

# ¿EXISTE UN TEATRO POPULAR EN COSTA RICA?

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

ARNOLDO MORA

23 ENE 1986

BIBLIOTECA, DOCUMENTACION  
INFORMACION

La puesta en escena simultánea en las tablas josefinas de varias obras de sabor popular, sea de autor costarricense (*Gulliver Dormido*, de Samuel Rovinski, *L'ánima sola de Chico Muñoz*, de Jorge Arroyo, *Escomposte Perinola*, adaptación para teatro infantil de Eugenia Chaverri de un cuento de Carmen Lyra), sea de autor no nacional (*Las Ranas*, del uruguayo Mauricio Rosencof), nos plantea espontáneamente un interrogante: ¿existe en nuestro medio un teatro verdaderamente popular? La respuesta parece obvia en razón de lo que acabamos de decir. Sin embargo, el asunto no es tan evidente, pues habría primero que ponerse de acuerdo sobre lo que se entiende por "teatro popular" y lo que el concepto "pueblo" significa como categoría estética. Es lo que trataremos de dilucidar.

Existen muchas formas de recurrir al pueblo, sea como masa o multitud que actúa directamente como personaje central o secundario de una obra (pensemos en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega), sea como tradiciones o leyendas (motivo frecuentemente usado en nuestro medio en la dramaturgia de Alberto Cañas), sea simplemente como expresión folclórica, tanto en la puesta en escena como en las costumbres o formas de hablar (*Las fisgonas de Paso Ancha* para nuestro medio suburbano, *L'ánima sola de Chico Muñoz* para un contexto cultural campesino). En todos estos casos puede haber una intención política explícita ("mensaje") o no. En realidad, esto no es lo medular, ni lo que define si una obra es o no "popular". Todo depende de lo que el autor haga en realidad, cualquiera que haya sido su intención, pues una obra adquiere significación en sí misma independientemente de las intenciones o motivaciones conscientes de quien la produjo. Una vez producida una obra artística, cualquiera sea el arte en que se dé, ésta adquiere una consistencia en sí misma, objetivamente, que puede o no ser enfatizada por la puesta en escena de un director, o adquirir diversos matices o connotaciones según sea el medio cultural o político dentro del cual se represente. El teatro es como la música: además de la creación original del autor, requiere de la recreación permanente del director y de los actores quienes, en última instancia, actualizan la significación original que pretendió el autor dar a su obra. No hay en el arte escénico, como en otros lenguajes estéticos, una comunicación directa entre autor y público. Al igual que en la interpretación musical, la mediación del "intérprete" es indispensable para convertir en acontecimiento vivo la letra muerta que el autor nos legó como obra suya. Con lo anterior hemos querido decir que el concepto "pueblo" es una categoría estética objetiva, es decir, consiste en la actitud real del autor e, incluso, del director, independientemente de lo que conscientemente uno u otro se propusieron hacer. Por ende, sólo una correcta interpretación de la obra, tal como en un determinado momento o circunstancia ha sido puesta en escena, puede revelarnos el carácter popular o no de la obra en cuestión. Es decir, se requiere una lectura "clásica" de la obra para discernir su carácter "popular", pues todo depende de lo que se entienda por pueblo y del papel real que éste juegue en un determinado universo estético. Veamos algunos casos concretos.

Sistema de Bibliotecas - UCR

Se puede hacer un teatro contra el pueblo. El objetivo de la obra es exaltar la tiranía, la opresión o la masacre. La obra se convierte aquí en apología del anti-pueblo.

—Se puede hacer teatro sin el pueblo, es decir, sin que se refleje la existencia real, como sujeto actuante, de una fuerza real que se opone a los valores aristocráticos o absolutistas que expresa la obra. Dada la tradición republicana de nuestro país, el presente y el caso anterior no se dan en nuestro medio.

—Se puede hacer teatro para el pueblo, sea que se trate de darle un "mensaje" o no. El autor sabe que el pueblo existe, se dirige a él, es su interlocutor, pero toma distancia respecto de él. El autor trata de divertir al pueblo, o de hacerlo reflexionar, o de comunicarle un mensaje político, filosófico, religioso o estético, pero a través de un diálogo en que el autor habla y el pueblo oye. El lenguaje usado puede ser de corte popular (folclórico, costumbrista, picaresco, dialectal), coloquial, político o intelectual, recurriendo, por ejemplo, a términos tomados del existencialismo, o del psicoanálisis de Freud, o de la jerga literaria de moda, o del lenguaje político radicalizado, pero la actitud fundamental del autor no cambia: él no es el pueblo, él se dirige al pueblo desde fuera, le habla pero no se identifica. Busca divertirlo, adoctrinarlo, "conscientizarlo", invitarlo a reflexionar, a romper ciertos tabúes, a desmitificar ciertas falsas verdades, a salir de la masificación, a aprender ciertas verdades que el autor considera importantes, etc., pero siempre con la misma actitud: él le habla al pueblo y el pueblo escucha. Tal es el teatro burgués. Tal es, en nuestro medio, toda la obra de Alberto Cañas. Para Cañas, el teatro es un juego, una actividad lúdica cuyo objetivo, como en toda actividad lúdica, es divertir. La obra posee una inmanencia total, es completa en sí misma, expresa un universo cerrado en sí mismo, autosuficiente, sin ninguna teleología que lo trascienda. Su objeto es la deleitación, sin más objetivo que ella misma. El teatro debe divertir sin chabacanerías ni mal gusto, pero sin otra finalidad que divertir... Tal es la concepción estética subyacente a la obra, voluminosa ya, de Alberto Cañas.

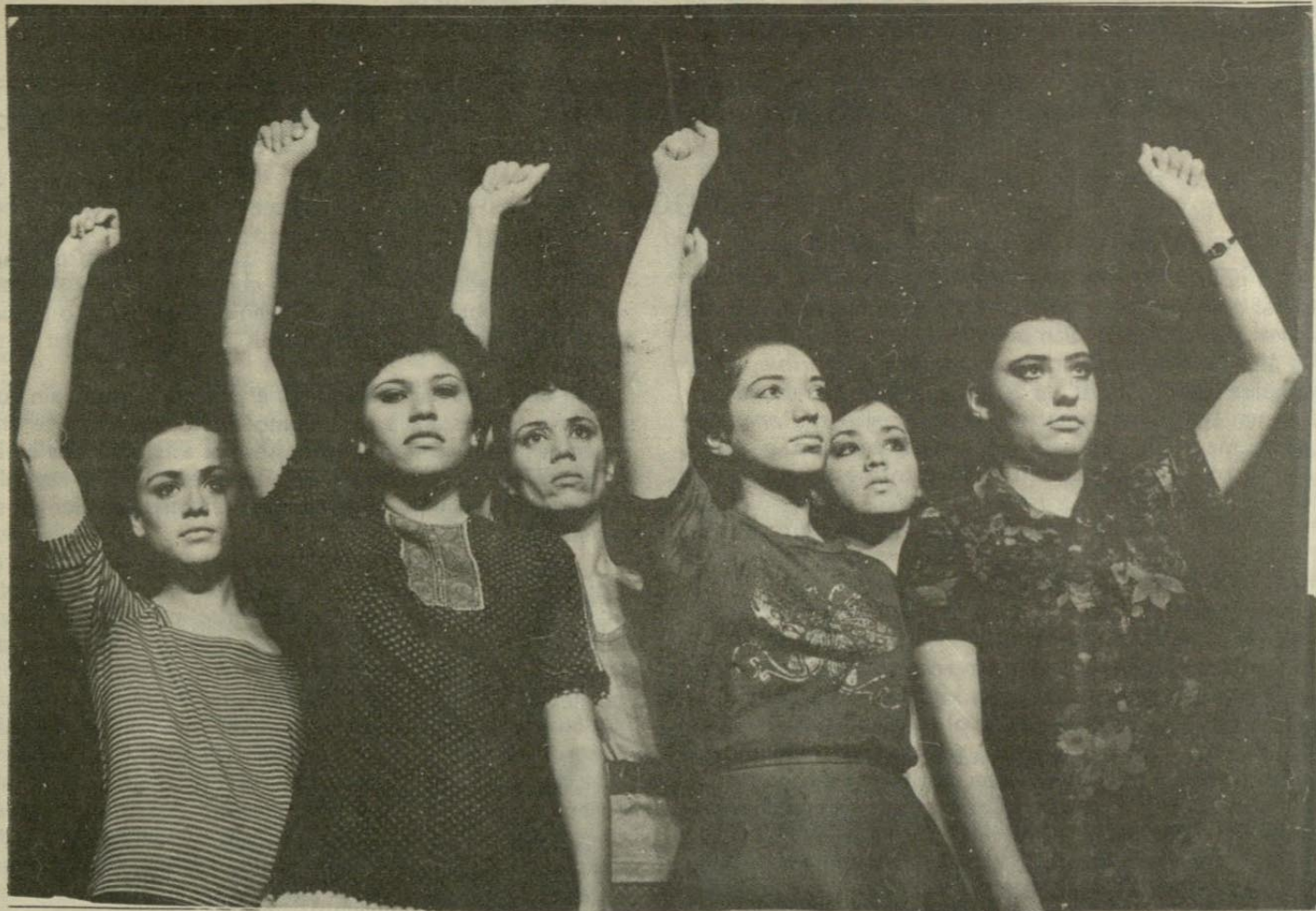
Igual actitud encontramos en lo fundamental en Daniel Gallegos. Nada más que para Gallegos el teatro no tiene como función primaria divertir, sino reflexionar. El teatro de Gallegos es una meditación angustiada sobre la situación del mundo ("En el séptimo círculo") o una introspección patética ("Punto de referencia") o una búsqueda apasionada del Absoluto a través del rostro humano ("La colina"). Daniel Gallegos es hombre serio, sumido en graves cavilaciones, que rozan la zona de lo trágico. Desde "su" mundo se dirige a "nuestro" mundo a fin de que despertemos.

—Se puede hacer teatro junto al pueblo. En tal caso el autor se sabe distinto del pueblo, pero desea identificarse con él, con sus intereses, con sus valores, con su mundo. El autor no sólo muestra simpatía, sino identidad con los puntos de vista del pueblo, usa su lenguaje no para que, por un efecto de identificación o de reflejo en el espejo, el auditorio llamado "pueblo" se identifique con la obra



051148061

ESCENA 1



Ellas en la maquila, que presentó el Teatro Universitario 1985

y su autor, sino para que el pueblo no se sienta solo. A diferencia del caso anterior, no se trata aquí de que el pueblo se identifique conmigo y con mi mundo, sino que, por el contrario, yo me identifico con él, su mundo, sus intereses y valores. Pero mi identificación es en la obra, no en la vida real, el autor sale de sí al encuentro del otro (el pueblo) pero muy consciente de que él (el autor) sigue siendo él mismo y el otro (el pueblo) sigue siendo el otro. El teatro se convierte en una acción altruista, expresión estética de la generosidad y la solidaridad. La estética cede su lugar a la ética: el pueblo no sólo nos divierte o nos invita a la reflexión, también nos enseña, nos da lecciones de moral, posee la justicia, tiene la razón... Tal es el sentido de la obra *Ellas en la maquila*. Usando un lenguaje tomado del realismo social, las autoras ponen al desnudo la explotación del hombre por el hombre y el despertar de la conciencia de clase que una tal situación provoca. No se trata, sin embargo, de teatro popular, sino de teatro burgués, aunque de solidaridad.

En idéntico sentido va *toda* la obra de Samuel Rovinski. Recurriendo esta vez al lenguaje del costumbrismo (suburbano, en este caso) y empleando el ropaje de la comedia, el autor no tiene como finalidad hacer reír, sino denunciar una situación que él considera grave, inmoral, inaguantable. El teatro de Rovinski es el mejor teatro de denuncia que se ha producido en nuestro medio. La risa en Rovinski es un pretexto, no un fin en sí misma. La invitación a la reflexión en él no tiene como fin la reflexión por sí misma, o la toma de conciencia, sino la acción. El teatro no es una idea o un

chiste, sino un apremiante llamado a la acción, a cambiar con actos concretos una acción injusta y, a la postre, explosiva. Tanto en *Las fisgonas de Paso Ancho* como en *Gulliver dormido*, la actitud es la misma. El autor no se dirige al pueblo, sino a las clases dominantes. Considera su deber ético denunciar una situación antes de que sea demasiado tarde. No pretende concientizar al pueblo, aunque se solidariza con su causa; sólo pretende alertar a los responsables de una situación inaguantable a fin de que cedan algo antes de verse en la alternativa de perderlo todo. Rovinski es el farolito rojo que se enciende, es la voz de alerta, es el grito de justicia *junto* al pueblo pero no *desde el pueblo*, porque él es lo suficientemente honesto como para darse cuenta que él no es el pueblo, a pesar de sentirse a su lado y reivindicar sus causas. Sin embargo, en *Gulliver dormido* Rovinski da un paso más: su solidaridad con el pueblo llega hasta la solidaridad total. Reconoce que, aún no siendo de su misma clase, su propia clase necesita del pueblo para preservar valores fundamentales que su clase estaría dispuesta a destruir si ve amenazados sus intereses, es decir, su existencia misma... Samuel Rovinski se nos revela como un verdadero humanista, *sin por ello* renunciar a su clase. Su honestidad lo lleva a ello y sabe que los mismos de su clase se lo cobrarán si las circunstancias así lo exigen.

—Sin embargo, no es *junto al* pueblo que se hace teatro popular, sino *desde el* pueblo. El teatro popular sólo se da cuando el autor desaparece como conciencia individual, como mundo subjetivo y se convierte en amanuense, en vehículo transmisor, cuando es uno más del pueblo. El tea-

tro popular sólo se da cuando en la obra el pueblo es el protagonista principal, el verdadero sujeto histórico. Teatro popular es aquel en el que el pueblo se cuenta a sí mismo, desde su propia conciencia y reafirmando sus propios valores, sus propias luchas, sus logros y fracasos... Tal es el caso de *Como semilla e coyot* en lo que a luchas campesinas se refiere, si bien la obra no tiene un desenlace épico o heroico, como el tratamiento mismo del tema y su dinámica interna así lo exigían. Sin embargo, hemos de saludar en esta obra el intento más serio de crear teatro popular en tiempos recientes.

No quisiéramos terminar sin hacer referencia a una nueva forma de hacer teatro. Nos referimos al teatro en cassette, ideado por la Editorial Costa Rica para lograr una mayor difusión de una de las joyas más preciosas de la literatura costarricense: los cuentos de Carmen Lyra, cuyo éxito de venta revela la importancia de usar inteligentemente los modernos medios de comunicación de masa puestos al servicio de la difusión cultural. Dos cassettes ha editado la Editorial Costa Rica, el primero dirigido por Haydée de Lev, el segundo por Eugenia Chaverri. Hemos de señalar que el segundo supera en todo al primero, tanto desde el punto de vista de los recursos técnicos empleados (efectos sonoros, pureza de sonido, etc.), como desde el punto de vista de la concepción estética que inspira a ambas directoras. Las concepciones de la Sra. de Lev son tradicionales, ven a los campesinos de Carmen Lyra como si fueran personajes de las "Concherías" de Aquileo Echeverría, es decir, con ojos de burgués a quien le divierte la cultura agraria, es decir, la subcultura de una clase inferior que, si no fuera por su ingenio fresco y espontáneo y su sabiduría inspirada en la experiencia ancestral, sólo desprecio nos merecería. Estamos en el primer cassette en el puro folclorismo, en el costumbrismo de la primera mitad de nuestro siglo, en que la sociedad burguesa y sus valores no ofrecía la menor fisura ni toleraba más alternativas históricas que su propia y eterna continuidad... La concepción de Eugenia Chaverri está infinitamente más cercana a las intenciones de la autora. Carmen Lyra es la maestra por excelencia del pueblo costarricense. Pero su labor docente no la ejerce *para* el pueblo ni *junto al* pueblo, sino *desde* el pueblo. Ella no es algo distinto del pueblo, sino una parte del mismo. Carmen Lyra se sabe portadora de una misión histórica: crear las condiciones ideológicas que le permitan al pueblo hacerse dueño de su propio destino. Eugenia Chaverri ha logrado una versión de los *Cuentos de mi tía Panchita* enteramente fiel a las concepciones de la autora. Por eso sus personajes tienen más consistencia y la trama adquiere un mayor dinamismo dramático. Oyendo este segundo cassette nadie diría que los *Cuentos de mi tía Panchita* fueron concebidos como libros para leer y no como obra dramática para ser representada, tal la verosimilitud y consistencia propia que adquieren los personajes de Carmen Lyra bajo la sabia conducción de Eugenia Chaverri.

Con el éxito de estos cassettes una nueva veta se abre para nuestro teatro. Es necesario que esta labor continúe con otras obras, como la versión de *Cafías de Uviera* y otras obras de autores nacionales. A través de la radio se deben pasar y comentar estos cassettes, pues la radio es el medio de difusión más extendido de nuestro país. Se podrían, incluso, en contrato con el Ministerio de Educación, elaborar materiales didácticos (cassettes, diapositivas, películas) con obras de teatro, novelas, cuentos y relatos en donde la imagen se combine con las voces a fin de que los logros de la técnica de la comunicación hagan más accesibles a nuestros jóvenes las obras de nuestra dramaturgia y, en general, de la literatura costarricense. Las posibilidades son infinitas...

# LOS BUSCADORES DEL ALMA ESCONDIDA

MIGUEL ROJAS

Costa Rica es pequeña en territorio, pero grande en espíritu. Sin embargo, en incontables ocasiones buscamos fuera lo que tenemos dentro. Nos conocemos por encima, apenas la fachada, pero nos falta indagar, profundizar en nuestro ser nacional, el vigoroso, el expansivo, el de las grandes ideas, el de las imágenes de incipientes contrastes y una carga de material humano apenas vislumbrado, tirado por la borda con esa manía de preferir lo de otras latitudes, desprecio del poco roce con otras culturas, confusión propia de ermitaños y egoístas, falta de visión, ignorancia, pues la paz y el trabajo de que habla nuestro himno nacional, solo han servido para enmascarar un aislamiento con pinceladas de beneficioso retiro mundanal.

El pueblo costarricense es alegre, pero le han enseñado los educadores a estar triste, nos han metido hasta la médula de los huesos una educación sin imaginación, una realidad sin fantasía, una investigación sin sentido crítico y libertad creativa. Todo es folclor, y lo que viene de la raíz del pueblo se ha mirado con desprecio, pues los valores tradicionales vienen de fuera, y las novedades vienen de fuera, también. Pero cuando uno mira la belleza de otras culturas, entiendo que nos han estado alimentando con carne de rata, por eso el espíritu nacional está roído, encerrado en un cuarto de brutales espejos, de lacerantes figuras, todo se imita, lo copiado es mejor, y el estilo de las grandes ciudades marca conciencias,