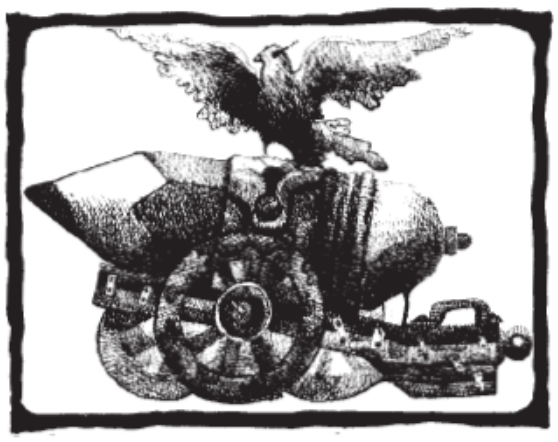
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

39

Octubre/
Diciembre

1996

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Existe un teatro costarricense porque hay una práctica que lo legitima (*). Juan Fernando Cerdas (**)



La óptica desde la cual abordo la pregunta de la posible existencia de un teatro costarricense es la del "hacedor" de teatro. Yo, como director de teatro tengo que plantearme el problema de la existencia de un teatro costarricense partiendo no sólo de supuestos teóricos generales, sino también de problemas específicos de ejecución de la profesión que quiero resumir brevemente.

Plantearse la pregunta de si existe un teatro costarricense no se resuelve con sólo cambiar el gentilicio; es decir que no es lo mismo preguntarse si existe un teatro griego o un teatro balines, por ejemplo, porque al plantearse este tipo de preguntas uno se está planteando problemas de naturaleza muy diversa. Cuando uno piensa en el teatro griego uno no está pensando en el teatro de Nikos Kazanzakis, sino en lo que fue el teatro griego clásico; de la misma manera, al hablar de un teatro balines, a uno se le neutralizan los conceptos de la cultura occidental verbocéntrica con los cuales puede uno tender a explicarse, en términos generales, la nacionalidad de un teatro; en Bali el teatro es una serie de fenómenos expresivos y culturales de una naturaleza muy diversa y muy distinta de lo que puede ser otro movimiento teatral nacional.

Es obvio que nosotros no podemos caracterizar un teatro costarricense de la manera en que lo puede hacer Inglaterra, pues no tenemos un estilo teatral propio (y seguramente ya nunca lo tendremos) que posea técnicas propias de actuación o de puesta en escena; es difícil que esto pueda existir a esta altura de la universalización, en muchos casos impuesta, de la evolución de la cultura contemporánea.

Cuando uno se pregunta de si existe un teatro costarricense no tiene en mente una tradición vernácula que hubiera sobrevivido en algún rincón de Talamanca o de Guanacaste. Tiene en mente el teatro que forma parte de la tradición occidental contemporánea. De alguna forma somos periferia de las metrópolis culturales en ese sentido.

Por otra parte, ya no es posible a esta altura de la tradición teatral del siglo XX, pretender definir un teatro costarricense a partir de sus autores. ¿Por qué? Porque en la evolución de la actividad teatral (en parte por la confrontación del espectáculo teatral con el espectáculo electrónico) han surgido una serie de presiones internas y externas al fenómeno teatral que le han obligado a plantearse el desarrollo de su lenguaje en otros términos, no en

los términos de caja de resonancia de un texto literario.

expresivos en otros términos, al punto que un teatro puede medir su desarrollo no en los términos de la acumulación de una literatura dramática determinada, sino que lo debe hacer en los términos de la eficacia o la profundidad de la comunicación que alcance para un determinado núcleo social.

Yo podría considerar que existe un teatro costarricense en la medida en que se ha generado una práctica legitimada que ha conquistado un espacio social. Existe un teatro costarricense porque ocupa un lugar, porque existe permanentemente, porque se lo estudia, se piensa en él, se habla de él, bien o mal pero se habla, se lo vende, se lo compra, se lo presupuesta. Es decir, existe un teatro costarricense porque se despliega un conjunto de relaciones sociales en torno a él, y no por sí mismo o por su carta de ciudadanía.

Nosotros ya estamos a estas alturas curados de problemas respecto a si un espectáculo dirigido por Pato Catania (de origen argentino) y actuado por Lucho Barahona (de origen chileno) y Leonardo Perucci (de origen chileno) y siendo un texto de Ibsen, con escenografía de Mario Alvarez, todos sudamericanos, es un teatro costarricense o no. Yo pienso que sí es costarricense porque lo ha hecho costarricense el público. El público es el que puede convertirlo porque es el que le da la última raíz por la cual el teatro puede existir: el momento en el cual puede ser consumido, cuando se reinvierte en el proceso social.

Es importante también plantearse qué rol está jugando en un determinado momento histórico el fenómeno teatral, qué sectores consumen teatro, con qué finalidad, qué usos hacen del teatro, y eso caracterizaría un teatro nacional. Por eso no hay que sorprenderse que el boom que dio nacimiento al teatro costarricense, haya sido generado totalmente por extranjeros, por una Compañía Nacional de Teatro armada con gente de Teatro de España, y posteriormente relevada por uruguayos, chilenos y argentinos, que vinieron de medios másdesarrollados y que permitieron la eclosión de una prácticateatral y de un público.



Viente años atrás hubo una eclosión con la actividad teatral; de pronto en el teatro al aire libre se tenían que hacer dos funciones diarias en la temporada porque no alcanzaba para cubrir la cantidad de público que había; las filas de público daban la vuelta al Museo. Y eso yo no lo señalaría como un paradigma porque nosotros podríamos estar tentados a decir que esa fue la época de oro del teatro costarricense, y que ahora nos hemos ido a pique. Creo que esto es verdad sólo parcialmente, creo que hay que matizar la valoración de este fenómeno. Una serie de políticas culturales populistas específicas de los gobiernos del Partido Liberación Nacional, y un conjunto de fenómenos internos y externos (todo el procesos latinoamericano de esos años), permitieron aquel desarrollo teatral, crearon un contexto irrepetible, irreproducible nuevamente.

Las tareas que se plantean hoy son otras. Amoldo Mora señalaba muy certeramente que el teatro en esa época le daba respuesta a inquietudes y necesidades sociales de carácter muy amplio; el teatro supo responder, en ese momento, a esas necesidades. No sé por qué -ese es un fenómeno ante el cual yo me declaro ignorante- ciertas culturas son más sensibles al desarrollo de ciertos fenómenos expresivos, y el pueblo costarricense se mostró especialmente sensible para utilizar el fenómeno teatral como una vía expresiva. El pueblo nicaragüense, por ejemplo, no ha desarrollado -por una serie de razones que no quiero entrar a valorar en este momento- un movimiento teatral del nivel del desarrollado en Costa Rica, a pesar de todo el énfasis que el gobierno sandinista puso para ello; se entienden las dificultades en las cuales estuvieron pero es evidente que es un pueblo que tiene una increíble capacidad expresiva poética y no necesariamente teatral.

En los últimos años se ha desarrollado en Costa Rica un teatro de carácter muy comercial, un teatro trivial. Yo no hago lo que ha hecho alguna gente del teatral de darse golpes en el pecho, incluso a través de la televisión, por este tipo de cosas, porque a la postre la gente que está haciendo teatro y quiere sobrevivir haciéndolo, y no cambiando de oficio, esperando tal vez el momento en que puedan hacer el teatro que quieren hacer, no les queda más que hacer teatro trivial en este momento. Y no creo que se haya trivializado el público de ahora respecto al de veinte años atrás; creo que lo que ha pasado es otra cosa: que ha aparecido un nuevo tipo de público que pide otro tipo de cosas; piden un espectáculo trivial; es que se ha trivializado la política, se ha trivializado el sentido histórico, se ha trivializado también y se está trivializando cada vez más la identidad cultural. De manera que no se trata que teatro haya pervertido un sector de público sino que es, de alguna forma, una expresión de un estado espiritual e ideológico de un sector de la población; y a mí me parece legítimo que existe ese tipo de teatro que responda a ese tipo de necesidades.

El problema que yo veo es que no repunte un tipo de teatro que pueda recoger las inquietudes de un nivel artístico mucho más elevado. Y en eso sí creo que la gente de teatro se debe dar un poco de golpes en el pecho. Porque se deben hacer más esfuerzos por desarrollar un teatro costarricense no en el sentido de ser distinto del de cualquier otro país, sino que recoja problemas cruciales que le interesen al creador y que, en ese trabajo, desarrolle recursos expresivos de manera tal que podamos plantear un mundo más rico, más complejo al público. Yo creo que esa es una tarea pendiente para un teatro costarricense.

Y no estoy hablando de dramaturgos. Estoy hablando de desarrollar algo para lo cual no tenemos tradición. Leyendo una vez un texto de Darío Fo en el cual comentaba sobre la técnica de distanciación de Brecht, Fo decía que Brecht había tenido que inventarse un recurso técnico para poder trabajar para un público alemán que no tenía una

tradición de teatro popular como la que el había conocido en Italia; porque allí él contaba con una tradición que venía desde la comedia telana, pasando por la comedia del arte hasta la actualidad, a la cual Darío Fo se atiene. Eso a mi me llamó mucho la atención porque, de pronto, hace veinte años buscábamos un poco las recetas, sobre todo en Brecht pues sus planteamientos encajaban muy bien en aquel marco de los años sesenta y setenta de revolucionar el mundo en su totalidad.

Ahora yo me planteo el problema desde esta óptica: como creador teatral creo que tenemos que generar recursos expresivos que nos permitan colaborar con la construcción de la identidad cultural, que nos permitan generar imágenes críticas del mundo en que vivimos. Y no le tengo temor a la cuestión de la supervivencia del teatro frente a la televisión o este tipo de cosas. El teatro que pueda tenerle temor a eso es el que se queda pegado a una tradición occidental teatral del siglo XIX. Nosotros estamos plagados de eso, y ese es otro de los problemas que encuentro yo en el teatro costarricense contemporáneo; es decir, el teatro que trata de escaparse de las versiones comerciales y triviales, tiende por lo regular a meterse en los trillos -ya hasta pavimentados- de los recursos expresivos del teatro europeo del siglo XIX; pero todavía hay muy poca experimentación, todavía no hay -dentro de la gente de teatro costarricense- la decisión para echarse a abrir trocha.

En todo caso, para concluir, si mi idea es correcta en este sentido, que hay un teatro costarricense en la medida en que hay un nicho social que lo ha generado, y por lo tanto hay una necesidad de carácter social que puede hacer que se siga reproduciendo el fenómeno teatral, creo que, andando el tiempo, lo que debería haber no es sólo un teatro costarricense sino tantos teatros costarricenses como Costa Ricas existen, porque existen diversas Costa Ricas, y así, de esa misma manera, deberán seguirse generando teatros costarricenses. Vale decir el teatro de los gremios, el de las comunidades, el de la gente que quiere ver diversión trivial, quiere ver poca ropa y quiere ver travestís, el teatro de la gente que quiere plantearse otra visión de la realidad que está viviendo. Lo que pasa es que eso lleva tiempo y son procesos sociales, muchas veces externos al fenómeno teatral, y no dependen solamente de la voluntad de la gente de teatro.

Es la propia gente la que debe buscar sus propios recursos expresivos, entre los cuales está el teatro, si es que el teatro les resulta útil. Si no, olvidémonos todos del teatro. A mí, la verdad, lo que me interesa es la comunicación entre los seres humanos, y he aprendido una forma de hacerlo que es el teatro, y si el teatro no me funciona haré cualquier otra cosa.

(*) Transcripción de la participación de Juan Fernando Cerdas en la mesa redonda denominada "¿Existe un teatro costarricense?" realizada el 26 de agosto de 1993. Teatro de la Universidad Nacional. Actual decano del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), de la Universidad Nacional.

Científicos y artistas en Tela, Honduras. Carlos Rene García Escobar (*)



Invitados desde Costa Rica por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) y su Secretaría Permanente, a través de su Coordinador Regional Luis Lázaro y sus asistentes Sylvie Duran y Alessandro Tossati, asistimos al I Encuentro Sobre la Cultura Tradicional.

Asistió por Costa Rica, además de los ya nombrados, Adriano Corrales; por Panamá la dueña del restaurante El Aleph, Angélica Arribau; por Nicaragua el cantautor Engel Ortega; por El Salvador, Breatriz Alcaíne, dueña del restaurante La Luna, el teatrista José Amaya y la antropóloga urbana y cantante de rock Lorena Cuerno Clavel, ambos de CONCULTURA; por Honduras el teatrista Tito Estrada y el cancionista Guillermo Anderson y por Guatemala William Alvarado con sus compañeros del grupo musical Siguán Tinamit, de Quetzaltenango, y quien escribe esta crónica. También asistieron como profesores del evento la bailarina Ninotska Gómez de Costa Rica y los teatristas Rafael Murillo de Honduras y Renzo Vescovi de Italia.

Tela, la ciudad anfitriona, es una preciosa ciudad costera; su calor es embriagante y la brisa del mar se percibe en todos los ámbitos. El encuentro se llevó a cabo en el Museo Garífuna, un lugar casi paradisíaco en el que trabajamos tres días a la orilla de un río que desemboca allí mismo, a menos de trescientos metros, en el mar.

La discusion del documento principal se dividio en tres mesas para tres propositos diferentes: a) el proceso de la Investgacion Cultural en Centroamérica; b) la realización de un evento intercultural centroamericano a uno o dos años plazo y c) la constitución de una red de científicos socioartísticos (antropólogos culturales) y artistas centroamericanos.

Las disertaciones comenzaron con el relato de las experiencias individuales de los organizadores del evento: "El contexto de la globalización y la cultura tradicional" de Luis Lázaro; "El performer, lo performativo" de Sylvie Duran y "La irrupción de lo tradicional en la experiencia escénica" de Alessandro Tossati, seguidas por las exposiciones del maestro Rafael Murillo (quien mostró su experiencia de dieciocho años con las comunidades garinagu del norte de Honduras), Renzo Vescovi (en torno a los conceptos de "performance" y "performativo"), y Ninotska Gómez (alrededor de la danzaterapia).

Dos actividades de carácter artístico marcaron positivamente el encuentro. La primera se llevó a cabo en la comunidade El Triunfo de la Cruz, en donde se presentó el etnodrama danzario La Danza de las Almas, de autoría y dirección de Murillo, ejecutado bajo un ranchón sin paredes con techo de manaca. Esta ejecución escénica no es más que la sistematización dramático-danzaria del ritual dugú, lo más sagrado entre los garinagu; es pertinente anotar que el carácter sacro que se encuentra en la base de esta representación ha provocado que

su sistematización sea vista con desconfianza y molestia por las comunidades locales.

La segunda actividad fue una peña nocturna a la cual asistieron invitados de la comunidad de Tela, y que incluyó las ejecuciones de los guatemaltecos, de Sylvie Duran y de Engel Ortega, así como lectura de narrativa de Orlando Adisson. Sería demasiado prolijo detallar en esta crónica las reflexiones de carácter epistemológico, antropológico, artístico, político, económico, etc., que se realizaron durante las sesiones de trabajo. Para ello el autor de estas líneas se encuentra preparando una serie de artículos en los cuales serán tratados temas como el de posibles encuentros culturales populares centroamericanos en el futuro inmediato, la aplicación de los conceptos “performance” y “performativo” a las manifestaciones tradicionales del campo escénico, la globalización y las culturas tradicionales, etc.

Una vez concluido el encuentro hemos traído con nosotros la esperanza de que nuestro trabajo académico en esta actividad tenga los frutos esperados: el reencuentro de nuestras culturas populares centroamericanas con nuestra actividad como investigadores y promotores, y el reforzamiento de los lazos de amistad que han de unirnos más, a pesar de las distancias geográficas y las históricas fronteras políticas.

(*) Antropòlogo guatemalteco. Investigador del Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC)