

Las artes del espectáculo y el patrimonio cultural

Gastón Gaínza

En marzo de 1978, apareció el primer número del *Boletín* del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, auspiciado por la Vicerrectoría de Acción Social. Originariamente adscrito a la producción teatral, fue ampliando su marco de referencia hacia el ámbito de la producción artística del 'espectáculo', aunque cuantitativamente sus páginas dieron cabida preferente a contenidos relativos al teatro. Dicho *Boletín* fue, por otra parte, el embrión de lo que es hoy la revista *Escena*, que surgió después del primer año de publicación del *Boletín* en un proceso que en mucho recuerda el de la metamorfosis.

Además de su propósito informativo sobre el quehacer teatral nacional —y, particularmente, sobre las tareas del Teatro Universitario—, el *Boletín* procuró difundir las autorizadas opiniones de personalidades ilustres del medio intelectual costarricense, acerca de la producción escénica y, en especial, de sus condiciones sociohistóricas vigentes en el país.

Entre quienes brindaron generosamente su opinión en las páginas del *Boletín*, hubo consenso espontáneo en situar la producción teatral dentro de la problemática resultante de una concepción de lo que ha sido, es y debería ser la 'cultura' nacional. Isaac Felipe Azofeifa, Carmen Naranjo, Rafael A. Herra, Carlos Morales, Raúl Torres, Daniel Gallegos, Juan Fernando Cerdas, asumen las entrevistas realizadas por la publicación, entre los parámetros "sociedad" y "cultura", caracterizados, explícita o implícitamente, como factores condicionantes de cualquiera planificación y programación de las actividades teatrales. Las respuestas de los no nombrados aquí, también tuvieron en cuenta tal determinación aunque sin el énfasis que los primeros le impusieron.

Las opiniones relativas a la producción teatral —que, en algunos casos, los entrevistados hacían extensivas a la producción 'espectacular' (quiero



decir, propia de las artes del espectáculo—, parten siempre de la relación « TEXTO TEATRAL ↔ ESPECTADOR » que inserta en la historia las prácticas significantes del teatro. Los diversos aspectos que conciernen al trabajo escénico: montajes, dirección, actuación, crítica, repertorio, sólo adquieren *sentido* en un campo significativo histórica y socialmente configurado por las prácticas significantes de una sociedad específica.

Releyendo tantas y valiosas opiniones, observaciones, críticas, propuestas, sugerencias e instancias, identifico una percepción global, desinteresada cuanto fecunda, de la producción teatral (y artística), como proceso intrínseco de otro proceso: el de la construcción social de un *patrimonio cultural* que, por la índole de la dinámica histórica que le confiere sentido, es no sólo herencia sino, también, búsqueda. Es cierto que en ese momento estábamos aún lejos de la vorágine que la llamada “crisis” habría de provocar en Latinoamérica a partir de 1982:

“En ese año, la caída del Producto Interno Bruto (PIB) fue del 1%, el PIB por habitante cayó en más de 3% (...) la tasa de inflación promedio simple fue del 45% y ponderada por la población de cada país alcanzó el 80%. El sector externo cerró con un déficit de 14.000 millones de dólares (...) mientras el ingreso neto de capitales cayó de 42.000 millones en 1981 a 192.000 millones en 1982”, (PORTALES: 1984; 55).

Las nuevas condiciones impuestas por dicha crisis han provocado modificaciones significativas en el desarrollo de la política cultural del país, no tan sólo en los proyectos del área estatal—dentro de la cual es necesario comprender los proyectos de las Universidades adscritas al sistema del Estado—, sino también en los de las empresas privadas (en nuestro caso, las agrupaciones teatrales comerciales). Es aquí donde adquiere relevancia esta aproxima-

ción a la práctica significativa del teatro costarricense: la necesidad, percibida por ilustres intelectuales del país, de orientar la producción escénica de acuerdo con lo que se define como patrimonio cultural costarricense.

Es conveniente, sin embargo, examinar previamente—aun cuando sea al paso— el clima dentro del cual se percibe la llamada *crisis* y, sobre su base, el establecimiento de prioridades de atención y respaldo por parte del Estado. Se trata de dos procesos cuyo origen y desarrollo responden a esquemas ideológicos muy arraigados en amplios sectores del cuerpo social, por cuyo intermedio se sesgan la objetividad y el rigor histórico.

La crisis es vista como una especie de fractura irreparable de la dinámica social, una “quebra” (en el sentido comercial del término), sobre cuya base deben promoverse políticas restauradoras que incluyan, por su condición de extremas, hasta la marginación y prescindencia de instituciones y organizaciones estatales. La relatividad de los “valores” de éstas depende del factor fundamental condicionante de la crisis que, en el caso de que me ocupo, es el económico. En consecuencia, la valoración de las estructuras sociales amagadas por la crisis ha sido establecida en términos de productividad financiera y comercial: ahorro, utilidad, rédito: rasgos difícilmente discernibles en las instituciones culturales.

Esta manera de considerar las cosas responde, obviamente, a intereses económico-políticos concretos que, incluso, trascienden las fronteras nacionales. El fenómeno llamado crisis es una disfuncionalidad, pero en ningún caso un factor que cuestione el sistema; por tanto, debe ser asumido y tratado como una alteración que debe eliminarse preservando la estructura que sirve de base a la institucionalidad vigente.

Lo cierto es que la *crisis* es el enfrentamiento a un conflicto sociohistórico, parcial o total, que efectúan los

actores sociales para resolverlo en beneficio de sus respectivos intereses de clase; antes que disfuncionalidad, es un juicio sobre el espacio y la modalidad de las relaciones sociales, discernidos a partir de una contradicción conflictiva que surge en el proceso de desarrollo de un proyecto histórico concreto.

La de 1982 supera fronteras políticas nacionales, pues se halla enraizada en la condición estrictamente propia del sistema que agrupa a un bloque social internacional. Por lo mismo, es un fenómeno que opera en todos los ámbitos de la existencia humana, incluido el que se manifiesta como producción cultural¹.

Por otra parte la perspectiva predominantemente ideológica con que se atiende a la crisis, conduce a la adopción de criterios, soluciones y medidas deudores del mismo marco ideológico. De éste surge, por ejemplo, la consideración que se brinda al trabajo cultural, a sus condiciones de producción, a sus proyectos específicos, a sus necesidades e, incluso, a sus productos. Se estima que la producción cultural es un conjunto de prácticas que poseen menos significación e importancia que otras—cuyo rendimiento se mide, como dije antes, en términos financieros y comerciales— como si se tratase de realizaciones superfluas, de escasa—si no de nula— trascendencia; algo así como un “lujó del espíritu” del que se pudiese prescindir sin menoscabo del desarrollo global de la sociedad.

1. La palabra “crisis” procede, etimológicamente, del griego *krínein*, verbo que significa ‘separar, decidir, juzgar’. Por metonimia, desplazó su significado hacia el *objeto* (situación, conflicto) que motiva la necesidad de producción capitalista, sesga el fenómeno tropológico y, con actitud catastrofista, procura fijar el significado de la palabra en la situación conflictiva, desvinculándola de la práctica de los sujetos históricos involucrados.

De lo anterior se sigue que, de hecho y en general, las autoridades cuyo ejercicio administrativo exige establecer prioridades para hacer frente a los efectos de la crisis, marginen (cuando no eliminen) las instituciones o instancias institucionales directamente vinculadas con la producción cultural. Los ya cénceados recursos deben redistribuirse, restando importancia a toda práctica cuyos resultados no incidan directamente en las finanzas. Por consiguiente, los proyectos culturales son puestos al margen y tratados como "parientes pobres".

Con matices de diferentes grados de extensión y comprensión, la crisis de 1982 ha provocado en Costa Rica una modificación significativa de planes y proyectos culturales. La producción teatral no ha escapado a sus efectos, y los grupos teatrales directa o indirectamente dependientes de fondos estatales, han debido reorientar repertorios, montajes y contrataciones de elencos, directores y personal técnico. Por su parte, los grupos independientes —no estatales, sino que, por lo mismo, adscritos a la producción "privada"—, tampoco han logrado conservar el ritmo de su quehacer escénico anterior al estallido de la crisis.

El Teatro Universitario ha acusado el impacto del fenómeno en dos importantes dimensiones de su función privativa —aparte de trastornos en otros niveles de su funcionamiento—. De un lado, las giras que dan sentido a su rol de acción social universitaria (como rasgo predominante), quedaron suspendidas durante el ejercicio de 1986; y, de otro, su carácter *experimental* que es, en mi opinión, una dimensión fundamental de su sentido institucional, por cuyo intermedio cumple la función de extensión propiamente dicha², ha cedido su espa-

cio a iniciativas contingentes que, en el mejor de los casos, fructificaron en coproducciones de aliento integracionista en el ámbito de la puesta en escena nacional.

Ahora bien, en este nuevo contexto procuro retomar las opiniones a que me referí arriba. La producción teatral percibida como manifestación del patrimonio cultural en una sociedad concreta, supone unas condiciones especiales que, descontado el aspecto económico de su financiamiento, tienen que ver con un afán de identidad. Etimológicamente, la palabra "patrimonio" significa 'lo que hace pensar en los padres (plural optativo actualizador)' o, lo que viene a ser lo mismo, 'herencia paterna'. De aquí se sigue que el modelo patrimonial está en el pasado, en el origen: el espacio de los padres o de la paternidad.

Lo dicho no significa, necesariamente, que el patrimonio suponga una tendencia regresiva que condene al inmovilismo histórico. Por el contrario, el patrimonio es una categoría sobre cuya base ha de fundarse el cambio, la transformación social. Sin identidad es imposible acceder a nuevos estadios de desarrollo (que supongan, por ejemplo, vías de liberación y de acceso a condiciones de mayor justicia). El patrimonio es, en el sentido de lo que aquí se afirma, la carta de identidad de los pueblos, su razón de ser, su *sentido* histórico. Por eso es importante refle-

mayor extensión conceptual a la segunda expresión; dicho de otro modo, la acción social incluye la extensión. Esta última es un proceso reducido al ámbito académico, mientras que la acción social supone el desbordamiento de los límites universitarios. Por esto mismo, la extensión es el punto de encuentro entre la docencia, la investigación y la acción social. De aquí se sigue que el carácter "experimental" de un teatro universitario, constituya su rol de extensión por antonomasia.

xionar sobre las opiniones de los intelectuales citados, en lo que al teatro (su producción, su circulación y su reconocimiento) se refiere, toda vez que para ellos la experiencia teatral —de [*emisión* ↔ *recepción*] de textos teatrales— debe estar regulada por la construcción del patrimonio.

Digo *construcción* y no evocación, porque quiero enfatizar el papel activo que le corresponde jugar al sujeto histórico en su aprehensión del pasado y de su herencia cultural.

En torno a la percepción del patrimonio cultural de una sociedad concreta, gravitan categorías fundamentales como la que corresponde a la identidad histórica de una formación social. Entresaco de las entrevistas publicadas en el *Boletín*, algunas citas esclarecedoras de lo que pretendo afirmar; después del apellido de la persona entrevistada, sigue el número correspondiente al ejemplar del *Boletín* y, seguido de coma, el de la página:

"Los escritores clamaban ya entonces por un "teatro nacional". Un tipo de teatro nacional de carácter popular solía representarse también en salones de barriada o parroquiales, con actores aficionados. Yo recuerdo personajes como El gordo Ortiz, Alberto Castillo, Ivette Díaz (que merece un homenaje algún día de estos)".

AZOFEIFA, 2, 3.

"La última década de la vida de nuestro país [se refiere a la de los setenta] tiene el mérito de haber impulsado y desarrollado las actividades culturales, con la participación de muchos jóvenes costarricenses que en épocas anteriores no habían podido encontrar apertura ni apoyo para su expresión en el campo artístico. Este movimiento se impulsa día a día con bastante fuerza, al punto de que es de esperar que en todas las ramas del arte se produzcan contribuciones de va-

2. Distingo entre "extensión" y "acción social" mediante un procedimiento analítico, por cuyo intermedio asigno la

lor que enriquezcan nuestro patrimonio cultural”.

NARANJO, 1, 7.

“...para formar un gran público que sostenga sin requiebres el fenómeno escénico nacional, precisan muchas cosas y entre ellas una que no se da por generación espontánea, cual es el tiempo, la tradición dramática. El estímulo permanente de los medios de comunicación, el apoyo económico de las instituciones del Estado y una apertura del arte dramático hacia los sectores mayoritarios de la población, son cosas que se pueden ir haciendo mientras apuramos las manecillas inexorables del reloj”.

MORALES, 6-7, 18.

“Factores que pueden contribuir al desarrollo del teatro en Costa Rica: ... 7) promover el teatro de creación colectiva y de interés popular en barrios, pueblos o instituciones, de modo que el arte creativo se experimente como una verdadera *anagnórisis* de la propia existencia, dibujo fiel y polémico de las circunstancias, y para que el teatro reavive la función simultáneamente lúcida, catártica, histórica y biográfica de la que es potencialmente capaz”.

HERRA, 6-7, 17

“La función teatral puede y debe ser un espectáculo de masas, sin distinción de clases sociales, ni de estatus de tipo alguno. En un arma poderosa para incorporar a muchos ciudadanos a importantes expresiones de la cultura”

TORRES, 2, 4.

“El teatro es un importante medio de comunicación y como tal refleja al hombre y la sociedad en que vive; el teatro es un fenómeno so-

cial que aun en su aspecto ceremonial codifica aspectos importantes de la realidad. Un país en vía de desarrollo debe conocer a fondo sus problemas; el teatro no los soluciona, pero sí los muestra.

GALLEGOS, 4-5, 11.

“... es importante recalcar la característica de *pretexto* que tiene el texto para el espectáculo teatral. No se trata, por ejemplo, de montar un clásico por clásico, sino por lo que tenga que decirle a nuestro público en nuestro momento histórico. Lo mismo vale hasta para los autores nacionales. La corta tradición teatral a la cual podemos atenernos en Costa Rica, nos obliga a acentuar el carácter de *experimento* que debe tener nuestro trabajo creativo”

CERDAS, 4-5, 7.

La preocupación por la existencia de un *teatro nacional* está en el centro de las observaciones de Isaac F. Azofeifa y Carmen Naranjo; en aquél, por una evocación de las primeras décadas de este siglo; en Carmen Naranjo, por el reconocimiento de un cambio operado en la década de los 70 que, en su opinión, supone un enriquecimiento del patrimonio cultural. Tal cambio consiste en la incorporación al quehacer artístico de creadores jóvenes. Para ambos, el teatro nacional es la producción dramática que da cuenta de la idiosincrasia costarricense; es un objetivo de convergencia entre el pasado histórico y la proyección hacia el futuro.

Por otra parte, es significativo el contrapunto que puede inferirse de las observaciones de Daniel Gallegos y Juan Fernando Cerdas, pues sus respectivas concepciones del teatro manifiestas en las *citas* (lo que subrayo, pues no se trata de todas las características de dicho fenómeno que sus autorizados juicios podrían identificar), constituyen los polos de un proceso

dialéctico que, en mi opinión, se materializa, entre otros comportamientos artísticos, en el teatro: la condición de reflejo, apuntada por Gallegos, resalta el vínculo entre producto y creador, los ejes sintáctico y semántico de la estructura textual; el carácter de *pretexto* que Cerdas atribuye al texto teatral, por su parte, enfatiza la relación entre el objeto semiótico y su receptor: eje de la pragmática. Para ambos, en todo caso, se trata de la relación entre el teatro y la sociedad.

Las respuestas de Rafael A. Herra, Carlos Morales y Raúl Torres, tienen en común la incitativa a que el espectáculo teatral se socialice; que no se reduzca a minorías elegidas; que haga de su práctica un lenguaje común y general para toda la sociedad costarricense “sin distinción de clases ni de estatus de tipo alguno”. Sobre esto fundan Herra y Morales, respectivamente, otras consideraciones que justifican una palabras más.

Los adjetivos con que Herra designa las simultáneas cualidades de la función del teatro: lúcida, catártica, histórica y biográfica, tienen como sema común la noción de ‘reconocimiento’, palabra cuyo prefijo *re-*, de carácter iterativo, apunta a un doble proceso: el de conocer algo que está en la memoria —tal vez oculto u obnubilado— en el conocimiento de algo supuestamente nuevo o inédito. Esta misma intuición lo lleva a afirmar, a mi juicio, que la experiencia creativa del fenómeno teatral corresponde a una *anagnórisis*. Podría pensarse que la verdadera creación teatral es aquella que permite el reconocimiento de una memoria colectiva y, a la vez, individual, que constituye el patrimonio de una comunidad.

Carlos Morales señala, por su parte, que la socialización del teatro —la formación de “un gran público” nacional—, exige el asentamiento de una “tradición dramática”. Ahora bien, toda tradición es un espacio patrimonial en el que se articulan experiencias histó-

ricas, míticas e ideológicas, cuyo carácter colectivo proporciona identidad a los individuos que conforman el grupo social. Morales destaca, en consecuencia, el rol de instrumento de identificación sociohistórica atribuible al teatro.

Asistimos desde hace décadas al enfrentamiento entre los patrimonios culturales de los países latinoamericanos y una cultura de masas engendrada a partir de una cultura transnacional que, agresivamente, procura una hegemonía que permita mecanismos de reproducción social rígidos y severos. Términos como "neocolonialismo", "transculturación" e, incluso, "aculturación", discurren por textos sociológicos y politológicos de los últimos treinta años; con ellos se describen y se denuncian fases y etapas de esa sorda lucha; fundamentalmente, desde la óptica latinoamericana.

Sin ir más lejos, en nuestros días circulan profusamente carteles en que se lee: "Yo (+ un símbolo icónico que denota el corazón, pintado en rojo vivo) la pesca (... o cualquiera otra denominación "amable")". Tales placar-tes fijados, normalmente, en la parte interior trasera de los coches, son una réplica de homólogos norteamericanos, como: "I + el corazón rojo de marras + New York (u otras hierbas)". En efecto, en inglés la combinación sintáctica con que se expresan las preferencias es regida por el verbo "love", cuyo significado léxico —mediante un juego metonímico— puede traducirse al lenguaje icónico con un símbolo muy extendido: el corazón, que si es rojo, intensifica aún más la preferencia denotada. Sintácticamente, lo preferido se percibe en inglés como objeto, y quien prefiere es el sujeto gramatical.

En español, en cambio, el verbo usual para denotar la preferencia es "gustar", cuyo sujeto normalmente es la denominación del objeto de la preferencia, mientras que quien prefiere se manifiesta sintácticamente como objeto indirecto (con matiz semántico de

dativo de interés); así, por ejemplo, en: "Me gusta la pesca", "me gusta Ujarrás", "me gustan las mujeres". Piénsese lo distinto que es afirmar "amo a las mujeres" que "me gustan las mujeres"; todo hablante materno de castellano reconoce de inmediato la diferencia. Y, por si fuese poco, cuando en nuestra lengua decimos: "Amo a Torcuata", no necesitamos decir "yo" (equivalente del "I" del inglés), a no ser por razones pleonásticas.

Ejemplo actual y masivo, el anterior corrobora lo afirmado sobre el proceso que atenta contra el patrimonio cultural de nuestros pueblos; el idioma es uno de los componentes fundamentales de todo patrimonio (y de toda cultura, estrictamente hablando). El fenómeno se extiende, sin embargo, a todos los sistemas de signos empleados por las comunidades amenazadas. Por tal motivo, parece imperioso acentuar la importancia del desarrollo teatral en consonancia con el rescate y la construcción del patrimonio cultural de un pueblo como el costarricense. La producción teatral es un crisol de lengua-

jes, entre los cuales el verbal sólo es primus inter pares: en esto reside la importancia de su expansión, mediante lineamientos "lúcidos, catárticos, históricos y biográficos".

La superación de la crisis —que consiste en decidir un nuevo rumbo—, ha de ser posible si se asume la herencia cultural y, con su argamasa, se construye el futuro de la comunidad, más pleno, justo y rico.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA EXPLICITA

PORTALES: 1984

Diego PORTALES C.: "Comunicación: ¿Imitación o identidad? Respuestas a la crisis". En *Nueva Sociedad*, No. 71 (marzo-abril 1984); 55-62.

Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"
mayo de 1987.

