

francesa y europea, como la recreación de su palabra en nuestro medio histórico-social en lo que ella tenga de vigente y significativa. En cuanto a este último punto resulta fundamental enfatizar que cualesquiera sean las opiniones que se tengan acerca del conjunto de la creación sartreana, ella expresa a un intelectual y a un artista que *nunca transó con el orden establecido* y que este dato, más que su palabra aislada o el brillo pequeño-burgués de sus primitivas concepciones acerca de la libertad, insinúa y a la vez determina su vigencia en el medio cultural latinoamericano, medio cultural muchas veces impuesto, forzado —anticultural, por tanto— y, en cuanto

impuesto, estructura de degradación y envilecimiento histórico-social, degradación y envilecimiento que para el teatro suele manifestarse caritativamente (ideológicamente) por medio de la doble presencia polémica de un único movimiento: teatro-pará-el-gran-público, teatro-para-especialistas, con su correspondiente matriz ideológica: *la soledad del artista* (*Situations II*, p. 132). Introducimos apasionadamente a estas cuestiones de élite y de política constituye uno —y no el menor— de los aportes sartreanos al intento —honesto, pero muchas veces confuso— de configurar una expresión dramática latinoamericana.

## BIBLIOGRAFIA

- FANON, F.: *Los condenados de la tierra*, F.C.E., México, 1963.
- SARTRE, J.P.: *Obras Completas*, t. I, Teatro, Aguilar, Madrid, 1970.
- SARTRE, J.P. *Situations II* (*¿Qué es la literatura?*), Losada, Buenos Aires, 1976.
- SARTRE, J.P.: *Situations IX* (*El escritor y su lenguaje*), Losada, Buenos Aires, 1973.
- SASTRE, A.: *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- RESPUESTA, Diciembre 1978, Nº 2, San José de Costa Rica.



0.1. Si tenemos el privilegio de asistir al teatro en nuestro medio, adquirimos el convencimiento de que ese espectáculo es patrimonio de la sociedad a que pertenecemos. Fácilmente, nos convencemos del espejismo que reproducen expresiones como “teatro nacional” o “la actividad teatral de nuestro país” o “el desarrollo del teatro costarricense”. Nos parece natural, en consecuencia, considerar que el espectáculo teatral es una realidad accesible a todos y cada uno de los miembros de la comunidad nacional.

0.2. Lo afirmado antes vale, obviamente, para toda producción estética en el orden del espectáculo; esto es, posibilita el fundamento de un ideograma relativo al proceso de producción-consumo de espectáculo, según el cual dicho proceso pertenece a la “realidad nacional” y beneficia-compromete a cada individuo del grupo social. Si se acepta la existencia del ideograma propuesto —y no existen, al parecer, razones que lo impidan—, es, a todas luces, conveniente repensar el carácter que posee la inser-

# EL AMBITO SOCIAL DEL ESPECTACULO

Gastón Gaínza

ción de la estética del espectáculo en la formación económico-social costarricense, a fin de establecer con nitidez la identidad de sus componentes y de las relaciones con que se vinculan en su desarrollo.

No es este el lugar en que deba intentarse el análisis y la explicación de la totalidad del problema; interesa, por ahora, señalar sólo uno de sus aspectos, elegido por su carácter determinante de la percepción social del teatro. Se trata del ámbito al que el hecho estético teatral alcanza dentro de la sociedad costarricense en el momento histórico vigente en la actualidad.

No pretende esta aproximación, establecer registros estadísticos de producción-consumo de teatro. Más bien, intenta reflexionar acerca de afirmaciones relativas al quehacer teatral, contrastadas contra el marco ideológico que les sirve de contexto. La utilidad de lo que se diga —si es que existiere, por supuesto—, tiene que ver con el quehacer de la crítica y de la planificación nacional del teatro.

1.1. En el número inicial del *Boletín del Teatro Universitario* (en lo sucesivo: *BTU*), Carmen Naranjo señalaba, en una de sus respuestas a la entrevista que se le hizo, la necesidad de distinguir entre “espectáculo teatral” y “producción teatral creativa”. Lo que la ilustre intelectual no dice explícitamente en la entrevista, es que la realización de actividades teatrales no satisface —hasta ese momento en que ella opina, al menos— necesidades sociales de orden cultural.

No es éste el lugar donde quepa debatir el sentido de las palabras “cultura” y “cultural”; séame permitido, por lo menos, proponer una noción de ‘cultura’ a modo de hipótesis, para hacer posible el desarrollo de una reflexión sobre las palabras alusivo-elusivas de Carmen Naranjo. Entiendo por ‘cultura’ una programación social específica, producto de la tensión dialéctica existente entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas de una formación económico-social histórica. Tres tipos de programas conforman tal estructura: 1) los concernientes al modo de producción; 2) las ideologías, y 3) los sistemas sígnicos (o programación semiótica). Mayores antecedentes sobre esta noción así propuesta, en ROSSI-LANDI: 1972 b.

Es importante destacar qué Carmen Naranjo pone mucho énfasis en que debe desarrollarse la promoción teatral en escuelas, colegios y comunidades; así como en la conveniencia de incorporar la educación y práctica teatrales en los planes de estudio. Defiende, asimismo, el derecho de la actividad teatral al acceso a la televisión “para proyectarse con amplitud en el país”. Todo este conjunto de eventuales proyectos de política teatral, contribuiría al desarrollo “cultural” costarricense.

Ahora bien, si se considera que la ‘cultura’ es producción del trabajo humano, es loable la iniciativa de la ex Ministra del ramo; con todo —y por tratarse, justamente, de productos de trabajo humano-social—, es imposible alcanzar un desarrollo que signifique enriquecimiento de la vida social mediante el incremento de un aspecto parcial y no de los más significativos de la producción de la existencia material de la comunidad. Con otras palabras: la producción de signos en una formación económico-social no es independiente de la producción de “ídolos” ni de la formación de las relaciones sociales determinadas por el modo de producción vigente en ella. Por muy buena voluntad que pongan en sus actividades aquéllos que se hiciesen responsables de los proyectos a que apunta Carmen Naranjo, seguirá existiendo una brecha social que hace del espectáculo, en nuestro medio, un producto elitario.

1.2. Pero no es mi intención ensombrecer con observaciones pesimistas la perspectiva de trabajo que la escritora propone; se trata, solamente, de situar esa perspectiva en un contexto productivo. Precisamente, a este respecto, Isaac Felipe Azofeifa dice: “En principio, todo espectáculo para

el pueblo, organizado por el propio pueblo, da origen tarde o temprano a la representación teatral” (en *Entrevista del BTU*, 2, pág.2). En otros términos, a la acción impuesta desde arriba —Ministerios, Universidades, Convenios inter-institucionales, etc.—, debe sumarse una autoconciencia en la base popular, que haga posible una percepción auténtica (= no ideológica) del espectáculo. Es decir, el pueblo se insertará en un programa sígnico teatral, si y sólo si adquiere conciencia de la producción de los otros tipos de programas sociales.

Es evidente que lo afirmado supone una transformación de las relaciones sociales existentes. Por lo mismo, es muy posible que la ‘percepción’ de lo relativo al espectáculo que, tras el cambio, surja en los sectores populares —esto es: entre obreros y campesinos—, difiera notablemente de la que poseemos quienes, en la actualidad, podemos acudir a cines, teatros y otras formas elitarias del espectáculo.



2.1. Es un hecho que los buenos deseos de Carmen Naranjo han ido adquiriendo materialidad: la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Universitario, por una parte, han definido y llevado a la práctica una política de promoción y difusión teatrales, cuyos logros podrán ser evaluados —es de esperar— en un futuro cercano; el Teatro Carpa, por otra, continúa su labor experimental de un teatro popular auténtico.

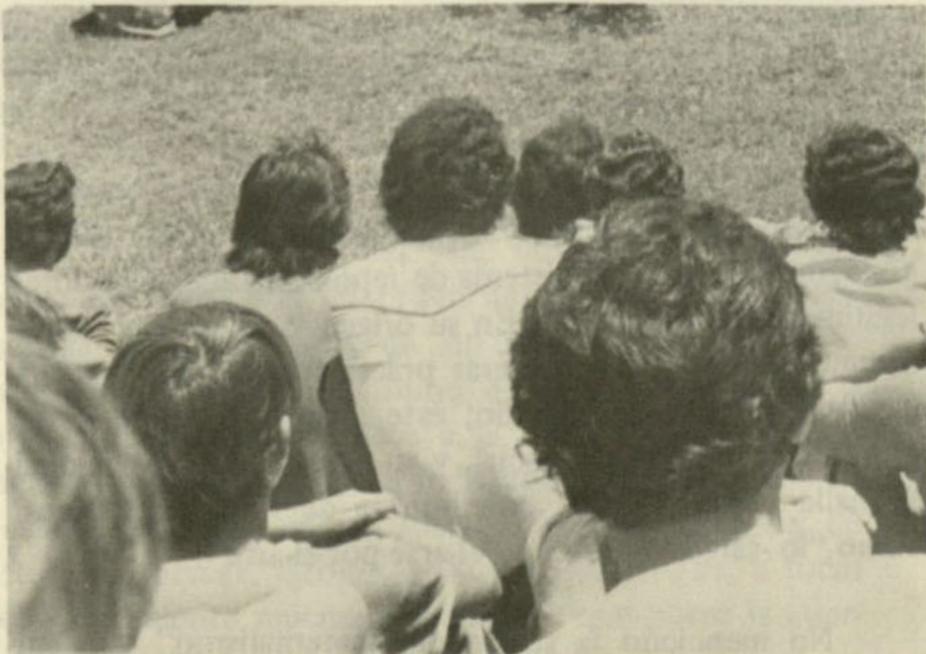
Tales prácticas tienen, a mi entender, un correlato ideológico que las desvirtúa. (Empleo el término “ideología” con el sentido de ‘sistema de representaciones y valores legitimado socialmente’). En su origen y, en consecuencia, durante su desarrollo, en esas prácticas anida una percepción parcial del espectáculo; éste aparece asumido desde una determinada clase social, y su estructuración nocional se halla comprometida con puntos de vista metafísicos, como “lo -estético-puro” o “el-arte-por-el-arte”.

No menciono la suerte de “paternalismo” que, en algunos casos, alcanza niveles manifiestos (¿no cabe inter-

pretar así, por ejemplo, la elección de carteleros en cuya estructuración están ausentes los criterios de las comunidades rurales o sindicales? ). Ni siquiera es preciso un análisis demorado, porque es evidente que todas las actividades destinadas al cumplimiento de políticas "oficiales" de desarrollo teatral, soslayan la consideración acerca de "quién es o quiénes son los que poseen los instrumentos de producción y la producción misma (se refiere a la producción dramática)", con palabras de Atahualpa del Cioppo (en entrevista del BTU. 4-5, pág. 6).

Existe, por consiguiente, una voluntad de enriquecimiento de las actividades teatrales, a partir del propósito de incorporar en la estética del espectáculo a la totalidad de la comunidad nacional. Sin embargo, en las prácticas con que se intenta alcanzar tal objetivo, reside la contradicción que puede inutilizarlas; esa contradicción consiste en negar la percepción popular del teatro, por imposición de una perspectiva de clase. Como señala A. del Cioppo (en el lugar citado): "...los factores (que condicionan la preferencia por determinadas obras) no se manifiestan a veces claramente en la conciencia del público. Incluso operan sobre el espectador factores alienantes, a contrapelo de sus verdaderas necesidades e intereses..." Y está hablando de "público" = "espectador", esto es, de sectores sociales que sí tienen acceso al teatro (lo que no significa solamente que pueden pagar el valor de la entrada, sino que poseen una cierta disposición para ir al teatro, que consiste en haber aprendido a "leer" espectáculos). Piénsese, en consecuencia, cuán grande es la brecha con ese otro sector social —cuantitativamente significativo— que ni puede pagar el valor de la entrada ni ha aprendido a decodificar los diversos sistemas sígnicos concomitantes con el espectáculo.

Pareciese más claro el punto de vista de Luis Carlos Vásquez, Director de Tierranegra, cuando señala, en respuesta a una entrevista del BTU No.3 (pág.5): "El criterio de selección también ha estado supeditado, al preguntarnos a qué público queremos llegar, interesándonos mucho la clase media, los estudiantes y el público de provincias...". Y digo más claro, porque define socialmente su destinatario aun cuando suponga criterios restrictivos.



2.2. Con lo dicho hasta aquí, he intentado mostrar la fragilidad de proyectos establecidos para desarrollar el teatro en Costa Rica; fragilidad achacable a una insuficiente estimación de las relaciones sociales que forman la estructura económica del país. Esto es todavía más significativo si se considera el "carácter mercantil" que define en nuestro medio el quehacer teatral, como postula Helio Gallardo ("Códigos, cultura, teatro", *Escena*, II, 3, pág. 34).



Los rasgos definitorios de un teatro profesional que, para subsistir, necesita "venderse", implican un nuevo factor de sometimiento-rechazo en las campañas de difusión teatral entre los sectores sociales marginados. Gallardo dice que "...el teatro obligadamente mercantil sólo puede sostenerse reproduciendo lo que *su* público espera y desea de *su* teatro" (Ibid. ant.). En otras palabras, el propósito de ampliar y enriquecer la visión de mundo de los sectores sociales marginados mediante el desarrollo teatral, en condiciones que fatalmente determinan el carácter de reproductor ideológico de dicho trabajo cultural, conduce a la alienación y fortalece los mecanismos de manipulación que permiten la reproducción del dominio social por parte de la clase privilegiada.

Es preciso enfatizar que no pretendo confundir "desarrollo teatral-cultural" con educación política. Muy claro lo propone A. del Cioppo: "...el teatro no es el centro fundamental para operar un cambio en la vida de la sociedad. De ello se encargan las organizaciones políticas" (loc. cit., págs. 10-11). Tampoco intento soslayan la función que el teatro puede —y debe— cumplir en un proceso de cambio. Simplemente, he querido exponer en este trabajo algunas contradicciones que hacen difícil, si no imposible, la realización de proyectos de difusión-desarrollo social del teatro entre todos los sectores que componen la comunidad nacional. Tales contradicciones emergen, en mi opinión, de los programas sociales vigentes, determinados por el modo de producción; en una medida importante, esas contradicciones materializan programas ideológicos cuya existencia está condicionada por el carácter mercantil del espectáculo teatral. Helio Gallardo dice al respecto: "... 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*". (loc. cit., pág. 34; el subrayado es mío). Esto es: una de las formas ideológicas más alienadas —la de concebirse como "conciencia individual" que funda el mundo—, sirve de base a la percepción social del teatro vigente entre nosotros.

2.3. En el *BTU* No.6-7, se publica una entrevista realizada a cinco críticos teatrales que escriben en el país. Muchos aspectos dignos de reflexión emergen de las respuestas que dichas personalidades dan a las preguntas planteadas. En términos de totalidad, sus respuestas diseñan la percepción ideológica de la crítica; con algunas excepciones, dan por establecido un espacio social —un campo de interacción— en el que el teatro opera como instrumento de orden estético y apunta a enriquecer la existencia de "los-costarricenses". Por tal motivo, en sus respuestas a la cuestión relativa al desarrollo nacional del teatro, soslayan también el problema del ámbito social histórico que el espectáculo posee en nuestro medio; su percepción, en cambio, favorece la creencia en que ese ámbito es la comunidad nacional; creencia que, como fue señalado al



inicio de estas líneas, corresponde a un ideologema generalizado.

Es conveniente asumir la oposición entre ámbito ideológico y ámbito histórico del desarrollo del espectáculo, para darles contenido riguroso y efectivo a los proyectos que persiguen ampliar los alcances del teatro en el país. Es también conveniente, por último, que los implicados en el circuito mercantil del teatro costarricense —autores, directores, actores, técnicos y críticos—, sitúen los productos y su consumo en el mercado real del espectáculo, procurando despejar los velos ideológicos que lo distorsionan en la percepción del mismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

*Boletín del Teatro Universitario*, números 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8-9, 1978.

GALLARDO, Helio: "Códigos, cultura, teatro". *Escena*, II, 3 (1980), 33-36.

ROSSI-LANDI, Ferruccio: "Programación social y comunicación". *Casa de las Américas*, 71 (marzo-abril de 1972), 20-35.

