

El panorama teatral de Costa Rica en los últimos tres años

ANITA HERZFELD

TERESA CAJIAO SALAS

Un análisis del panorama de la actividad teatral en Costa Rica en los últimos tres años permite apuntar algunos hechos particularmente significativos.¹ Se advierte, en primer lugar, la intensificación de esa actividad a través de los esfuerzos de grupos teatrales locales, y por ende, una disminución del número de compañías extranjeras visitantes. Paralelamente, se evidencia la formación de un público que estimula y aprecia estos esfuerzos y la presencia de una nueva promoción de dramaturgos, que ha visto incluidas sus obras—aunque todavía en número muy limitado—en las programaciones anuales. Por otra parte, el apoyo gubernamental, que en el año recién pasado se manifestara con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, ha dado el espaldarazo oficial a una mayor producción teatral y a la iniciación de su expansión en el interior del país. Los espectáculos teatrales, que histórica y tradicionalmente se habían centrado casi exclusivamente en la ciudad capital, San José, han logrado alternar las luces y el boato del escenario metropolitano con el candor y la informalidad del poblado de tierra adentro.

Ninguno de los hechos mencionados representa, como es lógico suponer, un desarrollo aislado que no posea una razón de ser histórico-cultural independiente y que no sea, por otra parte, resultante de factores socio-políticos y económicos. Antes bien, todos ellos muestran estrechas vinculaciones entre sí y proyectan positivamente hacia el futuro una nueva imagen de la realidad teatral en Costa Rica, auguradora de mejores tiempos y mayores realizaciones para el teatro nacional.

El propósito del presente trabajo es completar la información proporcionada por los esquemas del panorama teatral publicados anteriormente, mediante la inclusión de un breve comentario sobre la tradición teatral en Costa Rica, un

análisis del impulso que la escena nacional empezó a recibir a partir de 1945 gracias a la formación de los distintos grupos teatrales, y una evaluación crítica del aporte representado por las obras de dramaturgos costarricenses incluidas en el repertorio de cada temporada, en los últimos tres años.

El teatro en Costa Rica ha tenido un lento y accidentado desarrollo. Carente de una tradición que se remonte al florecimiento de las grandes culturas indígenas, como es el caso de las manifestaciones artísticas en Guatemala, México, Perú y Nicaragua,² su historia no muestra tampoco una producción escénica digna de especial mención durante la época colonial.³ A lo largo del siglo XIX, la escasa actividad teatral—que en las primeras cuatro décadas fue aún fuertemente controlada por el clero—se vio limitada a la esporádica representación, por compañías extranjeras o en raras ocasiones por grupos de aficionados, de obras consagradas por la crítica europea y una que otra obra de autor nacional.⁴ La construcción de los primeros locales destinados a ofrecer espectáculos en 1837, *circa* 1850 y 1890, fue factor determinante para el leve aumento de la actividad teatral, evidente en el curso del siglo y en especial en sus postrimerías.⁵

El advenimiento del siglo XX trae aparejado un incremento ligeramente superior. Las representaciones por compañías extranjeras de obras consagradas del teatro universal son más numerosas y empiezan a interesar a mayor cantidad de público. Sin embargo, el desarrollo más interesante de los primeros veinte años de nuestro siglo lo constituye la puesta en escena, por grupos locales o foráneos, de obras nacidas de la pluma de autores costarricenses. Dichas obras, aunque estructuradas técnicamente bajo la influencia de la corriente europea más en boga en ese momento, reflejan por primera vez el propósito de llegar al espectador mediante la utilización de elementos costumbristas costarricenses.⁶

De 1920 hasta 1935, emerge una nueva generación de autores nacionales quienes popularizan en obras humorísticas de intención satírico-caricaturesca, el matiz costumbrista iniciado por los dramaturgos de la generación precedente. Estas obras, construidas dentro de un contexto social y político fácilmente identificable, alcanzan gran número de representaciones.⁷ Por primera vez, los escenarios josefinos muestran actividad auténticamente nacional. Desgraciadamente este período verá pronto su fin. La depresión económica de los años 30, resultará hacia 1938-1939 en una completa extinción de la afición e interés del público por el teatro. Por una parte, la ausencia de compañías extranjeras que la crisis económica había alejado de Costa Rica y por otra, las divergencias surgidas entre los grupos locales, agotaron la floreciente actividad escénica mantenida por los escritores costumbristas de la época anterior. Los escenarios costarricenses—pese a los repetidos esfuerzos del dramaturgo Alfredo Castro—pasarán por un período de inercia casi total hasta aproximadamente 1945.⁸

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial y estabilizarse la situación en el plano internacional, las compañías extranjeras empiezan a acudir a Costa Rica y encuentran una nueva generación ansiosa de conocer las corrientes del momento del teatro universal. Así llegan al público costarricense, a teatro lleno, García Lorca, Tennessee Williams, Sartre, y los viejos autores nacionales pasan al olvido. Este público que aprende a disfrutar del buen teatro, de pronto advierte que la frecuencia de las visitas de compañías extranjeras no es suficiente para satisfacer su afición y gusto por el arte escénico. Las personas cultas de San

José sienten la necesidad de organizarse y encontrar la manera de hacer teatro ellos mismos. Se produce así un interesante fenómeno social y cultural: la aparición de los grupos costarricenses que a partir de 1950 hacen resurgir el movimiento teatral, con renovado vigor.

Cuatro actores españoles que integraban la Compañía Española Lope de Vega, bajo la dirección de José Tamayo—entre ellos José Carlos Rivera y Conchita Montijano—permanecieron en el país y junto con alumnos de la Universidad de Costa Rica formaron, en 1951, el Teatro Universitario. Este grupo fue dirigido en una etapa breve por el poeta Alfredo Sancho, y durante un período más prolongado, de aproximadamente cinco años, por Luccio Ranucci, artista italiano entonces muy vinculado al medio.

Como en realidad no existía una escuela de teatro, las presentaciones fueron esporádicas y estaban sujetas al vaivén de los intereses de quienes propiciaban sus actividades con mucha buena voluntad y muy poco apoyo. En 1957 Guido Sáenz, que se incorporó como profesor a la Universidad de Costa Rica, consiguió poner en escena obras de Casona en algunos centros urbanos costarricenses. La obra que se presentaba compartía el programa con un espectáculo musical, también auspiciado por la Universidad. Fue recién en 1965, aproximadamente, con el retorno al país del dramaturgo Daniel Gallegos, que la Universidad de Costa Rica realmente instaló un programa formal de enseñanza de las artes dramáticas. En estos momentos la Universidad cuenta con un Teatro de Cámara en el que se presentan obras escritas por los propios alumnos, piezas teatrales del acervo clásico y ejercicios teatrales de los grupos de taller.⁹ Daniel Gallegos es en la actualidad el Director del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. El Teatro Universitario, a pesar de los altibajos vividos en sus comienzos, está cumpliendo en estos momentos una meritoria labor de difusión cultural. Próximamente celebrará sus veinte años de existencia.

Fue precisamente durante uno de los períodos de receso de la accidentada vida del Teatro Universitario en sus albores, que otro grupo dio comienzo a sus actividades teatrales. A iniciativa de un inquieto núcleo de aficionados al teatro, la Universidad de Costa Rica permitió que "El Arlequín," como se llamó esta organización, usara el local del Teatro de Cámara Universitario a partir de 1955, por un período de un año.¹⁰ Ocurrió que la Universidad había pagado el alquiler del local por adelantado.

El grupo fue, en cierto modo, capitaneado por el incansable Guido Sáenz y por un actor belga, Jean Moulart. El primero había estudiado teatro en Loyola University, California; el segundo, quien había llegado a Costa Rica casado con la hija de Alfredo Castro, Yvette, venía de una familia de gente de teatro. Los demás integrantes del conjunto, aunque todos aficionados, resultaron elementos dúctiles y entusiastas. Hoy la mayoría son figuras de relieve en el escenario costarricense. Entre ellos figuraron, además de Guido Sáenz y Jean Moulart, Lenín Garrido—ya entonces profesor de la Universidad de Costa Rica, designado administrador de "El Arlequín"—su esposa, Anabelle de Garrido, José Trejos, Kitiko Moreno, Virginia Grutter, y un poco más tarde Ana Poltronieri. "El Arlequín" abrió con una obra de Noel Coward, *Si no hay otra manera* y una

obra de Quintero *Mañanitas de sol*. Contó con el apoyo de la intelectualidad costarricense y extranjera residente en San José.

Al finalizar el año de gracia brindado por la universidad, "El Arlequín" se encontraba lo suficientemente consolidado como para continuar sus actividades por cuenta propia. Así, en 1956, ya como "Asociación Cultural del Teatro Arlequín," presentó tres obras cortas de Tardieu, *La ventanilla*, *Sólo ellos lo saben*, y *El mueble*. Quizás sea ésta la agrupación teatral profesional más importante y válida del país; su permanencia y continuidad ha permitido iniciar una tradición teatral. "El Arlequín," en lo que lleva de vida, ha estrenado cincuenta y cinco obras entre las que se incluyen piezas de todas las épocas del drama universal. Desgraciadamente sólo tres son de autores costarricenses: *La colina* y *Ese algo de Dávalos* de Daniel Gallegos, y *Los pocos sabios* de Alberto Cañas, que se presentó completando programa con *La lección* de Ionesco. Entre los planes del grupo para el año 1971 figura la presentación de la obra de Beckett *Esperando a Godot*.

Aproximadamente en la misma época, a comienzos de la década del 50, se organiza un grupo de teatro extranjero que ha participado en la escena costarricense por más de veinte años. Es "The Little Theater Group of Costa Rica," integrado por miembros de la colonia de habla inglesa que residen o pasan una temporada en Costa Rica. Esta agrupación presenta teatro en inglés con elementos aficionados y destina los fondos que recauda a obras de beneficencia.

Otras agrupaciones teatrales han aparecido efímeramente en los escenarios josefinos. Una de ellas es el "Teatro de la Prensa," formado por un grupo de periodistas. Otra es "Las Máscaras," que viera la luz en el año 1959. Luccio Ranucci, quien había sido director del Teatro Universitario, logró reunir a un grupo de actores para integrar "Las Máscaras." Entre ellos figuraban Virginia Fernández y su esposo Roberto Fernández, Oscar Castillo, Marcelita Petain, en ocasiones Ana Poltronieri, y algunos otros que habían sido lanzados por "El Arlequín," Lenín y Anabelle de Garrido. Presentaron obras de Anouilh y Priestley y una obra de autor costarricense, *El luto robado* de Alberto Cañas, en el pequeño teatrito que entonces funcionó en lo que es actualmente el Bar Simmy's. También fue director de este grupo José Tassys. A pesar de todos los esfuerzos realizados, tuvo que disolverse en el año 1961 y amalgamarse con "El Arlequín" al año siguiente. Por otra parte, no mucho más tarde, Alfredo Sancho, quien también había sido director del Teatro Universitario, formó el "Teatro de la Caja del Seguro Social," institución en la que fuera secretario de actas de la Junta Directiva. Este grupo, de unos cinco años de existencia, se mantiene a base de obras de corte popular, que atraen a un sector muy específico de público.

Una agrupación más, y muy meritoria por cierto, el G.I.T. (Grupo Israelita de Teatro), nació a mediados de 1966 bajo el estímulo de Haydeé de Lev, actriz argentina establecida en Costa Rica, quien reunió a un grupo de jóvenes entusiastas y fervorosos amantes del teatro para formar un conjunto experimental. Este empezó sus prácticas de actuación en el Conservatorio Castella bajo la dirección de Jean Moulart. Los objetivos básicos del grupo expresan el deseo de incluir en su repertorio obras de autores costarricenses. Es así como el G.I.T. inicia sus actividades en diciembre de 1966 llevando a escena la obra de Alberto

Cañas, *En agosto hizo dos años* bajo la dirección de Andrés Sáenz. Hasta este año, han presentado un total de diez obras de las cuales tres han sido de autores costarricenses: la antes mencionada, *Gobierno de alcoba* de Samuel Rovinski, y *Algo más que dos sueños* de Alberto Cañas. En proporción, o sea desde su formación en 1966 hasta 1970, el "Grupo Israelita de Teatro" ha sido el grupo que más obras ha presentado. Por el momento, dicha agrupación no tiene planes concretos para el año 1971.

En el año 1968 la Embajada Argentina en Costa Rica consiguió contratar los servicios de Alfredo y Gladys Catania, ambos artistas argentinos. Auspiciados por esa embajada, impartieron clases en un salón anexo a la misma. Con la llegada de Carlos Catania, también actor, director y escritor argentino, comenzó el verdadero auge en el aprendizaje formal, organizado, de la técnica de actuación. Se presentaron por primera vez con la obra *Historias para ser contadas* del argentino Osvaldo Dragún, y obtuvieron un éxito sin precedentes. La labor de estos artistas fue luego requerida por la Dirección de Artes y Letras del Ministerio de Educación de Costa Rica. Allí los Catania organizaron tres cursos de escuela de teatro. Luego los contrató la Universidad de Costa Rica, cuando ésta contó con su propio Departamento de Artes Dramáticas. Alfredo Catania es hoy director del Teatro de Cámara de la universidad.

Un acontecimiento de trascendental importancia para el movimiento teatral centroamericano tuvo lugar en San José, Costa Rica, el 31 de agosto de 1968. Para celebrar su vigésimo aniversario de existencia, el CSUCA (Consejo Superior Universitario Centroamericano) organizó el Primer Festival Cultural Centroamericano. Se presentaron, en el Teatro Nacional de San José, obras de autores clásicos y centroamericanos. Ha sido éste, posiblemente, el evento más sobresaliente en el proceso de la integración centroamericana a nivel artístico.¹¹

El 30 de noviembre de 1970, se creó oficialmente el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, y recayó en el Lic. Alberto Cañas la responsabilidad de conducirlo.¹² Ninguna otra personalidad del ambiente podría haber sido seleccionada con más justicia y merecimientos. Es secundado en sus tareas por Guido Sáenz, otro verdadero acierto. Ya se han trazado planes de trabajo serio y de acción decidida para la difusión del teatro en Costa Rica. En lo que va de la existencia del Ministerio ya se han dado varias obras en el interior del país, donde muy pocas veces se ha visto teatro.¹³ En enero de 1971 se organizará la Comedia Nacional cuyo administrador será Esteban Polls; se contratarán a los directores por obra, y el ministerio se reservará el derecho de fijar el repertorio, que sin duda ha de contener obras del teatro costarricense y del teatro clásico. La primera pieza que subirá a escena es *El capitán pólvora* de Angulo, premiada en los Juegos Florales de Artes y Letras, y probablemente irá luego una versión de *Magdalena* de Ricardo Fernández Guardia, la primera obra de autor costarricense, estrenada en 1902. Se espera que la Comedia Nacional pueda presentar cuatro obras por año, y que el elenco estable viaje por todo el país.

Otro factor de estímulo a la actividad teatral lo ha brindado la Sociedad de Autores Costarricenses, al instituir en 1968 la concesión de premios a figuras destacadas de la escena nacional. El Premio al Mejor Actor correspondiente a ese año recayó en José Trejos y el de 1969, en Oscar Castillo, ambos distinguidos

actores, producto de los esfuerzos realizados por los grupos teatrales cuya trayectoria acabamos de reseñar. Fue Daniel Gallegos quien recibió el Premio al Mejor Director en 1969.

El desarrollo del teatro en Costa Rica en los últimos diez años ha recorrido las mismas etapas de todo movimiento teatral emergente, vale decir, han aparecido primero los actores, directores y demás personal técnico. Luego, se ha dado la intensificación de la actividad teatral. Las renovaciones teóricas y técnicas resultantes del trabajo paciente de los grupos y los aportes de profesionales extranjeros, no sólo han contribuido a la formación de un público conocedor sino que además han traído como consecuencia natural y lógica, un creciente interés en la creación teatral. Por una parte, un verdadero movimiento teatral no se puede nutrir sólo de la producción extranjera y por otra, el escritor que se aboca a la dramaturgia necesita ver sus obras representadas. Así, ha emergido un nuevo grupo de jóvenes dramaturgos costarricenses que aunque limitado aún en número, es índice del florecimiento que anuncia un porvenir más auspicioso para la formación de un teatro nacional. Nos referimos a Daniel Gallegos, William Reuben, Samuel Rovinski y Antonio Yglesias, quienes vieron sus obras representadas en los últimos tres años. Junto a ellos, Alberto Cañas, dramaturgo consagrado anteriormente y perteneciente a la generación anterior.

Con el fin de presentar un juicio estimativo del aporte netamente costarricense de los últimos tres años a la formación futura de un teatro nacional, hemos seleccionado una obra de autor costarricense por año; a saber, *La colina* de Daniel Gallegos estrenada en 1968; *El laberinto* de Samuel Rovinski puesta en escena en 1969, y *Algo más que dos sueños* de Alberto Cañas, estrenada anteriormente, pero la primera obra de autor costarricense que subió a cartel en el curso del año 1970.¹⁴

La colina fue estrenada por la "Asociación Cultural Teatro Arlequín" de Costa Rica en el Teatro Nacional, el 20 de abril de 1968, bajo la dirección de Carlos Catania. Fue publicada por la Editorial Costa Rica en 1969. Mereció el Premio de Teatro "Aquileo J. Echeverría" para 1968. Actualmente se está traduciendo *La colina* al inglés.

El anuncio del estreno de *La colina* provocó gran controversia en el público costarricense y se entabló una agitada polémica por la prensa. Tanto es así que la Junta de Censura de Espectáculos Públicos llegó a declarar que no daría autorización para presentarla. A pesar de todas las dificultades iniciales la obra subió a escena a teatro lleno. Sin embargo, en un ambiente como el de San José, de acendrado espíritu católico y de tradición inminentemente conservadora en materia de costumbres, las incidencias de la trama de esta obra no pudieron dejar de violentar la sensibilidad de los espectadores, circunstancia que impidió que el grueso del público lograra la meridiana captación del mensaje contenido en la obra.

Daniel Gallegos estructuró *La colina* como un auto sacramental en tres jornadas, de acuerdo con los marcos de referencia del teatro del absurdo y con ello se colocó junto a aquellos artistas que, según Esslin, se esfuerzan "por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecen un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición."¹⁵

El contenido temático de *La colina* se centra alrededor de la premisa, "Dios ha muerto" y de las reacciones que el "no ser" de Dios provoca en un grupo de personajes reunidos en una posada. Esta tiene el simbólico nombre de "El Albergue" y se encuentra próxima a un famoso santuario atendido por una comunidad de religiosas. El elemento absurdo está dado por el hecho de que una organización internacional, las Naciones Unidas, ha decretado la muerte de Dios y los hombres han aceptado este veredicto sin análisis ni discusión. La noticia que se difundió universalmente por radio se escuchó también en la fonda.

Entre los personajes reunidos allí se hallan el posadero Gregorio Fernández y su esposa Mercedes, pareja ya madura, con un hijo retardado mental; el huésped Tomás Avila, intelectual ateo, enfermo de un mal incurable que ha llegado hasta allí atraído por el santuario; la Madre Superiora, el Padre José, capellán de las monjas y la novicia Marta, del vecino monasterio, que han debido pernoctar en "El Albergue" en camino a los funerales de Dios.

Gallegos crea un ambiente cargado de eléctrica tensión al situar casi desde el comienzo de la primera jornada, a todos los personajes en este ámbito cerrado, enfrentados con una demoledora noticia que conmueve de modo muy diverso la complacencia de sus vidas anteriores. Es esta presencia agobiante de los demás, la que conducirá a la iniciación de un juicio de liberación sugerido con propósito exorcista por la Madre Superiora. Al sentirse liberados de las convicciones que les imponía la supuesta presencia de Dios, podrán con actitud existencialista, librarse del infierno que les creaban "los otros." A lo largo del juicio de liberación se va haciendo evidente la caracterización directa de los distintos personajes.

Por otra parte las acciones de la Madre Superiora y del Padre José, tienden a acentuar el propósito satírico de crítica social que mueve a los dramaturgos del teatro del absurdo a "poner en la picota a una sociedad inauténtica y mezquina" a mostrar que "en el mundo falta un principio integrador" que se trata de "un mundo desarticulado, desprovisto de lo que fue su centro y su propósito de vivir."¹⁶ El único rayo de verdadera esperanza está dado por la novicia Marta y el ateo Tomás, quienes ilustran otro de los propósitos del teatro del absurdo al presentar "el descenso de un hombre a las profundidades de su personalidad, sus sueños, sus fantasías, y sus pesadillas" para descubrir así sus más puras esencias y en última instancia, poder iniciar el camino hacia Dios.¹⁷ Existe sin duda gran diferencia entre este ascenso de Marta y de Tomás, y la actitud esperanzada de los demás personajes sencillos que al final de la obra deciden permanecer en la posada y hacer frente a su realidad con una nueva disposición de ánimo, adquirida sólo a través de una instintiva intuición de Dios.

La primera jornada está precedida de instrucciones escénicas claras y precisas. El simbolismo implícito en ellas contribuye efectivamente al planteamiento del conflicto a presentarse; tal, por ejemplo, el nombre de la fonda "El Albergue," y del Santuario, "El Cristo de la Divina Paciencia." Asimismo la insistencia en la escueta escenografía que debe destacar el ambiente montañoso, se enlaza positivamente con el simbolismo evidente del título.

La jornada primera expone adecuadamente la situación en términos del teatro del absurdo al plantear una serie de tópicos de crítica reiterada a los sustitutos de la verdadera religión creados por el hombre.

La mundanidad que se observa en la conducta de la Madre Superiora, ahora liberada como Viuda de Dios, culmina al finalizar el acto cuando, con una nueva conciencia de la belleza de su cuerpo y de sus instintos, decide vestir una ligera negligé negra bordeada de plumas para interpretar los pasos de un baile de iniciación y liberación. Este recurso cierra efectivamente la jornada, además de producir en el espectador un impacto que lo violenta y exalta. Se estimula así su sensibilidad—al emplear simultáneamente elementos visuales, musicales, de movimiento y lenguaje—preparándolo para las situaciones a presentarse en las jornadas siguientes.

La acción de la jornada segunda se continúa en el mismo lugar. Consecuente con los postulados del teatro del absurdo, el transcurrir del tiempo es sólo una noción vaga e incidental. No se percibe una línea de evolución ni de desarrollo de la acción ya que esta jornada continúa el propósito de provocar una situación básicamente estática en la mente del espectador.

Las incidencias del juicio de liberación que conduce la Viuda de Dios como “acusadora terrible” constituyen una sucesión de imágenes parciales—a la manera de variaciones sobre un tema—que presentan las confesiones íntimas de cada uno de los personajes que ocupa el banquillo de los acusados. Como de una caja de Pandora, aparecen ante los ojos del espectador las frustraciones sexuales, los deseos reprimidos, las torturantes dudas, los sentimientos de culpa, los oscuros motivos que impulsan a cada uno de ellos. El cinismo desvergonzado, la ironía y sarcasmo de algunas de las anotaciones mantienen un tono de humor negro y cruel que es factor importante para liberar a los personajes de sus temores y ansiedades y para crear en el espectador reacciones de incomodidad, repulsión, protesta y asco, que en última instancia aseguran su participación, ya que le permiten enfrentar la absurdidad de su propia situación en forma más consciente. Se cierra la segunda jornada con el anuncio de un nuevo día en el que los personajes deberán bajar la colina.

La tercera jornada destaca poderosamente el simbolismo contenido en el título de la obra. El mantenerse en la cumbre de la colina representa la búsqueda de la verdad y la posibilidad de encontrar a Dios, en tanto que el descenso significa la separación de El y la ruptura con valores espirituales auténticos. Esta jornada es la que proporciona la resolución al conflicto planteado en la obra. Con la luz del día ha llegado la hora de las definiciones. Para aquellos que han vivido sustentados por una falsa fe—la Madre Superiora y el Padre José—el descenso de la colina representa la vía de acceso a una vida en la que prevalecen los instintos, una vida sin Dios, en la que se liberarán de las amarras de temor que los ataban. Para otros (novicia Marta y Tomás Avila) la decisión tomada será el resultado de una profunda y angustiosa introspección que los conducirá a Dios.

El elemento desencadenador está dado por la ruptura en escena del crucifijo de Cristo de la Divina Paciencia que el Padre José ha ido a buscar al Convento. Al destruirlo parecería que se ha deseado consumir, por así decirlo, la muerte de Dios. Sin embargo, su acción engrandece y purifica el concepto de Dios; para los pocos elegidos éste ha sido el medio de llegar a poseer un Dios no oficial, no convencional e infinito. A las almas humildes de los “pobres de espíritu”

(Gregorio, Mercedes, Joselillo, Manuelito) les ha sido dado el vislumbrar "el reino de los cielos." La obra termina en una nota esperanzada, cuando Manuelito, el hijo anormal del posadero, y Joselillo, el mozo del mesón, entonan el primer versículo del viejo salmo "El Señor es mi pastor, nada me puede faltar. . ."

En *La colina*, Gallegos ha logrado una caracterización adecuada tanto en el caso de los personajes principales como en el de los secundarios. Si se considera que a través de todos ellos el autor ha volcado en la obra sus propias intuiciones, su visión individual del hombre y su destino, la conducta inicial de estos personajes no puede ser juzgada a la luz de una objetividad racional. Está en línea con lo absurdo de la premisa planteada: Dios ha muerto, por decreto de las Naciones Unidas; por esa razón ellos la aceptan sin discusión y sin someter a este elemento desencadenador a un análisis lógico y acucioso.

En cuanto al uso del vocabulario, la pieza contiene diferentes ejemplos de lenguaje rebajado, a veces soez, que cumple la función de intensificar la conmoción producida en el espectador y de acentuar los tonos con que se pinta a los personajes.

La colina es una obra bien estructurada alrededor de un contenido temático profundo, de gran actualidad. Gallegos, al trabajar con un dilema de orden filosófico que se presta a innumerables disquisiciones y que ha sido motivo de preocupación y debate en el mundo entero, lleva su obra a un plano de universalidad. En general, se mantiene fiel a las convenciones del teatro del absurdo. Sin embargo, no alcanza a crear imágenes poéticas de alto poder sugestivo y de compleja originalidad. Su esfuerzo por mantener un nivel de lenguaje que contribuye a violentar bruscamente al espectador y a acentuar las tintas de lo grotesco, lo hace olvidar la utilización de otros elementos de poder asociativo que lograrían dar una imagen multidimensional. Este hecho le impide alcanzar el soplo poético que debiera envolver a cada una de las complejas situaciones.

Con todo, *La colina* no sólo constituye un importante paso adelante en el proceso de evolución de la dramaturgia nacional, sino también un significativo avance en el camino a seguir para crear una nueva conciencia en el público teatral local.

La obra de Samuel Rovinski, *El laberinto*, fue escrita en 1967 y estrenada en San José, Costa Rica por la "Sociedad de Promociones Teatrales" en el Teatro Nacional, el miércoles 22 de octubre de 1969. La dirección estuvo a cargo de Esteban Polls.

La obra está estructurada en base a cuatro cuadros. La acción se sitúa en 1965 en la habitación de un hotel de una pequeña ciudad del sur de los Estados Unidos; allí se hallan alojados cuatro científicos costarricenses. Han sido invitados por el gobierno norteamericano a visitar un centro de investigaciones en una fábrica de productos químicos cerca de Dallas, Texas. Juan Cabezas, el personaje principal, profesional serio y capaz, con amistades comunistas, vive obsesionado por el temor de ser víctima de una supuesta persecución organizada por los Estados Unidos con el fin de arrancarle el secreto de una fórmula. Se trata de la posibilidad de producir un poderoso producto químico que colocaría a esa potencia en la posesión de una terrible arma de aniquilación para barrer con la humanidad sin dejar huellas. En base a una trama de creciente suspenso

tejida alrededor de la angustia de Juan Cabezas, la obra va desarrollando dos contenidos temáticos fundamentales. Uno se centra alrededor del progreso científico para fines pacíficos en oposición a su uso indebido, el que resultaría en la destrucción de la humanidad. El otro tema, íntimamente relacionado con el anterior, es el enfrentamiento de dos sistemas de gobierno, basados en ideologías políticas diferentes que en este momento se disputan la supremacía en el mundo: democracia y comunismo.

El contenido de esta obra concuerda con la constante preocupación antropológica-existencial de este autor que lo impulsa a presentar "la vida del hombre en la sociedad actual y sus conflictos esenciales." A la luz de este planteamiento, es posible pensar que las penalidades sufridas por el protagonista sean sólo producto de una imaginación alterada, resultado de la enajenación a la que las fuerzas sociales lo han llevado inevitablemente. El no poder ejercer su libre albedrío—toda decisión implica la antinomia vida-muerte—ilustra la condición trágica del ser humano. En este sentido la obra expone motivos dramáticos.

En *El laberinto*, al revelar gradualmente las obsesiones paranoicas de Juan Cabezas y al presentar las incidencias de la persecución de que es objeto, Rovinski logra crear y mantener una atmósfera ambivalente de angustia e intriga. En esa atmósfera se confunden la realidad y la irrealidad y las tenues líneas divisorias entre lucidez y locura se funden imperceptiblemente. De esta manera se asegura el interés y la participación del espectador (o lector). Sin embargo, la obra no presenta un verdadero conflicto dramático.

El primer cuadro está bien construido; introduce adecuadamente la situación ya que desde los primeros parlamentos y mediante un diálogo ajustado, las aprensiones de Cabezas van tomando forma. El desarrollo de la acción resulta en una caracterización indirecta y es a través de los otros personajes que se plantea el interrogante: ¿son los temores de Juan producto de un desequilibrio mental o existe realmente una confabulación en su contra? Por otra parte, la utilización de un cuarto de hotel como lugar físico en que transcurre el primer acto, agrega una dimensión de transitoriedad y fortalece la sensación de asfíxia, de agobio que vive Cabezas. El factor climático—un calor húmedo, enervante—también contribuye a intensificar este aspecto. El telón cae en el momento oportuno: aparece en escena un personaje de nebulosa identidad, el Capitán, símbolo del poder y de la autoridad incuestionable. La sospecha que Cabezas tiene sobre su situación adquiere proporciones tan desmesuradas que lo impulsan a la fuga.

Las cuidadosas instrucciones escénicas para el segundo cuadro crean la auténtica atmósfera de un bar que lleva el sugestivo nombre de "Long Horn," ubicado en los suburbios de la misma ciudad sureña. El desarrollo de este segundo cuadro, aún cuando mantiene la línea de suspenso, no aporta importantes elementos conflictuales al nudo dramático. La aparición de Marta, esposa de Juan, nunca se justifica a través del diálogo. Nuevamente se cierra el acto con la aparición del Capitán, quien reduce a Juan mediante una inyección.

La intervención de personajes secundarios, propios de un bar, tales como Honey, la prostituta, el Barman y el parroquiano caracterizado como "el hombre pequeño," sólo añaden un elemento exótico incidental innecesario al desarrollo de la acción.

El tercero y cuarto cuadro reiteran de tal forma el planteamiento de problema que vive Juan, que podrían fácilmente fundirse en uno sólo. En el tercer cuadro se observa un curioso desdoblamiento de "el hombre pequeño," que fuera parroquiano del bar en el cuadro segundo y ahora asume el rol de funcionario del Departamento de Estado. La utilización de "pequeño" en calidad de epíteto sugiere cierta intencionalidad de parte del autor de simbolizar, en este personaje, al hombre medio de la sociedad norteamericana.

Consecuente con la implicación comentada, el autor pinta a Marta totalmente confundida. Por una parte, ella se inclina a creer la veracidad de la versión de Cabezas, y por otra, le parecen convincentes las explicaciones de sus perseguidores. Ellos le aseguran que el caso de Juan es el de un paranoico cuya única posibilidad de curación residirá en liberarlo de su preocupación por el destino de la fórmula. La aquiescencia final de Marta de colaborar con "el hombre pequeño" en la obtención de la fórmula representa el triunfo de las fuerzas que pone en juego la sociedad para doblegar a quienes se mantienen fieles a sus principios. Juan Cabezas luchó por evitar que el conocimiento adquirido con honradez científica se transformara en instrumento de destrucción.

La obra y el desenlace, sin embargo, carecen del tipo de tensión dramática que lleva a un climax. *El laberinto*, a pesar de no ser una obra de madurez, en cuanto a estructura dramática, ofrece abundante material de reflexión por su contenido temático. Sin embargo, su proyección no alcanza un nivel de universalidad ya que se ve limitada por numerosas alusiones directas de corte político; por el enfrentamiento tácito de una gran potencia, los Estados Unidos, con un pequeño país latinoamericano bien determinado, Costa Rica; por un simbolismo a veces demasiado obvio; factores todos que contribuyen a darle en algunos pasajes un tono francamente panfletario. En cuanto a caracterización, el único personaje que cuenta con una identidad propia bien configurada es Juan Cabezas. Los demás no se recortan nítidamente y cumplen únicamente la función que les determina la acción. En la preferencia profesional que acusa el protagonista, "soy un buen matemático," se podría pensar que se revela un detalle autobiográfico del dramaturgo: él es ingeniero.

La utilización del vocabulario en esta obra muestra aciertos tanto como descuidos. Entre los primeros cabe mencionar la selección del nombre de la prostituta "Honey" y el del bar "Long Horn"; la metáfora cargada de intención premonitoria de las "blancas gasas" que se supone envolverían a Juan a su regreso a Costa Rica; y la utilización del diminutivo con intención sarcástica y disminuidora "Cabecitas," "Juancito." Entre los segundos cabría destacar que el uso reiterativo de la expresión "Cochino calor!" resulta ser un recurso débil para crear el ambiente incómodo que se propone lograr el autor.

Un decidido mérito de la obra es la efectiva utilización de la luz con alguna reminiscencia de la técnica de Arthur Miller, y de la música, empleada como elemento sugerente. Sería dable suponer que esta obra en manos de un escenógrafo imaginativo y de un director capaz resultara en una ágil puesta en escena, siempre y cuando se desarrollaran al máximo las posibilidades que la pieza contiene en cierne.

Algo más que dos sueños,¹⁸ pieza en un acto del dramaturgo Alberto Cañas,

fue presentada en San José en el Teatro de la Calle 4, en agosto de 1967, como primer estreno del "Grupo Israelita de Teatro" (G.I.T.) en su casa propia. Con posterioridad ha sido presentada en diversas ocasiones, como lo fuera en su estreno, junto a *Gobierno de alcoba* de Samuel Rovinski. En 1970 durante las celebraciones culturales organizadas con motivo de la toma de mando del Presidente don José Figueres Ferrer, estas dos obras, que han llegado a constituir un programa doble ya tradicional en el ambiente josefino, subieron nuevamente a escena en el Teatro Nacional. Como en su primera presentación el papel protagónico femenino estuvo a cargo de Haydeé de Lev, a quien Alberto Cañas dedicara otra de sus obras estrenada por ella, *En agosto hizo dos años* (1966), y a quien confiesa considerar como "su actriz."¹⁹

Las instrucciones escénicas son intencionadamente imprecisas, particularmente en lo que se refiere a lugar, tiempo, vestuario y decorados, con sólo una indicación sobre el atuendo de Antonio, el personaje principal masculino, que debe revelar su condición de campesino. La acción tiene lugar en una sala de aldea en donde dos mujeres maduras conversan sobre la locura de amor que padece Isabel por Antonio, quien contraerá matrimonio con otra mujer al día siguiente.

Desde los primeros parlamentos se adivina que la supuesta locura de amor de Isabel es el factor generador del ambiente de doble juego realidad-ensueño en que se desarrolla la obra. En esta pieza breve, Cañas trata una temática de corte pirandelliano que gira en torno a la idea de que la realidad es sólo apariencia que se capta en forma personal e intransferible y en razón de esto adquiere una identidad que varía de individuo a individuo. Como cada uno se forja su propia realidad, ésta es de suyo relativa a uno mismo, la verdadera depende de cómo cada cual subjetivamente ve y juzga esa realidad. El mundo que a cada hombre le pertenece está formado por sus propias ilusiones: no existe verdad objetiva absoluta. La única realidad valedera es la de ese mundo propio. Para los dos enamorados de la obra, Isabel y Antonio, la única realidad existente es la que vivieron intensamente en el sueño.

Los seres humanos viven sujetos a la esclavitud del tiempo irreversible. Su deseo de seguir viviendo los impulsa a apresar el momento. Vencer al tiempo es vivir. Así Isabel quiere vencer el curso inexorable del fluir del tiempo, representado por la consumación de un destino que la excluye de la vida de Antonio, persistiendo en revivir el antiguo amor que les unió, a despecho del abandono de que la ha hecho objeto su amado y de la burla e incompreensión de los demás. Su deseo encuentra misterioso eco en el ámbito del sueño, recobra nueva vida en el mundo interior de Antonio y vivirá para siempre en el recuerdo de ambos, venciendo al destino y al tiempo. Esta será la única realidad auténtica para Isabel, la que le hará continuar viviendo, proyectándose al futuro.

Por otra parte, esta obrita se adscribe dentro del teatro poético, por la utilización de procedimientos imaginativos, por la calidad lírica de algunos de los pasajes entre los dos amantes, por el popularismo y tipificación de los personajes secundarios: Mujer Primera y Mujer Segunda, y por la calidad del tema de índole más elemental y básico que incide en el amor dado como erotismo sublimado. El lenguaje cumple con su función lírica, aunque, algunos de los parlamentos aparecen demasiado extensos—a veces, un tanto discursivos. Dentro de

las limitaciones de una obra breve de esta especie, sin embargo, *Algo más que dos sueños* parece lograda.

Las tres obras de autor costarricense analizadas revelan que existe una inquietud creciente entre los dramaturgos nacionales. Aunque situados en momentos diferentes en cuanto a las corrientes del teatro universal contemporáneo, Gallegos, Rovinski y Cañas se encuentran afanosamente empeñados en la búsqueda de una forma de expresión propia. El apoyo oficial que el teatro ha empezado a recibir en Costa Rica a través del mencionado Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte encabezado por el propio Licenciado Cañas, sin duda contribuirá a canalizar adecuadamente esta inquietud, brindándole a los dramaturgos no sólo mayor número de oportunidades de estreno para sus obras sino también el tipo de organizaciones que estimulen la experimentación teatral. Es de esperar que junto al Ministerio, el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, consciente del vital rol del dramaturgo, se esfuerce a su vez por dar mayor impulso a la creación de Talleres de Jóvenes Dramaturgos, a Clubes de Lectura de Obras Dramáticas, que no sólo contribuyan a su formación sino que los vinculen activamente con los otros técnicos teatrales.

Al hacer el balance total del panorama del teatro en Costa Rica en los últimos tres años, es posible señalar que si bien es cierto que hasta el presente no se ha forjado aún en ese país un teatro que pueda llamarse "nacional," no es menos verdadero que la intensificación de la actividad teatral que se advierte en los últimos cuatro o cinco años augura una búsqueda positiva. Es posible que el resultado de los esfuerzos actuales cristalice en un futuro cercano.

The University of Kansas
State University College at Buffalo (SUNY)

Notas

1. Los esquemas correspondientes al panorama teatral de 1968, 1969 y 1970 fueron publicados en el número anterior de *Latin American Theatre Review* en la sección "Theatre Seasons and Festivals."

2. Véase: a. José Juan Arrom, *Historia del teatro hispanoamericano (Epoca colonial)*. (México: Ediciones de Andrea, Vol. III, *Historia literaria de Hispanoamérica*, 1967), "Cap. I-III-V." b. Arturo Torres-Ríoescoco. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, I, "Teatro Indígena de México" (Berkeley y Los Angeles: The University of California Press, 1953), pp. 7-25.

3. Véase: a. Willis Knapp Jones, *Breve historia del teatro latinoamericano*. (México: Ediciones de Andrea, 1956), pp. 41-43. b. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), pp. 60-94.

Las únicas representaciones escénicas reseñadas son: a. Las efectuadas en la plaza de Cartago, el 25 de octubre de 1722, durante el primer día de festejos con que la Provincia de Costa Rica celebró la noticia del matrimonio del Príncipe de Asturias, don Luis I, con la Princesa de Orleans, hija del Regente francés. Don Diego de la Haya Fernández, a la sazón gobernador de la colonia, ". . . en esta oportunidad mandó a representar en la plaza comedias, entremeses, loas . . ." Luz A. Chacón de Umaña, *Don Diego de la Haya Fernández* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1967), pp. 138-139. b. La comedia titulada *Afectos de odio y amor*, puesta en escena en Cartago, en la tarde del 30 de enero de 1725, como parte de las celebraciones organizadas con motivo de la jura de don Luis I. La representación fue realizada por "los vecinos de los Valles en el patio de la casa de don Diego de la Haya precidida de una loa compuesta por éste y relativa a la abdicación de Felipe V." Ricardo Fernández Guardia, *Crónicas coloniales*. "La jura de don Luis I" (San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1937), p. 211 (Edición corregida y aumentada). Es interesante notar que Luz A. Chacón de Umaña (p. 141), pone de relieve la diferencia de opinión del Prof. Luis Felipe González Flores y de don Ricardo Fernández Guardia. Contrariamente a lo citado más arriba, el Prof.

González Flores afirma que don Diego de la Haya no sólo fue autor de la loa sino también de la comedia. c. Una loa en honor al Rey Fernando VII y un entremés satírico contra Bonaparte, ambos representados el 23 de junio de 1809 durante las fiestas reales celebradas para "testificar con grandes festejos en Cartago su lealtad al rey cautivo y su rencor a Bonaparte." Para la representación se construyó "un tablado en la Plaza . . . bien iluminado y adornado de cortinas; y habiéndose principiado esta diversión como a las siete de la noche, se concluyó a las nueve." p. 62. Manuel de Jesús Jiménez, *Noticias de antaño*, "Fiestas reales" (San José, Costa Rica: Imprenta Nacional, 1946), pp. 55 y 62.

4. Yolanda Capella Segreda en "El teatro en Costa Rica," *Memoria de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*, No. 3. (San José, Costa Rica, junio de 1949), p. 12, señala que uno de los primeros libros publicados en San José de Costa Rica por la Imprenta de la Paz, en 1833, fue la reimpresión del poema dramático dividido en diez coloquios titulado *La infancia de Jesu-Cristo* escrito por el sacerdote español don Gaspar Fernández y Avila, "Colegial teólogo del Sacro Monte de Granada, cura más antiguo de la Iglesia Parroquial de la Villa del Colmenar Diócesis de Málaga." Según información proporcionada por el distinguido historiador costarricense Prof. Lic. Carlos Meléndez, las representaciones de este poema dramático se continuaron llevando a cabo en pueblos de la provincia de Heredia hasta hace sólo cuarenta años, en ocasión de la celebración de las Navidades. La misma autora menciona como representaciones de interés, hacia el final del siglo, una escenificación hecha por Juan Fernández Ferraz de la novela de Galdós, *Gloria*, estrenada en 1882, y las obras *Un desafío*, *Un duelo a muerte* y *Un duelo a la moda* del periodista Rafael Carranza, estrenadas en 1885.

5. a. Fernando Borges Pérez, *Historia del teatro en Costa Rica* (San José, Costa Rica: Imprenta Española, 1942), p. 11, habla de la construcción del primer teatro en 1837, ubicado en la entonces Plaza Principal (hoy Parque Central). Señala como segundo teatro al Sifuentes (sic.) con capacidad para 200 personas y construido años más tarde. Al mediar el siglo (c. 1850) a iniciativa del Presidente Juan Rafael Mora se construyó, según Borges, el teatro que llevó su nombre hasta 1861, cuando los vaivenes políticos hicieron que se cambiara el nombre del fundador por el de Teatro Municipal, destruido más tarde por un incendio. b. Norma Loaiza, "Los setenta y dos años del Teatro Nacional," *La Nación* (San José, Costa Rica, martes 21 de octubre de 1969), p. 55. c. Manuel P. Rodó y Alfonso Ulloa Zamora, "El Teatro Nacional" (San José, Costa Rica: Instituto Costarricense de Turismo, 1967), p. 1, reseñan la construcción del actual Teatro Nacional, iniciada en 1890, y su inauguración en 1897.

6. Nos referimos al período que va de 1902 hasta 1920. Los dramaturgos que se destacaron en este período fueron Carlos Gagini, Ernesto Marten, Eduardo Calsamiglia, José Pablo Garnier y Francisco Soler.

7. Los dramaturgos que mantuvieron activa la escena costarricense durante estos años fueron Raúl Salazar Alvarez, Ricardo Jiménez Alpizar y José Marín Cañas. La obra de Salazar Alvarez, *San José en camisa* subió a escena ciento diez veces consecutivas en el antiguo Teatro Trébol, a teatro lleno.

8. Alfredo Castro, costarricense de formación francesa, produjo un teatro intelectual, cerebral, totalmente divorciado del ambiente costarricense. De contenido filosófico presentado mediante un diálogo culto sin acción, sus obras no pudieron atraer, nutrir, ni mucho menos revivir el interés del público.

9. Veáanse los esquemas correspondientes al panorama teatral de 1968, 1969 y 1970 en el número anterior de *Latin American Theatre Review*.

10. El local estaba ubicado entre el Bar Chelles y el Anexo al Hotel Costa Rica. En la actualidad está convertido en playa de estacionamiento para automóviles.

11. Véase *LATR*, 2/2 (Spring, 1969), p. 74.

12. Alberto Cañas Escalante es un distinguido dramaturgo costarricense que ha dedicado sus mejores afanes, a lo largo de toda su vida, no sólo a la creación dramática sino también a dar impulso a la actividad teatral.

13. Véase el panorama correspondiente al año 1970 en el número anterior de *LATR* y obsérvese la difusión de obras teatrales auspiciadas por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte en el interior del país.

14. El análisis de las obras de los otros dos promisorios dramaturgos, a saber *Las hormigas* de Antonio Yglesias estrenada en 1969, y *Teófilo Amadeo, una biografía* de William Reuben (1970), se publicará posteriormente.

15. Martin Esslin, *El teatro del absurdo*. (Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1966), p. 302.

16. Esslin, pp. 301, 303.

17. Esslin, p. 304.

18. Publicada en la *Revista Pórtico* (1963), pp. 108-128. Aparece dedicada a Nair y Raúl Trejos.

19. Opinión vertida en entrevista al Lic. Alberto Cañas efectuada en San José, Costa Rica, el 21 de mayo de 1970.