



CODIGOS, CULTURA, TEATRO

Helio Gallardo

La reciente discusión entre el comentarista de teatro de "La Nación" (LN), R.A. Herra y dos integrantes del teatro del *Angel*, B. Castro y A. Sieveking, independientemente de las alusiones e ilusiones personales, directas o implícitas, contenidas en los diversos textos, planteó —tal vez al margen del deseo de sus autores— cuestiones significativas respecto de la función o funciones de la forma y contenido teatrales en sociedades como la costarricense y, también, las relaciones posibles, probables o deseables que pueden establecerse entre individuos, grupos o tendencias del "exilio" y la ideología —valores y representaciones socialmente legitimados— de los países que admiten o acogen a ese exilio.

La primera cuestión aparece, por ejemplo, en los textos de Herra, cuando él señala que "el pragmatismo estético falto de conceptualización" —que él atribuye al *Angel*— "homogeneiza todas las piezas y todos los autores en un solo código de puesta en escena" (LN, 6—III—80), en Castro cuando atribuye al 'crítico' la función de "orientar al público" (LN, 2—III—80), en Sieveking cuando pide del crítico "seriedad" y "cultura", cuando indica que la extensión del concepto de "arte" permite incluir en él las representaciones teatrales (del *Angel*) y cuando señala que es el público el que estimula, acepta o rechaza determinadas obras de teatro (LN, 13, III—80). En esta cuestión, aquí simplemente ejemplificada, los opinantes concuerdan en un punto fundamental o básico: el teatro sería una forma de arte y, desde luego, quienes se relacionan con él, en cierto modo, 'artistas'. La discusión sobre el teatro versará así, siempre, sobre la mayor o menor calidad (rigor, adecua-

ción, brillantez, organicidad, etc.) artística de las "puestas en escena" o sobre el mayor o menor conocimiento que del "arte del teatro" posea quien opina sobre él. Esta *sobrevaloración unilateral* del fenómeno "teatro" no es exclusiva de R. Herra, B. Castro o A. Sieveking. Es también fácilmente perceptible, por ejemplo y para efectos del lector costarricense, en R. Yáñez: el teatro que asume su función histórica es ciencia y arte; se opone por ello al curanderismo histórico y a la catarsis política personal (*Escena*, No. 1, p.5), o en A. del Cioppo: el arte y el teatro son lúcidos instrumentos que podrían afectar los intereses y la ideología de un sector social tan reducido como abusivo (*Escena*, No. 1, p. 20). No es necesario multiplicar al infinito los ejemplos. Por lo demás, ellos fluirían "naturalmente" desde la perspectiva de la gente relacionada con la actividad teatral. Por un efecto ideológico, ligado a la división social y técnica del trabajo, para los autores, actores, directores, comentaristas, críticos, etc. de teatro, éste debe aparecer dotado de una serie de rasgos alusivos y elusivos sistematizados o azarosos que les permitan ocultarse—no es imprescindible que esto sea consciente— su real función y sentido sociales. Desde este punto de vista, las prácticas teatrales generan necesariamente su propia *moralidad (ideológica) de refuerzo*.

Ahora, ¿qué es lo obvio—real que sostiene tanto a esta moralidad de refuerzo como a la sobrevaloración unilateral del fenómeno "teatro"? Para el observador no ligado al circuito de lo teatral esto obvio—real es la *dimensión mercantil* del hecho teatral, es decir el carácter mercantil de la puesta en escena de una obra cualquiera. Independientemente de cualquier idea

o representación que deseen tener o expresar sobre el teatro los autores, directores, actores y comentaristas de teatro, éste existe en un *mercado de teatro* y este mercado de teatro funciona como una de las regiones —con distinta importancia según la formación social concreta— de la cultura construida y asumida como mercancía. Desde luego, a estas formas de la ideología, de la sensibilidad ideológica dominante, se las puede llamar 'también' *arte* siempre y cuando no se desligue esta designación de su significación concreta en las sociedades en que predomina la forma mercancía. Esta puesta en evidencia de lo obvio—real del teatro —que por ser permanentemente escamoteado aparece aquí, ahora, enfatizado— modifica sensiblemente el terreno de la discusión Herra—*Angel*; no se trata ya de la discusión (pura) entre criterios estéticos, sensibilidad artística o irritaciones personales. En la discusión se juega, también, tanto el control del *mercado de la opinión teatral* —y de hecho Herra señala que la discusión tiene como objeto "silenciar a quien escribe en este periódico de ciento veinte mil ejemplares diarios" (LN, 16—III—80), como el *mercado de la representación teatral* —y por ello *Angel* reitera su agradecimiento al público que, ausente una subvención estatal significativa, sostiene o liquida el funcionamiento de las compañías u obras—. Estrictamente, ambos mercados son, a su vez, regiones del mercado teatral en el cual compiten actores, directores, autores, escenógrafos, escuelas de teatro, comentaristas, empresarios, primeras damas, etc. Desde luego, la existencia de un mercado teatral de esta complejidad propicia las alianzas, conflictos e instituciones más disímiles e inverosímiles, especialmente en países en donde no existe historia o tradición teatral y en donde el desarrollo urbano, y por tanto el desarrollo de ciertas formas de capas medias 'teatrófilas', es relativamente reciente. En palabras breves, en países como Costa Rica, de notable desigualdad en la distribución del ingreso, con un pasado agrarista inmediato y de un desarrollo urbano aún no—decantado, el mercado del teatro es *cuantitativamente estrecho*. Diga-mos, existe 'exceso' de comentaristas, de actores, de directores, de compañías, etc. Complementariamente, no

existen autores, infraestructura, ni, desde luego, *público suficiente* para sostener la plétora superestructural. Por supuesto, un mercado cuantitativamente estrecho promueve el conflicto sectario, la tendencia a aludir los salarios mínimos, la vanidad envuelta en galas estéticas. Pero no son estos aspectos, en cierto modo *externos*, los más significativos en la polémica Herra—Angel.

La estrechez cuantitativa del mercado de teatro en países como Costa Rica posee, estructuralmente, implicaciones cualitativas. La inexistencia de cultura (ideología) teatral, el insuficiente (para el desarrollo superestructural) apoyo estatal a la actividad, deciden una acentuación del *carácter mercantil* de toda puesta en escena. En este contexto, una obra debe, fundamentalmente, “venderse”. Pero también, y en este contexto, los *principales núcleos teatrales* forzosamente llegan a ser los que funcionan privadamente, o sea los que experimentan con mayor dureza y urgencia la necesidad de venderse. Desde luego, la necesidad de “venderse” afecta también al teatro subvencionado, estatal o universitario, y ello no sólo por los efectos derivados de la “vanguardia” teatral, sino también por el intercambio o flujo permanente de actores, directores, etc. en un *círculo cerrado*. En este circuito cerrado los distintos portadores de teatro deben alimentar a sus familias durante todo el año y eso tiende ‘naturalmente’ a *uniformar su actitud* ante la experiencia teatral con independencia del hecho de que funcionen en el área subvencionada o en el área que se considera independiente. Sin embargo, lo más importante, desde el punto de vista cualitativo del *efecto mercantil* (estructura mercantil) que satura o tiende a saturar la actividad teatral, es la *identificación de procedimientos o matrices ideológicas* entre este tipo de teatro y el *público* que sostiene la actividad. Digamos, el teatro obligadamente mercantil sólo puede sostenerse reproduciendo lo que *su público* espera y desea de *su teatro*. Y lo que ese público espera de su teatro es *su sí mismo*, pero distanciado. No es posible en este tipo de trabajos desarrollar las características socio—históricas del público del mercado de teatro, pero indiquemos, a modo de

ejemplo y para evitar interpretaciones mecanicistas, cómo el *ritual de la compra de entrada* (individual) permite a este tipo de público incorporarse como *sujeto* (individuo) a la representación de su propio *funcionamiento social* (en la puesta en escena), funcionamiento del que se distancia desde su permanencia *pasiva* de la butaca (individual) y por signos *externos* de la representación (gesticulación, lenguaje verbal, maquillaje, escenografía, etc.) pasividad y distanciamiento que son compensados por un sentimiento de *dominio personal* del espectáculo (ha pagado su entrada, *el grupo le pertenece*). Decimos: en el círculo mercantil del teatro el público sólo asiste a verse a sí mismo, a llorar consigo mismo, a reírse de sí mismo, pero exclusivamente en cuanto él se considera, ideológicamente, dueño individual de la escena. En este teatro, la vida *le pertenece*. En países de precariedad y penuria histórica teatral como Costa Rica esta situación se intensifica o puede intensificarse a extremos de considerar “teatro” o “arte” o etc., presentaciones de C. Granados cuyos mecanismos de humor funcionan precisamente sobre la posibilidad de que el público (que se percibe en cada caso como individuo) se autoafirme a sí mismo en el convencimiento de que ya no es “polo” o “chismoso” o “ignorante”, elementos todos que las autopromovidas capas medias urbanas achacan unilateralmente a los sectores campesinos. Salta a la vista que en este “clima” teatral, la forma, lo vistoso, lo epidérmico, anecdótico y grueso, predominarán sobre los contenidos, sobre lo riguroso, lo socio—histórico, lo sutil y fino, sobre la percepción de relaciones estructurales y causales. Digamos, el pueblo de Fuenteovejuna *tiene que ser* —a petición del público— el FSLN. Angel tiene que elegir dramas—comedias, con pocos actores, por supuesto, para no recargar la planilla, y debe —a petición del público— escenificar una y otra vez *A calzón quitado*. Por otra parte “Pedro y el capitán”, versión local, tiene que adecuarse a la “habladera” y “entendedera” locales, o sea a las formas ideológicas de un público peculiar y novedoso (sin historia) que sólo espera percibirse a sí mismo, ver confirmados sus prejuicios y semi—juicios, que, en fin, sólo desea y espera aplaudirse a sí mismo. En términos estricto-



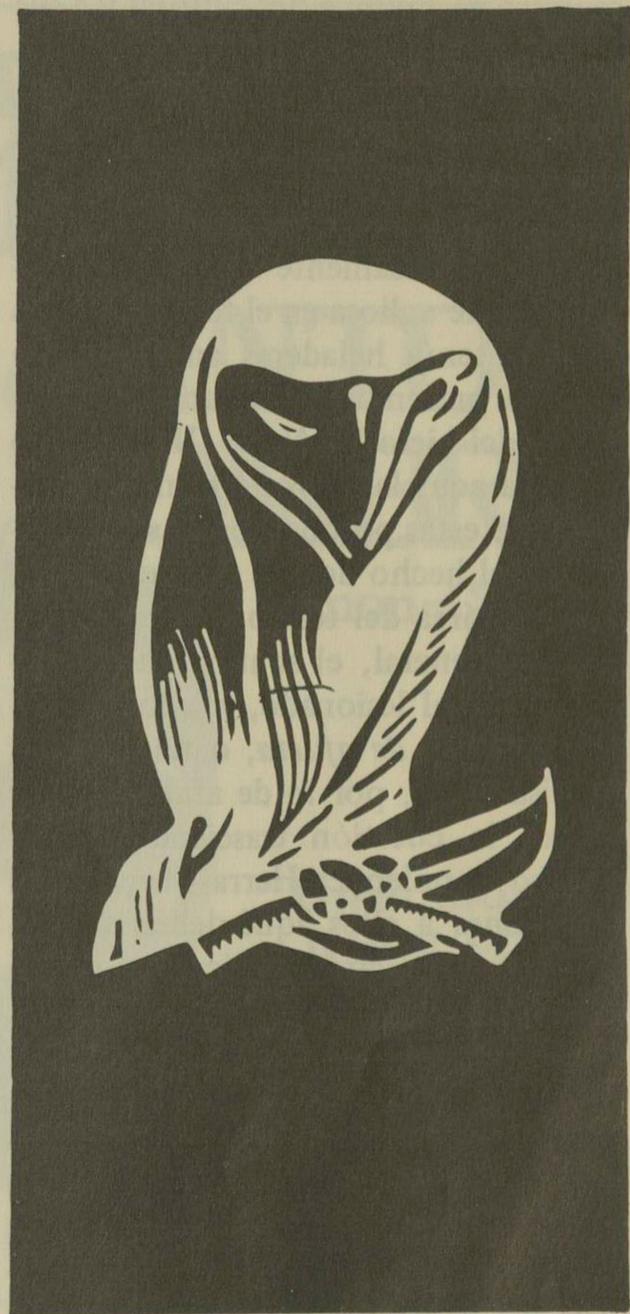
tos, se trata de un ‘dramático’ *círculo vicioso* en el que, además, estructuralmente, el *éxito* es equivalente a la *virtud* (efecto de mostración del circuito mercantil).

Estos efectos cualitativos del circuito cerrado de lo mercantil—teatral, permiten determinar más adecuadamente los planos reales de la discusión o disgusto Herra—Angel. Para ello, sin embargo, es preciso añadir que en Costa Rica las más importantes regiones de lo que la ideología define o identifica como cultural—espiritual están caracterizadas por el *dominio profesional* (etilismo, verticalismo), dominio que expresa y adula lo idiosincrásico desde una formación elitaria enraizada en percepciones, a veces fragmentarias, europeas o norteamericanas de ‘lo’ cultural. El dominio profesoral refuerza su carácter vertical, al mismo tiempo, por la extremada concentración de los medios de comunicación social significativos, por la irradicalidad —común por lo demás en nuestros países— de la educación sistemática y por medio de recursos *ad hoc* como un sistema de premios culturales mecánico y autoconferido que entrega

cierto espíritu de cuerpo a la *élite*. El control profesoral de 'lo' cultural implica rasgos de autosuficiencia y de paternalismo culturales, o sea mecanismos de distanciamiento e identificación entre la *élite* (individuos) *guía* y la *masa* por culturizar. El 'guía', un nativo cultivado o un extranjero 'adoptado', se constituye así en *paradigma*. Desde la perspectiva ideológica (distanciamiento, elitismo) de estos guías (en general individuos *exacerbados*: los principales transmisores de filosofía del país, por ejemplo, se autocaracterizaron como "anárquicos") el fenómeno del dominio obvio e irreversible de la esfera de lo mercantil en el teatro o en otras regiones de 'lo' cultural (lo propio) debe aparecer, entonces, 'naturalmente' como inadecuado, grosero u obsceno. Los "montajes reiterativos" —en opinión de Herra— del *Angel* encuentran así su justo sentido de reproche, acusación y defensa. El guía cultural no acepta o no puede aceptar individualmente que lo frívolo, la casual, lo anecdótico, el colorinche, etc... *conformen su público*, es decir *su cultura*. En verdad, el terror estéticos a ver a Metistófeles en bikini, una imagen aislada (Herra, *LN*, 6, III-80) no es sino traducción personal, profesoral, de ver plasmada de ese modo la sensibilidad del público mercantil, de estar en condiciones (y en la obligación) de apreciar allí (así) la síntesis de la cultura mercantil, del circuito mercantil *del que uno forma parte* y al que uno ha contribuido a desarrollar y establecer. Por ello el mensaje del comentarista implicado en la discusión es claro y reiterado: el público no debe asistir a los espectáculos del *Angel*; el público abandonará (debe abandonar) al *Angel* porque el *Angel se ha puesto* al nivel del público. Consecuentemente, la salvación del *Angel* estriba en atender al comentarista, o sea en ponerse en *su nivel* (esta última expresión, marcadamente ambigua, expresa el claroscuro ideológico: ocupar el lugar adecuado en el orden jerarquizado; llegar hasta mí). La respuesta del *Angel* expresa fundamentalmente el mismo tema: será el público el que decida sobre la calidad artística de nuestro teatro; el comentarista debe estudiar y aprender lo que no sabe: es decir debe ponerse "a la altura" del público y del *Angel*, instancias (sensibilidad, rigor) que

componen el *teatro real*; traducido a nuestro contexto el *Angel* dice: no es culpa nuestra si al público de teatro costarricense le gusta nuestra forma de poner las obras en escena. Por desgracia, y en el contexto cultural del profesor-paradigma, esa proposición es equivalente a la *acusación*: usted, comentarista ignorante (constructor de 'la' cultura costarricense) es *el* responsable de nuestras puestas en escena. La reversible defensa-acusación del 'código único' o de la 'ignorancia', entonces, puede percibirse tanto como el problema de la competencia en el mercado del teatro como, y principalmente, el problema de qué domina en la estructuración *actual* (función de ese mercado). El "malestar en la cultura teatral" adquiere así un sentido más rico, una connotación más profunda, detrás de la exterioridad del agrio conflicto personal.

La anterior situación conflictiva se hace todavía más compleja si el grupo "exitoso" en el circuito mercantil del teatro arrastra consigo, merecida o inmerecidamente, el ser un grupo no sólo "foráneo", o sea conformado en otra subcultura, sino que, además, "exiliado". Esta segunda temática, de gran complejidad y cuya sola mención

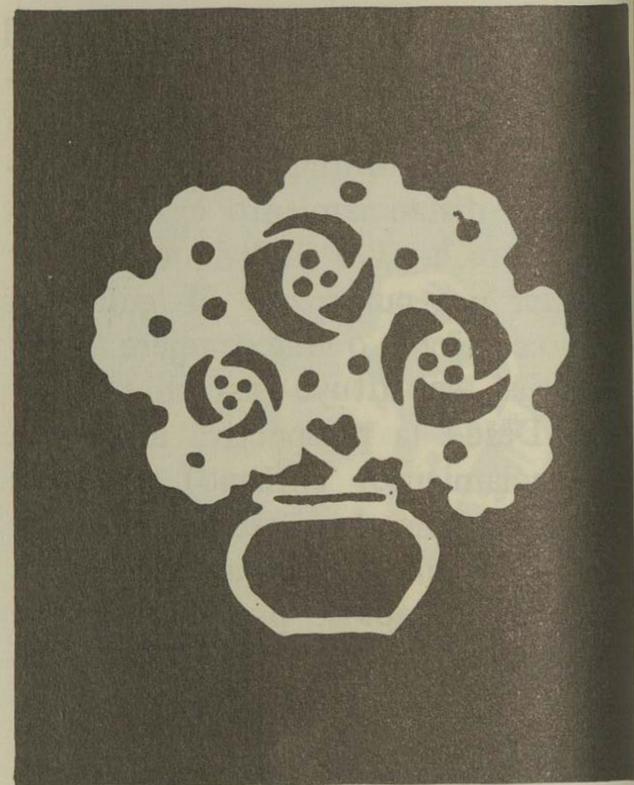


invita a los malentendidos y a las prácticas oblicuas, es implicada por R. A. Herra al señalar que, en la forma de su polémica con el *Angel*, han quedado mal parados, también, 'los chilenos' (*LN*, 16-III-80). Existe aquí, desde luego, una asociación bastante libre entre entes abstractos como 'el' teatro, 'la' cultura y 'lo' chileno, asociación que en una segunda fase, permite la *personificación* de esos entes, pero aquí no interesa el procedimiento ideológico, no necesariamente consciente, mediante el cual se hace la indicación, sino el *hecho* de la indicación, o sea el síntoma del *malestar cultural*. En el contexto de refuerzo ideológico que señalábamos anteriormente, podríamos decir que es soportable y hasta plausible el que C. Granados ponga en evidencia el mecanismo o soporte fundamental de la risa urbana costarricense —ella es local—, pero el que un grupo 'foráneo-exiliado' —lo cultural-externo—, ponga en evidencia y hasta dinamice el carácter casual y frívolo, mercantil, de lo cultural-teatral costarricense —o sea evidencie el carácter de todo el circuito teatral y, por asociación y extensión,

muestre en bikini a 'lo' cultural y a sus personificaciones— resulta, al menos, "ofensivo" y "expresión de soberbia", cuando no la manifestación de "un delirio". En la versión puntual, defensivo—emotivo—nacional del comentarista: "Dichosamente hay una tradición, gente valiosa en el teatro del país que ya tenía heladeras antes de que algunos pretendieran llegar con la novedad del hielo" (LN, 16—III—80). No interesa aquí la mayor o menor objetividad de estas proposiciones, sino reparar en el hecho de que ellas expresan, desde el área del teatro, un sentimiento más general, el sentimiento cultural—nacional lesionado, vejado u ofendido por *el de afuera*, o tal vez más precisamente, por *lo de afuera*. Desde luego, la cuestión trasciende y con mucho la polémica Herra—Angel y las menciones a ellos aquí deben ser entendidas sólo como indicativas de un fenómeno más complejo y profundo.

Antes que nada, señalemos que resulta curioso y dramático el que, para los efectos del 'exilio' —que dicho sea y no de paso es un nombre cómodo para designar un grupo humano no homogéneo y muchas veces desgarrado y conflictivo— el tipo de reproches y recomendaciones esgrimidos por el comentarista sólo adquiere sentido en su *forma invertida*. Digamos, la capacidad de un individuo o grupo foráneo—exiliado para adecuarse a las condiciones de existencia de su nuevo *habitat* están en razón directa de su humildad y maleabilidad internas e inversa de su dureza y prepotencia. Esto resulta del hecho de que los exilios reales *arrastran consigo sus cárceles al nuevo país* y tienden, por tanto, "naturalmente", hacia el *aislamiento*. Por supuesto, esto puede o debe resultar obvio para los costarricenses, o al menos para grupos de ellos, puesto que esta tierra ha sido, tradicionalmente, refugio de exiliados. Bien, desde sus *diversas formas de asumir el aislamiento* —familiar, amical, político, académico, etc.— los exilios reales se sentirían más bien tentados de reprocharle al Angel, si ello procediera, su *éxito*, y podrían exigirle, en términos de su propia percepción neurótica, funcionar de modo que el público los abandone. De hecho, estos exilios reales podrían preguntarse cómo es posible "tener

éxito", sea éste el representar centenas de veces *A calzón quitado* o ganar premios nacionales o aparecer semanalmente y con foto en Universidad o escribir en la página 15 de "*La Nación*" o, sencillamente, encontrar la realización sexual y familiar en este mundo 'nuevo'. Desde luego, los "exitosos", a su vez, podrían contestar que el talento, el arte y la oportunidad son universales y que en esas pseudo—preguntas más que pureza y moralidad existe una mezcla de incapacidad y envidia. En verdad, y aunque parezca extraño, es el recurso a esta misma percepción 'universalizante' el que permite y funda el sentimiento local de repudio a 'lo extraño'. Pero, los exilios reales, incapaces de asumir esta perspectiva, no quedarían satisfechos con la respuesta (ni tampoco, probablemente, con *ese* tipo de repudio). Para ellos, "tener éxito", o ser repudiado, en un país en donde no existen partidos políticos ni equipos de fútbol ni un movimiento obrero orgánico —o sea, anecdóticamente, los ejes sobre los que se organizaban su (el) mundo cultural anterior—, implicará siempre una forma o posibilidad de sospecha. Repitémoslo con claridad: el exilio, muchas de sus formas y contenidos, constituye una condición dolorosa para muchos latinoamericanos y esta expresión incorpora, desde luego, a los huéspedes de dicho exilio; los exilios incluyen, en general, una condición que exige una gran carga de silencio y omisiones, silencios y omisiones que factores objetivos y subjetivos pueden lograr transformar en situaciones de prostitución que pueden y suelen avergonzar a nativos y extranjeros. Un contraejemplo permitirá aligerar el tema: un grupo de campesinos chilenos que fue expulsado a Luxemburgo, y fue acogido allí por luxemburgueses, se negó a aprender francés o alemán y exigió, en cambio y con gran energía, que los luxemburgueses aprendiesen castellano o, mejor, chileno. A estos campesinos les pareció que el que la mayoría se acogiese a la minoría era un gesto de hospitalidad que su condición de exiliados —esa forma permanente de doble coacción— hacía no sólo necesario sino que imprescindible. Pero no abundemos en anécdotas trágico—cómicamente y neuróticas. Insistamos solamente en el hecho de que en los



países y grupos sociales que acogen —a veces asumiéndose abstracta y universalmente— a las diversas realidades del exilio, suelen estructurarse implacablemente redes de silencio, de gratuidad ofendida y de mala percepción. Estas situaciones, 'naturalmente', pueden agravarse en los circuitos mercantiles de 'lo' cultural, región en la que sí el talento, la oportunidad y el arte suelen ser 'universales'. Pero no se confunda esta desgraciada condición mercantil—de—clase—dominante—, agravada y profundizada por las peculiaridades locales y por la debilidad y gratuidad de individuos, con 'lo' cultural, 'lo' teatral—artístico, 'lo' político; 'lo' popular o 'el' exilio. Desafortunadamente, la discusión, mostración, enfrentamiento y construcción solidarios de estas últimas cuestiones entre exiliados y huéspedes —grupos ambos legítima y estructuralmente ofendidos— no es función de las sociedades en que actualmente estos grupos sobreviven. Señalemos claramente que el exilio no es el Reino, pero que éste tampoco está en el huésped. Es probablemente esta —para espíritus sensibles— desgarradora constatación, la que precipitó la exasperada *forma personalizante* de la discusión Herra—Angel, forma personalizante que al reproducir y reforzar los esquemas propios del circuito mercantil —es posible imaginarse al público de pie solicitando un *nuevo* insulto— del teatro ha impedido y quizás impida que ella sea punto de partida para una discusión profunda y autocrítica que toda la gente de teatro debe realizar sobre y desde su función en Costa Rica.