

TIERRANEGRA Y EL TEATRO EN COSTA RICA

*Alejandro Tosatti
Manuel Ruiz*

1. Formación de un grupo joven independiente.

El nacimiento del grupo TIERRANEGRA en 1973, no es un hecho casual: es la expresión de una necesidad vital de los jóvenes en el campo artístico e intelectual enfrentados a grupos ya organizados con trayectoria, proyección y formas de participación que se sienten cuestionadas; la búsqueda de lo nuevo, la experimentación como forma de aprendizaje, la creación libre, la independización de las formas consagradas que tienden a convertirse en fórmulas y se presentan ante los jóvenes como dogmas poco convincentes, la búsqueda del arte como forma de realización; todos estos

elementos estaban presentes desde el nacimiento de TIERRANEGRA y no se encontraban -según nuestra opinión- en ninguno de los grupos que trabajaban en aquel entonces en el medio artístico. Pero no era sólo búsqueda de lo nuevo en la forma artística como expresión: también fue un cambio de orientación en el significado de las relaciones humanas y de trabajo en el interior de nuestro grupo, así como un cambio en las relaciones entre el grupo y su trabajo en relación con el público. Inmediatamente nos planteamos la necesidad de organizar el trabajo en forma colectiva, produciendo y disfrutando de lo producido como fruto del trabajo colectivo y no como el agregado de valores individuales. Amistad, franqueza, confianza total entre los miembros del grupo fue-

ron las formas de trabajo que quisimos desarrollar. Franqueza hacia nosotros mismos y hacia los demás porque quisimos romper con esas barreras que hacen del artista y del público transmisores y receptores de mensajes y no miembros activos de un diálogo provechoso. Conciencia de nuestra situación y de la de nuestro público, porque asumimos con franqueza nuestra posición privilegiada dentro de la sociedad: viendo el sudor del campesino al atardecer, como el paso apresurado del albañil en la madrugada o el trabajo ensordecedor del escritorio de los empleados urbanos.

Nuestro público tenía que ser todo el pueblo de Costa Rica, porque a todos ellos les debíamos y le debemos nuestra posición de artistas. Compromiso con nuestro pueblo, porque así como nuestro pue-

blo produce toda la riqueza material, nosotros teníamos y tenemos la responsabilidad de crear. Producir lo nuevo y dejar de ser ocultos intermediarios entre otra cultura y las vivencias diarias de los costarricenses.

2. "La invasión": Un manifiesto oculto.

Acompañando nuestra presentación de "LA INVASION" iba un programa donde -en palabras y dibujos- explicábamos nuestros puntos de vista. Pero nuestro verdadero manifiesto era nuestro trabajo. Porque el grupo siempre ha hecho las cosas en que cree antes de hablar de ellas.

LA INVASION fue un fruto colectivo dirigido a la colectividad. No esperamos presentarnos en un teatro: nuestro trabajo fue en las calles, en escenarios improvisados. Nuestro diálogo fue con la comunidad, desde Villa Colón al Valle de la Estrella, desde el intelectual de más renombre al trabajador bananero.

LA INVASION fue teatro hecho con recursos mínimos, para demostrar que el arte no es algo que pueda hacerse sólo con muchos recursos. Fue una obra donde nuestra inventiva puso la técnica al servicio de la realización de un producto de corte popular. Así rompimos con el mito de que para hacer teatro había que disponer de muchos recursos, que había que ser "profesionales". Con este trabajo demostramos que el arte puede ser producto de todo el mundo, y no sólo de una élite favorecida por su condición social.

LA INVASION fue teatro hecho en la historia de Costa Rica. En la historia de Costa Rica y no de la historia de Costa Rica, porque no fue un uso de elementos históricos para justificar un trabajo "escénico". Fue

un trabajo teatral en la historia de Costa Rica, porque asumimos como nuestra, como del grupo, la historia de Costa Rica, en sus momentos gloriosos y mezquinos.

Demostrando que nuestra historia es fuente suficiente para la creación artística levantamos la frente ante el desprecio clandestino hacia nuestra nacionalidad. Asumiendo nuestra idiosincrasia, lo popular y "lo aldeano" en nuestra historia, en nuestra cultura; asumiendo como artistas en forma humilde nuestras limitaciones, rompimos el velo que -tras un pretendido cosmopolitanismo- oculta un desprecio hacia nuestra nacionalidad.

Rompiendo con la tradición que hacía que el teatro fuera objeto de consumo de grupos restringidos de aficionados de carácter urbano, llevamos el teatro a los sectores populares, urbanos y al campo. Con gran satisfacción pudimos comprobar que nuestro trabajo era igual de bien recibido en uno y otro ambiente. Ciertamente el nivel de educación académico más bajo fue obstáculo para la comprensión de ciertos elementos de nuestra historia, pero qué satisfacción fue dialogar de nuestra realidad de ayer y de hoy con los trabajadores bananeros, pequeños propietarios de Río Frío que nunca en su vida habían visto teatro. Allí fue donde nos dimos cuenta que la capacidad de comprensión de nuestro pueblo más humilde no tiene nada que envidiarle a la de los estudiantes universitarios de origen social más elevado.

LA INVASION fue estrenada en la Universidad de Costa Rica -Aula 10 de Estudios Generales- pasando luego al teatro Arlequín de Costa Rica y al Teatro al Aire Libre detrás del Hospital San Juan de Dios, y visitamos unas 35 comunidades, colegios de secundaria, el Teatro Castella, el Teatro Nacional y el Pri-

mer Festival Internacional de Teatro en Caracas, Venezuela, donde realizamos una gira por 7 ciudades de esa República, logrando una mención de honor.

El número de presentaciones fue de unas 120, los espectadores fue imposible precisarlos, y la duración de la temporada fue de setiembre de 1973 a setiembre de 1974.

3. A ras del suelo: Dramaturgia Nacional.

Cantidades de aspectos y momentos de nuestra historia y realidad nacional que apenas tocamos en LA INVASION o del todo no habíamos enfrentado, nos llamaban y se nos presentaban atractivos para proseguir nuestra labor teatral. Pero queríamos ir más allá del trabajo realizado en LA INVASION: queríamos abrir un nuevo campo en la práctica teatral de Costa Rica; queríamos trasladar al teatro una obra de la novelística nacional. A la vez queríamos enfrentarnos con un trabajo que desde el punto de vista individual de los miembros del grupo en sus formas de trabajo nos permitieran y nos plantearan una evolución.

Nosotros no concebimos la experimentación y "el teatro pobre" como únicas formas válidas. Todo lo que es teatro es válido y un clásico puede serlo; las formas tradicionales pueden serlo si nuestro trabajo mantiene su orientación de creación nacional-popular. Fue así como dejamos de lado la posibilidad de llevar a las tablas "MAMITA YUNAI" de Carlos Luis Fallas, cuando "ARAS DEL SUELO" de Luisa González fue premiada como mejor novela del año. ¿Qué mejor aporte podríamos dar que el de tentar a un escritor

contemporáneo en producción activa para que incursionara en el ámbito del teatro? ¿Qué mejor experiencia podíamos tener que la de crear una obra de teatro a partir de una cantidad de aspectos que de otra forma nunca hubiéramos conocido? Fue así como nació EXPERIMENTOS SOBRE A RAS DEL SUELO, de la escritora costarricense Luisa González.

La experiencia como trabajo teatral fue importantísima. Allí fue donde se probaron en las tablas, ante un público numerosísimo y exigente porque recordaban LA INVASION, algunos de los nuevos valores del arte escénico costarricense: Eugenio Arias, mejor actor debutante; Vicky Montero, mejor actriz debutante; Eugenia Chaverri, Diana Avila y Luis Carlos Vásquez como director.

Pero mucho más allá de lo que significa la proyección de nuevos valores en el ámbito teatral costarricense, fue importante que demostráramos cómo es posible realizar dramaturgia en el sentido más o menos tradicional a partir de las otras artes, sobre todo la novela que es quizás la disciplina más desarrollada dentro de la narrativa en Costa Rica, en cuanto a producción nacional. No es casual que fuera luego de esta experiencia que la Compañía Nacional de Teatro realizara la transcripción de PUERTO LIMON de Joaquín Gutiérrez.

Con A RAS DEL SUELO seguimos profundizando en la riquísima experiencia de la presentación de teatro ante todo tipo de público y por todo el país. Más de 180 funciones se presentaron, en comunidades urbanas y rurales, desde Tilarán hasta Orosi, en salones parroquiales y plazas públicas dentro de un proyecto de popularización del arte en coordinación con el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (ayuda de transporte, afiches y progra-

mas de mano).

4. García Lorca: La Tradición Europea.

Luego de enfrentar la tarea de realizar un trabajo teatral con lo que hoy en día ya es un "clásico" del teatro costarricense, el grupo decidió profundizar en un trabajo artístico teatral de experimentación dentro de la línea clásica europea. Escogimos un representante de la tradición cultural helénica que a través de la cultura española y europea en general tiene -a nuestra manera de ver - mucha importancia en la formación de nuestra cultura. Unía a las dos obras el interés de destacar el drama de la condición de la mujer hoy como ayer, García Lorca y Sófocles nos planteaban como grupo la necesidad de enfrentarnos a verdaderos trabajos de actuación y dirección de gran complejidad y a la vez nos ofrecían la posibilidad de realizar una labor de popularización del teatro clásico en términos de inquietudes sentidas por el costarricense de hoy.

Esta vez habíamos decidido dirigir nuestro trabajo a los sectores medios e intelectuales sobre todo, para intentar popularizar el teatro clásico demostrando que aquel puede ser actual. Esto nos lo proponíamos en un doble sentido: formal y de contenido. En lo formal queríamos seguir experimentando, enriquecer nuestra línea expresiva y con ello darle nuevas dimensiones a esos espectáculos. En el contenido quisimos evidenciar la problemática enfrentada en estas obras como parte de la problemática cultural que Europa nos ha heredado.

ANTIGONA de Sófocles hubo de ser pospuesta por diversos inconvenientes que se presentaron (TIERRANEGRA nunca pudo concretar este proyecto).

El montaje de García Lorca del cual escogimos la obra: AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN, fue realizado en el Café del Teatro Nacional, en forma de café concert. Fue un intento de recuperar toda la belleza y el encanto del espacio del Teatro Nacional para el arte, para el teatro, rompiendo la falsa imagen del escenario como único lugar de la representación. Quisimos con ello sellar en cierta forma la unión entre la cultura europea y la nuestra, latinoamericana; entre el Teatro Nacional y García Lorca. Quisimos, mucho más allá, enseñar cómo un café concert (que en esos momentos comenzaba a hacer "moda" en teatros y bares de San José) podía ir más allá del chiste o de la crítica social-personal más o menos encubierta; elevarse a los niveles artísticos más elevados de un García Lorca. Pensamos que se podía recuperar el tiempo libre de consumo como disfrute de un arte ennobecedor.

Esta obra no fue vista ni por campesinos, ni obreros, ni empleados de bajos recursos, para los cuales -desgraciadamente- el Teatro Nacional es un punto de referencia externa, y no un lugar de disfrute cultural, pero por eso creímos el experimento más válido. Nosotros creemos que tanto el intelectual como el campesino necesitan encontrar quien les facilite el encuentro con las experiencias más positivas de la filosofía de su cultura, para enriquecerse con ello y poder ser partícipe de un largo proceso de transformación cultural y social de profundo alcance.

5. La huelga: Final de una etapa.

Desgraciadamente este proceso que comenzábamos con Federi-

co García Lorca en el café del Teatro Nacional y que queríamos llevar adelante con ANTIGONA de Sófocles, tuvo que quedarse en su primera etapa. Después de un trabajo que arranca en 1973 y prosigue incesantemente hasta 1975, las condiciones de trabajo en las cuales el grupo se ve obligado a trabajar, sin local propio, sin poder garantizar una entrada económica fija a sus integrantes, sin poder competir comercialmente con otras agrupaciones teatrales más empresariales, hacen que ante la imposibilidad de concretizar el proyecto de ANTIGONA, algunos de los miembros se vean obligados a abandonar el grupo para desarrollarse en otras actividades o con otros grupos teatrales.

Pero aún en estas condiciones de trabajo muy difíciles que se acentúan necesariamente cuando los miembros de un grupo son menos y tienen que enfrentar solos una labor muy complicada, el grupo siguió produciendo. De esta forma, apenas saliendo de la obra de García Lorca se decide el montaje -que se realiza- de una obra corta colombiana de profundo contenido social: LA HUELGA de Jorge Barbín, quien fue presidente de la Corporación Colombiana de Teatro. Esta obra significó un reto particularmente importante para el grupo, ya que fue realizada con un mínimo de condiciones materiales y humanas. Con ello demostró una vez más que TIERRANEGRA no necesitaba de grandes recursos, ni de competir comercialmente para hacer el teatro que deseaba hacer. Esta experiencia demostró la voluntad del grupo para seguir trabajando y produciendo, así como la posibilidad desde el punto de vista artístico de enfrentar nuevos retos: En esta ocasión una problemática latinoamericana planteada para ser representada por hombres (trabajadores y militares) fue enfren-

tada a nivel de actuación por dos mujeres y un hombre. De la misma forma, efectos de escenas de masas fueron enfrentados y resueltos por tres actores. La falta de un local adecuado para la representación fue en este caso un obstáculo muy grande para el logro de la calidad artística perseguida por el grupo. Se presentó en un local cercano a la Universidad de Costa Rica que entonces se llamaba "Cátedra", en San Pedro, donde llegaron gran cantidad de estudiantes; y también en algunas comunidades.

El contenido del montaje, así como su forma prosiguieron en esta nueva experiencia dentro de las búsquedas anteriores: a estilo de café-concert sin serlo, porque irrumpió en un ámbito de consumo de sectores medios intelectuales ligados a la universidad, LA HUELGA llevó la cruda realidad de Latinoamérica a quienes realmente pueden asimilar de ella lo que tiene de enseñanza para nuestro país. Ante sectores intelectuales que tienen ante sí el reto de enfrentar la transformación social en provecho de toda la comunidad como portadores y representantes de las instituciones democráticas, la obra enseñaba lo que es la realidad de la vida en Latinoamérica. De esta forma una obra didáctica pensada en Colombia para ser dirigida a los sectores populares se transformó en nuestro medio en una obra de divulgación de la problemática de otros pueblos pero que podría llegar a ser nuestra.

6. Fin del Primer TIERRANEGRA, época de transición.

Después de LA HUELGA, y por un desgaste paulatino que se había venido produciendo al quedar muy

pocos miembros en el grupo, se entró en un período de transición donde estos miembros son llamados a trabajar en diferentes grupos o instituciones teatrales del país, pues con todos los trabajos anteriores en TIERRANEGRA habían logrado obtener una posición de mérito en el movimiento teatral. Así fue como participaron en montajes como: ANILLOS PARA UNA DAMA, de Antonio Gala en el Teatro Arlequín; MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO, obra latinoamericana que cumplía varios de los objetivos de TIERRANEGRA, en el Teatro Universitario; HISTORIA DE UN PINO JOVEN, de la escritora costarricense Luisa González, obra infantil producida por el Teatro Nacional. El primer gran esfuerzo de TIERRANEGRA había terminado. Era necesario replantearse los propósitos del grupo, buscar nueva gente dispuesta a crear una forma propia de trabajo y relaciones grupales. Serias diferencias de diversa índole, políticas, ideológicas, artísticas, económicas, etc., habían producido la escisión. Con toda esta experiencia, más que reconstruir el grupo, había que crear un nuevo TIERRANEGRA.

7. Taller libre de expresión: Segunda generación TIERRANEGRA.

El período de trabajo que siguió la última obra, período que duró más de un año, fue el más silencioso del grupo, porque significó trabajar para volver a ser justamente eso: un grupo. La forma de trabajo que TIERRANEGRA se impuso como propia y que dio tantos frutos no permitió que fuera un grupo pequeño de personas quienes realizaran el trabajo. Tampoco estaba dentro de

la forma de pensar del grupo creer que TIERRANEGRA eran unas cuantas personas que -por así decirlo- "tienen propiedad" del nombre del grupo y su trabajo. Más bien, siempre se ha pensado en que es un bien para la actividad general del país que el mayor número de personas posible tuviera y tenga la oportunidad de conocer en la práctica lo que significó nuestra forma de trabajo. Tanto es así que hasta hoy 47 actores han trabajado con el grupo en uno o más montajes. Este año de trabajo silencioso se dedicó así, a preparar un nuevo grupo, una nueva generación TIERRANEGRA. Mientras tanto los miembros activos del grupo realizaron varias actividades en el medio teatral a nombre personal con otros elencos enriqueciéndose así del contacto más vivo con los demás miembros de este medio artístico.

El Taller Libre de Expresión, integrado por jóvenes miembros de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica fue el brote del cual se generó esta nueva generación. En él nuevos valores encontraron la posibilidad de expresarse libremente, de experimentar con sus recursos fundamentales, en particular el cuerpo, y llegado el momento se comprometieron con el trabajo profesional que el asumir el nombre TIERRANEGRA como propio, significaba. No es posible decir que este segundo TIERRANEGRA fuera igual que el anterior. El grupo pretendía siempre mantener ciertas líneas de trabajo en la forma y el contenido, pero no era ningún organismo extraño que pudiera determinar el comportamiento de los individuos que lo integraban más allá de lo que cada uno aportaba.

La experimentación en este período se encauzó hacia otras formas todavía no tocadas en los trabajos anteriores, profundizando lo

comenzado en el 73. El montaje de LOS POEMAS DE ANTONIO MIRANDA se realiza como una incursión en otro espacio: el espacio de la calle y de las esquinas como espacio social, para recuperarlo como forma de comunicación y diálogo espontáneo, rompiendo los formalismos y la necesaria contratación monetaria de las salas de teatro. Se explora así el espacio abierto, desarrollando técnicas acrobáticas y gimnásticas en efectos visuales de mayor alcance. En este caso, prácticamente sin recursos de ningún tipo salvo los cuerpos y un poco de vestuario empolvado usado en otras obras, nos lanzamos como saltimbanquis, como cómicos de la legua, a la calle; al espacio abierto, al contacto directo con la gente tratando de eliminar la relación actor-espectador.

El público hacia el cual estuvo dirigida esta obra en forma especial fue esta vez el de los estudiantes universitarios. En la universidad realizamos presentaciones en la mañana, tarde y noche; llegando así a los distintos tipos de público universitario. En este mismo año de 1976, se inauguró el día nacional del Trabajador del Teatro, actividad en la cual se presentaron ante más de mil personas LOS POEMAS DE ANTONIO MIRANDA. Con esta actividad volvía a presentarse, después de un año, en las tablas de un teatro costarricense, el grupo TIERRANEGRA.

8. Eva Perón: Una responsabilidad.

En diciembre de 1976 los periódicos comenzaron a anunciar el primer montaje de TIERRANEGRA con su nuevo elenco constituido básicamente por jóvenes que se enfrentaban por primera vez al trabajo profe-

siona, reforzados, por un lado, por los antiguos integrantes del grupo que en el teatro comercial ya habían tenido sus vivencias: Alvaro Marenco, Maritza González, Vicky Montero, Luis Carlos Vásquez y, por otro, por la presencia de una gran figura como lo es Ana Poltronieri. Para estrenar en febrero del 77 se anunció la obra EVA PERON del caricaturista argentino COPI. ¿Por qué escogimos esta obra? Existen varias razones importantes que podrían comenzar por el gran atractivo que la obra dejaba ver. Eva Perón -por la propia condición del autor- es una suerte de caricatura, una farsa bastante grotesca que se burla del peronismo y lo desvirtúa para mostrar una enorme careta basada en el engaño que se desquebraja con la muerte de "EVA". Ante la personalidad de una figura como "Eva" enmarcada dentro de este grotesco-caricatura el grupo vislumbró una oportunidad más de probar, de experimentar a partir de este nuevo lenguaje dramático, en el trabajo escénico. Las posibilidades de la utilización del espacio, del cuerpo, de transformarse en multitud de personajes apenas dibujados por el caricaturista, etc; era material riquísimo para el grupo. Esto unido al contenido de la pieza, en donde se trata de un "mito" político de tantos que se crean en Latinoamérica, como punto de partida para la crítica de la enorme cantidad de dictaduras del continente haciendo parábola en la figura de Juan Domingo Perón y su mujer; en contra del militarismo, la persecución política, la corrupción, etc., y tantos otros etcéteras. Además, la inestable situación política de la Argentina era y es comparable a los procesos y facetas de la mayoría de los países latinoamericanos; y esta realidad teníamos que tocarla, -a partir de entonces lo hemos estado haciendo-. Por su relación: conteni-

do-forma, EVA PERON resultaba una pieza sumamente polémica que incluso en su oportunidad había causado violentos disturbios en ciudades como París, por parte de peronistas exilados; y en ese sentido, su montaje nos exigía un tipo de mecánica de análisis que nos llevaría a la creación de un método de trabajo colectivo, sistemático y científico, tanto para partir en el futuro de textos dramáticos extra-grupo, como para partir de una dramaturgia interna ya fuese individual o colectiva, como se dio después con "1934".

Como se puede apreciar, EVA era todo un reto y nos daba la posibilidad de experimentar desde todo punto de vista. Así que echamos a andar nuestra mecánica de análisis, y, texto en mano, empezamos el montaje a la vez que iniciamos una profunda investigación de la historia de Argentina del siglo XX, del fenómeno del peronismo y sus diversas tendencias, de la figura de Perón y Eva Perón; vimos su proyección en América Latina; recurrimos a historiadores y especialistas en la materia; en fin, conocimos a fondo tanto la obra como la realidad misma, y allí, en el momento de confrontarlas sobrevino el conflicto: Y dos semanas antes de estrenar, TIERRANEGRA asumiendo una actitud profesional y responsable ante sí mismo como grupo y ante el público, desiste del montaje y lo abandona. ¿Por qué? El resultado de la investigación realizada paralelamente al montaje, desmentía la obra donde se presentaba una Eva Perón grosera, fascista, anti-peronista, libertina, pro-militar, vampira, etc. Pero no fue así. En la realidad Eva Perón fue otra cosa: el bastión que sostuvo a Perón y al peronismo en el poder; defendió al pueblo a pesar de todo, y sus "descamisados" la quisieron. Nos dimos cuenta que habíamos estado trabajando un material que había distor-

sionado de tal manera la realidad, que se oponía a las líneas de pensamiento del grupo y a lo que éste quería transmitir. Era una obra falsa. Sin embargo, intentamos continuar adelante haciendo nuestra propia versión de EVA, pero fue imposible: ello requería por lo menos el doble de tiempo de trabajo en investigación y estructura dramática, lo que en última instancia podría ser un gasto inútil de energías.

EVA significa una de las experiencias más importantes para el grupo. Por una parte nos proporcionó el enfrentarnos con nosotros mismos como grupo y ser responsables para con nuestra realidad y momento histórico, por otra, unificó y dio solidez a los integrantes del grupo con el trabajo sobre el escenario y fuera de él, y por último, proporcionó la creación de un método de trabajo de investigación que hoy forma parte de nuestra cotidianidad y era el motor y fuerza viva para que TIERRANEGRA, comprometido con su realidad, continuara.

9. "1934": De vuelta a nuestra historia.

Qué mejor forma de seguir nuestro trabajo artístico que la de comenzar la investigación de nuestro siguiente montaje el mismo día que decidimos no realizar la puesta de EVA PERON. Desde el trabajo con LA INVASION, había nacido la inquietud de tomar para desarrollarlo dramáticamente el tema del enclave bananero, y específicamente la gran huelga bananera ocurrida en el año 1934. Así que volvimos nuestros ojos a este importantísimo hecho histórico: La huelga del 34 fue el primer movimiento obrero en un país subdesarrollado que logró enfrentarse a una compañía extranjera y ganarle la lucha, extendiendo así a

los bananeros los derechos de los cuales disfrutaban los demás trabajadores del país. Con un proceso similar al usado en LA INVASION y EVA PERON, todo el grupo se lanzó a la investigación del hecho histórico. Había que estudiar sus causas, sus implicaciones; había que conocer el contexto social del país, específicamente de la Zona Atlántica. Teníamos que buscar, leer, entrevistar a los protagonistas de la huelga; teníamos que encontrar toda la información posible en todo tipo de versiones, contrastarlas y encontrarles síntesis. Aquí fue donde desarrollamos una nueva forma de trabajo para enriquecer la labor de investigación y realización artística: nos fuimos directamente a los protagonistas e hicimos que ellos fueran quienes nos contaran sus historias y puntos de vista, sus experiencias. Con esto intentamos acercarnos a los hechos mismos en una forma como nunca antes habíamos hecho, salvo en el caso especial de la vida de Luisa González representada en A RAS DEL SUELO.

Demoramos un rato sin subir al escenario, porque para volver a él necesitábamos hacerlo con fuerza que sólo podríamos lograr a partir de este método de investigación en función del texto dramático. Divididos en comisiones afrontamos el trabajo y la comisión de redacción y textos empezó a trabajar con el material recogido y discutido. Pronto la obra empezó a tener forma y nos lanzamos a las tablas, y allí, como si fuera un laboratorio (lo fue, en efecto) cambiábamos, cortábamos, corregíamos, buscábamos, etc.

En la investigación nos tuvimos que remontar a la construcción del Ferrocarril al Atlántico, y en el montaje también: Era menester que el público conociera en el máximo de detalle las causas que llevaron a los trabajadores a enfrentarse con la

compañía. Así que, al final obtuvimos una pieza dividida en dos actos: El primero se dedicó a mostrar los hechos históricos desde 1871 hasta 1934; desde el inicio de la construcción del Ferrocarril al Atlántico hasta las condiciones de vida de los trabajadores una vez traído el banano para ser explotado. El segundo, era el estallido de la huelga, cómo se desarrolló, quiénes las protagonizaron, cómo se ganó y qué beneficios y proyección social hacia el futuro nos ha proporcionado. Técnicamente nos acercamos a LA INVASION, dando preferencia sobre todo al cuerpo, en el espacio aéreo que no había sido utilizado prácticamente en el país; usamos poesía, música y cantos, que con cierto lirismo combinamos para distanciar y hacer reflexionar al espectador sobre lo acaecido ante sus ojos.

Como siempre, tuvimos problemas en cuanto a condiciones de trabajo. Nos autoprodujimos arriesgándonos a perder lo invertido, como fue en la realidad. Tuvimos problemas de local para montar y luego para estrenar la obra; pero nada de esto impidió que siguiéramos adelante. "1934" se estrenó el 15 de abril de 1977 en el Gimnasio del Colegio de Señoritas, único local que pudimos utilizar una vez acondicionado. Quisimos llegar con este trabajo a toda la amplia gama de sectores ciudadanos y rurales. Incluso hicimos nuestra primera gira apenas a una semana de haber estrenado, y nos dirigimos al Guanacaste, en donde nos impresionó sobremanera la forma en que nuestro mensaje fue recibido. Decididamente la pieza fue con más calor acogida por los sectores populares, tanto urbanos como rurales, pues hablábamos de ellos; los problemas de los bananeros a través del tiempo eran también, en otras circunstancias, sus problemas.

Con "1934" viajamos a México, para representar a Costa Rica en el V Festival Cervantino que se desarrolló en Guanajuato. Allí tuvimos un enorme éxito, tanto por lo que decíamos, pues de la misma manera los conflictos laborales se desarrollan



en todos los países y adquieren características de universalidad, como por la forma que usamos, por el estilo TIERRANEGRA. "1934" fue vista después de más de 50 representaciones por más de 60.000 personas; cubrimos casi todas las zonas rurales y urbanas del país a lo largo de 1977, logrando conocer más de cerca la realidad de nuestra comunidad y a la vez llevando un mensaje que tenía implícito la idea de la transformación social en beneficio mutuo.

Al estrenar la obra habíamos dicho: "Después de un relativo año y medio de silencio aparece de nuevo TIERRANEGRA en el panorama teatral costarricense trayendo con un profundo vital acto de amor y con todo ese compromiso de jóvenes latinoamericanos ante nuestra reali-

dad e historia, el grito rebelde de 1934, la Gran Huelga Bananera de los trabajadores en la Zona Atlántica de Costa Rica. Un mural coreográfico, realizado con actores jóvenes, narrando la historia de varios hombre buenos, que escribieron con sus fuertes brazos una página de nuestra historia revelándonos los bellos y hermosos secretos de la unión, ellos, sólo ellos no callaron y su voz aún se escucha como un relámpago con el infinito color de la libertad. "1934" es un ejemplo de uno de los movimientos campesinos más importantes realizados en nuestro Continente, en el cual de una u otra forma se le arrancaron unas cuantas migajas a la codiciosa y glotona "Mamita Yunai" un movimiento que no fue sofocado con violencia como fue el caso de la Huelga de 1928 en Ciénaga (Colombia), en que la Compañía logró convencer al gobierno de dar muerte a miles de trabajadores inocentes, valiéndose del fanatismo del militar Cortés Vargas. Un ejemplo también para todos los trabajadores de nuestros países y el inicio de una gran lucha que aún no ha terminado, lucha en la cual todos los que nos hallamos viviendo en esta fecunda, verde y controvertida América Latina nos encontramos inmersos, ya no hay tiempo de ser cómplices ni testigos, sino participantes para que vayamos como dice Neruda en su gran "Canto General", "cambiando la vida, para que nuestro linaje sobreviva y construyamos su luz organizada". Y al decir esto, habíamos dado un gran paso en nuestra comunidad costarricense, y en el movimiento artístico nacional.

**10. Santa Juana de América:
Es necesario sobrevivir.**

Después de la realización de

"1934", y de una obra de teatro infantil (la 2a. hasta ese entonces -se hablará de ello más adelante-) TIERRANEGRA intentó solucionar diversos problemas que habían acrecentado muchos meses de gira, dentro y fuera del país; las condiciones para nuevos montajes: la falta de local y recursos económicos para establecer una nueva producción. Vale decir que el extraordinario trabajo que se realizó para las giras, no fue compensado económicamente. Muchas veces incluso, se hicieron las giras a sabiendas de que no sólo no se ganaba un céntimo, sino que además económicamente el grupo perdía; por supuesto que las ganancias se encontraban en las experiencias, las relaciones logradas, los contactos con las gentes. Sembrábamos para el futuro. No obstante, la situación en esos momentos era crítica, y para no caer en errores anteriores, el grupo decidió plantear una co-producción a alguna entidad que estuviera interesada en aportar la parte económica, la sala, la infraestructura, pues el grupo aportaba toda la parte artística, diseños, actores, dirección y concepción del montaje. Fue así como se le planteó al Teatro Universitario la co-producción del montaje de la obra de Andrés Lizarraga, SANTA JUANA DE AMERICA. Sin embargo, el Teatro Universitario nos planteó una contraoferta muy difícil de rechazar, tomando en cuenta las circunstancias: realizar el montaje completo de SANTA JUANA como producción exclusiva del Teatro Universitario. En vista de lo anterior, comprendiendo que muy poco variaba de la propuesta original, por ejemplo que el montaje no llevaría el nombre de TIERRANEGRA y que esto significaba el abandono necesario (por exigencias de elenco) de algunos de los miembros del trabajo de grupo, enfatizando los problemas que significaban no dis-

poner de recursos materiales (económicos e infraestructurales) mínimos para garantizar la prolongación y autoproducción de un trabajo de equipo, decidimos aceptar la propuesta del T.U. A pesar de tener el nombre del Teatro Universitario, las formas desarrolladas en SANTA JUANA DE AMERICA fueron las de TIERRANEGRA, lográndose así, primero su supervivencia, y segundo, interesar en nuestros métodos de trabajo a los demás integrantes del montaje, actores profesionales de amplia trayectoria. SANTA JUANA DE AMERICA, fue un gran montaje de Luis Carlos Vásquez y TIERRANEGRA, logró éxitos artísticos y de público. Fue invitado a participar en la IV SESION MUNDIAL DEL TEATRO DE LAS NACIONES, en Caracas, Venezuela, a principios de 1978; pero por razones internas del Teatro Universitario no se pudo llevar a tan importante foro teatral internacional. A estas alturas TIERRANEGRA había demostrado que podía trabajar conjuntamente con actores y gente de teatro del medio profesional, con otras formaciones y escuelas, logrando muy provechosos resultados en lo artístico y en su proyección.

11. El testamento del perro: Cine Italiano y Teatro Popular.

El grupo que venía de enfrentar el montaje de SANTA JUANA DE AMERICA volvía a encontrarse en la posibilidad de seguir trabajando y experimentando, todavía en la búsqueda de finalizar un proceso que le diera a los integrantes del grupo una unidad de expresión y formas de trabajo. Al estar la sala del Teatro Arlequín libre para presentaciones y al conseguirse por diferentes me-

dios -entre ellos el apoyo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes- para la producción de la obra, se decidió realizar allí el estreno y presentación de EL TESTAMENTO DEL PERRO, obra que veníamos trabajando desde hacía un corto tiempo. Con este montaje nos enfrentábamos una vez más a muchos retos, tanto en su realización, como en su proyección.

Escogimos EL TESTAMENTO DEL PERRO de Ariano Suassuna porque es ésta una de las obras latinoamericanas de mayor arraigo, origen y proyección popular, siendo fruto de un trabajo de dramaturgia realizado a partir de obras populares espontáneas del "folklore cotidiano" del nordeste de Brasil, la zona tal vez más pobre del continente.

Al montar la obra realizamos en lo formal un proceso consciente de transposición para adecuarla al medio al cual queríamos proyectarla: los empleados urbanos de nivel medio, en particular de la burocracia. Adoptamos conscientemente una forma teatral que rompiera el realismo que supuestamente rige la obra para poder hacer aflorar ese enfrentamiento que buscábamos con los estereotipos nocivos de una religión caricaturizada no por nosotros sino por la realidad cotidiana. Quisimos hacer evidente esa gran fractura que existe en todas las sociedades de tradición católica entre la religión de los intelectuales y la de los humildes. Pero para hacerlo, para evidenciarlo en la vida de cada uno de los espectadores, para que sirviera de crítica de la hipocresía en la cual desgraciadamente acostumbramos movernos, teníamos que rechazar un montaje "fácil", realista, que corría el riesgo de transformarse en una visión costumbrista que se quedaría en el relato y no en la crítica de las costumbres sociales.

El escogimiento de la caricatura, la farsa y lo grotesco para este montaje no fue tampoco casual. El tipo de público al cual dirigíamos la obra tenía también costumbres creadas en lo formal. No podemos seguir creyendo que el cine, y en este caso el cine italiano en particular, no haya desarrollado gustos y costumbres en relación con lo formal. El cine desarrolla un lenguaje de imágenes que tenemos que saber interpretar y respetar -más aún, aprovechar- en nuestra labor en el teatro.

Con este montaje realizamos así una nueva incursión en la búsqueda de nuevas formas de comunicación, intentando adecuarnos al lenguaje de los signos propios del sector al cual nos dirigíamos, que en este caso era distinto de todos los que habíamos ensayado hasta ese instante.

La obra fue presentada sobre todo en San José, en el Teatro Arlequín; pero también en zonas alejadas, como Liberia. Allí fue donde pudimos percatarnos del contenido altamente popular de la obra, igual que en el Festival de las Naciones en Caracas pudimos ver la doble respuesta ante la obra; respuesta que se nos había presentado en el país. Para los intelectuales la obra chocó porque creyeron que era falta de respeto, los estereotipos sociales que evidenciaba, los cuales se manejan en forma más o menos onírica en los sectores populares. Para los intelectuales fue aprobación que la crítica evidenciara solo dichos estereotipos. Pero pudimos ver con satisfacción que el manejo que nos habíamos planteado de una serie de elementos formales del cine italiano se lograron, hasta el punto que EL EXPRESSO, revista italiana de actualidad prestó gran atención y campo gráfico al trabajo de TIERRANEGRA y por lo tanto a la participación de Costa Rica en la IV SESION MUNDIAL DEL TEATRO DE LAS NACIO-

NES.

Con EL TESTAMENTO DEL PERRO y la experiencia en "Caracas 78" quedó así firme la voluntad de seguir luchando por nuevos caminos en el campo del teatro, conscientes de las nuevas tendencias de búsqueda a nivel continental y mundial.

12. Trazos de comunicación: Danza Dramática.

De vuelta de Caracas TIERRANEGRA vuelve con las manos cargadas de expectativas e inquietudes, con ansia de realizar nuevos trabajos, nuevas búsquedas.

Pero de vuelta a nuestra patria nuevamente comenzó la lucha para seguir existiendo como grupo. Sin local apropiado para replantear talleres y trabajo de experimentación, otra vez enfrentados a la necesidad de ganar cada uno por su cuenta el dinero para sobrevivir, o la necesidad de continuar con los estudios en la universidad, TIERRANEGRA se plantea un nuevo reto.

Esta vez se trata de realizar talleres de investigación -sobre todo escénicos, pero también de actuación y teóricos- con un empeño y profesionalismo que nos permitieran de ellos extraer una obra para el público. Se trataba de ensayar una nueva modalidad de trabajo y poner a prueba los talleres del grupo para ver hasta dónde podían ofrecer un enriquecimiento de la experiencia teatral con el público.

Esta forma de trabajo significó la evolución a otro gran cuestionamiento: ¿seríamos capaces de crear una obra de teatro donde el contenido fuera transmitido fundamentalmente en términos de una estructura "dramática" montada sobre las

emociones más que en un hilo racional? No contar un cuento, sino crear un poema coreográfico de tiempos y espacios, de sonidos y luces en un escenario que lograra trascender los esquemas aristotélicos del teatro, de la comunicación humana. Nos enfrentamos a construir una obra que brotara de las pasiones y sentimientos de nuestros coterráneos, porque su respuesta como público estaría marcada por nuestra capacidad de crear una empatía emocional y hacerla evolucionar en una línea de acción escénica (por no decir "dramática"). Por esto TRAZOS DE COMUNICACION es trazos, es experiencia en la comunicación como pocas han habido en el país, es danza dramática

Con TRAZOS DE COMUNICACION, TIERRANEGRA logra sintetizar las experiencias de sus integrantes y de su trabajo desde 1973 hasta 1978 porque ya comienza a demostrarse un manejo del simbolismo, la creación de un verdadero lenguaje grupal construido sobre una técnica de grupo que comienza a perfilarse con claridad. En realidad TRAZOS DE COMUNICACION es el fruto de un TALLER de trabajo de equipo, y como tal es más un trabajo para el grupo que para el público en general. Es la síntesis de un largo proceso de búsqueda que culmina en una obra dirigida a la intelectualidad del país y que demuestra la madurez del grupo para enfrentarse a otro tipo de trabajo.

Hasta aquí llega el manuscrito del "dossier" de presentación de TIERRANEGRA. Se incluyen algunas notas sueltas sobre la participación del grupo en el teatro para niños, tarea que en algunos momentos fue muy importante. Desde su fundación, TIERRANEGRA se preocupó por el público infantil, tratando de cumplir los mismos objetivos plan-

teados en su teatro para adultos como es el teatro latinoamericano que tenga relación con nuestra realidad costarricense en la que el niño tuviese participación directa. Bajo estos lineamientos se hicieron seis montajes para niños: LA FABRICA DE MUÑECOS, de la actriz costarricense y fundadora de TIERRANEGRA Eugenia Chaverri, se montó en la misma época de LA INVASION, es decir en 1973-74, y al igual que aquella, se presentó en salas de teatro, como el TEATRO ARLEQUIN, y en gira por todo el territorio nacional y en el Festival de Caracas, visitando otras poblaciones de Venezuela. HISTORIA DE UN PINO JOVEN, de la escritora nacional Luisa González, fue producida por el Teatro Nacional donde se presentó, con la actuación de nuestra gran actriz costarricense Ana Poltronieri. Las circunstancias que rodearon el montaje de UN PINO JOVEN, se asemejan un poco a las de SANTA JUANA DE AMERICA, en el sentido de que a pesar de llevar el nombre de la institución que hizo la producción, el montaje entero, sus características de estilo, concepción estética y conceptual, etc. correspondían al grupo TIERRANEGRA, así como la mayoría de los actores que participaron.

Esta obra se montó en 1976. LA FIESTA DE LOS MUÑECOS, del autor colombiano Carlos José Reyes, se presentó en el Teatro Eugene O'Neill

en 1977, siendo una producción completa del grupo que no tuvo una feliz temporada. Sin embargo, CUANDO LA LUNA SE DURMIO, el siguiente montaje para niños, sí tuvo un éxito extraordinario. Esta pieza está basada en una obra de Carlos José Reyes, autor colombiano ya mencionado, tuvo una primera versión hecha por Eugenia Chaverri, quien comenzó dirigiendo el espectáculo. Sin embargo, por diversas razones ella abandonó la puesta y entonces la pieza fue reescrita por Manuel Ruíz, ayudado por Miguel Rojas, terminando de ser dirigida en forma colectiva, siendo el responsable de la realización el compañero Alejandro Tosatti. Esta obra, montada en 1979, tuvo un éxito extraordinario en nuestro país, y con ella recorrimos ciudades, pueblos, parques, plazas, viajando a infinidad de lugares de difícil acceso como Tortuguero. Una vez caído Somoza, viajamos a Nicaragua entre agosto y setiembre de ese año, recorriendo casi todo el destrozado país, presentándonos generalmente en los atrios de las iglesias, en Monimbó, Ciudad Sandino, León, Estelí, Chinandega, etc. etc. Con este montaje, TIERRANEGRA logró posiblemente su aporte más importante y significativo en el teatro para niños. En 1980 se hizo la puesta en escena de la obra de Miguel Rojas, NINO OJOS DE ESTRELLA, presentándose en el Teatro de la Compañía Nacional de

Teatro y en giras a una enorme cantidad de escuelas y jardines de niños. Con esta obra se hizo una larga temporada en el Teatro del Museo Histórico Juan Santamaría en Alajuela. Finalmente, entre 1980 y 1981, hicimos un re-montaje de CUANDO LA LUNA SE DURMIO, con algunas variaciones del texto, dirigida por Manuel Ruíz y apareciendo con el nombre EL DIA QUE LA LUNA SE DURMIO. Esta segunda versión, no alcanzó el éxito de la primera, haciéndose solamente una pequeña temporada en sala y unas cuantas funciones de gira. Con esta obra terminó el trabajo de TIERRANEGRA dentro del teatro para niños.

Los montajes para adultos realizados por el grupo después de TRAZOS DE COMUNICACION, fueron los siguientes:

LAS PISTOLAS DE PEDRO NAVAJA, un café concert de creación colectiva presentado en el bar-restaurant LA ARAUCARIA, frente al higuerón de San Pedro. 1979.

HISTORIAS CON CARCEL, del autor argentino Oswaldo Dragún, presentada en el Teatro Tiempo. 1980.

EL CEMENTERIO DE AUTOMOVILES, de Fernando Arrabal, presentada en el Teatro Tiempo, 1982.

EL BARRILETE, de Fabián Dobles, presentada en la Sala de la Compañía Nacional de Teatro, 1983.

LABOR TEATRAL DEL GRUPO TIERRANEGRA (DE 1973 A 1983)

OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AÑO
LA INVASION	CREACION COLECTIVA	L. C. VASQUEZ	1973	TRAZOS DE COMUNICACION	CREACION COLECTIVA	L. C. VASQUEZ	1979
LA FABRICA DE MUÑECOS	EUGENIA CHAVERRI	E. CHAVERRI	1974	CUANDO LA LUNA SE DURMIO	CARLOS JOSE REYES EUGENIA CHAVERRI MANUEL RUIZ MIGUEL ROJAS	DIRECCION COLECTIVA	1979
A RAS DEL SUELO	LUISA GONZALEZ	L. C. VASQUEZ	1974	LAS PISTOLAS DE PEDRO NAVAJA	CREACION COLECTIVA	L. C. VASQUEZ	1979
EL AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN	FÉ. GARCIA LORCA	L. C. VASQUEZ	1974	NINO OJOS DE ESTRELLA	MIGUEL ROJAS	L. C. VASQUEZ	1980
LA HUELGA	JORGE BARBIN	L. C. VASQUEZ	1975	HISTORIAS CON CARCEL	OSWALDO DRAGUN	L. C. VASQUEZ	1980
POEMAS DE ANT. MIRANDA	ANTONIO MIRANDA	L. C. VASQUEZ	1976	EL DIA QUE LA LUNA SE DURMIO	CARLOS JOSE REYES EUGENIA CHAVERRI MANUEL RUIZ MIGUEL ROJAS	MANUEL RUIZ	1981
HISTORIA DE UN PINO JOVEN	LUISA GONZALEZ	L. C. VASQUEZ	1976	EL CEMENTERIO DE AUTOMOVILES	FERNANDO ARRABAL	NICHOLAS BAKER	1982
EVA PERON	COPI	L. C. VASQUEZ	1977	EL BARRILETE	FABIAN DOBLES	MARIANO GONZALEZ	1983
"1934"	CREACION COLECTIVA	L. C. VASQUEZ	1977				
LA FIESTA DE LOS MUÑECOS	CARLOS JOSE REYES	L. C. VASQUEZ	1977				
SANTA JUANA DE AMERICA	ANDRES LIZARRAGA	L. C. VASQUEZ	1977 T.U.				
EL TESTAMENTO DEL PERRO	ARIANO SUASSUNA	L. C. VASQUEZ	1978				

