festival Centroamericano de teatro. A pesar de ello no existe un apoyo oficial para la reactivación de la formación teatral, generación de espacios de representación o apoyo a la producción. La totalidad de esfuerzos de formación sería son de carácter privado, como la Escuela Arte del Actor, Teatro Estudio, TeAtrio y Comunicateatro.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Vemos en los 90 una década de cambios en cuanto a la forma de hacer teatro referida a la producción, ante la desaparición del apoyo estatal y la búsqueda de fondos en otras entidades. También vemos el continuum de dos líneas teatrales, el teatro de tendencia comercial y el otro, ¿cómo se define ese otro?, pues simplemente como el no comercial, ya que puede ser muy variado.

En la actualidad, el teatro centroamericano se caracteriza por una tendencia mayormente comercial con aislados esfuerzos de trabajo en grupo y una vanguardia casi inexistente, con poco o nulo financiamiento por parte del estado y por una preparación académica aun incipiente, así como muy pocos esfuerzos de teorización teatral de la región. Sin embargo, estamos viendo un resurgimiento de esfuerzos de formación interregional así como de grupos en búsqueda de formas más eficientes de hacer teatro.

Con respecto a la oficialidad u organismos gubernamentales, en algunos casos como en Costa Rica, la Compañía Nacional de Teatro, mediante su programa de Producciones Concertadas, está intentando dar apoyo a grupos independientes, así como de extender funciones al interior del país. Mientras que El Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, El Teatro del Sol (estudiantil) de la misma universidad, la Universidad Nacional y su Teatro Estudio, siguen proponiendo puestas en escenas subvencionadas. Fuera de lo que son las Producciones Concertadas, el Estado no cuenta con otro tipo de subvenciones para grupos independientes.

En Guatemala las subvenciones estatales son prácticamente nulas para la actividad teatral. En Panamá de la misma forma el gobierno no da subvenciones, ocasionalmente da apoyo técnico o logístico a las productoras. En Honduras aunque existe una Secretaría de Cultura, Artes y Deportes no se cuenta con una Compañía Nacional de Teatro y los presupuestos existentes son distribuidos en pagos administrativos y dado que dicha Secretaría tiene que surtir al deporte, buena parte del presupuesto se va en las diferentes dependencias deportivas y con especial interés en las del fútbol.

En el caso de Panamá, el Instituto Nacional de Cultura, por medio de la Dirección Nacional de las Artes, la ayuda que brinda es buscando becas, cursos y espacios de estudio en el exterior para profesionalizar al artista.

Otras instancias que actualmente han aportado al desarrollo del teatro en Centroamérica son los Festivales Internacionales organizados por las entidades culturales de cada país, como el Festival Centroamericano de Teatro en El Salvador, El Festival de Teatro Panameño y El Festival Internacional de las Artes, en Costa Rica.

En cuanto a lo que son escuelas teatrales, formación y entrenamiento actoral, vemos que en la mayoría de países de Centroamérica existen instancias de formación actoral, sean públicas o privadas, sin embargo no todas estas instituciones cumplen con las expectativas de los actores en formación. Sin embargo en lo referente al entrenamiento continuo del actor, esta labor es muy poca y en muchas ocasiones no se poseen bases para realizarlo.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

En Costa Rica existen dos escuelas universitarias de Teatro una con una línea más Stanislavskiana y la otra enfatizada en el entrenamiento actoral, un Taller Nacional de Teatro, que forma más que todo promotores culturales y escuelas de teatro aficionado fundadas por grupos independientes, que no forman profesionales, sino llevan al estudiante a un acercamiento del hecho teatral.

En El Salvador desde los ochentas existen únicamente talleres universitarios, talleres esporádicos de formación, proyectos públicos y privados para comunidades y centros de estudio. Son los grupos independientes buscando continuidad y procesos pedagógicos, los que mantienen un constante trabajo de taller y laboratorio. Pero a pesar de ello, ante la ausencia de una escuela posiblemente, no existe un proceso sistemático para el entrenamiento. En El Salvador la formación y perfeccionamiento actoral dependen de los talleres y cursos que cada actor pueda recibir.

En Panamá, existe la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Cultura, GANEXA (Bachiller técnico) y la Escuela de Teatro de Facultad de Bellas Artes (Licenciatura en Arte Teatral). Hay también academias de arte que incluyen clases de actuación cuyo fin es una obra de graduación.

En el caso de Honduras, existe la Academia Nacional de Arte Dramático (ANAD) que ofrece una formación de tres años, la Universidad Pedagógica Nacional “Francisco Morazán” (UPNFM) que en su Departamento de Arte ofrece estudios superiores de teatro y otras disciplinas artísticas, La Escuela Nacional de Teatro, el Centro Cultural Infantil de San Pedro Sula y el resto de universidades imparten clases de teatro en un nivel elemental y como materia optativa. Pese a esta oferta de formación los actores y actrices generalmente no siguen un plan de entrenamiento actoral continuo y progresivo llevando a cabo una actividad a veces muy agitada y cuyo activismo es la única opción de entrenamiento; como parece ser en el resto de Centroamérica, con unas pocas excepciones que confirman la regla.

Por otra parte, con respecto a lo que son grupos teatrales independientes, parecen ser quienes tienen una labor importante de difusión del teatro dentro de cada país, así como de búsqueda, aparte de las instancias de cultura estatales. El grupo independiente parece ser, siendo algo visionarios, el futuro del teatro Centroamericano, pero debe buscar nuevas formas de producción que lo lleve a ser más eficiente y a la vez tener productos de alta calidad artística y social.

En Costa Rica, lo que se conoce como grupos independientes no son exactamente grupos, se caracterizan por ser una o dos personas que llaman actores para un proyecto en específico. En algunos casos estos grupos se plantean algún tipo de búsqueda tanto en los modos de producción como estética y curiosamente son los más preocupados en las labores de difusión, promoción y proyección de la actividad teatral. Entre ellos tenemos a Abya Yala, NET y Baco Teatro-Danza, quienes tienen una labor que podría llamarse de vanguardia. Su trabajo incluye una preocupación permanente por el entrenamiento, la experimentación y el desarrollo de propuestas artísticas alternativas con lenguajes teatrales innovadores y el acercamiento a autores y propuestas más contemporáneas y la creación de una dramaturgia propia, en los casos de Abya Yala y Baco. Recientemente han surgido grupos motivados por el programa de producciones concertadas de la Compañía Nacional de Teatro. También hay grupos que producen teatro infantil como Contraluz, Giratablas, Ticotúteres, Cucaramácará, Juan Cuentacuentos y los nuevos grupos Weppa y La Casadora Teatro.

En Guatemala existe una diversidad de grupos, cada uno de ellos diseña su producción de acuerdo con las posibilidades existentes, sin embargo estos grupos no tienen, en general una línea de trabajo específica. En el caso de Honduras, se cuenta con grupos independientes de muchos años ya, como Teatro Taller Tegucigalpa, El teatro de los diez, Grupo Bambú, Ekel-Itza, Walabis, La Fragua, el Circulo Teatral Sampedrano, Teatro Latino,

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

La Siembra, Bonsái, Sociedad Copaneca y Proyecto Teatral Futuro. Sin embargo y como punto común, el entrenamiento de estos grupos, en los casos en que se realiza, tiene aun necesidades para llegar a ser un entrenamiento actoral completo.

Con respecto a las tendencias teatrales en Centroamérica, existe un punto común, tal como se mencionó antes, el teatro comercial, en contraposición con el otro teatro, al cual aun no se le encuentra un nombre, llamado a veces vanguardia, teatro experimental, teatro de temática social, etc.

En Guatemala por ejemplo, no parece haber una línea temática o estética en común, las obras son productos eclécticos. Por un lado está el teatro comercial que en algunos casos tiene una gran preocupación por lo técnico y por el otro el llamado teatro de vanguardia que se puede decir está basado en la estética del absurdo de los 70. De estas obras se hacen aproximadamente 5 al año, con un promedio de 2 a 3 meses de funciones.

En Panamá la mayoría de las obras en cartelera son comedias ligeras, dos veces al año musicales y unas cuantas obras infantiles. Las obras por lo general tienen una duración de un mes con varias funciones los fines de semana (40 aproximadamente en total). Las tendencias actuales como vemos siguen siendo la comedia ligera, aunque hay directores muy preparados y eclécticos que optan por hacer la diferencia en todos sus montajes con géneros distintos. Últimamente han surgido noveles directores agresivos, atrevidos y con muchas ansias de experimentar otros géneros y forjar su propio camino. Estos experimentan con textos conocidos, adaptaciones u obras de su propia autoría.

En el caso de El Salvador por otra parte, se ven dos grandes tendencias dentro del teatro: una de ellas que da mayor importancia al manejo del texto y la palabra en escena que a las acciones y la otra que se viene desarrollando más recientemente, que busca la creación de imágenes y nuevos lenguajes a través de la acción. La temática de los grupos, así como la escogencia de los temas es muy amplia y depende del interés de estos. Los grupos que se dirigen a la población estudiantil desarrollan los temas del programa oficial de Lenguaje y Literatura, que se refieren a los clásicos de la literatura universal y autores nacionales. Los grupos universitarios trabajan temas de interés social, autores contemporáneos y nacionales. Otros grupos profesionales desarrollan un proceso de experimentación basado en autores nacionales y contemporáneos. En El Salvador también se puede decir que no existe una corriente consolidada como teatro de vanguardia, ya que el desarrollo de esta corriente está en sus inicios. De esta forma, existen espectáculos producto de estos procesos experimentales, que pueden o no funcionar con el público en el ámbito de gusto o mercado, ya que la producción teatral en general no es lo suficientemente regular como para generar una oferta constante al espectador.

En Honduras la tendencia es seguir poniendo obras de temática social vigente, así como las de contenido antropológico e histórico. Hay que reconocer que parte de este auge social es producto de varios factores; como la vocación social de la mayoría de los creadores de la escena actual, así como el apoyo financiero que llega al país por medio de las agencias de cooperación internacional y que a su llegada después del huracán Micht se acrecentó financiando proyectos con temas que apoyen la necesidad de cambios cualitativos en la educación y la cultura.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Como hemos visto a lo largo de esta reseña, el teatro en la ciudad capital de cada país es lo que ha predominado, pero no se puede dejar de lado que en el interior de los países existen agrupaciones teatrales, en su gran mayoría de aficionados y que no cuentan al igual o aun peor que en la capital con subvenciones estatales.

En Costa Rica destacan grupos con una larga tradición como Vías en la provincia de Puntarenas, Amubis y Santa Rosa de Lima, en Cartago, Antorcha en Alajuela, entre otros. En algunas comunidades se realizan muestras de teatro aficionado, como el Festival de la Chucheca de Oro en Puntarenas y el Festival Grano de Oro, auspiciado por la Municipalidad de San José, donde participan casi todos los grupos del interior del país.

En Guatemala en los últimos 20 años, ha habido un substancial desarrollo del teatro en las provincias o departamentos, en especial a partir de 1975, con el apoyo de entidades gubernamentales en la realización de la Muestra Departamental de Teatro. Sin embargo en 1988, esta muestra pasó a formar parte de festivales regionales internos, combinando cultura y deportes, pero ya no tiene el mismo auge. Las agrupaciones algunas veces, con ayuda de la empresa privada, han organizado ellas mismas la muestra. En el área del sur occidental de Guatemala, se cuenta con cuatro teatros, el Teatro Municipal de Totonicapán, el de Quetzaltenango, el de Huehuetenango y el Teatro Roma. Pero estos teatros son utilizados generalmente por agrupaciones que llegan de la Capital. En Quetzaltenango existen tres grupos de teatro cuyas presentaciones duran una semana. En el interior no existen escuelas de teatro y el intercambio con profesionales del teatro es casi nulo, por lo que no existe entrenamiento específico fuera de los montajes, ya que tampoco los grupos son estables.

Panamá también cuenta con grupos en el interior, pero al igual que los otros países, se caracterizan por ser aficionados y no contar con presupuesto.

En El Salvador, sucede lo mismo, al estar la actividad socio económica y cultural del país concentrada en la capital, existen poquísimos grupos en el interior y esta actividad se concentra sobre todo en Santa Ana, San Miguel y Chalatenango, siendo iniciativas privadas o comunitarias, que se encuentran restringidas en su accionar a sus departamentos de origen, con excepción del grupo Tiempos Nuevos Teatro de Chalatenango.

Honduras, presenta cierta actividad teatral en el interior, pero avasallada un poco por el amateurismo y la carencia de centros de formación, pese a ello, ha mantenido una actividad larga y sostenida, como en San Pedro Sula y El Progreso, conquistados eso sí, por la comedia.

Vemos entonces que el teatro en el interior de los países centroamericanos tiene una serie de puntos en común, es un teatro mayormente aficionado, con pocos recursos y espacios para presentarse, con un entrenamiento continuo prácticamente inexistente, sin escuelas de formación locales, pero lleno de esfuerzo, ya que muchos grupos aun siendo inestables en cuanto a sus miembros llevan ya bastantes años de existencia.

Un punto importante a tomar en cuenta en esta reseña del teatro centroamericano son las salas de teatro y espacios escénicos. En Costa Rica, solo en San José, existen más de 20 teatros y algunos otros espacios utilizados como escenarios en ciertas ocasiones. En este año 2003 se inauguraron dos nuevas salas. La mayoría de estas salas pertenecen a teatros independientes y cuentan con recursos técnicos limitados, sin embargo otras están bien acondicionadas. En Guatemala existe un promedio de 10 salas teatrales, en su mayoría espacios acondicionados como cines o auditorios. En Managua, Nicaragua existen aproximadamente 5 teatros, entre ellos el Teatro Nacional Rubén Darío que cuenta con dos salas, otra estatal y dos salas de teatro independiente. En Granada está la Fundación "Casa

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

de los tres mundos” en donde tienen un auditorio multiuso, también está El Palacio de Cultura “Joaquín Cuadra Pasos” perteneciente a la APC ( Asociación de Promotores de la Cultura, ONG). En León se encuentra El Teatro Municipal de León “José de la Cruz Mena” y Matagalpa cuenta con una sala llamada “Teatro Perla”. Panamá cuenta con 6 salas de teatro, una de ellas de bolsillo (50 asientos), luego hay varios auditorios escolares con escenarios que son opciones a utilizar.

En El Salvador la existencia de salas de teatro con condiciones para la presentación de espectáculos es limitada, existen 3 salas principales con capacidad de 300 a 500 personas, administradas estatalmente: Teatro Nacional de Santa Ana, en el occidente del país; Teatro Nacional de San Salvador, inhabilitado por los terremotos del 2001 y Teatro Nacional de San Miguel, en el oriente del país, actualmente en remodelación. Recientemente se ha abierto la Sala “Luis Poma” en San Salvador, de administración privada. Existen otros teatros que son poco utilizados por sus malas condiciones de acústica y por carecer de luces y sonido, como el Teatro de las Ruinas en Suchitoto, el ex cine Presidente en San Salvador y el Teatro Cayaguanca en Chalatenango. Se utilizan además auditorios y salas de uso múltiple con capacidad de 200 a 250 personas como el Auditorium del Museo Nacional David J. Guzmán (estatal), el de la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” y el Cine-teatro de la Universidad de El Salvador, en la capital, donde existe sonido, pero no equipo de luces para teatro. Se utilizan además otros pequeños espacios que no son especiales para teatro, con capacidad para unas 50 a 100 personas: Casa de la Cultura del Centro de San Salvador, La Luna Casa y Arte, El Atrio Café y la Casa de la Cultura de los Planes de Renderos, todos en San Salvador.

En Honduras, Tegucigalpa se cuenta con 6 salas de teatro: El Teatro Nacional Manuel Bonilla, el Teatro La Reforma, EL Teatro Avellaneda, La Sala Padre Trino, y el Auditorio De arte de la universidad Pedagógica Nacional. En San Pedro Sula está el Centro Cultural Sampedrano, El Museo de Antropología e Historia, el Teatro del Circulo Teatral Sampedrano José Francisco Saybe, y el Cafetorium de la Escuela Internacional, Centro Cultural Infantil. Teatro La Fragua (El Progreso), La casa de la cultura de Santa Rosa de Copán, La casa de la cultura de La Paz, de Tela, casa de la cultura de Ceiba, casa de la cultura de El Progreso.

Parece ser que en cuanto a lo que es cantidad de salas de teatro el panorama es variado en Centroamérica, desde 3 salas en la ciudad capital, hasta 20. Sin embargo algo tienen en común estas salas, no siempre están muy bien equipadas, el promedio de funciones no es muy alto, a excepción de algunas obras en Costa Rica que han durado hasta 3 años en cartelera y el promedio de asistencia no es muy alto, excepto en los casos en que son montajes dirigidos a escuelas o colegios y ya están pre vendidas las funciones. Este método de venta de funciones se utiliza comúnmente de una forma u otra, ya que asegura un público.

La dramaturgia parece ser un punto clave en el desarrollo teatral, se ha dicho que Centroamérica tiene aun una dramaturgia incipiente, sin embargo es importante destacar que esto no significa que no exista ya que desde principios del siglo pasado, ya se vieron textos dramáticos centroamericanos puestos en escena. Un punto común que tiene la dramaturgia centroamericana, es ser inédita, gran parte de las obras han sido representadas pero no publicadas, lo que ha derivado en un desconocimiento de la misma.

En Costa Rica encontramos tradicionalmente a tres dramaturgos, Samuel Rovinski, Alberto Cañas y Daniel Gallegos. La llamada segunda generación se conforma con Víctor Valdelomar, Guillermo Arriaga, Melvin Méndez, Miguel Rojas, Leda Cavallini y Ana Istarú. Más adelante se da un surgimiento en la dramaturgia nacional mayoritariamente de mujeres como es el caso de Ishtar Yassin, Aylin Morera, Claudia Barrionuevo y Linda Berrón.

Nicaragua cuenta con una gran cantidad de dramaturgos a través de sus años, los que enlistamos a continuación: Francisco Quiñónez Sunsín, Santiago Arguello, Félix Medina, Anselmo Fletes Bolaños, Manuel Rosales, Hernán Robleto, Adolfo Calero Orozco, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, Alberto Ordóñez Arguello, Enrique

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)



## TEATRO ABYA YALA

---

Fernández Morales, Alberto Icaza, Horacio Peña, Rolando Steiner, Octavio Robleto, Alfredo Valessi, Jaime Alberdi, Alan Bolt, Isidro Rodríguez, Jesús Miguel Blandon, Carlos Maturana y Blanca Rojas.

En Guatemala podemos ver dramaturgos como Rubén Nájera, William Lemus y Julio Díaz. En el caso de Panamá, algunos grupos cuentan con su propio dramaturgo como Daniel Gómez Nates (Grupo Entre Amigos), Edgar Soberón Torcía (Yorick), también están otros dramaturgos y dramaturgas como la Dra. Rosa María Britton, Alfredo Arango, Neco Endara, Raul Leis, Javier Stanziola, Alondra Badano, Mireya Hernández, Jarl Babot, Agustín Del Rosario y nuevos talentos como Renán Fernández e Iván García.

En cuanto a los dramaturgos salvadoreños, cabe destacar a tres autores que son considerados como clásicos nacionales: Francisco Gavidia, uno de los pocos autores de tragedias en el país (“Júpiter”), Walter Béneke (“Funeral Home” y “El Paraíso de los Imprudentes”) y Álvaro Menen Desleal (“Luz Negra” y “La Bicicleta al Pié de la Muralla”) representantes del existencialismo; así como a Darío Cossier, autor de teatro para niños y a Crecencio Rivas Bonilla, autor de la comedia más representada en el país “Yo Quiero ser Diputado”, todos fallecidos. Entre los autores salvadoreños que aun viven y producen se encuentran: Ricardo Lindo, Giovany Galeas, Roberto Cea, Matilde Elena López y Waldo Chávez Velasco. Los géneros abordados por estos autores son comedia, tragedia, sátira, drama y teatro infantil, con una fuerte tendencia en la comedia y el existencialismo.

En el caso de Honduras entre los actuales autores vale mencionar a Rafael Murillo Selva, Roberto Soto Roveló, Tito Estrada, Isidro España, Candelario Reyes, César Indiano y Mario Jaen.

Como podemos observar, Centroamérica no está exenta de dramaturgos, pero efectivamente hace falta publicación y difusión de sus obras en toda la región, así como dentro de cada país.

Por último y antes de nuestras conclusiones, cabe mencionar que la crítica teatral en Centroamérica es totalmente incipiente y en algunos casos inexistente. La presencia del crítico teatral se ha reducido muchas veces a una sombra vacía o a un comentario poco profesional, sin embargo esperamos que existe alguna excepción a la regla de la cual aun no tenemos noticia.

Y ahora sí para finalizar esta reseña, nos vemos frente a una realidad, el teatro centroamericano. Con sus carencias tanto económicas como estéticas, ha sobrevivido a enormes crisis, nos queda quizá una extensa labor en la apertura de instancias de reflexión, experimentación, confrontación y búsqueda. Haciéndose necesarios espacios amplios de capacitación continua e intercambio, tanto en el ámbito nacional como internacional.

Estamos en una época de globalización y la materialización de los objetivos artísticos predomina en la mayoría de las propuestas, que buscan únicamente espacios de diversión y de ganar dinero. Por lo cual y para no caer en eso, nuestro teatro precisa de una inyección de ideas relacionadas con la gestión eficaz de los recursos económicos, técnicos y profesionales personales. Así como volver a su origen vital, para así captar tanto recursos como espectadores de una forma honesta y con contenido, mediante una gestión tanto artística como económica, más completa y compleja.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Nuestros países están ávidos de captar conocimientos y formación profesional. Es hora de una profesionalización del teatro, empezando por la profesionalización del actor. De buenas intenciones se hacen muchas cosas, pero de un trabajo continuo se hacen mejores. Ya vimos que no nos podemos atener al estado y a su presupuesto, que cada vez es más bajo para la cultura y el arte. Así que toca buscar nuevas formas de financiamiento que no caigan en la degradación del arte teatral y esto nos toca a nosotros hoy, no mañana, hoy.

### Fuentes

Materiales entregados por los participantes del Taller de Entrenamiento Actoral “Aprendiendo a Aprender”, realizado en San José, Costa Rica, junio y julio del año 2003.

Costa Rica: Janko Navarro, Natalia Chacón y Marco Guillén.

Panamá: Natalia Aragón, Roberto Quintero y Teresita Mans.

El Salvador: Jennifer Quintanilla, César Pineda y Egly Larreinaga.

Honduras: Damario Reyes.

Guatemala: Jorge Hernández, Luis Morales y Gustavo Santos.

Nicaragua: Alicia Pilarte.

### Artículos:

Del Rosario, Agustín: **Cien Años de Teatro en Panamá.** Revista Siete. Panamá, 11 de mayo, 2003. (Material proporcionado por participantes de Panamá en el Taller)

Espinoza, Salvador: **En el teatro... de los epitafios libranos señor.** Ponencia del Foro Abierto de Teatro. Jornada del Día Internacional del Teatro. Managua, Nicaragua, 24 de marzo, 2003.

ANEXO 4 Artículo publicado en Conjunto de Cuba

**¿Es posible un teatro profesional en centroamérica?\***

\* Para evitarnos el engorroso formato el/ella, hemos decidido escribir a veces en femenino y otras en masculino, implicando la universalidad del ser humano en ambos casos.

Es claro que teatro en nuestra región ha existido siempre, desde las manifestaciones indígenas precolombinas y del periodo de conquista y colonia al mal llamado teatro experimental en nuestros días. Asimismo el teatro se ha utilizado de diversas maneras por gran cantidad de agrupaciones e individuos, desde el teatro costumbrista de los siglos XVIII y XIX intentando una definición de identidad nacional, al revolucionario teatro invisible de los años ochenta, los teatros de grupo con creaciones colectivas, teatro con niños discapacitados, teatro religioso, comunitario, ‘comercial’, aficionado y, cada vez, con resultados variados. Este artículo no tratará, entonces, de probar la existencia o no del teatro en el istmo ya que es claro que existe, ni hablará del teatro centroamericano, ya que, a lo sumo, sólo podemos hablar de teatros. Lo que intentamos en este escrito es ubicar el valor, impacto y sentido de una actividad teatral muy ambiciosa que recién concluyó y que involucró a seis de los siete países de centroamérica, organizada por el Teatro Abya Yala de Costa Rica y financiada por Hivos, un organismo no gubernamental holandés.

**Taller "Aprendiendo a Aprender"**

Con el objetivo de ayudar en la profesionalización de los actores en centroamérica le facilitamos a un grupo de actores el acceso a formas de entrenamiento actoral, a través de la organización de un taller intensivo de entrenamiento actoral el cual titulamos “Aprendiendo a aprender”. El mismo se llevó a cabo en Los Ángeles de Alajuela en Costa Rica, del 19 de junio al 11 de julio del presente año y consistió en invitar a catorce actores de toda la región para que durante tres semanas tuvieran contacto con tres reconocidos maestros teatrales. Los maestros fueron Tage Larsen del Odin Teatret de Dinamarca, Richard Armstrong, inglés, fundador del Roy Hart Theater y especialista en la voz y Luis de Tavira, fundador de la Casa del Teatro en México.<sup>1</sup> Cada maestro impartió seis días de seis o siete horas de trabajo, ofreciendo técnicas de entrenamiento físico, vocal, presencia escénica, improvisaciones y de teoría teatral intentando no ofrecer un estilo teatral específico sino herramientas útiles para diferentes maneras de presentación teatral. Los actores se comprometieron a devolver lo aprendido en sus países de origen para multiplicar los efectos del taller.

---

<sup>1</sup> Tenemos a disposición siete videos documentales: tres de los talleres, tres de entrevistas realizadas a cada maestro, uno de la conferencia que Tavira ofreció llamada *El teatro en la era de la degradación de los valores* para un público general en San José, así como un trabajo escrito extenso y profundo elaborado por la otra organizadora del taller, Denise Duncan, sobre Luis de Tavira y sus teorías sobre la práctica escénica.

## TEATRO ABYA YALA

---

Los participantes fueron: por Guatemala: Luis Morales del Teatro Ventana; Jorge Hernández Vielmann del Grupo Los de la Comedia y Gustavo Santos del Teatro Rayuela. Por Nicaragua: Alicia Pilarte del Teatro Justo Rufino Garay. Por Honduras: Damario Reyes del Proyecto Teatral Futuro. Por El Salvador: César Pineda del Teatro Universitario; Egly Larreynaga del Teatro Estudio ArtTeatro y Jennifer Quintanilla de TeAtrio. Por Costa Rica: Janko Navarro, actor independiente; Natalia Chacón de DanzaTeatro Baco y Marco Guillén de la Universidad de Costa Rica/Universidad Nacional. Por Panamá: Mariela Aragón, actriz independiente; Teresita Mans del Nuevo Teatro de Panamá y profesora independiente de talleres y Roberto Quintero del Nuevo Teatro de Panamá.

El taller aprovechó la presencia de los talleristas para que dieran una charla sobre la historia del teatro de su país desde los orígenes a la situación actual. De estas charlas, Gina Monge, una de las organizadoras, hizo una síntesis comparativa que compartimos con ustedes y la cual refleja la visión de los participantes.

### **Síntesis del teatro centroamericano**

XXXXX

#### **¿Por qué organizamos esta actividad?**

Nos planteamos una pregunta básica: ¿qué es un profesional? Asumimos que todas aceptamos que el actor mismo (su cuerpo, voz, psique) es el material con el cual construye su arte y que, como cualquier otro artista, debe pasar por un largo aprendizaje de su instrumento hasta poder hacer que este haga lo que él quiere. En teatro sólo es profesional la persona capaz de dominar totalmente, en el acto de creación, su cuerpo, voz y psique; aquella persona capaz de transformar su instrumento a voluntad según las necesidades de la ficción o hecho teatral. ¿Cómo se logra este profesionalismo? ¿Quién decide que alguien es un profesional o no? ¿Cuánto dura el entrenamiento de un actor? ¿Dónde es mejor adquirir ese conocimiento?

Este taller es un elemento, talvez el más ambicioso, de una de las líneas de trabajo del Teatro Abya Yala la cual es la formación del actor. Las otras son la creación de material original, puestas en escena de material tradicional y organización de actividades de difusión y educación teatral como conferencias y seminarios. Dentro de la vertiente del entrenamiento actoral queríamos confrontar con colegas de la región algunas dudas y propuestas; así que, con enorme esfuerzo, que quizá se refleja sólo como un pequeño aporte, organizamos esta actividad pedagógica regional.

#### **¿Qué ocurrió?**

##### **Del 20 al 26 de junio con Tage Larsen: “La acción hecha cuerpo”**

El taller de Tage se dividió en cuatro partes: trabajo sobre acciones físicas precisas para construir una partitura fija de movimientos que sería luego utilizada con un texto (que los participantes debían traer aprendido); la danza del viento con acciones de halar o lanzar; trabajo con palos de 1.80 metro de altura y trabajo vocal de impulsos físicos y con los resonadores.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

Una de los aspectos más impresionantes en Tage es que él encarna lo que Grotowsky consideraba era el trabajo del actor: realizar siempre acciones y nunca movimientos. Aún para el gesto más pequeño, en una secuencia improvisada, Tage nunca hace un movimiento vacío. Cada traslación o detalle corporal es una acción: tiene una vida interior y una lógica interna, requiere de todo su cuerpo incluyendo su mirada, está en relación con el entorno (no es una acción “para adentro”), nace en los pies los cuales nunca están muertos y una tras otra varían en densidad, tamaño, frente, nivel.

Esa parte del taller, entonces, enfatizó en que las formas iniciales (aún no se han convertido en acciones) impliquen a todo el cuerpo y sean siempre exactas; además de que insiste en que el cuerpo sea usado asimétricamente, que los movimientos varíen en calidad y que la mirada esté hacia afuera. Luego de varios días, cada actor unió una serie de estas formas para crear una partitura física y la yuxtapuso a su texto.

Estas partituras producen maneras poéticas de decir el texto y de corporizar las palabras ya que a través de un análisis lógico o psicológico no se hubiese llegado a esa manera específica de presentación. Si bien no se llegó, ni era el propósito, a una forma terminada, sí fue posible para las actrices del taller entender, incipientemente, el posible uso de la partitura al trabajarlo directamente así como observando el esfuerzo de sus colegas.

Esta parte del taller de Tage: la especificidad de las acciones, el acceso a un punto de partida diferente para expresarse con el cuerpo y la voz, que no viene de una lógica psicológico-realista, son temas esenciales en nuestro arte. ¿Cómo logro crear una acción que sea poética sin ser hermética? ¿Cómo utilizo el cuerpo para hacer acciones reales y que requieran de todo mi esfuerzo y concentración? Si voy a actuar en una pieza realista de gestos más cercanos a la cotidianeidad, ¿cómo propongo acciones interesantes que impliquen al cuerpo sin salirme del estilo requerido pero sin presentar un cuerpo muerto? ¿cómo hago para no repetir mi gestualidad o tono vocal?

Dos de las otras formas de entrenamiento afirmaban esta búsqueda en tanto establecen límites y resistencias rigurosas: la danza del viento desarrollada por la colega de Tage en el Odin, Iben Nagel Rasmussen, y el trabajo con los palos aprendido por Tage de la Ópera de Beijing.

La danza del viento parte de una secuencia de saltos e impulsos que logra que el actor parezca etéreo, como el viento. Establece un ritmo fijo en el cual hay que realizar acciones simples por lo tanto estableciendo un rigor temporal y formal difícil y liberador a la vez. En el trabajo con los palos se hace que estos giren, vuelen, y se muevan alrededor de uno lo cual obliga a los actores a utilizar la concentración, todo el cuerpo y gran claridad de movimientos.

El trabajo vocal enfatizó especialmente dos ideas: por un lado, unir cuerpo y voz para que el impulso físico sea uno con el impulso vocal, a la vez que en cualquier acción, al necesitar de

## TEATRO ABYA YALA

---

todo el cuerpo, este apoye la palabra y la voz; y por otro lado, el trabajo con siete resonadores para ampliar el rango, colores y expresividad de la voz.

Uno de los aspectos esenciales del trabajo ofrecido por Tage confronta una de las preguntas básicas del taller: ¿qué es un profesional?; porque aquí es claro cuando la actriz domina la técnica como por ejemplo el uso de los palos o la composición física o el rango vocal. Pero en el mundo del teatro nos cuesta enormemente coincidir cuando alguien domina su oficio o, incluso, qué es lo que implica este oficio. Nos diluimos en asuntos de intención y no logramos hablarnos desde un lugar en común. Si lográramos por lo menos dilucidar qué es lo que debería hacer una actriz eficientemente podríamos puntualizar cómo lograrlo y quizá nos acercáramos a una profesionalización de nuestro quehacer.

El trabajo con Tage dejó a los participantes físicamente cansados, muscularmente adoloridos pero, gracias a ello, facilitó el resto de lo que vendría en los talleres. Se había creado un grupo humano .

### **Del 27 de junio al 2 de julio con Richard Armstrong: “El camino del amor”**

Si bien el taller de Richard es indescriptible, los principios detrás de sus ejercicios y propuesta pedagógica sí son comunicables.

El trabajo de Richard es sobre la voz asumida como expresión del alma. Todo sonido expresa un estado emocional interno y, cuando nos reducimos a sólo algunos de los infinitos sonidos posibles de la voz, estamos, a la vez, reduciendo nuestra capacidad de sentir.

Para explorar esto Richard trabaja siempre desde un estado de enorme relajación y siempre a través de juegos. Los contenidos son serios pero la manera de hacerlo provoca en los participantes un espíritu infantil lo cual abre espacios internos inesperados. La participante no se propone lograr algo, no hay un lugar al cual llegar, una nota que cantar correctamente sino solo ser honesta con lo que se está sintiendo y con el juego que se propone.

Desde el primer momento este maestro establece un ambiente cálido, contenedor, relajado, donde cualquier cosa que ocurra es aceptada sin crítica. Su primer ejercicio, rodar por el piso, permite el contacto con la tierra, sentir el peso, dejarse llevar por un ritmo lento y sinuoso. Richard plantea para el resto de los participantes una observación activa lo que provoca también un ambiente de trabajo cargado de presencia colectiva.

Aparte de los diferentes ejercicios de relajación trabaja los resonadores y los tonos y timbres vocales con imágenes teatrales precisas y siempre alienta a los participantes a tener clara la intención antes de producir el sonido y a estar presente con la ficción y el juego propuesto para que no se convierta en algo 'técnico'.

Un gran descubrimiento para muchos fue la diferencia entre tono y resonador ya que frecuentemente se asocian los resonadores con tonos específicos cuando en realidad no tiene por que ser así.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

En el Roy Hart, el grupo en pleno, mujeres y hombres, eran capaces de hacer todas las notas del piano. Para ellos la voz normal es esa, la voz ampliada, y no la que vamos achatando con las convenciones sociales, problemas psicológicos y demás. Mucho del trabajo de Richard es acompañar a los participantes en la exploración de los límites que cada uno cree tener y guiarles para ampliarlos. Esto se hace en medio del apoyo físico y emocional de todo el grupo presente así que la persona no siente que está actuando frente a otros sino que es capaz de desnudarse emocional y por lo tanto vocalmente, y asombrarse de lo que es capaz de hacer. En cada uno de los catorce participantes hubo rompimiento de esquemas, cruce de puentes (Richard le llama así a las zonas donde decimos que se nos 'quebra' la voz), alturas y profundidades que no pensaban posibles.

Como parte del taller pero también como presentación final del mismo, cada una cantó una canción donde el objetivo era siempre jugar y estar presente, emocionalmente o en la intención, en cada palabra. Sólo esto es suficiente para apoyar cualquier tipo de teatro y por lo tanto el primer y obligatorio ladrillo en la construcción del trabajo vocal de los actores, aunque aparentemente sea algo obvio y simple; porque, ¿estamos realmente detrás de cada sonido que emitimos sobre la escena?

El trabajo, repetimos, es indescriptible, no sólo porque sus ejercicios parten de una aparente simpleza que encierra una profunda complejidad sino, sobre todo, porque lo que le ocurre a cada persona es cataclísmicamente transformador. Nadie es el mismo luego de hacer este taller y está en cada cual nutrir eso que descubrió con Richard.

El rigor está encubierto, el trabajo realizado es violento, removedor de emociones muy fuertes pero todo está envuelto con un enorme amor que proyecta Richard. Es este camino el que permite que se rompa tanto prejuicio y el que logró que el grupo humano formado con el taller de Tage se uniera con lazos invisibles de confianza y aprecio. Este grupo estaba listo para recibir a Tavira y no hubiera sido posible recibirlo si no hubieran pasado por Richard.

### **Del 4 al 9 de julio con Luis de Tavira: “La actuación es una operación mental”**

Luis de Tavira dividió su propuesta en tres partes: trabajo de indeterminación, el discurso sobre la pasión con ejercicios de improvisaciones planeadas y la reflexión teórica sobre la poética del actor. Como en los dos casos anteriores, reducir un taller de seis días a unos cuantos párrafos es imposible, pero en este caso el problema se agudiza más porque mucho de lo ofrecido por Luis es teórico y en extremo complejo y paradójico lo cual hace que sintetizar sea casi banalizar, pero hacemos el intento, asumiendo el riesgo.

El trabajo de indeterminación se podría dividir a su vez en tres partes (sólo para efectos de explicación ya que son indisolubles). Trote en grupo que termina con el ejercicio de yoga de saludo al sol, caminar en acción y ejercicios de improvisación sobre la indeterminación. Los participantes iniciaban trotando media hora con el objetivo de hacerlo juntos a ritmo grupal y terminaban saludando al sol, también juntos, para iniciar el caminar.

## TEATRO ABYA YALA

---

Para Tavira caminar se convierte en el medio a través del cual pasa toda la teoría teatral, todas las tareas y objetivos, es la esencia el ser actor/humano. Se inicia con un caminar neutro y el ejercicio es guiado por Luis quien exhorta, insiste, alude, empuja e incita con sus palabras a un estado mental específico y a un alerta físico. Así: "camino porque puedo, porque quiero y porque soy. Soy este caminar y al caminar soy". La ficción que es producida en la mente del actor, se hace realidad a través de ese imaginar del actor y luego, como realidad que es, influencia al actor mismo. El estímulo de toda acción debe estar afuera porque sólo las cosas pueden afectar a la actriz, no los sentimientos ni las ideas; la tarea es estar, no sentir. Una de las indicaciones es la creación de un punto que está afuera de una pero que "existe porque lo miro y lo miro porque existe". Luis dice que es imposible hablar de teatro sin hablar de paradojas, todo es y no, a la vez. Tavira lleva a la práctica, con este ejercicio, la metafísica en acción de Artaud.

Durante la semana, como parte de la indeterminación, Luis propone ejercicios de movimiento libre donde la actriz lleva al máximo una imagen que ha convertido en ficción y para los cuales él ofrece una música como una provocación y no para realizar un baile, una coreografía ni una mimesis de la misma. Por ejemplo: "es un sueño con las características que esto tiene: no es una historia sino que se pasa de una cosa a otra. Al inicio es individual pero luego, los otros son parte del sueño mismo; al terminar la música termina el sueño". Este trabajo iba acompañado de música circense. Este tipo de ejercicio se hace luego del caminar neutro y el trabajo con el punto, incorporando la manera de ser/estar que tienen los actores durante este segmento y estableciendo la realidad que Tavira sostiene que "la única fuente inagotable de energía para el actor es la ficción".

Los participantes, en este caminar casi obsesivo, estaban obligados a estar presentes en el cuerpo, en el instante, pues Tavira irrumpía con órdenes que debían cumplirse inmediatamente: "media vuelta, cambio de dirección, de puntillas". Este ejercicio, trabaja la presencia escénica a la vez que obliga a un estar presente con la ficción y con el momento.

Para la segunda parte del taller Luis ofreció, como antecedentes imprescindibles para establecer un lenguaje en común, tres días sobre el discurso de la pasión y algunos aspectos del método de creación de personaje, de situación y de circunstanciación.

La relación entre el teatro y la pasión es indisoluble porque la entrega tiene la misma valencia en ambos. Tanto en el amor como en el teatro hacerlo implica dejar la mediocridad porque "eros llama a thanatos y por lo tanto se acerca a la muerte". En ambos se llega al extremo, a lo radical, hasta agotarse. El amor pasional es confrontacional y agónico, es un combate a muerte. El ejercicio consistía en decirle a otro "yo te amo". La evaluación era saber si "amó realmente". Aparentemente sencillo implica un darlo todo bajo un control absoluto de las circunstancias, un salto en el vacío. "Yo te amo" como una declaración de guerra y de deseo de entrega total por parte del otro, que es en el fondo un imposible y por lo tanto una lucha. Estas tareas eran preparados por todos sin saber cuando harían la representación frente a los compañeros. Cada ejercicio provocaba una discusión de la teoría vista antes: situación,



## TEATRO ABYA YALA

---

objetivos, dramaturgia del actor, conflicto dramatizado o no, bifrontalidad adecuada (personaje/actor), circunstanciación.

En las noches se desarrollaba la teoría sobre la poética del actor. La misma está íntimamente relacionada con el discurso de la pasión y con los ejercicios de indeterminación por lo que podemos hablar de que eran conclusiones teóricas de la práctica realizada durante el día.

Tavira plantea que el teatro se ha perdido en el esfuerzo por encontrar un lenguaje y desarrollar una técnica ya que ha dejado de lado la poética misma, el para quién y cómo hace teatro el actor. Esto es que hay que construir al espectador y en esa construcción construirse uno mismo y responderse a por qué se hace teatro. Es en esta reformulación que Tavira encuentra una propuesta del teatro a la sociedad de consumo que nos consume lo esencialmente humano.

El teatro es ante todo una manera de pensar y de pensarse a sí mismo, una manera de estar frente a los espectadores. En ese pensar hay una aproximación específica de conocimiento de la realidad. La especificidad del teatro, su forma única de preguntarse el mundo, es lo que hay que rescatar; basándonos en la importancia que Aristóteles le otorgó al teatro como manera de revelar a los seres humanos cosas de sí que no podría descubrir de otra manera.

Tavira propone una relectura de la poética de Aristóteles, aclarando algunos conceptos que han sido leídos confusamente a través del tiempo. Uno de estos es el término *mimesis* el cual se ha traducido erróneamente como imitación cuando en realidad significa "la representación de la realidad; donde representar es que, con la cosa presente, hago presente aquello que está ausente".

El otro concepto es el de *verosímil* el cual erróneamente se ha traducido como "algo creíble", cuando en realidad es "una cosa que no es la cosa sino una transformación; aquello que contiene la verdad que la cosa no posee". El personaje es el simulacro capaz de contener la verdad del espectador que el espectador no tiene.

Paradójicamente, "el actor es el continente de la verdad del personaje, por eso debe vaciarse, para que le quepa la verdad".

Con esa última frase enlazamos los tres talleres porque nosotros planteamos que ese vaciamiento, similar a lo que Grotowsky llamaba la *vía negativa*, podría hacerse a través de ejercicios de entrenamiento rigurosos, precisos y claros, como los presentados en los tres talleres. Con el taller de Luis el grupo, conformado durante las tres semanas de "Aprendiendo a Aprender", tenía acceso a una serie de planteamientos teóricos que les permitirá ubicar los ejercicios específicos en un marco más amplio de reflexión.

### Un futuro incierto

Luego de un año y medio de organización y de finalizado con éxito el taller, quedan muchas interrogantes y dudas, unidas al éxtasis, asombro, sudor y esfuerzo. Con los tres maestros

## TEATRO ABYA YALA

---

aprendimos humildad: se requieren muchos años para in-corporar los conocimientos, muchos más para convertirse en maestro y mucho más aún para poder saber transmitirlos con sabiduría y respeto. Entonces: ¿es imposible la reproducción de lo aprendido? Si no se entiende la filosofía detrás de los ejercicios, ¿es suficiente la reproducción de los mismos? ¿hacer estos ejercicios convierte a alguien en profesional? ¿sirve al teatro centroamericano este tipo de esfuerzos o estamos en la senda equivocada para lograr nuestro objetivo de ayudar a profesionalizar el teatro en la región?

No tenemos respuestas sólo algunas reflexiones.

Centroamérica es enormemente diversa en sus recursos teatrales, como vimos en el resumen al inicio. Para los países donde no existen instituciones de educación superior estas se ven como una solución a la profesionalización; para los países donde sí existen se ven como un elemento importante aunque con grandes carencias. En ningún país hay apoyo real a la labor teatral y los grupos independientes son evanescentes. No existe una tradición de entrenarse todos los días como parte del ser actor y cuesta luchar contracorriente en ese sentido. En este panorama es difícil darle sentido al esfuerzo que recién concluye porque no hay espacios de tiempo ni interés donde estos tengan resonancia suficiente para hacer un cambio en los medios teatrales. ¿Es suficiente que catorce personas hayan sido expuestas a este tipo de conocimiento?, ¿tendrán la fortaleza de empujar hacia una labor de cambio de perspectiva y práctica teatral o morirá el esfuerzo avasallado por la cotidianeidad y el quehacer teatral que no quiere en el fondo el cambio? ¿estamos condenados de por vida a un teatro semi-profesional en el mejor de los casos?

Nadie pretende que cualquiera de los participantes, luego de tres semanas, pueda sustituir a los maestros sino que planteamos que facilitaran a otras personas interesadas algunas técnicas de entrenamiento actoral y, sobre todo, una manera de ver y hacer teatro. En ese sentido, ¿son seis días por maestro suficiente para entender lo que está detrás de los ejercicios, sus secretos? y si no, ¿tiene sentido sólo aprender y transmitir los ejercicios como manera de aproximación a la profesionalización? Si se necesita toda una vida para entender con el cuerpo cualquier cosa, ¿de qué vale esta dinámica?

Ante esta visión fatalista de nuestro futuro eternamente mediocre queremos decir no, pensar no, gritar ¡no!; pero hace falta más que la voluntad y el amor con el que se llevan a cabo los proyectos teatrales. Nosotros apostamos por los grupos pequeños que influyen e irradian lentamente sus efectos hacia afuera. Apostamos por individuos que entienden que sólo transformándose ellas, entrenando cada día, tratando de entender en sus cuerpos y almas lo que les fue entregado, se puede cambiar algo y, tal vez por eso, contestaríamos que sí, que el esfuerzo valió la pena y que este es el camino adecuado. Pero claramente como los resultados son a largo plazo, no veremos probada ni rechazada nuestra apuesta; por el momento lo dejamos en el vacío y lanzamos nuestros deseos al viento.

San José, 28 de agosto del 2003

Roxana Avila  
David Korish  
Teatro Abya Yala

# TEATRO ABYA YALA

## ANEXO 3

### En las tablas por Centroamérica

	<b>Centroamérica</b>	<b>Panamá</b>	<b>Costa Rica</b>	<b>Nicaragua</b>	<b>El Salvador</b>
<b>Fin S XIX principios del XX</b>	Compañías de paso mexicanas y españolas. Incipiente dramaturgia.	Fundación escuela de Teatro.	Radio teatro a partir de los 30 y hasta 50. Teatro en ferias al aire libre. Dramaturgia Nacional.	Ya desde antes existió teatro callejero y popular. Dramaturgia Nacional.	Fundación de escuela de Teatro.
<b>Años 50</b>	Grupos ligados a instituciones. Fundación de Instituciones oficiales de Teatro.	Teatro Experimental de Panamá del reverendo padre Ramón María Condomines	Presencia de radio teatro. Creación del Teatro Universitario, Universidad de Costa Rica.	Desarrollo del Radio teatro. Riqueza de puestas en escena que se produjeron desde los años 50s, junto a una incipiente dramaturgia nacional.	Dirección Nacional de Bellas Artes. Método de aprendizaje teatral (3 años, Teatro Universitario)
<b>Años 70</b>	Apoyo gubernamental. Subvenciones estatales a grupos independientes. Extensión al interior de los países. Llegada de teatristas exiliados de Sudamérica.	Departamento de Expresiones Artísticas, Univ. de Panamá. Instituto Nacional de Cultura. Escuela de Teatro. Grupo de Teatro Antropológico Oveja Negra, Junta Teatral	Taller Nacional de Teatro. Cía. Nacional de Teatro. Dos escuelas universitarias de teatro. Giras al interior del país. Teatros Independientes	Triunfo de la Revolución Sandinista. Escuela Nacional de Teatro. Becas para estudiantes del interior. Casas de la Cultura. Efervescencia de	Centro Nacional de Artes. Bachillerato universitario en Artes. Becas para estudiantes del interior. Festivales de Teatro.

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

		Victoriano Lorenzo	subvencionados.	grupos, actores y directores llamada "La época de oro".	
<b>Años 80</b>	Cambio del panorama teatral. Disminuyen o desaparecen las subvenciones estatales. Recortes presupuestarios a instancias de gobierno. Poca o nula extensión al interior del país	En la Universidad de Panamá los colectivos del grupo Takate de Emilio Mojica. Grupos teatrales de Montajes de Musicales universitarios y semi profesionales en ingles y español, bajo la dirección de Bruce Quinn.	Desaparición de muchos grupos independientes. Aumento de teatro comercial. Desaparición de subvenciones estatales. Festival Internacional de Teatro.	Falta de investigación con respecto al arte teatral. Advenimiento de artistas extranjeros. Disminución de grupos independientes. Disminución de la calidad. Crítica insuficiente. Falta de un programa de desarrollo. Estancamiento de los grupos que quedaron.	Ruptura del teatro por el conflicto armado. Asesinato de algunos teatristas y exilio de otros. Cierre del bachillerato en artes. Universidad de las únicas que permaneció haciendo teatro; de creación colectiva y político. Disminución del teatro en cantidad y calidad.
<b>Años 90</b>	Búsqueda de financiamiento del teatro independiente en empresa privada y O.N.Gs. Fuerza del teatro comercial. Debilitamiento del movimiento teatral.	Aumento de teatro de comedia ligera.	Financiamiento de O.N.Gs como HIVOS (Agencia Holandesa de Cooperación Internacional a algunas agrupaciones) Predominio de teatro comercial. Auge de dramaturgia nueva	Inexistencia de políticas culturales. División en los grupos como consecuencia de la crisis de los 80. Se inicia el teatro independiente, encontrado en la empresa privada y ONG, su aliado.	Vuelta de teatristas por la firma de los acuerdos de paz. Festival C.A de Teatro. Esfuerzos de formación teatral privados. No hay apoyo del gobierno a la reactivación del

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

			generación (mujeres).	Agudización del aislamiento de los grupos entre ellos.	teatro.
<b>Actualidad</b>	Aislados esfuerzos de trabajo en grupo. Vanguardia casi inexistente. Poca teorización del quehacer teatral académica profesional en proceso, aun incipiente. Resurgimiento de intentos de formación interregional.				
<b>Apoyo Estatal</b>	Muy poco o inexistente.	Apoyo técnico o logístico. Dirección Nacional de Artes, busca becas en el extranjero.	Compañía Nacional de Teatro tiene un programa de Producciones Concertadas.  Algunos intentos de extensión al interior del país.	No hay apoyo gubernamental, quienes financian son la empresa privada u O.N.Gs.	No hay apoyo gubernamental.
<b>Festivales</b>	Festivales Internacionales y Nacionales.	Festival de Teatro Panameño.	Festival Internacional de las Artes. Festival Nacional de las Artes.	Festival del Monólogo, Diálogo y algo más del CELCIT. Festival infantil y juvenil . Encuentro de Teatro Popular de la Asociación de Promotores de la Cultura (APC). Festival Interuniversitario.	Festival de Teatro Centroamericano.
<b>Escuelas de formación teatral y entrenamiento actoral.</b>	No hay en todos los países. El entrenamiento es poco continuo y en algunos casos no se da.	Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Cultura, GANEXA (Bachiller técnico), Escuela de Teatro de la Facultad de Bellas Artes, Academias de Arte.	Escuela de Teatro de la Univ. de Costa Rica, Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional, Taller NACional de Teatro, escuelas de grupos independientes (no profesionales)	Escuela Nacional de Teatro, Taller-Escuela Justo Rufino Garay. Talleres teatrales de la APC y de las Universidades.	Talleres universitarios, talleres esporádicos de formación, grupos independientes que buscan cómo formarse.
<b>Grupos independiente</b>	Resurgimiento de grupos	Centrados en la Capital, trabajan	Son grupos de una o dos personas que	Muy pocos y casi ninguno cuenta	Varios grupos, pero no cuentan

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

s	independientes, pero aun no tienen tanta fuerza. Tienen poco entrenamiento continuo. Buscan difundir el teatro. No cuentan en su mayoría, con salas propias.	más como productoras.	llaman a otros actores de acuerdo con el trabajo. Algunos pocos entrenan continuamente. Importante movimiento de grupos de teatro infantil.	con sala propia. Entre los que sí tienen sala destaca el Justo Rufino Garay, con una larga trayectoria.	con sala propia. Solo unos pocos entrenan continuamente.
<b>Tendencias</b>	Dos muy específicas, teatro comercial y no comercial. El no comercial incluye muchas cosas, no hay una línea básica de trabajo. Teatro basado en textos escolares o colegiales.	Abunda la comedia ligera, dos veces al año musicales y algunas obras infantiles. Hay algunos directores en búsqueda de otro teatro. Las temporadas son de aproximadamente un mes, con 40 funciones.	Gran oferta de teatro comercial, el cual da funciones de tres meses hasta de tres años, de tres a cuatro funciones por semana. Las instancias gubernamentales no siempre se salen de un teatro tradicional realista, pero existen a veces esas búsquedas. Otros pocos grupos independientes son los que más se aventuran con propuestas alternativas y experimentación	Teatro comercial con algunos aislados esfuerzos de otros grupos de buscar diferentes temáticas y estéticas.	Tendencia hacia el teatro de texto más tradicional, frente a la otra tendencia de un teatro de imágenes y lenguajes a partir de la acción. No hay una corriente consolidada de vanguardia. También existe un importante puesto para el teatro comercial.
<b>Interior de los países</b>	Un movimiento teatral en su mayoría aficionado. Con recursos técnicos y económicos limitados. Sin escuelas de formación.	Pocos grupos, son aficionados y sin presupuesto.	Hay algunos grupos de gran tradición. Hay dos festivales, el de La Chucheca de Oro en Puntarenas y El Grano de Oro, organizado por la Municipalidad de San José. Sin embargo siguen siendo aficionados.	Muy pocos grupos en el interior.	Pocos grupos y los que hay son incentivados por iniciativas privadas o comunitarias.

Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

<b>Crítica teatral</b>	Prácticamente inexistente, muy vaga o poco profesional	En los 80, 90 y de vez en cuando en este siglo, la han realizado Agustín Del Rosario, que también es dramaturgo. Edgar Soberón Torcía, dramaturgo, actor e investigador y varios en la revista en línea, Talingo.	Muy poca y poco profesional.	Muy poca.	Existen críticos de teatro pero no tiene un lugar de publicación permanente.
<b>Salas y espacios</b>	Varían en número desde 3 a 20 en la capital. Muy pocas está bien acondicionadas. Algunas veces se utilizan espacios alternativos.	Seis salas y auditorios escolares utilizados como espacio teatral.	Aproximadamente 20 salas en la Capital y algunas otras en el interior. La mayoría de salas pertenecen a teatros independientes. No todas tienen buenas condiciones técnicas.	En Managua 5 y otras 5 aproximadamente a lo largo del país. Algunos son Teatros Municipales o Casas de la Cultura.	3 salas estatales de 300 a 500 personas. Una nueva privada en San Salvador. Otras no son utilizadas por sus malas condiciones técnicas. Se utilizan auditorios y salas de uso múltiple y otros espacios como cafés. Son aproximadamente 10 espacios en total.

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

<b>Dramaturgia</b>	<p>Aun está en crecimiento. Caracterizada por ser inédita o sea no publicada, solamente representada. Se conoce poco de un país centroamericano a otro.</p>	<p>Daniel Gómez Nates (Grupo Entre Amigos), Edgar Soberón Torcía (Yorick), Dra. Rosa María Britton, Alfredo Arango, Neco Endara, Raul Leis, Javier Stanziola, Alondra Badano, Mireya Hernández, Jarl Babot, Agustín Del Rosario y nuevos talentos como Renán Fernández e Iván García.</p>	<p>Primera generación: Samuel Rovinski, Alberto Cañas y Daniel Gallegos. Segunda generación: Víctor Valdelomar, Guillermo Arriaga, Melvin Méndez, Miguel Rojas, Leda Cavallini y Ana Istarú. Surgimiento en la dramaturgia nacional mayoritariamente de mujeres: Ishtar Yassin, Aylin Morera, Claudia Barrionuevo y Linda Berrón.</p>	<p>Francisco Quiñónez Sunsin, Santiago Arguello, Félix Medina, Anselmo Fletes Bolaños, Manuel Rosales, Hernán Robleto, Adolfo Calero Orozco, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, Alberto Ordóñez Arguello, Enrique Fernández Morales, Alberto Icaza, Horacio Peña, Rolando Steiner, Octavio Robleto, Alfredo Valessi, Jaime Alberdi, Alan Bolt, Isidro Rodríguez, Jesús Miguel Blandon, Carlos Maturana y Blanca Rojas.</p>	<p>Clásicos nacionales: Francisco Gavidia, Walter Béneke y Álvaro Menen Desleal.</p> <p>También: Darío Cossier, y Crecencio Rivas Bonilla, todos fallecidos. Entre los que aun viven y producen, están: Ricardo Lindo, Giovany Galeas, Roberto Cea, Matilde Elena López y Waldo Chávez Velasco.</p>
--------------------	---	---	---	--	---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)



**ANEXO 5**

Artículo publicado en el New Theater Quarterly, número 77

Central American Workshop

Teatro Abya Yala, a Costa Rican independent theatre company, recently organized an historic Intensive Actor Training Workshop for Central American actors. Convinced that the region lacks exposure to serious and disciplined actor training techniques, Abya Yala, with the support of the Dutch non-governmental organization HIVOS, invited three world-renowned theatre professionals to the cloud-forested mountains of Los Angeles of Costa Rica: actor Tage Larsen, member of the Odin Teatret of Denmark; the voice specialist Richard Armstrong, founding member of the Roy Hart Theatre and currently on the faculty of the Experimental Theatre Wing of New York University; and Luis de Tavira, one of Mexico's leading teachers and directors. This encounter, the first of its kind in Central America, proved to be personally and professionally transformative for the fourteen actors and actresses who participated.

**Tage Larsen**

*Concrete Action*

Tage Larsen's workshop was divided into physical and vocal training exercises and the composition of a score of physical actions, which would later be linked with a spoken text. The principle driving this line of actor training is to forge the actor's commitment to the concrete in order to acquire an awareness of how our body/mind must be wholly engaged when in action. The training included, among other forms: the Wind Dance, a training form developed by Odin colleague Iben Nagel Rasmussen that incorporates physical action within a specific rhythmic structure; poles, a line of work Tage learned from the Chinese Opera, in which we manipulate a large, 2 meter pole in a variety of fluid patterns; and a series of exercises based on the give and take of the weight of the participants. This training teaches us to bring our entire self to bear on what we do as actors in a place of real work--concrete work with weight and balance, with an object, with a rhythm-- so that when we are asked to perform an action within the context of a fiction, we make it concrete, make it real.

The work on physical score is the other branch of Tage's workshop. Developing first a sensitivity to the principles of composition of physical action--the use of the spinal column, balance, opposition--the participants must extract fragments from a series of exercises and link them together in a specific order, creating a repeatable score of physical actions. This score is then yoked to a previously learned text. The result, which can be used as a monologue or in dialogue, creates what Tage's calls a kind of "spontaneous drama" as the often conflicting material of the body and the voice speak to each other in ways that would be impossible to develop logically or rationally. The approach to training reflected in Tage's workshop and this development of performative material--the unforeseen dramaturgy of yoking a physical and vocal score-- have become one of the principle legacies of the Odin Teatret in Latin America, as actors search for ways to challenge and transcend the physical and psychological illustration of written dramatic text.

### **Richard Armstrong**

#### *The Voice is the Muscle of the Soul*

A work session with Richard Armstrong, as many know, becomes an encounter not with the voice but rather with the self through sound. "Sound is the manifestation of the internal condition", he says at the outset of the session, and he proceeds to break down the myriad of dams that block the actor from expressing his/her inner wealth. By creating a working environment of remarkable trust and protection, so that in no moment does anyone feel either judged or even critically observed, the participants grow willing to break through to the sound of the world within.

If "sound is a story", as Richard says, the nature of the sound, of the story, is directly related to the nature of the breathe that produces the sound, or 'the pre-story' in Richard's imagery. Much of his approach is designed to foster the connection between what goes in to what comes out. This relationship between breath and sound is explored in a variety of exercises, particularly one which illuminates the dual meaning of the word 'inspiration': the physical inspiration needed for the breathing cycle as well as the creative inspiration needed for the sound to emerge. As we commit to a specific 'point of inspiration', first a place in the room and later a place on the body of someone else, we are in touch with both the physical and the creative need at the same time, and the sound that emerges is deeply 'inspired', in both senses of the word. "It is not the exercises, it is the experience", Richard reminds us, and as the participants, for the first time encountering a vocal training experience of such sensitivity, clarity and depth, grow more confident of their abilities to reflect in sound their internal experience, they begin to astonish themselves with the richness and range of the vocal journeys that Richard brings them on.

### **Luis de Tavira**

#### *A Mental Operation*

'Acting is a mental operation' is the premise that drives the work of Luis de Tavira, and a working session with him is as mentally provocative as it is physically exhausting. The actor's work is primarily to make that which is fiction real, and this, de Tavira insists, is a mental exercise. To train this ability, the actor must sharpen the ability to be wholly present in world of fictional stimuli; and so, the practical sessions of Luis de Tavira focus on developing an intense commitment to the present, the here and now, and the fluid, dynamic reaction to fictional stimuli within this heightened state of physical and mental presence.

Walking. Walking is the bedrock of the the practical session of Luis de Tavira. A believer in the peripatetic school of thought, de Tavira asserts that as long as the body is in motion, the mind will accompany it. What Stanislavski identified as organicity--*perezhevanie*, the mind giving orders to the body--de Tavira takes to its logical conclusion through walking. First simply--I walk and think that I walk--and later more complicated through swift changes of directions, orientation, quality, the walking ultimately crosses the threshold into the fictive -- an imaginary point before you, a boat rocking us all--as Luis brings the actors to the frontiers of the relationship between their mind and their body, between the fictive and the real.

## TEATRO ABYA YALA

---

Whereas with Tage, we were confronted with the real through the commitment to the concrete physical action, with Luis de Tavira it is the mind of the actor that governs the intensity of this commitment and it is therefore the mind of the actor, and its ability to be wholly present and physically provocative and reactive, that is the essential work of the actor.

### **Craft and Profession**

The three approaches to actor training were as varied as the professional backgrounds of the master-teachers themselves and the three workshops back to back to back created an unexpected dramaturgy to the whole session. From the body of Tage's work to the heart of Richard to the mind of de Tavira, we were placed in direct contact with the deepest of methodologies, reflecting not only the richness of each approach but also the profound significance that each approach, and their connections, can have on the work of the actor.

Learn your craft before you practice your profession, we were taught years ago. Learn your craft. We organized this workshop for a simple reason: the practice of theatre in Central America suffers from an acute lack of craft; and consequently demonstrates a profound mediocrity and unprofessionalism. The workshop experience with Tage Larsen, Richard Armstrong and Luis de Tavira was the easy part; now the participants must return to their countries and share with their colleagues that which is shareable and continue to work themselves on that which is not. Only by transforming this experience into the ongoing commitment to concrete tasks--in body, mind and spirit--will we be able to develop the craft necessary to practice the most profound of professions.

Roxana Avila  
David Korish

**Intensive Actor Training Workshop  
'Learning to Learn'  
June 19-July 10, 2003**

**Participants**

**Guatemala**

- 35- Gustavo Santos
- 36- Jorge Hernández Vielmann
- 37- Luis Otoniel Morales

**Honduras**

- 38- Damario Reyes

**El Salvador**

- 39- César Pineda
- 40- Egly Larreynaga
- 41- Jenniffer Q. Valiente

**Nicaragua**

- 42- Alicia Irene Pilarte

**Costa Rica**

- 43- Janko Navarro
- 44- Marco Guillén
- 45- Natalia Chacón

**Panamá**

- 46- Mariela Aragón Chiari
- 47- Roberto Quintero
- 48- Teresita Mans

**Organizers**

Teatro Abya Yala, directed since its founding in 1991 by Roxana Avila and David Korish, is an independent theatre company based in Costa Rica and dedicated to creating original theatre work. In addition to making performances and maintaining a commitment to actor training and theatre investigation, Abya Yala has been active in the field of production and promotion of artistic and cultural activities in the sector of independent art in Costa Rican and Central American arts.

**Assisants**

Denise Duncan  
Gina Monge

ANEXO 6

Artículo que espera la respuesta para su publicación.

**Central American Actor Workshop:  
A Catalyst of Change**

**David Korish  
Roxana Avila**

**Learn Your Craft**

Professional theatre in Central America may not exist.

That observation will be incendiary in Costa Rica as well our neighboring countries, all of which maintain active theatre communities composed of people who consider theatre their profession. How then can we make that claim? And more importantly, why?

We live and work in a region where some theatre practitioners still have difficulty finding material as basic to our profession as, for example, Antonin Artaud's *Theatre and its Double*. Years ago we were taught, 'learn your craft before you practice your profession.' Yet what can it mean to 'learn your craft' when access to the material essential to teaching us that craft is difficult, and sometimes impossible, to get?

Now for the actor, this 'material' is not only the body of written work essential for both a theoretical and historical understanding of theatre and theatre practice. What is indispensable for the development of the actor's craft is access to the people capable of leading the way in training, development and formation. And again, just as with *Theatre and Its Double*, we live in a region where access to these people is at best limited and at worst unavailable.

In terms of professional actor formation in Central America, what emerges is a variety of possibilities all unfortunately linked by a limited exposure to professionals of the highest calibre. Teatro Abya Yala, an independent theatre company based in San José, Costa Rica recently organized an intensive Actor Training Workshop for Central American actors and actresses in order to address this very problem of access to the artists and teachers who can begin to shake us out our sleep of satisfied mediocrity.

---

In terms of actor formation, on the end of the spectrum we have the option of autodidacticism. Although too often romanticized, lack of formal, academic theatre education is no impediment in the professional formation of the actor, as the extraordinary example of the actors of the Odin Teatret of Denmark attest to. Yet unlike the the Odin--they formed around an intense commitment to training just after Eugenio Barba had spent three years with Grotowski and therefore brought clear working principles from which to depart--the autodidacticism of the Central American performer is too often divorced from any actor

## TEATRO ABYA YALA

---

training vocabulary. Usually able musically, often comedic in nature, these performers hone their skills through performance trial and error: a kind of 'if I build it funny, they will come' aesthetic. Any comedian or street performer will tell you there's great wisdom in this; yet the performance muscles developed on the streets can also lead to a kind of deformative atrophy for the actor who wishes to pursue other forms of expression. With no clear references to draw on in terms of training and development that can deepen and broaden the actors approach to his craft, the self-taught actors we encounter in Central America--isolated both professionally and academically--is a weakness rather than a weapon.

On the other end of the spectrum, we have the university degree-granting programs, best exemplified by Costa Rica's University of Costa Rica and National University, both of which offer Bachelors degree and the advanced Licenciatura degree in Theatre Arts. The four/five year programs focus on the Acting as the centerpiece and offer a core curriculum of acting, voice and speech, movement and additional support courses in direction, design, history and theory. In addition, both programs offer the opportunity to participate and/or perform in University productions, in either student productions or more 'mainstage' type. Recognizable in structure and design, these two University programs are clearly the most viable alternative in terms of academic formation within the Central American context and do provide a preliminary base of theatre study.

Yet again, as we delve beneath the surface of this option, we find deficiencies not dissimilar to those of the autodidact: problems of the working vocabulary of the formation, limited access to the current practitioners needed to expand that very vocabulary, and the absence of the opportunity to continue past an introductory level.

Just as neither program has moved substantively past the principal tenets of a watered-down Stanislavskian realism, both programs have been notably passive about bringing new people--either for workshops, visiting residencies, or faculty exchanges--that can offer a variety of methodologies, working alternatives past and present to psychological realism. In addition, neither in Costa Rica nor in any Central American country is there a graduate program in theatre training that can offer the continuing formation needed to deepen and sharpen the skills provided on the undergraduate level. Without access to ongoing development within an institutional framework, students who pass through these undergraduate programs affix themselves to these working processes, preliminary and dated as they are yet sufficient for subsequent sub-par participation in the psychologically realistic(?) productions of the mainstream. And so, for all its insitutional largesse (relative to the Central American context, these programs possess a substantial base of personnel and resources), the academic option too often takes students from flawed formation to too-speedy 'professional' production on the national stage, a conveyor belt churning out 'actors' far removed from the active, contemporary dialogue on theatre and stagecraft.

The third rail on this track of professional formation in Central America is the now-called Third Theatre: group theatres--the collective of practitioners who dedicate themselves to the ongoing task of actor training as well as the creation of performances, usually forged during a

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## TEATRO ABYA YALA

---

long creative process. It was once the polar opposite of the mainstream paradigm of pick-up-team theatre, in that the longer the people stayed together as a creative unit, the deeper and more efficient the work becomes. It is the professional paradigm forged in the modern age by Grotowski who seeded the world with this vision, and maintained by the few theatre groups who have stayed together now for up to forty years. It is the ethic of the formation of a common working vocabulary and the nurturing of the actor's craft through training. And it is often the professional paradigm that generates the most dynamic, provocative work in theatre.

It was precisely for these people that Teatro Abya Yala, with the support of the Dutch non-governmental organization HIVOS, designed and organized the Acting Training Workshop, 'Learning to Learn.' Inviting two actors per Central American country with costs completely covered, we wanted to stimulate and nurture the groups who have demonstrated a commitment to actor training-- that daily work on oneself independent from the making of performance, the work that Grotowski likened to teeth-brushing: necessary but decidedly unspectacular. The three master teachers invited--actor Tage Larsen, member of the Odin Teatret of Denmark; the voice specialist Richard Armstrong, founding member of the Roy Hart Theatre and currently on the faculty of the Experimental Theatre Wing of New York University; and Luis de Tavira, one of Mexico's leading teachers and directors--would broaden the training and working vocabularies so that participating member of these 'group theatres' could return and introduce a broader vision, coupled with concrete working tools into the training space.

The problem that we encountered as we began to identify potential participants for the workshop was that our ideal candidates did not exist. There simply is not more than two or three theatre groups in Central America who have committed themselves to actor training and who have stayed together for more than the meagre group theatre average. As all over the world, groups in Central America sprout like mushrooms, too often lack the continuity to stay the course and develop a professional identity through ongoing commitment to craft, and ultimately wither and dissolve.

Once we had recognized that these target participants--members of group theatres dedicated to actor training--did not exist in sufficient number, we had to adjust whom we believed the workshop could benefit and how the encounter could have repercussions beyond the three weeks of participation. As it became clear that we would have to open participation to include the broader context--that is, the individual autodidacts and those in or from the academic environment--the problem then became one of multiplication, one of the driving principles of the project. Once the paradigm of the actor within a group dedicated to actor training slips away as the context of multiplication, the workshop then became how to stimulate students and professionals who may have little understanding of what actor training is. That is, we would have to compel the participants to not only share the working principles of their encounter but more importantly try to be the ambassadors of an idea--the very idea of actor training.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

## The Workshops

### **Tage Larsen**

#### *Concrete Action*

Tage Larsen's workshop was divided into physical and vocal training exercises and the composition of a score of physical actions, which would later be linked with a spoken text. The principle driving this line of actor training is to forge the actor's commitment to the concrete in order to acquire an awareness of how our body/mind must be wholly engaged when in action. The training included, among other forms: the Wind Dance, a training form developed by Odin colleague Iben Nagel Rasmussen that incorporates physical action within a specific rhythmic structure; poles, a line of work Tage learned from the Chinese Opera, in which we manipulate a large, 2 meter pole in a variety of fluid patterns; and a series of exercises based on the give and take of the weight of the participants. This training teaches us to bring our entire self to bear on what we do as actors in a place of real work--concrete work with weight and balance, with an object, with a rhythm-- so that when we are asked to perform an action within the context of a fiction, we make it concrete, make it real.

The work on physical score is the other branch of Tage's workshop. Developing first a sensitivity to the principles of composition of physical action--the use of the spinal column, balance, opposition--the participants must extract fragments from a series of exercises and link them together in a specific order, creating a repeatable score of physical actions. This score is then yoked to a previously learned text. The result, which can be used as a monologue or in dialogue, creates what Tage's calls a kind of "spontaneous drama" as the often conflicting material of the body and the voice speak to each other in ways that would be impossible to develop logically or rationally. The coincidental joining of two previously unrelated bodies of material--one physical and one vocal--create moments of accidental drama that are both stimulating for the actor and often remarkable from the spectators point of view. For many, it was the first time they had experienced a process of developing physical material that was not directed related to or rationally drawn from a reading of the text. Rather the acted moment becomes a dynamic confluence, a coincidental yoking of the physical and the vocal. This line of work introduced many participants to a way of developing material and a working approach that may help them challenge and transcend the often emotionally banal and physically static psychological illustration of a written dramatic text.

### **Richard Armstrong**

#### *The Voice is the Muscle of the Soul*

While Tage Larsen's work brought us in contact with the concrete, Richard Armstrong's session brings us to the untouchable heart of sound. "Sound is the manifestation of the internal condition", he tells us at the outset and, as many know, a work session with Richard Armstrong becomes an encounter not with the voice but rather with the self through sound.

Less a technique and more an approach that has developed over a lifetime of work, Richard creates a working environment of remarkable trust and protection, so that in no moment does anyone feel either judged or even critically observed; and as he proceeds to break down



## TEATRO ABYA YALA

---

the myriad of dams that block the actor from expressing his/her inner wealth, the participants grow willing and able to break through to the sound of the world within.

If "sound is a story", as Richard says, the nature of the sound, of the story, is directly related to the nature of the breath--'the pre-story' in Richard's imagery--that produces the sound; and much of his approach is designed to foster the organic connection between breath and sound. He begins with exercises designed to relax, open and deepen the breath we take in: a carefully designed way to roll on the floor while maintaining the breathing relaxed and long; an exercise in pairs in which breath and early, deep sound is physically protected and supported by a partner. He then begins to expand the relationship between breath and sound, best exemplified by an exercise that illuminates the dual meaning of the word 'inspiration'--the physical inspiration needed for the breathing cycle as well as the creative inspiration needed for the sound to emerge. We commit to a specific 'point of inspiration', first a point on the floor and later a place on someone else's body. Only at this point do we inhale, do we generate the 'pre-story' in breath, and only elsewhere, moving about the room do we transform the breath, the inspiration, into sound, into brief vocal stories that last the life of the air that it rides on.

Richard then expands the range of vocal expression in a series of exercises that challenge our relationship to tone and pitch. Through a series of playful images--an elf, an English duchess, an opera diva, and a heavy, stupid, happy monster--he helps articulate in our bodies the resonators that generate specific vocal tones: nasal, facial, pectoral and abdominal. He then opens up the possible range of each sound so that we begin to feel that, for example, the deep sound of the stupid monster can move up the scale in pitch or that nasally elf can go down into the lower register. The culminating experience of Richard Armstrong's workshop is an exercise in which he accompanies on piano each participant--now more rooted to the relationship between breath and sound as well as in command of a newfound range of vocal possibility--through an exploration of the musical scale. As the participants grow more confident of their abilities to reflect in sound their internal experience, they break through to hidden vocal territories and astonish themselves and each other with the richness, range, clarity, and depth of the vocal journeys that Richard brings them on.

### **Luis de Tavira**

#### *A Mental Operation*

'Acting is a mental operation' is the premise that drives the work of Luis de Tavira, and a working session with him is as mentally provocative as it is physically exhausting. The actor's work, according to de Tavira, is primarily to make that which is fiction real, and this, he asserts, is a mental exercise. In order to develop this alchemical ability, the practical training sessions of Luis de Tavira focus first on developing an intense commitment to the here and now, in order to sharpen the ability to be wholly reactive to *real* stimuli, so as to finally bring the entirety of that heightened physical and mental presence to bear on fluid, dynamic reactions in world of *fictional* stimuli. Whereas with Tage, we were confronted with the real through the commitment to the concrete physical action, with Luis de Tavira it is the mind of the actor that governs the intensity of this commitment and it is therefore the mind of

## TEATRO ABYA YALA

---

the actor, and its ability to be wholly present and reactive, that is the essential work of the actor.

Walking. Walking is the bedrock of the practical session of Luis de Tavira. A believer in the peripatetic school of thought, de Tavira asserts that as long as the body is in motion, the mind will accompany it. What Stanislavski identified as organicity--*perezhevanie*, the mind giving orders to the body--de Tavira takes to its logical conclusion through walking. First simply--I walk and think that I walk--and later more complicated through swift changes of directions, orientation, quality, the walking ultimately crosses the threshold into the fictive --an imaginary point before you, a boat rocking us all--as de Tavira brings the actors to the frontiers of the relationship between their mind and their body, between the fictive and the real.

In addition to this line of work, de Tavira proposed two other lines of work: one he identifies as the Discourse on Passion; and the other a reflection on the Poetics of the Actor. In the Discourse on Passion, de Tavira first delves into the nature of Passionate Love--that inquenchable need for the other--, an inquiry that the actors must put into practice in structured, realistic improvisations designed to sharpen the relationship between thought and action, between preparation and representation. The improvisations become the springboard for an acute critical analysis by de Tavira of the work, a session that forces many participants to confront the weaknesses in their thinking and deficiencies in their approaches to stage practice.

The Poetic of the Actor is de Tavira's attempt to communicate a profoundly original interpretation of foundational principles of Western dramatic art. By reexamining original linguistic contexts, he unyokes the Aristotelian concepts of *mimesis* and *verosimilitude*, from their incorrect definitions as *imitation* and *accuracy of depiction*, respectively; instead he proposes *re-presentation* as a clearer understanding of *mimesis* and *a truth the object itself doesn't contain* for *verosimiltude*. Critical concepts that have had an enormous influence on the nature of theatre practice in the West are now liberated from the banality of realistic, 'credible' depiction of human character.

By the end of the week the three branches of de Tavira's work intertwine, feed each other, create an integrated whole of reflection, action, passion, fiction, reaction. Above all, in order to recreate, *to re-present the essential truths of human character*, we must train our minds as well as our physical and vocal instrument, that thought and action are inseparable in the body, mind and spirit of the actor, the poet of the fictional here and now.

The three approaches to actor training were as varied as the professional backgrounds of the master-teachers themselves and the three workshops back to back to back created an unexpected dramaturgy to the whole session. From the body of Tague's work to the heart of Richard to the mind of de Tavira, we were placed in direct contact with the deepest of methodologies, reflecting not only the richness of each approach but also the profound significance that each approach, and their connections, can have on the work of the actor.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)

### Crisis and Return

The idea of culture, in the literal sense of the word, is that which catalyzes change. At the heart of the endeavor of the workshop was the drive to stimulate a small group of people so that upon return, they resist the temptation to fold back into the mediocrity of their own work. What we wanted to create was in fact a culture, a brief and potent catalyst for change. The great difficulty will be for each one of the participants to then become a catalyst of change upon return. But in order for that to happen, we must recognize a certain bravery is necessary: the bravery to admit that my work is mediocre, my community is not professional, and that I refuse to fold back.

We realized very early on that one of the principal goals of the workshop--the ripple effect of professionalization--was not exactly a fallacy but almost a practical impossibility. The work itself is profoundly unrepeatable, a fact that generated considerable discussion among the participants. The ability to reproduce working material of this nature is inversely proportional to the mastery of he or she who originally transmits the material itself. Tage Larsen, Richard Armstrong and Luis de Tavira have so incorporated, through their lifetime of experience, an approach to actor training and formation that much of what they do is simply irreproducible. As it should be, no? A great encounter with a theatre artist is not a series of exercises but rather an encounter with a vision of theatre, inseparable from the master teacher himself.

Yet, as Richard Armstrong points out, it is not the exercise, it's the experience. It was clear during each individual workshop, as well as the accumulated encounter of the three weeks, that the experience was profound and meaningful for the participants. What Tage Larsen, Richard Armstrong and Luis de Tavira communicated is that the horizon of possibility for the actor is so much broader, brighter and richer than we imagined. Limited access and exposure to first-rate theatre artists often deludes us into believing that what we are capable of doing is what encompasses the world of our art. Exposure to this level of theatre training and formation, above all, lifts this level of expectation of what an theatre actor is capable of. But lifting the veil of ignorance is not without consequences and, above all, what this workshop generated for the fourteen Central American actors and actresses who participated was a profound and hopefully transformative crisis; specifically, the two-pronged crisis of how to continue to nurture on oneself the work begun here and how to communicate to colleagues the useful and usable practical working tools that had been acquired.

The Chinese character for *crisis* is composed of the combination of two ideas: peril and opportunity. The peril of the workshop is that of the ostrich, that the actors will experience a sense of intense personal inability before an encounter of such profound skill and artistry that they will return and bury their heads deeper in the soil of their own mediocrity. This will happen with the participants who are unable to admit that where they are as actors, and perhaps where their community is as well, is really at the level of a beginner or amateur. However, curiously, this crisis will be fleeting, as denial paves the way for soothing calm of delusion and delusion to stasis. No turbulence, no change, no problem.

## TEATRO ABYA YALA

---

The profound crisis of the workshop will be felt not by the ostriches but by those who return and try to transform the workshop into ongoing change, both in themselves and in their communities. For it is they who will encounter the peril and the opportunity transformation. How do I try to give back to fellow theatre workers something of this experience? What is communicable? What practical tools can I develop and transmit? How do I maintain the commitment to the daily, unrelenting task of improvement. How do I nourish the turbulence experienced and provoke it in others? How do I become a catalyst of change, a culture of one? And many are beginning to answer these questions, or at least maintaining the question alive.

We are before the dilemma of a great journey. The impact, the real value of journey is not so much where I went but rather who I became while there, not the location but the transformation. Yet for the most part this is incommunicable upon return (and there is always return); so what we are so often left with, must settle for, are able to communicate is: this is me by the Eifel Tower, on the Great Wall, in Rio. Who I was, if experienced at all, I cannot say but here are some lovely pictures of where I was.

The same will be true of this workshop. For the handful of actors touched by the three weeks of the work, what to do, to say, becomes the key. They may at first feel only capable of communicating (as with the photos of the journey): this is the exercise of the sticks, this is a breathing technique we learned. This will be necessary and valid and in fact the early concrete way for them to return and share. Yet the real work that lies ahead for those who experienced the sky opening up is to try to continue the work: alone, in the classroom, and in their groups: create and protect spaces where this work and what emerges from it can be properly nurtured. Try not to reproduce the experience nor only imitate the exercises, but begin the long road of inquiry, the work on oneself and on the conditions that created the brief, profound sense of transformation. Work on that day after day after day. The goal, as always, is to bring the journey back home.

And likewise we return to our point of departure: 'professional theatre may not exist in Central America.'

Yet.

It is in that one word wherein the future lies.

**Intensive Actor Training Workshop  
'Learning to Learn'  
June 19-July 10, 2003**

**Participants**

**Guatemala**

- 49- Gustavo Santos
- 50- Jorge Hernández Vielmann
- 51- Luis Otoniel Morales

**Honduras**

- 52- Damario Reyes

**El Salvador**

- 53- César Pineda
- 54- Egly Larreynaga
- 55- Jenniffer Q. Valiente

**Nicaragua**

- 56- Alicia Irene Pilarte

**Costa Rica**

- 57- Janko Navarro
- 58- Marco Guillén
- 59- Natalia Chacón

**Panamá**

- 60- Mariela Aragón Chiari
- 61- Roberto Quintero
- 62- Teresita Mans

**Master Teachers**

**Tage Larsen** was born in 1949 in Randers, Denmark. He started at the Odin Teatret in 1971 as a "helping hand" and soon was accepted as an actor. He remained with Odin Teatret until 1987 when he started his own group, Yorick Teatret. Tage also taught at the Nordisk Teater Skole in Århus. In 1997, he once again returned to the Odin Teatret.

He has been an actor in many of the memorable performances of the Odin, receiving his theater training and studies within the group and participating in most of the world tournees. He has given workshops in Europe, Latin America and Africa.

**Richard Armstrong's** distinction as a teacher, director and performer is recognized throughout the world. As a pioneer of the extension of the human voice, his unique abilities have taken him to over 20 countries, and inspired a whole generation of performers and their work.

A founding member of the Roy Hart Theatre of France, he divides his time between Paris, where he was founding faculty member of New York University's Experimental Theatre

## TEATRO ABYA YALA

---

Wing, Banff, Canada, where he is on faculty as extended vocal specialist in the Twentieth Century Opera and Song Program at the Banff Centre for the Arts and New York, where he teaches for Fordham College and New York University.

**Luis de Tavira** was born in Mexico City in 1948. He studied Classical Literature and Philosophy and specialized in Dramatic Art. He has directed more than forty plays all over Mexico and has participated in important festivals around the world. He has taught at the principle training centers of Mexico as well as given workshops in universities in Europe, Latin America, the United States and throughout Mexico.

He has given talks at international symposiums such as Encounter on Art for the People of the United Nations and UNESCO, the International Encounter of Theatre Directors, among other events. He has been director of Theatre Activities and of the University Theatre Center of the UNAM, director of the Center of Theatre Experimentation of the INBA, as well as other institutional positions

He has published books of poetry, drama and essays in national and international journals. His plays have received jury awards from the Festival des Ameriques de Montreal, the Latin American Prize of Theatre Creation and Investigation CELCIT, of Caracas, Venezuela, the Theatre Writers Group and the «Juan Ruiz de Alarcón» Prize, among many others. He is a member of the National System of Creators of Art of the FONCA.

### **Organizers**

Teatro Abya Yala, directed since its founding in 1991 by Roxana Avila and David Korish, is an independent theatre company based in Costa Rica and dedicated to creating original theatre work. In addition to making performances and maintaining a commitment to actor training and theatre investigation, Abya Yala has been active in the field of production and promotion of artistic and cultural activities in the sector of independent art in Costa Rican and Central American arts.

### **Assisants**

Denise Duncan  
Gina Monge

### **Roxana Avila**

Director, actress, designer and university theater professor. She has a Master's Degree with emphasis in theater directing from Carnegie Mellon University, has directed professionally in New York, London, Edinburgh and Costa Rica, participated in international conferences, workshops and seminars since 1994 and taught or given workshops in Baltimore and Central America. She has earned scholarships to study diverse theater forms from the governments of Japan, Germany, Spain and the United States.

### **David Korish**

## TEATRO ABYA YALA

---

North American director residing in Costa Rica since 1991 after receiving a Fulbright Scholarship for Professional Exchange. He has directed in Minneapolis, New York, London and Scotland. He worked with Eugenio Barba, the Odin Teatret and the ISTA (International School of Theater Anthropology) during 1996 and 1997 and is currently Acting Professor at the School of Scenic Arts of the National University of Costa Rica.

Together, Roxana Avila and David Korish have created original works and theater pieces such *Our Waiting Hour*, *Sade*, *The Ecstasy*, *Romeo and Julieta in Concert*, *The Othello Case*, among others; they organized a Central American tour of Teatro Abya Yala in the year 2000 and have given professional workshops in Europe and the United States.

Project Assistants

Denise Duncan

Gina Monge

**Gina Monge** has degrees in Public Relations and Dramatic Arts from the University of Costa Rica and is currently a student in the Master's of Linguistic program.

**Denise Duncan** has a degree in Journalism and is currently a fourth year student in the Dramatic Arts School of the University of Costa Rica.

Both, Denise and Gina have worked professionally in communication and participated in several theatrical performances in San José.

**Hivos** (Financing Organization)

Hivos (Humanistic Institute for Development Cooperation) is a Dutch non-governmental organisation which operates on the basis of humanist values. Hivos aims to contribute towards a free, just and sustainable world. The organisation is committed to the poor and marginalised - and to the organisations which promote their interests - in countries in the South and in South-East Europe.

---

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

[www.entrenamientoactoral.org](http://www.entrenamientoactoral.org)