Revista de Literatura y Arte

ESPEJO DE PACIENCIA

ESPEJO DE PACIENCIA

González Déniz Perucho Cavalera Luis
Millares Monge Ovares Rojas Fernández
Albán Cortés Charpentier Dobles Istarú
Jiménez Berrón Bustos Arratia
Herra García Montero Macías
Soto Vergés Téllez Rubio
Díaz Martínez García
Vega Shimose
Quevedo Llarena
Berbel
Maite

2

PENSAMIENTO Y BÚSQUEDA

EMILIO GONZÁLEZ DÉNIZ: José María Millares Sall, medio siglo de poesía. / 9

JUAN PERUCHO: La Ciencia del paisaje. / 13

NADIA CAVALERA: Vanguardia y comunicación. / 15

CARLOS M. LUIS: Las máscaras en la pintura cubana: Lam y Portocarrero. / 17

ESPECIAL
LETRAS DE COSTA RICA

SELENA MILLARES: Presentación. / 25

CARLOS FRANCISCO MONGE: Retratos y heterodoxias. El ensayo contemporáneo en Costa Rica. / 27

FLORA OVARES: Relecturas de una historia familiar. La novela en Costa Rica (1980-1995). / 36

MARGARITA ROJAS GONZÁLEZ: La casa y el poder. El teatro costarricense entre 1980 y 1994. / 44

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Actualidad de la poesía costarricense. / 49

LAUREANO ALBÁN: El crepúsculo. / 55

CARLOS CORTÉS: Peregrinación del aguafiestas. / 56

JORGE CHARPENTIER: Débil contra el aire. No preguntes la noche (apuntes para un soneto). / 57

JULIETA DOBLES: La veranera. / 58

ANA ISTARÚ: Anunciación. / 60

MAYRA JIMÉNEZ: Situación actual. / 61

CARLOS FRANCISCO MONGE: Mano nocturna. / 62

LINDA BERRÓN: El eterno transparente. / 63

MYRIAM BUSTOS ARRATIA: Dificultades en la vía. / 65

VÍCTOR HUGO FERNÁNDEZ: Sopa de techo. / 70

RAFAEL ANGEL HERRA: Caldo de gallo. / 72

AVENTURAS DE LA IMAGEN

LUIS GARCÍA MONTERO: La inmortalidad. / 75

SERGIO MACÍAS: Siete días de amor. / 77

RAFAEL SOTO VERGÉS: Rastreo de existencia. / 82

JUAN JOSÉ TÉLLEZ RUBIO: Un hombre de mundo. / 84

INVENCIONES

PEDRO SHIMOSE: El dinero y otras prosas. / 87

LORENZO GARCÍA VEGA: Tres cuentos. / 96

EL OJO CRÍTICO

ALICIA LLARENA: Noticias sobre ella y sobre *Él*: Mercedes Pinto. / 101

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ: La luz que nos hiera. / 106

FRANCISCO JUAN QUEVEDO GARCÍA: *No estabas en el cielo*: acerca de la orfandad y otros misterios. / 107

***DIBUJOS DE* BERBEL *Y* MAITE**

LA CASA Y EL PODER
EL TEATRO COSTARRICENSE ENTRE 1980 Y 1994

MARGARITA ROJAS GONZÁLEZ

Problemas generales

La determinación de un corte temporal para examinar la literatura dramática de un país plantea por lo menos dos tipos de problemas. Como sucede en los demás géneros literarios, en un mismo momento histórico conviven varias estéticas, a veces diversas y hasta opuestas. En el caso del teatro en particular, se debe agregar la duplicación del momento de circulación del texto, como texto escrito y como espectáculo, al no coincidir necesariamente la fecha de representación y la fecha de publicación de las piezas. A esto último se suma el problema de que generalmente la representación hace variar el texto escrito, de modo que el análisis de este sólo representaría una parte del fenómeno teatral considerado en su totalidad.

Con respecto al teatro de creación colectiva, está todavía por estudiarse un aspecto que concierne a la autoría del texto y que altera los tradicionales papeles del autor, el director y el actor. En algunas de estas representaciones el autor se ha incorporado al trabajo en equipo del montaje. En todos los casos, el valor mismo del texto dramático se transforma al acentuarse su carácter no definitivo.

En Costa Rica, una mirada a la actividad teatral contemporánea comprende dos tipos de espectáculos: un teatro que se podría denominar «artístico», y otro de intención más comercial. Dentro del primero, se pueden distinguir a su vez dos tendencias: el teatro individual, escrito, y el teatro colectivo, no siempre escrito. La escritura de obras originales también aparece marcada por esta distinción. En los últimos años la producción teatral sufrió otra escisión al resurgir un tipo de comedia neocostumbrista, generalmente de intención comercial, que insiste en los estereotipos sobre tipos nacionales, fácilmente asimilados -por conocidos- por un amplio público.

Tomado en términos globales, el fenómeno teatral es complejo, sobre todo si se tiene en cuenta la mayor dificultad de la circulación de los textos dramáticos. Con respecto a esto último, tres esfuerzos destacan en este período. En 1978 se fundó el *Boletín informativo teatral del Teatro Universitario,* convertido al año siguiente en la revista *Escena.* Se trata de una revista de origen universitario, con circulación amplia y que permanentemente ha publicado piezas teatrales de autores nacionales. En 1984 la editorial estatal, la Editorial Costa Rica, publicó «Libros de teatro», una colección dedicada especialmente a la producción dramática de autores nacionales. Más recientemente, con la misma finalidad de publicar obras originales, sobre todo de los dramaturgos más jóvenes, el Teatro Nacional creó la colección «Teatro para el teatro», de la cual se han publicado varios tomos.

La realidad oculta [1]

El teatro costarricense que se empieza a representar alrededor de la década de 1950 muestra síntomas de renovación que lo acercan al panorama contemporáneo del teatro europeo y latinoamericano. Después de dos décadas de un estancamiento creativo casi total, comienzan a aparecer las piezas de uno de los dos grupos de dramaturgos activos en este momento. Ese teatro se puede comprender dentro de ciertas líneas temáticas, por un lado, la política y la crítica social y, por otro, la reflexión de corte existencialista, a lo que se suma el conocimiento de las técnicas y las orientaciones del teatro surrealista y el teatro del absurdo, entre otros.

La ruptura definitiva con las normas realistas de representación altera las relaciones entre el sujeto y el mundo, borra la frontera que los separaba y, en consecuencia, lo exterior al individuo deja de ser explicable fuera de la conciencia que la percibe. Lo anterior explica en la literatura irrealista la inclusión de los contenidos de la conciencia, la interrupción de la causalidad y la presentación de los acontecimientos en un orden no cronológico. Estos rasgos se pueden observar en el drama de Daniel Gallegos, *Punto de referencia,* estrenado en 1983. El reencuentro de tres amigos, Esteban y la pareja de Ana y Jorge, después de muchos años de no verse, suscita los recuerdos de los acontecimientos vividos en común por los tres y, al mismo tiempo, va descubriendo un complejo juego

[1] Excepto por los comentarios de: *Ni mi casa es ya mi casa, La víspera del sábado, Oldemar y los coroneles* y *Juana de Arco,* las notas que siguen sintetizan algunas secciones del libro de la autora y Flora Ovares, *Cien años de literatura costarricense* (San José: Farben, 1995).

de relaciones triangulares (padre-madre-hijo, por un lado, y maestro-discípulos, por otro). El juego dramático propuesto confunde deliberadamente el presente de la acción con los recuerdos de modo que se vuelve difícil discriminar los distintos tiempos. El presente del final no corresponde con el del inicio, los acontecimientos que aparentemente ya sucedieron no han ocurrido y lo que el espectador acaba de presenciar en la escena se vislumbra al final sólo como una posibilidad. El juego de la temporalidad no sólo constituye un motivo de sorpresa sino que destruye definitivamente la ilusión realista. Lo sucedido ya no es un producto real sino elaboración del recuerdo y, sobre todo, de la palabra que lo evoca. El diálogo entre la pareja va construyendo ese punto de referencia tan importante para ambos, el maestro y el amado, que está en el recuerdo y en la vida presente de los dos: Esteban, el invitado del principio, vuelve a ser invitado al final, una vez que ya ha sido objeto de la larga conversación de cada uno con él, como en un ejercicio de exorcismo mutuo.

La desaparición de un mundo único, al ser la realidad algo complejo e incognoscible en su esencia, multiplica las visiones posibles sobre ella y el sujeto, al no poder actuar sobre una realidad externa, la percibe como una forma de envoltura o una fuente de agresión. Tal concepción del mundo tiene como consecuencia el predominio de los espacios cerrados o circulares, como la ciudad, el interior de las casas y los laberintos. La presencia del mundo citadino supone, sobre todo, la finalización de una forma de existencia feliz, la supresión del espacio familiar –campo, pueblo, barrio–, donde todos se conocían. Éste es precisamente el tema de la obra de Alberto Cañas, *Ni mi casa es ya mi casa* (1982). Una época pasada que se mira con añoranza –pérdida de valores morales frente al avance de la modernidad– es simbolizada en la vieja casa familiar que será demolida. Un laberinto de tiempos y voces aleja la representación del realismo: el orden cronológico se fractura y la perspectiva se descentra. El protagonista adulto es el eje narrativo pero su presencia implica también que la realidad ya no se presenta más «tal como es», como si no hubiera de por medio un punto de vista que la filtre, la ordene y la valore. El final de la pieza, sin embargo, presenta una solución ideológica: se trata de recuperar los buenos valores de la Costa Rica de antaño mediante la venganza del padre por parte del buen hijo, la aparición de un buen político y la sustitución de la vieja casa familiar por un centro de estudios socialdemócrata. La solución ideológica de la historia -que explicita la tesis nacionalista de la permanencia de los valores que definen lo costarricense[2] y que enaltece a los políticos y el partido aludidos en la obra- justifica la descronologización temporal: la última escena presenta a la familia reunida aunque desde el punto de vista diegético ya había ocurrido su desintegración.

En *La víspera del sábado* (1984) de Samuel Rovinski, la casa sirve como espacio material para la acción dramática y también como centro desde el que se organizan la mayoría de las oposiciones temporales, semánticas y entre los personajes. Albergue de la familia protagonista del drama, en la casa se desenvuelve el conflicto que opone a los personajes y a ella entran desde la calle los buenos y los malos vecinos. La casa se opone a un afuera compuesto por múltiples espacios. Por un lado, el barrio cercano de la ciudad, donde viven los más cercanos a la familia (judíos y otros inmigrantes europeos). La casa y el barrio juntos, la ciudad, se enfrentan a otro espacio, la selva lejana, fuente de enfermedades y peligros, inaccesible, extraña. Casa, barrio, ciudad y finca lejana, se encuentran todavía dentro de una oposición más que separa Costa Rica y Europa, de donde proviene la familia inmigrante judía. Esta viaja a través de todos estos espacios, en desplazamientos que también segregan pasado, presente y futuro, por un lado, y tradición y cambio, por el otro. Desde la Europa en guerra entran a la casa las noticias a través de las ondas de radio que, sin embargo, no informan nada concreto sobre el resto de la familia dejada atrás. En el aire también vuela -y se escapa- el perico que el padre trae desde la selva para el hijo menor. Al ser el punto de arribo desde Europa, escenario de la celebración del rito religioso y punto de partida del padre hacia la nueva finca, la casa se convierte en espacio de transición, espacial y temporal y sirve para que el conflicto familiar se enlace con el conflicto histórico.

Ahora bien, si la familia es sobrevivencia, preservación -de la especie, la raza y la tradición-, también contiene la posibilidad de salir de ella, es decir, del cambio y la renovación. Su símbolo, el niño de la familia, entra y sale de la casa, así como su mascota vuela y llegan a él las ondas de la radio. Frente al penoso desplazamiento del padre, que implica la travesía atlántica y luego a la selva, el niño, el perico y la radio vuelan sin obstáculos. Los dos ejes espaciales –horizontal y vertical– construyen un espacio particular, cerrado por envolvente y protector pero, al mismo tiempo, abierto, no definitivo.

La casa preserva a la familia de los peligros del espacio exterior y la reúne para la celebración del sabbat -la obra empieza y termina con tal celebración-,

[2] Cfr. Flora Ovares y otros, *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.

rito que simboliza el descanso antes de la actividad. Momento de transición, que concluye y anticipa, el sabbat es también una reproducción del séptimo día de la creación. Creación como el teatro, representación del mundo, manifestado así ante los ojos del espectador, que lo reconoce, transitorio, como la casa de Rovinski.

En 1972 Daniel Gallegos había estrenado un drama titulado *La casa,* en el que se combina una crítica de un estilo de vida con una interpretación de corte psicoanalítico de determinados comportamientos. La casa representa para sus habitantes una suerte de prisión: dominada por la figura de la madre, es el espacio de una familia que impide el desarrollo de la voluntad y la felicidad de sus miembros. Diez años después, Gallegos estrenará *En el séptimo círculo,* que desarrolla una historia de enfrentamiento generacional en medio de una violencia completamente insólita en el teatro o la literatura de Costa Rica. En vez de albergue, la casa se presenta como un encierro de la familia. Ésta aparece reducida a la pareja sin hijos y disgregada en dos grupos antagonistas, los jóvenes contra los viejos. El motivo del enfrentamiento no es ni generacional ni económico, se trata de una violencia sobre todo verbal, de la que todos son culpables y cuyo origen se encuentra en el sistema deshumanizado. Los jóvenes actúan violentamente contra los mayores pero, al mismo tiempo, denuncian un tipo de violencia menos evidente, la que aquéllos ejercen mediante el egoísmo, el consumismo y el individualismo. El desarrollo de los acontecimientos confirma esa acusación: los mayores resultan tanto o más violentos que sus descendientes. De este modo, parece decir el texto, no hay solución posible en una sociedad agresiva, cerrada dentro de sí misma. Se trata de una violencia que establece un círculo sin salida, sin solución, hecho que se simboliza en la casa clausurada con sistemas electrónicos de la que ninguno puede salir. La oposición entre la exterioridad como origen de peligros y amenazas y la interioridad, fuente de comodidad y seguridad, se altera completamente ante la presentación de una violencia que surge del interior mismo del hogar. La casa se convierte en un encierro, sin posibilidad de comunicación y sin salida: más que una cárcel, es una tumba, un círculo del infierno: el séptimo círculo dantesco, el de los violentos, al que alude el título de la obra.

En 1983 aparece publicada una obra de Samuel Rovinski cuya representación, en 1987, tendrá un impacto inusual, dentro y fuera de Costa Rica. Se trata de *El martirio del pastor* (1983), drama de tipo histórico, sobre la figura del arzobispo Oscar Arnulfo Romero y su asesinato por parte de los militares en El Salvador. La mayoría de los personajes aparece en grupos, como representantes de sectores políticos o sociales, sin nombres propios –Oligarca 1, Oligarca 2, Coronel, un campesino, una monja, etcétera–. En aspectos como éste se explica el carácter comprometido y didáctico del texto, aunque a veces hace que los diálogos se vuelvan un poco esquemáticos. El drama presenta el progresivo cambio que sufre el protagonista en su manera de percibir la realidad política que lo circunda. Tal transformación lo llevará a la comprensión de la verdad aunque implicará igualmente una pérdida, la muerte de su amigo el padre Grande. Esta muerte y la del arzobispo se enmarcan en la lógica del sacrificio cristiano, acto trascendental que sirve para una liberación posterior o la creación de algo nuevo.

La pieza de Rovinski resuelve acertadamente el problema de la escenificación de una historia que incluye, por ejemplo, hechos bélicos y participación de amplios grupos humanos. El uso de distintas luces, la distribución de la planta del escenario, la utilización de diapositivas, películas documentales y otros, amplían los recursos escénicos tradicionales y posibilitan la incorporación de otros sectores de la realidad. Esto último se corresponde con la intención documental del drama, cuyo afán de otorgar veracidad histórica a los hechos presentados en las tablas presenta, simultáneamente con la actuación en el escenario, varios tipos de textos como las homilías, los discursos, los recortes de periódicos, etcétera. En una pantalla aparecen seis pequeños textos que, mediante procedimientos alegorizantes, anticipan lo que va a suceder en la historia y la relacionan con la Biblia. La inclusión del contexto bíblico otorga al texto dramático otra dimensión, al servir para interpretar lo que sucede en el escenario: la historia del arzobispo no es solamente un acontecimiento histórico concreto, sucedido en El Salvador, posee también un carácter sagrado, ejemplarizante. De esta forma, la utilización de documentos históricos hace que se vea el texto dramático como más verdadero que un texto de ficción; el uso de la Biblia le confiere, además, un valor ético incuestionable.

Representada casi tres décadas después, *Oldemar y los coroneles* (1984) de Alberto Cañas había sido escrita menos de nueve años después de la guerra civil de 1948, hecho que seguramente explica la presencia en la escena de militares y el sentimiento desencantado con respecto al cambio político prometido por el enfrentamiento. La pieza lleva a cabo una dura crítica al sistema democrático electoral el cual, a pesar de las elecciones limpias, esconde siempre otro poder, el verdadero y oculto, representado aquí por los milita-

res. Un acontecimiento escondido y reprobable desde el punto de vista moral, es el que da origen al poder económico y político; además, la política se revela como un juego de alianzas matrimoniales organizadas de acuerdo con las clases sociales.

Lo doble, el poder oculto, el secreto, se manifiestan también en el nivel de la historia personal del protagonista, el coronel Flores. De su pasado en la guerra, éste esconde un secreto que la esposa de Flores desea conocer y que se convierte en el motivo de la extorsión sobre el coronel por parte de Vindas. El juego entre extorsionador y extorsionado se invertirá al final gracias a la astucia del coronel aunque, de todas maneras, ambos personajes quedarán fatalmente atados al juego compartido: Flores siente a Vindas, el extorsionador, como una sombra que lo persigue.

El secreto es un privilegio del poder y un signo de la participación en el poder: el coronel vive atormentado porque la guerra no se hizo dentro de las reglas sino que hubo excesos contra gente indefensa, en los que él mismo participó. El secreto, es decir, la dicotomía entre el ser y las apariencias, se unen entonces a la idea del logro del poder mediante la manipulación. La pregunta final del texto parece dirigida también a nosotros, espectadores o lectores ingenuos de un país democrático: la armonía esconde el control de hombres como el coronel y la vida no se desarrolla en un solo plano, como en el teatro, en el que tras la máscara del actor se esconde otra persona.

El irrealismo elabora una concepción de la literatura como revelación de algo que está oculto, una verdad que va más allá de las apariencias, de lo que los sentidos pueden percibir. El teatro es tal vez el género que mejor ejemplifica la imagen de la realidad entendida no como algo homogéneo sino con múltiples planos, en los más profundos de los cuales hay que buscar la verdad del mundo. Esa percepción de una realidad escindida y heterogénea se figurativiza muy a menudo con la presencia de los motivos del doble. En *Gulliver dormido* (1985), de Samuel Rovinski, lo inexplicable se encarna en un gigante con el que nadie logra comunicarse. Los personajes, que aparecen en parejas, son las voces de los distintos discursos existentes en la sociedad: los intelectuales, los políticos conservadores, los comunistas, los terroristas, el lumpen, etc.. No obstante los reiterados intentos, ninguno puede descifrar al gigante: Gulliver es algo elemental, que sólo actúa movido por la necesidad primaria de la sobrevivencia y que, situado más acá de la comunicación, es la prueba tangible de la ineficacia de las formas de comunicación vigentes. El discurso oficial, el del gobierno, recurre al juego de la mentira y la verdad, con maniobras diversas que sólo logran confundir tratando de persuadir. Las diferentes formas de hablar separan a los distintos sectores sociales, aislados unos de los otros. Como resultado, la sociedad no existe en el verdadero sentido de la palabra, es un conjunto de sordos. Al final, el gobierno no encuentra otra salida ante el gigante, que cada día se vuelve más amenazador, que paralizarlo mediante la fuerza.

Identidad y poder

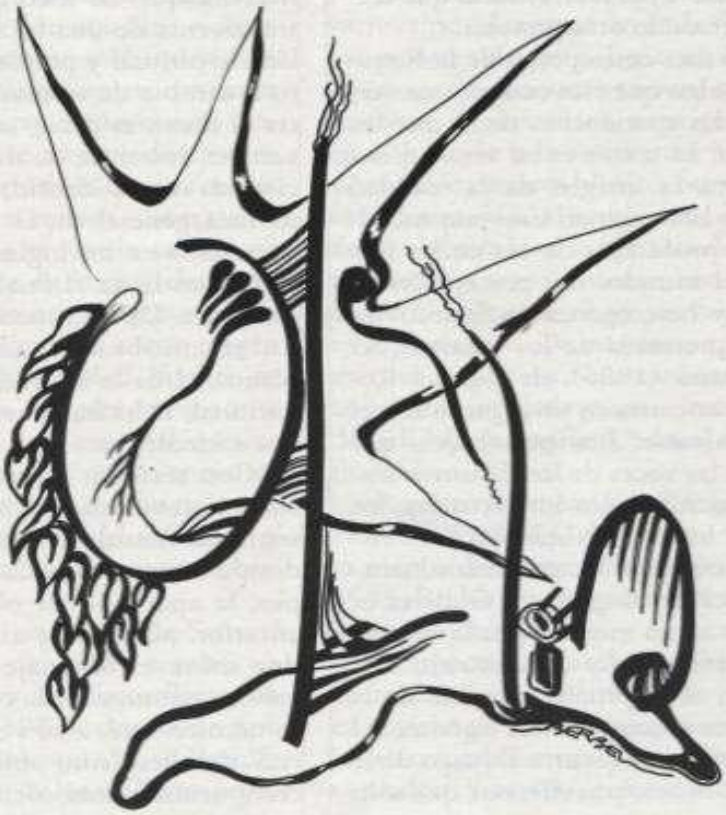
La denuncia de lo social y la pregunta por la identidad -nacional o regional, histórica, cultural- son tal vez las claves que dominan la producción de otro grupo de dramaturgos. Los problemas seleccionados van desde los conflictos políticos -históricos o actuales- hasta el machismo y el antagonismo entre individuo y acontecer social.

Un episodio clave de la historia centroamericana es el pretexto en la pieza *1856* (1984) de Juan Fernando Cerdas, para utilizar la lección del pasado como denuncia política sobre el conflictivo presente de la región. Posteriormente, en *Juana de Arco* (1986), la misma búsqueda lo conduce más bien hacia la historia política europea, que le servirá también para integrar interrogativas relacionadas con la identidad y el poder. Juana de Arco aparece como una heroína que en medio de la coyuntura política se transforma de una hija obediente y casadera en una líder espiritual y política. En su decisión va implícito el cambio de vestuario y en esto último se concentra el texto, es decir, en la decisión de la heroína de vestirse de varón, de modo que la problemática relacionada con la identidad sexual se asocia con el asunto más general de la opresión general. El poder, encarnado en los ingleses imperialistas y la iglesia, la condenan hasta el final por su negativa a vestir ropa de mujer. De esta manera, la búsqueda de la identidad se concibe como un fenómeno que integra varios planos: el de la identidad sexual, la rebelión política nacional, la lucha contra el poder y la represión política e ideológica.

Con técnicas cercanas al surrealismo, *La guerra como consecuencia* (1986) de Guillermo Arriaga presenta un mundo en guerra como un lugar absurdo, donde ocurren situaciones inverosímiles, por ejemplo, la aparición de objetos fuera de contexto. Lo anterior, además de atraer la atención del espectador sobre el lenguaje utilizado y recalcar así los valores estéticos de la obra teatral, produce un efecto cómico que, a su vez, sirve para ironizar la retórica del heroísmo militar. Una crítica de ciertos comportamientos sociales se intenta en *Desempleo*

(1984), del mismo autor. Con un sutil empleo de los recursos lingüísticos y un acertado empleo de la ironía, esta pieza evidencia ante el espectador sus propios prejuicios con respecto a las jerarquías sociales. Eso se logra mediante el progresivo descubrimiento de la identidad de los personajes y la revelación de que comparten una situación existencial crítica. Como sucede también en las otras obras de Arriaga, el manejo de la lengua produce un distanciamiento con respecto al realismo de las situaciones analizadas. No se muestra un interés en hacer hablar a los personajes conforme con su procedencia social ni tampoco en la lengua como marca de clase o nacionalidad, lo que, en el plano estético, produce un distanciamiento entre los distintos planos.

En *Con alfiler en las alas* (1987) de Melvin Méndez el afán de denuncia de las diferentes formas que puede asumir el poder se muestra mediante la escenificación del conflicto entre el bienestar individual y la responsabilidad social. Ante esto, el texto toma posición subrayando el hecho de lo inevitable de la intromisión de la realidad circundante en las vidas privadas y la acción sobre ella.

La denuncia sobre lo social se plantea en otras obras a partir de la discusión más contemporánea sobre el machismo, por ejemplo en *Eva, sol y sombra* (1989) y en *Metéme el hombro* (1993), de Méndez, y *El vuelo de la grulla* (1984) y *Madre nuestra que estás en la tierra* (1988) de Ana Istarú. Las obras de Méndez logran una acertada contextualización del problema del machismo dentro de una determinada clase social; para presentar la situación de opresión de la mujer, recurre al antiguo procedimiento teatral del disfraz de la heroína como hombre para lograr sus propósitos. Este tipo de solución no deja de presentar cierta ambigüedad; en el caso de *Eva, sol y sombra,* se trata de la anulación de la identidad femenina de la protagonista quien interviene para resolver un conflicto que no es suyo sino de su marido (la carencia de un jugador en un partido de fútbol). No obstante, el final feliz es imposible y la situación sirve a la mujer para tomar conciencia.

En *Madre nuestra que estás en la tierra,* de Istarú destaca por un lado el desarrollo argumental a cargo únicamente de personajes femeninos quienes representan varias generaciones de mujeres, cada una caracterizada por una manera particular de hablar y, por otro, la reivindicación del valor del aspecto cotidiano del mundo femenino. *El vuelo de la grulla* supera la mera denuncia del machismo al lograr referir la situación de opresión de la mujer a un sistema más general. ■