

Costa Rica y el derecho a soñar: Audacia teatral del siglo XX

María Bonilla

A Irene Solera

La primera madrugada de un enero igual a todos los eneros anteriores, el calendario decidió que estábamos ya en un nuevo siglo. Muchos lloraron. Hubo quien se asustó. Alguien, por ahí, se planteó alguna resolución para el nuevo año. Un escritor lo nombró sin dudar: “siglo XX cambalache, hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante, sabio, chorro, generoso, estafador.” Escribía tangos en un país con efervescencia teatral. Ahora que nos acercamos a un nuevo enero con un destino diferente al de otros eneros, no es momento de llorar, ni de asustarse, ni de plantearse algo sobre la vida en el nuevo milenio. Antes, sería mejor dejarse habitar por el maravilloso camino que el teatro ha creado para que soñemos, para que creamos, para que creemos, porque en tan sólo un siglo, nos han robado todo: la palabra, los derechos, la historia, y el teatro ha ido marcando, aún en este pequeño país que es Costa Rica, los pasos hacia un lugar seguro, conocido, resguardado, un lugar desde el cual es posible reescribir la historia.

Sí, Costa Rica es un pequeño país que inauguró el siglo sin tradición teatral, pero con la voz fuerte y potente de una dramaturgia que se ocupó de su aparentemente sencilla, cuando no insípida realidad: Fernández Guardia, en el marco del rescate de un San José y un Tres Ríos que empezaban a inventarse desde la pluma de los dramaturgos, reescribiendo la posible vida de la mujer costarricense, con menos voz y menos opciones que las que aún no tiene hoy en día, con su obra clásica *Magdalena*; Gagini, quien rescata las vicisitudes que los costarricenses enfrentan para vivir entre la naciente oligarquía en su divertido cuadro de costumbres *Don Concepción* y Castro Fernández, que va a escribir una inquietante historia sobre la zona limonense, negra historia bananera y calurosa, casi al margen e indiferente ante ese pequeño valle que insiste en ser Costa Rica y a la cual llamó sugerentemente, *Aguas negras*. Ellos, con Eduardo Calsamiglia, José Fabio Garnier, Ernesto Martén y otros más, darían una vocación de identidad a la dramaturgia costarricense, con obras que fueron en su mayoría, puestas en escena en el Teatro Nacional en los primeros 10

años del siglo – a pesar de que en esa época no existían ni directores ni actores costarricenses – y que fueron olvidadas con alguna excepción en las nueve décadas posteriores.

Es interesante el planteamiento del problema de la nacionalidad en arte. ¿Cuándo un artista pertenece y es vocero de un país o de una época? ¿Cuándo nació en ella? Costa Rica experimentó el nacimiento del teatro costarricense desde su dramaturgia, porque ésta se daba cuenta de una realidad nacional nunca antes escrita desde el teatro. Eso hizo al teatro profundamente costarricense y no el hecho de que de los trabajadores del teatro de la época, que las pusieron en escena, ninguno o muy pocos habían nacido en el país. Pero seguramente por razones de atracción de público, o por conciencia de la necesidad de integración a sus espectadores costarricenses – no siendo ellos, los productores y artistas, costarricenses – se preocuparon por un teatro que pusiera en tercera dimensión una realidad aún no reconstruida en el escenario. Este fenómeno, como veremos más adelante, va a contrastar de manera evidente con lo que ocurrió a finales de siglo.

Ya en los años cincuenta, se les agregó una escritora, Victoria Urbano, con una obra inquietante, *El fornicador*, una interpretación polémica y poética sobre la historia política de Costa Rica, que tuvo que esperar más de treinta años para su representación. Una vez más, en el Teatro Nacional, en una coproducción con el Teatro Universitario. Hace diez años exactamente, en este mismo espacio, casi único y por ello insustituible, dedicado al teatro latinoamericano, y con el siempre bienvenido pretexto que otorga, una vez más George Woodyard en su deseo constante de cronologizar este quehacer efímero y sin tiempo, aunque tantos duden de su capacidad de eternidad, describía yo un panorama teatral costarricense más bien desalentador. Escribía entonces sobre un teatro de tendencia pseudo-comercial – inexistente antes de 1980 – que pone en escena obras de autores semi-desconocidos, llenas de concesiones a los estereotipos tradicionales de los roles masculino y femenino y reforzantes de las visiones míticas del matrimonio, la familia y Dios, con vestuarios y escenografías de aire casi idéntico, que cuenta con salas propias y buena afluencia de público, que mezcla actores profesionales y aficionados, manejados por pseudo-empresarios cuyo repertorio y producción son de su exclusiva decisión, sea con obras venidas de los éxitos de taquilla de Broadway o Londres, como el Teatro Laurence Olivier; sea con obras de factura completamente comercial y actores aficionados, como el Teatro Chaplin y el Teatro Arlequín; sea con adaptaciones de textos latinoamericanos cuyo autor no siempre se consigna como el Teatro La Máscara, el Teatro del Ángel y el Teatro Lucho Barahona; sea con una intención de teatro más profesional y responsable como el Teatro Surco, pero que a partir de su entrada en la

Sala La Comedia, se ha visto en la necesidad de mezclar textos de tendencia artística con textos de tendencia comercial para poder mantenerla abierta.

Revisemos, casi por curiosidad, la cartelera del sábado 26 de febrero del 2000: ¿*Quién dijo que los hombres no sirven para nada?* Teatro La Comedia, sin autor consignado en el anuncio; *Crimen al alcance de la clase media*, Teatro del Angel, sin autor consignado; *Bochinche en Hatillo 5*, en el Teatro Chaplin, sin autor consignado; *Tome chichí*, Teatro Lucho Barahona, sin autor consignado; *Por favor no le den más viagra a mi marido*, Teatro Arlequín, sin autor consignado. Tanto los títulos, con implicaciones sensacionalistas de tono sexual, de nota roja y carácter ligero, aparentemente ideales para asegurar la taquilla, como la ausencia del nombre del autor responsable de los textos, aparecen como signos inequívocos de un concepto del teatro como el que describimos arriba, en el que no solamente tenemos problemas estético-ideológicos con respecto al hombre, a la mujer y a las relaciones de pareja, sino que además no parece darle importancia a uno de los elementos fundamentales de la unidad que es el teatro, como lo es el autor. Escribía también entonces sobre intentos de teatro independiente, con repertorios de tendencia artística y o experimental, como el Teatro UBU, el grupo Abya Yala, el Teatro Quetzal y el Grupo Giratablas y graves problemas económicos para producir.

En febrero del 2000 el Teatro Giratablas presenta *El corazón delator*, adaptación de la narración de Edgar Allan Poe; el Teatro UBU viene de una exitosa gira por México con su coproducción con la Compañía Nacional de Teatro de *La mujer que cayó del cielo* de Víctor Hugo Rascón Banda, ganadora del Premio Nacional de Dirección 1999; el Teatro Abya Yala, ganador del Premio Nacional al Mejor Grupo 1999, se encuentra de gira por Centroamérica con *Sade*, espectáculo basado en el texto de Mishima.

Escribía también sobre una Compañía Nacional de Teatro y un Teatro Nacional, las dos instituciones de teatro estatal, pertenecientes al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, y de un Teatro Universitario, de la Universidad de Costa Rica, con 50 años de trayectoria, siendo así la institución teatral más antigua del país. Los tres tenían repertorios de tendencia artística y/o experimental y problemas de presupuesto, de infraestructura, de organización, de elección de repertorio y libertad y facilidad de producción.

Lo anterior hay que ampliarlo con el hecho de que ambas instituciones eligen sus repertorios a través de una Junta Directiva que no siempre es de teatro y casi nunca tiene las mismas concepciones sobre el teatro, el arte y la vida. Si a eso agregamos el hecho de que sus actores no son estables sino contratados para cada producción, lo mismo que sus directores escénicos, pues no hay realmente la posibilidad de desarrollar un lenguaje teatral común. En estos momentos el Teatro

Nacional prepara el estreno de *Mariana Pineda* de García Lorca en su sala grande y la obra costarricense *Asilo* de Guillermo Arriaga en la Sala Vargas Calvo. La Compañía Nacional de Teatro prepara su estreno de *Ricardo III* de Shakespeare para luego presentar *La isla de la pasión* de Víctor Hugo Rascón Banda, en co-producción con el Teatro UBU y el Teatro Universitario, y éste presenta en Bélgica *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman. Si recordamos lo anotado en nuestra reflexión sobre los inicios del siglo XX, inicios también del teatro costarricense, podríamos preguntarnos cuánto interés tienen el teatro de tendencia comercial y el teatro de tendencia artística y/o experimental, en perfilar la realidad costarricense desde el escenario, en encontrar su identidad, sus negaciones, sus omisiones, sus ignorancias, sus sueños, sus sublimaciones. Analizando el repertorio descrito, nos veríamos en dificultades para aquilatarlo verdaderamente. Baste anotar que entre tantas obras citadas, sólo una de ellas es de autor costarricense.

Es decir, que hace diez años escribía sobre una actividad profesional continuada; con un teatro de tendencia comercial y un teatro de tendencia artística y/o experimental, que conviven pacífica y promiscuamente sin que haya una diferenciación metodológica y precisa entre ellos, dado que los repertorios no siempre mantienen políticas culturales y teatrales coherentes y con identidad propia, lo mismo que las técnicas y metodologías propuestas en las puestas en escena, tanto en lo referido a la concepción plástica del montaje como al diseño del movimiento escénico y el tratamiento del actor; sobre salas teatrales no todas ni siempre llenas y sobre la reducción de las temporadas teatrales, hasta 1990 de martes a domingo y reducidas en estas dos décadas a cuatro días, de jueves a domingo.

Escribía que Costa Rica sufría una crisis vertiginosa en los campos político y económico y en consecuencia, un deterioro que amenaza ser irreversible de sus instituciones de carácter social y cultural, que los medios de comunicación colectiva dan una relativa y ambigua importancia al teatro, y que no existe una crítica teatral pluralista, científica y responsable. Las publicaciones dedicadas al teatro continúan siendo las mismas, escasas, con poco presupuesto: una colección, *Teatro para el teatro*, del Teatro Nacional, y una revista, *Escena*, de la Universidad de Costa Rica.

Hoy, diez años después, hubiera querido poder escribir que la situación no es la misma. Y no es la misma. Si es posible, es peor. Cada vez es más difícil producir teatro, cada vez es más difícil pagar los costos de la publicidad, cada vez es más difícil atraer espectadores, y más importante aún, cada vez es más difícil saber cuál era el camino que soñábamos para nuestro teatro. A ratos pareciera fundamental una organización que proteja laboral, profesional, médica y económicamente a los trabajadores del teatro, porque increíblemente, a escasos meses del nuevo milenio, no la tenemos. A ratos pareciera fundamental una voz orientadora, venida de los

críticos, teóricos e investigadores, que nos muestre los aciertos, los peligros, las incongruencias, los sueños perdidos o vendidos a un postor barato. Una voz que nos reubique, que nos nombre, sin insultos, sin juicios de valor, sin errores técnicos, responsable, porque, increíblemente, a escasos meses del nuevo milenio, tampoco la tenemos.

Los directores y los actores extrañamos la palabra de los dramaturgos. Y sin embargo, hay palabra de los dramaturgos. Alberto Cañas insiste en escribir porque “tenemos que aprender a recordar las cosas definitivamente perdidas, que son las únicas que merecen ser recordadas,” como afirma en *Ni mi casa es ya mi casa*; Daniel Gallegos escribe para que “las ideas surquen los mares instaurando la moda de pensar,” al decir de *Una aureola para Cristóbal*; Samuel Rovinsky escribe porque “es tanto el sufrimiento y es tanta la ignominia,” en palabras de Monseñor Romero en *El martirio del pastor*; Víctor Valdelomar, ya en la generación posterior a nuestros tres clásicos, escribe porque “el teatro es un catalejo clandestino con el que se espía el juego de los ángeles caídos de la gracia de Dios,” según dice *El ángel de la tormenta*; Melvin Méndez escribe porque tiene un alfiler clavado entre sus alas y una *Eva sol y sombra*; Guillermo Arriaga porque el gato tiene amnesia y él tiene un *Límite de velocidad* que romper cada instante de su vida; Miguel Rojas con su debate histórico entre las *Armas tomar* y *Los nublados del día*; Leda Cavallini y Lupe Pérez Rey cargando en sus brazos a sus *Mujeres de la maquila*; Jorge Arroyo con su *Azul Marlene* entre pecho y espalda y Rolando Quesada con *La tumba de la Tía Tencha* a medias abierta a la clandestinidad y Ana Istarú con su *Madre nuestra que estás en los cielos* y Klaus Steinmetz con la justicia trabada en la garganta de los asesinatos impunes.

Los actores y los directores insistimos en que no encontramos textos adecuados a nuestras inquietudes estético-ideológicas y a nuestras condiciones de producción. Los dramaturgos resienten el silencio de los directores y la indefinición de los actores, que leen muy poco y terminan trabajando siempre con textos extranjeros que han logrado reconocimiento en otras partes del mundo. Nunca quieren arriesgarse con una obra nacional. Los actores son utilizados con menosprecio, como partes de una ficha técnica que hay que completar. Nadie quiere debatir sobre los problemas estéticos e ideológicos de nuestra práctica. Los diseñadores y los técnicos no son tomados en cuenta. El público es menospreciado por los trabajadores del teatro, que aducen que lo que quieren los espectadores es divertirse frívolamente y que es esto lo que hay que complacerles en el teatro.

Y todos, requerimos más que nunca, de una presencia digna, coherente, inteligente y no deslealmente competitiva, de un estado nacional con una política en materia de cultura, como es su obligación ineludible e histórica, que no se indefina

más cada cuatro años, al cambiar el gobierno. Y que, increíblemente también, a escasos meses del nuevo milenio, no la tenemos.

Y sin embargo, existimos. Como diría Les Luthiers, “soñamos pese a todo.”

A pesar de los gobiernos de turno, que nos tratan – cuando nos tratan – como inexistentes, a pesar de los medios de comunicación colectiva que constantemente insisten en que **noticia** es matar a una familia, o las anécdotas de la vida íntima de quienes encarnan personajes en las telenovelas o las series de televisión, que **noticia menor** es el estreno de una obra o la publicación de un libro y que **no es noticia** el reponer una obra teatral dado su éxito o con motivo de una gira al extranjero, existimos. Aunque a veces pasen semanas sin que haya una sola noticia o comentario o entrevista sobre teatro, sea nacional o internacional y sí dos o tres sobre alguna cantante mexicana en fuga o algún representante de la música popular en español que cambió su residencia a Miami, existimos. A pesar de una crítica subjetiva, prejuiciada, con criterios y cánones estéticos decimonónicos, trasnochados y extranjerizantes, instauradora de mitos ideológicos, históricos y estético-teatrales, tanto entre los espectadores como entre los mismos profesionales del teatro, existimos. A pesar de la poca o ninguna protección legal, laboral, médica, profesional y económica en la que desarrollamos nuestra labor la totalidad de los trabajadores del teatro, existimos.

En algunos cafés, a la salida de algún ensayo, en la fila de un banco o en la parada de un autobús, en la sala de espera de alguna agencia de publicidad, entre clase y clase, en el estreno de un colega, en alguna de las pocas librerías que tienen algo – poquísimos – de teatro, si se pone suficiente atención, uno puede descubrir a una actriz y un director, un vestuarista y una productora, un dramaturgo y una escenógrafa que sueñan con poner en escena una obra teatral, la diseñan, la discuten, la relacionan con nuestro minúsculo país. A su lado, detrás de ellos, unos hablan del carro nuevo y del próximo viaje a San Andrés, otros del trabajo secundario y mal pagado que les permitirá llegar a fin de mes y de cuánto ha subido la luz y el agua, aquéllos de la última hazaña de Alejandra Guzmán o del Señor Presidente y éstos, más allá, conversan de *Todo sobre mi madre*, de Almodóvar. Y no falta alguno que dirá: “¿usted es el que actúa en la obra ésa, la de la mujer?” o dirá: “yo siempre quise dedicarme al teatro, pero no quería morirme de hambre.” Y nunca falta tampoco el que se disculpa porque amando el teatro, no ha ido en los últimos dos años a ver ninguna obra teatral.

Han pasado diez años rápidamente y nos encontramos tocando las puertas de un nuevo milenio. Si veinte años no es nada, diez menos. Pero a algunos de los que hemos sobrevivido trabajando estos diez años más, en algo tan efímero e irrepitable como el teatro, nos parece que diez años cuentan. Cuentan para mal por lo irreversible

del daño y para bien por la fortaleza que crean. Y cuestan también cada vez más. Cuestan para mal por el deterioro de la práctica y para bien por la resistencia y radicalidad de los objetivos que nos obligan a definir. Diez años más, veinte años más, un nuevo milenio. André Malraux decía que “el siglo XXI será religioso o no será.” Creo que se refería a que el paso del tiempo en arte tendrá sentido de avance para aquéllos que aún tengan la capacidad de soñar y de defender sus sueños, de imaginar, de trabajar horas y horas por una ficción que es más real y verosímil que esta imagen en la que sobrevivimos sin saber claramente para qué .

No sé, alguien dijo alguna vez que ya estaba demasiado habitada por dentro. Yo también. La interrogante de cómo se llega hasta el misterio, de cómo se encuentra uno con la otra que ya se fue o de qué hace uno con su estupor, hace que algunos lloren. Otros se plantean resoluciones descabelladas a la altura del mito del nuevo milenio. Hay quien se asusta. Hay quien acumula dinero y bienes creyendo protegerse de lo inevitable y que luego tendrán que dejar a un lado porque pesan demasiado para ser cargados allá, adonde todos siempre vamos a terminar llegando.

El teatro, con una risa y a veces muchas lágrimas, hace de los temores, los anhelos, las pérdidas y las razones de vida de un ser humano, un país y una época, actos de amor, de fe, de responsabilidad con la especie y con la historia. Yo, en su memoria y en su ejemplo, acá dejo constancia de que no, de que tal vez, para unos pocos, no es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante, sabio, chorro, generoso o estafador. Y que eso, es de lo poco que da sentido humano al nuevo milenio y al paso implacable y tranquilizador del tiempo.

San José, Costa Rica