

# *La Chunga. Una ópera moderna.* La performatividad de la obra y la obra como *Performance* “en el país más feliz del mundo”

Susan Campos Fonseca  
Universidad de Costa Rica  
SUSAN.CAMPOS\_F@ucr.ac.cr

**Recibido:** 29 de mayo de 2015. **Aprobado:** 10 de agosto de 2015.

## Resumen

El presente ensayo propone un análisis de la recepción de *La Chunga. Una ópera moderna*, del compositor Carlos J. Castro, basada en la pieza teatral de Mario Vargas Llosa. Estrenada en Costa Rica en 1995, acompañada de un absoluto “silencio” crítico, esta “ópera” encarna un paisaje sonoro y biopolítico. La performatividad es una arquitectura, única en los cuerpos elegidos, especialmente en el de Guadalupe Urbina. Icono cultural ella misma.

Los cuerpos elegidos para “representar” la obra son “cómplices”. Solo se cuenta con la partitura, la videograbación y algunas fotografías o notas sobre la obra, con ellas se pretende otear ese “lugar-abismo” al que nos invitan Vargas Llosa y Carlos J. Castro, pero no como obra teatral ni como ópera. El ensayo se arriesga a pensarlas como abismo, que brota desde una emisora de radio que en sus músicas tropicales, pop-rock y baladas románticas, “instala-Ser” en un bar decrepito, donde el “pacto” puede ser real, y donde los cuerpos son en verdad carne de intercambio y decadencia.

**Palabras clave:** Estudios de performance y biopolítica, paisaje sonoro y arquitectura, ópera costarricense, musicología transfeminista, teatro y música.

## Abstract

This paper proposes an analysis of the reception of *La Chunga. A modern opera*, by the composer Carlos J. Castro, based on a play by Mario Vargas Llosa. The opera was released in Costa Rica in 1995, accompanied by an absolute “silence” by the critics. This “opera” embodies a sound and bio-political

landscape. Performativity is an architecture, unique in the elected bodies, especially in that of Guadalupe Urbina. A Cultural icon by her own right.

The bodies chosen to “represent” the opera are “accomplices”. Only the score, the videotape and some photographs or notes on the work have survived. From them, an effort was made to glimpse that “locus-abyss” to which we are invited by Vargas Llosa and Carlos J. Castro, but not as a play or as an opera. This essay takes the risk of thinking of them as an abyss, gushing from a radio station that in their tropical music, pop-rock and romantic ballads, places the beings in a decrepit bar, where the “covenant” can be real, and where the bodies are, indeed, exchangeable meat and decadence.

**Keywords:** Performance studies and biopolitics, soundscape and architecture, Costa Rican opera, Trans-feminist musicology, theater and music.

“Mi época, mi bestia”.

Rosina Cazali (2014)

### El proceso

Llevo tiempo meditando en *La Chunga. Una ópera moderna* (1995), procurando entender su recorrido, su construir y emerger desde una pieza de Mario Vargas Llosa, hasta las “vocalidades” de algún decrépito bar en San José de Costa Rica. Este primer ejercicio nace de la acción “deslocalizadora” del compositor, y el equipo que la llevó a escena.

Un estudio de esta obra, requiere considerar ¿Qué significa *ser dicho* desde un país como Costa Rica?, algo que no dice la documentación disponible. La repercusión en prensa fue prácticamente nula, y a pesar de lo “escandalosa” que pudiera resultar la historia en el marco de una sociedad conservadora, gobernada por un estado confesional, nada se dijo. “Silencio” que este estudio considera un problema de investigación en sí mismo, aunque supera los objetivos de este primer ensayo de ideas.

Las fotografías de Ana Muñoz, la partitura de Carlos J. Castro, y la dirección de David Korish (conservada en su noche de estreno), constituyen el material de partida de este análisis. Ellos guían hacia la consideración

de vocalidades, músicas y afectos, que son performativos en la deslocalización del texto de Vargas Llosa, pero también, vistos como *performance* “en el país más feliz del mundo”, poseen implicaciones biopolíticas difíciles de abordar.

La ficción no lo es del todo, en el proceso la mente remite a un bar donde una mujer acepta a otra como pago de una deuda, de un préstamo, a solicitud del amante que ve en la joven una propiedad apetecida por la mujer adulta, dueña del bar donde todo acontece. Y a esta confabulación de deseos (de violencias), se suman los demás protagonistas de la historia. Los estudios de *performance* y biopolítica, así como una musicología transfeminista, pueden eventualmente ofrecer marcos teóricos y metodológicos, que permitan identificar las consecuencias de esta apropiación de la obra de Vargas Llosa.

Guiado por este objetivo, en primer lugar, el estudio consideró la estructura dramática basada en las fantasías de los personajes implicados (“Los inconquistables” y la Chunga), en torno al pacto a través del cual se entrega a una joven (Meche), a la Chunga. Esto funciona como estructura básica entre ese abrir y cerrar de una puerta, señalado por Oscar Rivera-Rodas, quien en el caso de la obra original, anota:

Se trata del *flash-back* colectivo de cuando Meche aparece por primera y única vez en la tasca de Piura. Como todos los parroquianos han asistido a este evento, se puede considerar que la dramatización del episodio se da desde un enfoque objetivo, aunque al principio parece recordado sólo por la Chunga.

La escena sigue en *flash-back* hasta el final del primer acto, que se concluye con la resignada aceptación, por parte de la joven, del trato entre Josefino y la Chunga. Y los títulos de los cinco cuadros que pertenecen a esta primera parte nos dan la idea de la progresión con la que avanza la acción: “Una partida de dados” (la circunstancias de donde parte la recuperación del recuerdo), “Meche” (el elemento desencadenante de la memoria), “Un gallinazo y tres mangaches” (la caracterización de los Inconquistables), “Marimachos y mujeres” (la caracterización de la Chunga y de Meche), “Una prenda” (el alquiler de la joven). [...] el planteamiento de la pieza sugiere que el episodio de la evocación de Meche no está sucediendo únicamente en esa noche fatídica de aburrimiento, sino que ocurre todas las

noches, habiéndose convertido ya en un rito (Rivera-Rodas, 1992, pp. 277, 279 y 282).

Consecuentemente, en segundo lugar, se analizó este acto ritual comprendido en su correlato sonoro-arquitectónico, remitiendo a un bar de “Chepe”, San José de Costa Rica, como indican “Los Inconquistables” en el momento del pacto.<sup>1</sup> Acto que se construirá como paisaje sonoro de ecosistemas y ecologías humanas, según el imaginario sonoro elegido por el compositor. Las músicas seleccionadas responden a un tipo de hábitat. Acción performativa en el acto selectivo de estéticas y géneros musicales concretos, que será abordada en comunión con la estructura dramática.

El compositor costarricense Carlos J. Castro, ganador del *Grammy* por su *Concierto del Sol* para guitarra y orquesta en 2008, pensó *La Chunga* de Vargas Llosa y la instaló en el mundo, en colaboración con el Teatro Abya Yala, uno de los grupos de investigación y creación escénica más destacados del istmo. Y no hizo solo eso, confió el personaje principal a la cantautora, artista plástica y activista feminista Guadalupe Urbina, ícono en sí misma. Ambas elecciones cargan la apuesta,

---

<sup>1</sup> San José, capital de Costa Rica. El pacto se cierra al final del primer acto de la ópera de Castro, se inserta “Chepe” en el brindis que Los Inconquistables dedican a Meche. Esto aparece en la videograbación, no en el libreto.

surgiendo el tercer punto considerado: El activismo teatral de la compañía, así como el de la cantautora, suman a la deslocalización otros significados que eventualmente pueden o no estar en diálogo con la obra pensada por Vargas Llosa.

El hecho que estos cuerpos posean una carga propia que se suma a la obra, ramifica la complejidad performativa que requiere ser analizada como problema de base, a saber: el desde donde se dice la obra. En consecuencia, se requiere estudiar por un lado el *performance* de la obra (utilizando las fuentes disponibles), y sus implicaciones como *performance* en el San José de la época, analizados en perspectiva histórica, desde la actualidad.

Ahora bien, lo que acontece en “la ópera” de Castro ya *no es* en ese lugar pensado por Vargas Llosa, sino en un espacio “otro”, que no se identifica de inmediato, sino hasta el momento del pacto, evidenciando el acto deslocalizador. Esta especie de *no-lugar* explora la idea de insertar la historia en una memoria “otra”, la de una ciudad concreta, la capital de Costa Rica.

Lo que podría parecer una acción mínima de traslación geográfica, evidencia la necesidad de pensar porqué la categoría

“Latinoamericano” como generalidad, que ofrece un marco común de partida, se torna en un problema, en una “limitante” como *performance* de *latinidad*.<sup>2</sup> Este aspecto se vincula a la pregunta de base acerca del “desde donde se dice”, y cómo esto afecta no solo a la recepción de la performatividad de la obra, sino al estudio de la obra como Performance.

### **I. El acto ritual comprendido en su correlato sonoro-arquitectónico**

¿Cómo se puede plantear semejante paisaje? El compositor habla de una “ópera moderna”, pero además de los episodios, arias, ensambles vocales e interludios instrumentales o corales, que eventualmente acompañarían la estructura “tradicional” de lo que se entiende como “ópera”, donde se incluyen música, poesía, artes escénicas, escenográficas, efectos escénicos, maquillaje, vestuarios y un largo etc. ¿Qué tiene de “ópera” esta pieza teatral “musicada”?

La utilización del término “ópera” como género de “teatro musical”, ha ido mutando a través del tiempo... pero en este caso, la propuesta de una “ópera moderna” parecería dirigir hacia el acto de transgredir un

<sup>2</sup> Un estudio y bibliografía acerca de la categoría “Latinoamericano” y sus implicaciones en un *performance* de latinidad -con especial énfasis en el jazz-, es abordado en: (Campos Fonseca, 2013).

**Figura 1.**

Bar La Flota, San José de Costa Rica. Fotografía Susan Campos, 2014.



Fuente: Susan Campos.

espacio. La obra fue estrenada un 4 de mayo de 1995 en el Teatro Popular Melico Salazar (San José, Costa Rica), teniendo por elenco a Guadalupe Urbina, Alberto Campos, Magally Gutiérrez, Jorge Castro, y Ernesto Raabe,

en la dirección musical a Marvin Araya, la producción del Teatro Abya Yala, el diseño de vestuario y escenografía de Roxana Ávila y Alberto Moreno, la dirección de David Korish, y la música de Carlos José Castro.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ficha técnica disponible en: <http://www.teatro-abyayala.org/producciones/obra/la-chunga-una-opera-moderna-1995>.

Pero, estos son los “datos técnicos” de algo acontecido casi 20 años atrás. Lo que se enfrenta ya no es “en su representación”, sino en los fragmentos conservados de aquel evento, en las músicas elegidas y en el lugar (no-lugar) al que remiten. No se refiere aquí a pensar *desde* la llamada “música popular”, de la cual Carlos J. Castro toma sus materiales, ya que no es en sí una “innovación”, sino, a la traslación de lugar, al cómo este *construye/ abre* un espacio por medio de ellas.

La pregunta va dirigida entonces a ¿qué tipo de escucha del mundo emerge en esta elección de géneros “populares”?<sup>4</sup> y por qué reunirlos bajo la égida de una “ópera”, entendida como “moderna”. En este primer estado de la investigación, al considerarse dos aspectos performativos concretos: la performatividad de la obra y la obra como *performance*. Se abre la posibilidad de pensar que la obra de Castro no está “en-el-teatro”, sino “en-el-mundo”.

Pero, ¿en qué “mundo”? La historia se mueve desde una tasca en la Piura del Perú, a lo que podría ser un bar inserto en una capital que se desmorona (“Chepe”), que va demoliendo su historia a punta de cartón piedra, centros comerciales insostenibles, lugares que pretenden emular ciudades “civilizadas”, o espacios

para el solaz de turistas y “medio-burgueses”. Una ciudad hecha a punta de jirones como algo que se descarna... Una ciudad a la que le salen ampollas, y burbujas de cortar y pegar venidas desde California y La Florida...

Este paisaje ofrece la posibilidad de pensar los bares decrepitos de San José como espacios de resistencia, poderosos en su entrega al abandono. No al “progreso” que se extiende con su manto sagrado sobre el territorio de la ciudad, con sus cubos blancos de supermercado, centros comerciales y condominios de más o menos lujo “a la Americana”. La “ópera” de Castro remite al bar como lugar (no-lugar) donde alguna emisora de radio es capaz de acompañar la descomposición de vidas, que no encuentran lugar en una ciudad que se soñó alguna vez como “pequeña París”;<sup>5</sup> y que hoy no se sabe en su absoluto caos.

Con el objetivo de introducir este correlato sonoro-arquitectónico, en sus implicaciones performativas y biopolíticas, pueden tomarse algunos de estos bares localizados en la zona central de la capital, como los barrios Escalante, Amón o La California, por ejemplo. Desde estos barrios, bajando por el llamado “Paseo Colón” hasta La Sabana. Se limita el espacio de recorrido hasta este parque, el más grande de la ciudad, ya que otrora fue un aeropuerto,

<sup>4</sup> El compositor recurre a tres géneros: Rock, música tropical y balada “romántica”.

<sup>5</sup> “El Teatro Nacional ayudó a que la ciudad de San José fuera conocida como “Pequeña París” hasta mediados del siglo pasado (Angulo Ruiz, 2007).

y hoy es zona limítrofe entre el San José de “el este” y “el oeste”. Límites que representa en la actualidad, quizás con más evidencia que en otros tiempos, dos formas de vida, dos ecosistemas humanos que laten en el caos.

Pensados como “instalación sonora”, estos bares decrepitos de San José, traídos a presencia por el compositor en sus elecciones de géneros musicales concretos. Abren a una escucha... a la escucha de un paisaje sonoro como entidad compleja donde “lo sonoro de lo social-cultural” muta, degenera, se transforma, como un organismo vivo. Allí, en ese aparato simbólico sonoro-performativo, *sucede* “el pacto” pensado por Vargas Llosa, como ficción colectiva y fantasía individual, tejidas alrededor del acontecimiento que se instala y toma cuerpo. Un cuerpo erotizado y violentado.

Este “pacto” es la estructura dramática base, que este breve ensayo aborda desde un aserto: *Carlos J. Castro no compone una ópera, ni un musical, sino que edifica una instalación sonora, conformada por cuerpos atrapados en la arquitectura de un bar sin nombre ni lugar*. Bar que se procura imaginar, y desde el cual se propone pensar esta “ópera” como arquitectura que late, a través del “pacto” propuesto por Vargas Llosa, recogido por Castro, en este caso, bajo la idea de un cuerpo deseado que “se entrega”.

La materialidad del cuerpo y la posibilidad de este “pacto”, se establecen entrando en

diálogo con otros objetos de consumo disponibles y dispensados por el bar, contenidos en “su espacio”, y que conforman su identidad. Esto, a su vez, justifica la instalación de los cuerpos actuantes y su articulación dentro de la propia arquitectónica del espacio, y el cómo este se *con-forma*, se edifica. *La Chunga* de Carlos J. Castro permite pensar una arquitectura de saber, de existir, de “latir” en los términos expresados por Deborah Stevenson (2013) en *The City* como: “*a distinctive suite of spatio-cultural rhythms*” (p. 73).

¿Se podría estudiar esta ópera como “una versión” de *La Chunga* de Vargas Llosa?, sí. Sin embargo, ese no es el enfoque elegido por este ensayo. ¿Insertar *La Chunga* de Carlos J. Castro dentro de una genealogía del proceso creativo del compositor, y/o su colaboración con el Teatro Abya Yala?, también sería un camino válido, pero tampoco se elegirá esa vía. ¿Preguntar por “la ópera” en Costa Rica, algo que ya ha explorado, por ejemplo Ivette Ortiz (2014), también podría ser una empresa posible, pero no. Ninguno de esos caminos será el elegido por este estudio.

La elección es considerar la partitura como una maqueta, e instalarla en un “lugar-no-lugar”. Se procura escuchar desde allí, donde “se-acontece”, y en el “parecer-penetrar-en-su-espacio”. Considerando a su vez, la diferencia entre una “economía” la ciudad nocturna, y la que vive “a la luz del día”, como

plantea Deborah Stenveson (2013, p. 97), allí subsisten: “[...] the problems of the inner city at night point to a lack of diversity and a failure of planning [where] [...] distinct inner-city zones each catering to specific groups of patrons” (Stevenson, 2013, pp. 84-85).

Se saca así de contexto tanto la obra de Vargas Llosa como la de Carlos J. Castro. Y puede que esta lectura desarticule también la propuesta de Deborah Stevenson. Pero, el interés de este ejercicio ensayístico, es pensar cómo las músicas elegidas por el compositor convierten el “pacto”, articulado por el escritor y dramaturgo, en una arquitectura del abismo. Un abismo que en realidad existe, instalado por emisoras de radio que acompañan cuerpos consumidos por adicciones, cuerpos que son entregados en lugares como estos bares josefinos, que pueden haber sido cualquier otro, y que son como muchos otros al mismo tiempo.

La performatividad es una arquitectura, única en los cuerpos elegidos, especialmente en el de Guadalupe Urbina (más adelante se introducirá este aspecto). Los cuerpos elegidos para “representar” la obra son “cómplices”. Solo se cuenta con la partitura, la videograbación y algunas fotografías o notas sobre la obra, con ellas se a pretendido otear ese “lugar-abismo” al que nos invitan Vargas Llosa y Carlos J. Castro, pero no como obra teatral ni como ópera.

Se arriesga a pensarlas como abismo que brota desde una emisora de radio que en sus músicas tropicales, pop-rock y baladas románticas, “instala-Ser” en un bar decrepito, donde el “pacto” puede ser real, y donde los cuerpos son en verdad carne de intercambio y decadencia.

## II. Los cuerpos poseen una carga propia

La obra de Vargas Llosa, “tomada” por el Teatro Abya Ayala y Guadalupe Urbina, en un contexto como el de Costa Rica, asume un poder singular. En su introducción al catálogo conmemorativo del 20 aniversario de

### Fig. 2.

Guadalupe Urbina como *La Chunga*. Fotografía de Ana Muñoz, 1995.



Fuente: Ana Muñoz.

la compañía (1991-2011), la Dra. Anabelle Contreras-Castro (2011) inicia con la provocación: “Abya Yala, o la estrategia de Desnudarse”. La autora remite al afiche de la puesta en escena *Cenizas* (2006), de la compañía, “adornado con la foto de una viejita japonesa”, donde:

A pesar de la radiante alegría de la modelo, esta foto hirió severamente la sensibilidad de muchas personas y llevó al grupo al borde de una demanda legal. La viejita exhibía su cuerpo absolutamente desnudo. Obviando ahora el delicioso debate al que esto nos podría llevar, entiendo dicha acción como una más de las comprendidas dentro de una estrategia que Abya Yala ha sostenido en el transcurso de estos años que hoy celebramos con este catálogo: la estrategia de desnudarse y exhibirse (Contreras-Castro, 2011, p. 6).

La fotografía en cuestión era uno de los retratos de Manabu Yamanaka. Su utilización en el contexto del catálogo, remite a un acto ritual presente en la invocación al miedo, pero no a cualquier miedo, sino al miedo de ser devorados, como indica la Dra. Contreras-Castro. Miedo que se traslada a ese no-lugar, construido por la puesta en escena de *La Chunga. Una ópera moderna*. Todos los presentes asisten al ritual de sacrificio de Meche. El deleite que encuentra cada uno de los

personajes fantaseando con devorarla en el acto de posesión sexual, puede ser entendido como acto ritual caníbal. Pero, ¿quién lo hace público?, ¿quién enuncia? y ¿quién lidera este acto ritual? No Josefino, quien entrega a Meche a la Chunga en la obra de Vargas Llosa. No, en esta ópera, quien lidera es un cuerpo concreto, el de Guadalupe Urbina.

La presencia de Urbina es tan fuerte, ella misma un icono, que se apodera de toda la obra. Su acción, como feminista y mujer abiertamente bisexual, políticamente activa a través de la creación musical y artística. Cantautora de música popular, estudiosa del folclore, especialmente el de la provincia de Guanacaste, que desde los años de 1920 del siglo pasado fue elegida para representar la “identidad tradicional costarricense” (Vargas Cullell, 2014). Artista, cuyo trabajo remite a la iconografía indígena mesoamericana y a fórmulas que podrían entenderse dentro de prácticas de “arte feminista”. Ella misma un individuo destructor y desestabilizador, pero a su vez, constructor de un correlato identitario costarricense tradicional, folclórico e indígena, desnuda y posee a la Meche de Vargas Llosa en la escena, frente a un público que no hizo más que guardar “silencio”, oculto en las tinieblas del teatro.

Silencio ritual, quizás... pero todavía es una gran interrogante. No obstante, como indica

la Dra. Contreras-Castro, en relación a la recepción en Costa Rica del trabajo e investigación escénica del Teatro Abya Yala:

[Su] provocación al debate a gran escala no logra su cometido. Las más de las veces, no hay crítica abierta ni escarnio público, las reacciones de quienes se incomodan con la pieza tienen el infundible estilo local: silencio, indiferencia, descalificación, crítica solapada (Contreras-Castro, 2011, p. 6).

En consecuencia, el cuerpo “Guadalupe Urbina”, en su posesión de la Chunga, lleva la performatividad de la obra a un *performance social*, generado en la memoria sonoro-cultural de quienes asisten al rito, y conocen la ritualidad del propio trabajo de Urbina y la compañía teatral. Según este *desde donde se dice* la obra, Meche no es poseída por la Chunga, sino por Guadalupe Urbina. Se materializa así una idea de acción teatral que “desnuda y exhibe”.

La ocupación escénica es *en-el-mundo*, a través de la enunciación de un *no-lugar* (el bar como espacio de resistencia y descomposición), bajo el pre-texto de una “ópera moderna”, entendida en cuanto tal, “a partir de una temática y unas músicas populares” (Programa de estreno, “Introducción”, fol., 2). Temáticas y músicas entendidas como “latinoamericanas”, que son en sí un *performance*

de latinidad, al que se integran las narrativas identitarias, presentes en la propia obra de Urbina y su *personae*.

Finamente, se llega a una pregunta abierta: ¿Cómo pensar esta problemática desde “el país más feliz del mundo”? La pregunta en sí justifica la iniciativa de este ensayo. No obstante, requiere de un análisis más extenso, y de una investigación en el marco de la producción dramático-musical de todos los implicados, tanto en conjunto como por separado.

Pero, en esta primera consideración de la obra y el marco de análisis propuesto, la figura de Urbina surge, se erige, imponiendo una gran inquietud que choca con la propia égida de la obra de Vargas Llosa: Ella no es una ficción. Queda así expuesto el “silencio”, y abierta la puerta a quienes quieran volver sobre esta ópera.

#### **Lista de referencias:**

- Angulo Ruiz, M. (2007, 24 de junio). La joya del “Pequeño París”. *Al Día*. Recuperado de [http://www.aldia.cr/ad\\_ee/2007/junio/24/nacionales1143872.html](http://www.aldia.cr/ad_ee/2007/junio/24/nacionales1143872.html) (consultado el 30 de mayo de 2015).
- Campos Fonseca, S. (2013). Eliane Elias: “Fallen Diva”: musicar una corpografía. *Estudios de género, corpo e música: abordagens metodológicas*, 3, pp. 233-275.

- Contreras-Castro, A. (2011). Abya Yala, o la estrategia de Desnudarse. En *Teatro Abya Ayala Costa Rica 1991-2011* (pp. 6-9) (Catálogo). San José: Editorial Arlekin.
- Cazali, R. (2014, 7 de diciembre). Rosina Cazali Mi época mi bestia. *El Periódico Guatemala*. Recuperado de <http://www.elperiodico.com.gt/es/20141207/elacordeon/5884/Rosina-Cazali-%E2%80%9CMi-%C3%A9po-ca-mi-bestia%E2%80%9D.htm> (consultado el 30 de mayo de 2015).
- Ortiz, I. (2014). La composición de óperas en Costa Rica a partir de 1950. *Revista Estudios*, (28), pp.1-19.
- Rivera-Rodas, O. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Hacia una poética del espectador*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing (Purdue University monographs in Romance languages).
- Stevenson, D. (2013). *The City*. Cambridge (UK): Polity Press.
- Vargas Cullell, M. C. (2008, 10 de febrero). Cómo tuvimos música nacional. 80 años Una singular historia hizo el ritmo de Costa Rica al punto guanacasteco. *La Nación* (Suplemento Áncora). Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/2008/febrero/10/ancora1411556.html> (consultado el 30 de mayo de 2015).