



¿EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO?

Víctor Valembois

El título general de un conjunto de novelas de principio de siglo se retoma aquí, solo que con signo interrogatorio, porque como el mismo autor, Marcel Proust, lo señalaba, los tiempos idos, jamás volverán. El célebre novelista, en vano intento, solo lograba artificialmente, por asociación y nostálgico recuerdo, reconstruir los tiempos idos, confirmando así aquel adagio del poeta latino: "fugit irreparabile tempus..."

No soy, ni mucho menos, de los que participan de la falacia de que "todo tiempo pasado fue mejor", como lo proclamaba Manrique. Simplemente, es inútil, intentar siquiera revivir su fantasma. Eso sí, en procesos de devenir histórico, conviene tomar en cuenta sus lecciones, tanto a partir de sus logros como en consideración de sus inevitables errores. Eso es lo que también nos toca hacer ahora, al retomarse oficialmente, no solo la costumbre de la temporada al aire libre, sino además, su retorno ¿momentáneo o definitivo? a la Calle 15, entre Avenidas Central y Dos, exactamente donde estuvo antes, entre los años 1975 y 1977.

Las conquistas culturales no se derriban por decreto. Pareciera que el clásico ave fénix, en efecto tiene que morir primero, para renacer de sus propias cenizas. Pese al abandono oficial de la idea "teatro al aire libre", como polo complementario respecto del teatro de corte clásico, en sala, al año siguiente de su cierre por parte del Poder Ejecutivo, o sea en 1978, la iniciativa privada mantuvo el reto. Alfredo Catania se había retirado de la dirección artística de la Compañía Nacional de Teatro para romper, por lo visto definitivamente, con un tipo de espectáculo académico, surgido, en Costa Rica en todo caso, al calor de las aulas universitarias. Se volvió los ojos al tipo de lugar escénico — tipo de público— tipo de remuneración y tipo de espectáculo, tal como era anterior a la apropiación clasista del arte por parte de la burguesía. La fiesta circense resulta una de las fórmulas de mayor arraigo popular. Y así, de pronto, en una esquina del Parque Morazán creció el relevo del Teatro del Museo: el Teatro—Carpa. La idea no es nueva en sí ni única, pero lo importante para Costa Rica, es que se postuló y se concretó como alternativa al bloqueo oficial frente a un nuevo tipo de relación arte—sociedad que se había ido perfilando.

El primer festival, todavía modesto en sí, retoma las características esenciales de lo logrado: precio módico, público masivo, ruptura con todo lo que la mitología dominante había llegado a imponer como "esencia" del arte de Talía, tanto en el escenario con su cámara

oscura y su telón de terciopelo, como en la sala misma con su categorización de ser=tener, visualizada en tipos de butacas, palcos, etc. 1978 ofrece dos grandes y magníficas obras de teatro político en el sentido griego, original de la palabra. Nada de "parti pris" ni compromiso barato, sino, como en tiempos del Edipo Rey y Antígona, montajes que sirven como catalizadores del pensamiento cívico: por una parte estuvo el Teatro Universitario, bajo la dirección de Luis Carlos Vázquez, con Santa Juana de América de Lizárraga; por otro lado estaba el Moderno Teatro de Muñecos con el Una carta perdida, de Caragiale. Ambas obras resultaron muy exitosas de público y de crítica y fueron sin duda relevantes en la formación e interrogación ciudadana respecto de la democracia costarricense y la dependencia latinoamericana, respectivamente. No creo hilar demasiado delgado al llamar la atención sobre cierto uso terminológico. Las presentaciones culturales, anuales, al aire libre, llevadas a cabo por iniciativa extra-oficial, se llamaban "festivales", retomando aquella denotación de fiesta, etimológicamente hablando, que conllevaba todo evento de esta índole hasta los tiempos de oro de Shakespeare y de Lope. Al contrario, un teatro institucionalizado, recurre más bien al vocablo de "temporada" incidiendo más bien en su carácter cíclico, temporal. Así es como el I Festival en 1978, exactamente en la línea de lo que se había logrado en el "Museo", también sobrepasó los límites y cánones estrictos de "teatro" para acoger, además, el Jazz Rock del Conservatorio Castella y la presentación de la popular voz radiofónica de Carmen Granados.

El segundo festival, en 1979, incluyó una dimensión nueva que conviene rescatar, ya que se postuló la presencia únicamente de obras nacionales. Entre enero y abril entonces se asistió a una reprise apoteósica de aquel éxito que había marcado también la primera temporada al aire libre, de 1972: Las figonas de Paso Ancho, libreto de Rovinski y montaje de Catania absorbió la mayor parte de la cruzada, completado con El gran tividabo de Yglesias y El jardín de Don Drapo, espectáculo infantil.

El tercer festival, de 1980, siempre por el Teatro Carpa implicó una insistencia en lo nacional esta vez no por el origen de las obras como por el desplazamiento geográfico del mismo escenario. Si se trataba de romper los moldes artificiales impuestos nada más por el grupo dominante de la sociedad, concentrando el lugar mismo de la actividad teatral en los barrios y solares más céntricos y caros de la urbe, la Carpa no podía mantener una situación de competencia, mal planteada, respecto de los teatros de corte tradicional, clasista, en las cuerdas adyacentes, sino que tenía que asumir otro tipo de estrategia en la relación público—arte, como verdadera alternativa. Es así como se llegó a un "Festival de verano en barrios y provincias". Si en la forma clásica es el público el que se acerca al teatro, aquí, gracias a la movilidad intrínseca de la lona circense, pasa exactamente al revés. Guadalupe, Coronado, Alajuela están entre los altos en el peregrinaje. Recuerdo el especial carisma que implicaba gozar con los niños de un espectáculo infantil en el bosquecito donde asentó la Carpa en Moravia. Veo con admiración la poética Aventura Submarina de Enrique Acuña en el no tan bucólico paraje de Hatillo.

Claro que se mantuvieron también otros elementos ya definitivamente conquistados, como la presencia, al lado de espectáculos netamente teatrales, de presentaciones culturales en el sentido más general de la palabra, con tal de que la gente se exprese y se identifique a través de su espejo en el escenario. Danza Universitaria rompió en este sentido cantidad de mitos que hay alrededor de esta forma de exteriorización artística: aquí nada de espectáculo reservado a cierta élite. Observo con distanciamiento inútil el contacto electrizante entre Carmen Granados y su público en Lourdes.

Una real novedad y un logro a retomar en otras oportunidades lo constituyó el "Día de la Comunidad". Cada lugar donde se asentaba momentáneamente la lona mágica tenía la oportunidad y el deber de organizar su propia actividad artística con sus propios recursos y gente local. También los beneficios eventuales se mantenían para la comunidad. Ejemplo de lo anterior lo constituye la presentación del grupo KURIME de Desamparados en la misma localidad.

1981 ofrece una cuarta edición como "Homenaje a Alberto Cañas", entre otros con su Uvieta, por el Teatro Universitario, obra de gran repercusión en el público. No hay, por lo demás innovaciones en el mecanismo instaurado y aplicado durante años. Entre los espectáculos de corte teatral destacan además Los Gemelos e Historias

para ser contadas por la misma Carpa y ¿Quién le teme a Virginia Woolf por el Teatro Tiempo. Espectáculo infantil sumamente exitoso resultó Tan Ayote tío Coyote... por el Grupo 56. Entre las presentaciones no teatrales abundancia de cine, de danza y de música, tanto "sinfónica" como de "Nueva Canción".

Lo más significativo quizá de este IV Festival no está tanto en las presencias, como en una ausencia llamativa: la Compañía Nacional de Teatro. Lo anterior resultó de un conflicto entre los grupos culturales de la más diversa índole y las instancias oficiales, en la persona de Marina Volio, cuarta Ministra de Cultura de Costa Rica (1978-1982). De este modo los Festivales en la Carpa, en su origen prolongación no-oficial de las temporadas oficiales de Teatro al aire libre se habían transformado en plaza de reivindicación anti-oficial. La confrontación llegó a su cúspide al publicarse en La Nación un manifiesto "En defensa de la Cultura Nacional". Firmado por trece organizaciones culturales y por 319 particulares, este "campo pagado" implicaba una serie de denuncias respecto del montaje de Divinas Palabras con un costo de más de un millón de colones, la restauración del Teatro Melico Salazar y la pretensión de montar la ópera "Carmen" como espectáculo inaugural. También había una serie de acuerdos, entre los que cito, aquí el punto b:

"(Acordamos) exigir que la inversión de los dineros del Estado se haga de acuerdo con políticas culturales coherentes y democráticas, que obedezcan a un orden de prioridades, acorde con la realidad nacional y el grado de desarrollo logrado por el arte costarricense".

Tal pronunciamiento implicaba una tremenda toma de conciencia respecto de la comunidad de intereses, por parte de grupos culturales de la más diversa índole, en cuanto a su fuerza y necesidades en común. Resultó, sin embargo, aparte de eso, un momento culminante en que el tipo de relación Estado-Cultura, tal como se ha vivido en Costa Rica hasta la fecha se pusiera al desnudo en cuanto a sus virtudes y debilidades. Y es que la política cultural, en nuestro régimen esencialmente social-demócrata, al no estar casi explicitada más allá de un generoso deseo de expansión cuantitativa y benevolencia respecto de cuanto se produzca, dentro de ciertos cánones, forzosamente llega a depender, en la práctica, no solo de la buena voluntad, sino de la orientación filosófica y estética de la persona que llegue a ocupar el cargo ministerial respectivo. Así fue con el teatro en tiempos de Alberto Cañas, con la música en los de Guido Sáenz, con la ópera en los de Marina Volio. La predilección por un género expresivo determinado conlleva también tipos de relación arte-sociedad y concentración hacia determinado tipo de lugar, como el Teatro Nacional, en el caso de Guido Sáenz y el Teatro Melico Salazar en el de Marina Volio. En definitiva, al no estar la política cultural adscrita específicamente a un Programa de Desarrollo, en la búsqueda de ciertos logros y objetivos vitales de la vida nacional, hay una generosa complacencia en unos casos, y un ostracismo sutil en otros.

El quinto festival, de 1982, no presentó ninguna novedad en cuanto a los mecanismos puestos en marcha anteriormente. Resultó un "Homenaje a Graciela Moreno" que se caracterizó por un despliegue cuantitativo sin precedentes: nada menos que siete grupos teatrales desfilaron a lo largo de los meses de verano. Estuvieron presentes el Teatro Tiempo, el Moderno Teatro de Muñecos, El Teatro Estudio, Tierranegra, el Grupo Crisis, el mismo grupo de la Carpa e incluso la Compañía Nacional de Teatro. Las funciones se llevaron a cabo en el mismo lugar físico acostumbrado de la Carpa, al costado este del Parque Morazán, sobre un escenario y unas gradas construidas para tal propósito. Todo lo cual permitió la gran novedad de esta quinta edición, a saber la realización simultánea de otra temporada con la famosa lona mágica fuera de San José. Esta gira incluyó no solo representaciones teatrales sino también actuaciones de Danza y del grupo "Nueva Canción" en Costa Rica. Una hazaña en un país de tan corta tradición artística y de tan limitadas dimensiones.

Al año siguiente, un quinto cambio a nivel ministerial en la coordinación general de la Cultura, en la persona del abogado y escultor Hernán González (1982-1986), trajo una nueva brisa de aire fresco y esperanza. Hito importante al respecto resultó el nombramiento de Alfredo Catania como Director de Cultura. Es importante recalcar, cómo de este modo este nombre está vinculado a todas las etapas constructivas en la historia del Teatro al Aire Libre en Costa Rica: en la primera (1972-1977), estuvo desde el principio, como Director del Teatro Universitario, hasta el final, como Director artís-

tico de la Compañía Nacional de Teatro. En la segunda etapa (1977), esencialmente de desmantelamiento oficial, felizmente no intervino sino en las filas de la protesta. En la tercera (1978-1982), resultó el hombre clave para mantener la idea y el logro de esta tipología de teatro, esta vez bajo auspicio privado. En la última etapa (1983-) fue quien puso el hombro para la reapertura de las temporadas en el mismo lugar de antes, a un costado del Museo Nacional.

Formalmente, esta temporada, de febrero a abril, no presenta diferencias respecto del molde adquirido en años anteriores: el mismo lugar desmitificador, la misma tipología de espectáculos no-académicos, un precio igualmente fuera de competencia (Q 20) y una respuesta popular generosa. Para esta edición, el criterio de selección lamentablemente estuvo reducido a las asociaciones adscritas a la Dirección General de Cultura. Salvo contadas excepciones, como la de "Nueva Canción", se prescindió así del aporte tan valioso de diversos grupos independientes. La premura del tiempo no puede afectar la riqueza de la base con que se cuenta. Como sea, se presentaron diez espectáculos, seis de los cuales no-teatrales, de música (orquestas sinfónica juvenil y "Nueva Canción" entre otros).

Curiosamente y por lo anterior, el teatro llegó a estar en minoría: El avaro, La zorra y las uvas, Semilla 'e coyol y el Moderno Teatro de Muñecos. Es importante señalar la diferencia fundamental entre el tipo de montaje que presenta el primer caso frente a los otros tres: Trátase de un trabajo, cuyo valor y cuya actuación no discutimos en esta oportunidad, pero que, indiscutiblemente, fue pensado y dirigido en función del modelo clásico de espectáculo, tal como de hecho se estrenó en la sala de la Compañía Nacional de Teatro, de corte totalmente italiano. De tal suerte que en rigor, su trasplante hacia el escenario al aire libre: no resulta apropiado. Distinto es el caso de las otras tres presentaciones, ya que estas se concibieron sea directamente en función del teatro al aire libre, sea en función de labores de extensión con un máximo de movilidad y sencillez en cuanto a los elementos materiales de significación teatral. Al respecto, conviene destacar el ejemplo de Como semilla 'e coyol, libreto de Víctor Valdelomar y puesta coordinada por Eugenia Chaverri, obra presentada cien veces en todos los rincones del país. Con este trabajo el equipo (compuesto además por Ernesto Rohmoser, Alexandra de Simone, Irene Solera, Vera Ramírez y Maty Crespo), logró ser calificado como "mejor grupo de 1982". Me permito consignar el veredicto del jurado: "un trabajo aglutinador de todos los elementos que deben motivar la creación teatral costarricense: problemática y autor nacionales, un grupo de jóvenes entregados con dedicación y objetivos claros de su labor".

Al finalizar esta temporada, en definitiva la undécima, entre iniciativa oficial y relevo privado, desde 1972, nuevas amenazas de muerte pesan en contra de nuestro ave fénix...

