

PARA UN TEATRO VERDADERAMENTE NACIONAL

VICTOR VALEMBOIS

No negaré al siguiente ensayo su carácter de tal. El lector no encontrará aquí un análisis exhaustivo de hechos teatrales pasados o recientes. Tampoco espere de estas notas una filosofía del arte escénico costarricense, acabada en sus partes. Ambas investigaciones están todavía por hacer, con una mirada al mismo tiempo científica y global.

Más bien he pretendido aquí reunir una serie de reflexiones mías respecto de

nuestro quehacer artístico; concretamente, el de las tablas, a partir de lo que puede enseñar la *teoría de la ideología*, muy específicamente respecto de lo que entendemos por *teatro nacional* en las tres últimas décadas.

Estas reflexiones tienen un doble origen muy preciso. Por una parte está un ciclo de mesas redondas, organizadas por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), en 1979, bajo el te-

ma general "¿Para qué un teatro nuestro?" Dentro de este ciclo, correspondió al suscrito desarrollar el tema "Ideas exóticas y teatro exótico", asunto que, sin duda, debe apuntarse aquí como antecedente inmediato para las presentes reflexiones¹.

Por otra parte, está la hipótesis personal de que el modelo de teatro nuestro actual, creado en la década de los años cincuenta, a esta altura acumula cada vez más evidencias de inconvenientes y además internamente agotado. Entre nosotros, el hecho teatral está creado, no hay duda. Hay un mecanismo en marcha. Pero ahora hay que definir su rumbo. Al parecer, lo que hasta ahora, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente, se entendió por *teatro nacional*, o *teatro costarricense*, entra cada vez más en una profunda crisis, sin que apunte, de verdad, un nuevo esquema.

Las páginas que siguen son, entonces, esencialmente, un esfuerzo por entender nuestro teatro como un tipo de praxis sociopolítica de ciertas clases y grupos que, bajo la idea de *teatro nacional* y por diversas inversiones ideológicas, lograron momentáneamente imponer un modelo que ahora pareciera requerir renovación.

Entendemos por *teatro* una superestructura productora de signos específicos, que se nutren y se retroalimentan en un determinado contexto social. Es un tipo de lenguaje y escritura que recoge elementos de mundos significativos muy heterogéneos, al mismo tiempo que, por esta razón, en su realización requiere de una muy amplia gama de trabajadores que ninguno aisladamente y todos juntos (desde el *dramaturgo* al *escenógrafo*, el *director*, el *actor*, etc.) logran una representación esencialmente ficticia pero significativa para otro grupo humano.

Entendemos por *sociedad* el agrega-

do de instituciones, conceptos, herramientas, valores y símbolos creados por un conglomerado de hombres en situación histórica. Es partiendo de estos dos postulados que se puede imaginar también una doble relación específica entre ambos. *Teatro* y *sociedad* se transforman así en sendos polos en permanente interferencia: Puede imaginarse una sociedad que absorbe totalmente al teatro, teniendo como consecuencia un *teatro pasivo*, acrítico, verdadero *aparato ideológico* en el sentido althusseriano del término; inversamente, podemos también imaginar un teatro más fuerte que la sociedad. El resultado sería un *teatro subversivo*, dispuesto a socavar constantemente las estructuras mismas de la sociedad que lo posibilita.

Ahora bien; en la relación teatro-sociedad, tal como se ha vivido de los años cincuenta en adelante, en Costa Rica, observamos una doble distorsión ideológica que, como tal, pretendo señalar y criticar detalladamente a continuación: ambos fenómenos obedecen a la necesidad, por parte de la gente de teatro, de aislar su quehacer de factores necesariamente concomitantes, primero a nivel internacional o externo a la nación; segundo, a nivel nacional o interno.

1. Primera distorsión aislacionista

Al entender la *nación* y lo *nacional* costarricense como algo etéreo, abstracto y no-palpable, como consecuencia existe la tendencia generalizada a considerarlas como una entidad a-temporal, o sea a-histórica. Ya no se percibe el enlace inevitable entre la programación signíca cultural costarricense y su histórica problemática de dependencia en todos los campos. Se diluye de este modo el estrecho vínculo que existe necesariamente entre *la* cultura, vivida a escala territorial reducida y nuestra inmersión en múltiples redes de condicionamiento exterior. Es en este contexto que hay que juzgar las interpre-

taciones erróneas acerca de lo *nacional* y lo *universal* que se dan en nuestro medio artístico, especialmente teatral.

La ideologización de esta política esencialmente conocida como *liberal* escamotea que a raíz de la citada relación de dependencia se impuso un modo de producción que condujo al subdesarrollo latinoamericano, específicamente costarricense, y al desarrollo europeo. Usamos aquí este último sustantivo con el énfasis en lo económico y lo político, tal como justamente lo han impuesto, también entre nosotros, los esquemas occidentales de pensamiento acerca de *progreso y civilización*. Como consecuencia, también en lo cultural y lo artístico hay una sensible distorsión que podemos describir en dos momentos complementarios. Por una parte, por la educación y otros medios informativos cohesionantes hacia la idea oficial, se considera y propaga el concepto de cultura como algo muy circunscrito y estático. Por otra parte, y por lo anterior, ésta se visualiza como un todo que hemos heredado y que constituye un valioso patrimonio que hay que conservar. Por eso prevalece todavía entre nosotros una actitud y un concepto heterocéntricos en lo cultural y lo artístico.

El panorama teatral de las tres últimas décadas, en Costa Rica, es un perfecto reflejo de la primera distorsión aislacionista descrita, entre lo cultural-nacional y nuestra ineludible situación de dependencia. El período señalado lo considera W. K. JONES como empezado, a través de la siguiente descripción:

“Hoy existe más actividad teatral en Costa Rica. El Teatro Experimental Universitario, bajo la dirección de Lucio Ranucci, inició el 15 de octubre de 1955, en San José, una temporada con obras europeas”².

Esta década y la de los sesenta se caracterizan por la visita-importación masiva de compañías teatrales españolas. Todavía en los años setenta era más fácil estar aquí al día en cuanto a las carteleras de Nueva York, Londres o París, que las de Buenos Aires, Méjico o Bogotá. La cosa se agrava por el espejismo constante, detectable inclusive en críticas locales, según el cual la cantidad de estos espectáculos induciría, por fuerza, un elemento de calidad e induciría la existencia misma de un movimiento teatral *nacional*. Claro que el problema es complejo, porque los citados centros latinoamericanos, por el mismo proceso subdesarrollante y la dependencia mental también, al igual que San José de Costa Rica, se vieron atrapados en los planteamientos culturales y los modos de vida, en general, de los centros hegemónicos del poder económico y político. Pero lo cierto es que, a nivel de resultado, también nuestra capital teatral adolece de la deformación estructural que denuncia Miguel Donoso³: la *idea del teatro* que prevalece entre nosotros pretende ser *desarrollada* (la inspiración del modelo de desarrollo antes señalado), en contraste y por encima de zonas *atrasadas*: Existe un San José con aspiraciones de Broadway, como existe también el resto de Costa Rica donde el teatro prácticamente no existe, por lo menos, según la definición dominante. Pero más importante es comprobar, en la línea de Darcy Ribeiro, cómo “la prosperidad misma (de este sector cultural, aquí teatral josefino) al reforzar el vínculo externo de dependencia, se vuelve factor de atraso”⁴. Conviene insistir en la dimensión ideológica de este proceso, que Donoso ha identificado como de “modernización refleja”: la dominación social y económica —y por ende artística— de una clase sobre otra se vive como natural, o sea se ubica en el plano de lo inintencional e inconsciente.

Es sintomático comprobar, al respecto, cómo *lo universal* se ha visto en

sentido unilateral, desde la metrópoli hacia la periferia (seguimos utilizando estos mismos términos, acuñados ya en sociología, con la connotación económica que se les ha atribuido). Lo localmente válido, en Europa, se ha visto como útil y digno de exportación hacia afuera.

La técnica, el método, la ciencia y el arte considerados como únicos y universales habrían sido casualmente descubiertos primero por los europeos, gracias a su adelanto tecnológico. La falacia y el carácter no solo a-histórico sino también anti-histórico de tal razonamiento no son obstáculo para su perpetuación. En los mismos sectores universitarios, cuando se habla de un curso de literatura universal se lo identifica automáticamente con el campo de la literatura occidental. En definitiva, el concepto de lo universal, que los europeos correctamente construyen partiendo de *su* realidad, en actitud autocéntrica, nosotros lo hemos calcado como tal, olvidándonos de la operación mental que requiere.

También en autocentrismo tenemos que trabajar *para y desde* nuestra realidad latinoamericana. En la realidad teatral de varios países latinoamericanos están surgiendo temas y fórmulas que, unidos, pretenden ir a la búsqueda de una identidad propia del teatro latinoamericano. Pienso en el teatro grotesco argentino, en el teatro de guerrilla de Buenaventura y otros, en la vía colectiva de Escambray. . . En Costa Rica, salvo contadas excepciones, pareciera que ni siquiera ha despertado el interés o la preocupación por la búsqueda de una identidad cultural propia. Cuando mucho, surge otra confusión, con un costumbrismo paternalista en lo que Damian Bayan llama el "simulacro de la conciencia latinoamericana"⁵. Es confundir lo aparente con lo profundo. Decía Borges que, en el **Corán**, Mahoma no tenía que mencionar camellos, para saber nosotros que él era árabe. Como en la novela regio-

nalista americana, partiendo de un concepto de **realismo** europeo, en el teatro **nacional** hemos caído en las simplificaciones costumbristas, tanto en obras como en montajes. Pero nuestra identidad costarricense no es un problema de reconocimiento por los de afuera (por ejemplo los de la metrópoli), en términos simplificadores: esto es mantener una actitud de colonizados. La dominación económica impuesta por intereses foráneos y la balcanización latinoamericana, apoyada por estos mismos factores, no son sino obstáculos en el camino de lograr un acercamiento no-ideológico a nuestra cultura y a nuestro teatro nacionales.

2. Segunda distorsión aislacionista

Al separar artificialmente los quehaceres de la cultura de los demás asuntos de construcción nacional se reproduce, al nivel local, lo que en el punto anterior señalamos como una distorsión aislacionista a nivel internacional.

Hace treinta años el actual movimiento teatral nació si no institucionalizado ya dentro del circuito universitario, por lo menos fuertemente vinculado con el Alma Máter a través de sus principales exponentes. Estos, formados en su mayoría a través de universidades norteamericanas, a su regreso a Costa Rica implantaron sin más un modelo de teatro (y una concepción de la ciudadanía) tal como lo habían visto y vivido en las metrópolis. La asociación cultural El Arlequín es la concreción de este empeño. Muy rápidamente este embrión encontró refuerzo, ya netamente universitario a través del citado Lucio Ranucci, entre otros, para llegar progresivamente a los actuales estatutos del Teatro Universitario, todo dentro de una apropiación de las estructuras artísticas por parte de la burguesía ascendente, en el poder.

En muchos países latinoamericanos,

la creación de las facultades de Bellas Artes y, concretamente, de los teatros universitarios, si bien ha contribuido a veces a un despertar, otras veces a un crecimiento considerable de las expresiones artísticas, también llevó a enclaustrar estas actividades (no por nada se habla del claustro universitario), al margen de la vida nacional propiamente dicha⁶. La llamada política de la autonomía universitaria, elevada a norma estatutaria en el centro docente y a norma constitucional para la nación costarricense, se transformó así en consagración aquí de una determinada manera de ver la relación entre arte y sociedad: de ahí el modelo, esencialmente, de teatro como pasatiempo, para diletantes, de todo el quehacer escénico hasta la fecha.

En el entretanto, este estado de cosas ha llevado a un esquema de la cultura como verdadero aparato ideológico, refuerzo de estructuras vigentes. Los gobiernos socialdemócratas, en el poder desde 1948, llegaron a ver su conveniencia y los medios para ello, a partir de la creación en 1970, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Es interesante repasar el repertorio y sus criterios de selección que se aprobaron en este entonces. Pero más importante es ver inmediatamente una contraprueba: en el momento preciso en que el teatro empezó a ser algo más que un adorno elegante, se le silenció en su expresión más elocuente, el Teatro del Museo. De ahí en adelante, en parte por el mismo desgaste interno de la estructura del arte diletante, en parte porque las nuevas autoridades en el poder así lo quisieron, el teatro —nuestro movimiento teatral costarricense— fue decayendo más y más. No niego una deficiencia, casi que a nivel mundial, de literatura dramática apropiada, con escaso reparto, como lo manda el sistema económico que nos rige. Pero paralelamente a esta crisis, si se quiere mundial, la verdadera crisis de nuestro teatro nacional arranca del hecho de su aislamiento, ya total, de nuestras vidas.

Este modelo de teatro que se nos quiso imponer, ya no cumple ninguna función, ni mítica, ni educativa, ni siquiera social, en nuestro San José: teatro y sociedad se han divorciado totalmente.

Es útil al respecto, relacionar este segundo tipo de distorsión ideológica con el primero: porque así se puede mostrar perfectamente cómo en otras épocas de la misma historia nacional el teatro —el arte en general— no estaba separado de la vida. Por lo menos en tres épocas principales de la vida por estas tierras, la cuestión resultó diametralmente opuesta. Podríamos remontar a la época precolombina donde, a todas luces, prevalece una integración del teatro junto con otras artes en la expresión simbólica de la estructuración social y política indígena: pero para esta época como para la colonial primitiva, también justamente por ideología, ha prevalecido la necesidad de negar por desconocer. Ambos verbos, frente al mismo referente, llegaron a ser sinónimos. Las investigaciones recientes, de Ycaza y Bolaños⁷, muestran que, en el ámbito centroamericano, incluso a nivel costarricense, mucho falta por decir e investigar todavía, por ejemplo, en cuanto al teatro misionero de los franciscanos, aquí mismo, en nuestro medio. Era un teatro directamente relacionado con la construcción de una nueva sociedad. Otro momento de diferente integración arte-sociedad lo constituyen los primeros años del presente siglo: Valldeperas⁸ señaló oportunamente las características esencialmente opuestas del movimiento teatral de los años veinte frente al actual. En estas épocas anteriores posiblemente tendría una resonancia absurda la pregunta de si “debe o no debe ser político el teatro”⁹, porque lo era entonces sin ocultarlo; lo es ahora, sólo que ideologizado al respecto.

En gran parte por herencia europea, hemos encasillado demasiado el término *teatro* a una categoría signica tan limita-

da y por eso poco expresiva de la vida. En el mencionado teatro colonial inicial (hasta 1580), había toda una voluntad de sincretismo de culturas que, de hecho, es una vía que tenemos que reanudar en el área centroamericana, en búsqueda de nuestra identidad. Lamentablemente, en toda el área la ideología dominante, europeizada, ha reducido a rango de *folclore*, manifestaciones teatrales tan ricas, producto de un sincretismo profundo, como *El güegüense*. En El Salvador, el "grupo de expresión expresiva" en un manifiesto significativo¹⁰, se niega a cumplir ciegamente una función reproductora del teatro importado y hasta rechaza casi todas las significaciones que el término *teatro* ha tenido hasta ahora. No quieren que nadie les confunda con un "grupo teatral". Recientes investigaciones escénicas van en un mismo sentido de romper barreras estrechas de la civilización occidental que el mismo Jean Paul Sartre, en su ya famoso prólogo a **Los condenados de la tierra**,

de Franz Fanon, identificó como esencialmente verbales, por lo que también el teatro lo hemos confundido demasiado nada más con palabra en escena, olvidándonos de toda la comunicación no-lingüística que por cierto hasta la misma publicidad comercial rescata y aprovecha mejor.

En Costa Rica, dentro del área centroamericana, existe entonces el agravante de un movimiento teatral *nacional* mal encauzado, por lo que a la larga, quizá vaya a ser más provechoso una relativa falta de tradición teatral como la que encontramos en los otros países del área (por lo menos desde el punto de vista de los sectores dominantes), que la actual mistificación culta, versión local: Nuestro *movimiento* no es sino un refuerzo ideológico para mantenernos en una estructura mítica ajena a las profundas convulsiones que vive el istmo centroamericano en todo orden.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. El texto de esta ponencia saldrá próximamente publicado en la **Revista de Filología de la Universidad de Costa Rica**.
2. JONES, W.K. **Breve historia del teatro latinoamericano**. Méjico. E. Andrea. 1956.
3. DONOSO Pareja, Miguel. *Literatura refleja y colonialismo cultural*. Revista **Cambio**. Méjico. Enero-marzo 1976. Pág. 69.
4. RIBEIRO, Darcy. Citado por DONOSO Pareja. Ver nota anterior. Pág. 69.
5. BAYON, Damian. **El artista latinoamericano y su identidad**. Monte Avila Editores. Caracas. 1977.
6. Para estas reflexiones reconozco mi deuda intelectual con un artículo de Jorge Díaz sobre *La generación del 50*, publicado en la **Revista Chilena de Teatro** (en exilio), Madrid. No. 4-5. 1979.
7. Se trata, lamentablemente, de estudios sin publicación hasta la fecha.
8. VALLDEPERAS, Jorge. **Para una nueva interpretación de la literatura costarricense**.
9. *¿Debe ser político el teatro?*: entrevista a Oscar Castillo. **La Nación**. Suplemento Ancora, Marzo 1976.
10. Ver *Chasqui*, órgano de la Dirección de Asuntos Culturales del CSUCA. Año II. No. 25-26. Septiembre-octubre 1978.