

## Capítulo 4

### La propuesta cultural “socialdemócrata” y el performance como una de las respuestas a ella

¿Cuáles fueron los actores, objetivos y modos de alcanzarlos del proyecto cultural del período “socialdemócrata”? ¿Cuál la escenificación de lo diseñado como *cultura para el pueblo*? Las respuestas a estas interrogantes deben servir de marco de referencia para abordar el tema de los rasgos y respuestas de parte de ese pueblo a esos actores y esas formas de articulación y escenificación del proyecto. Tanto los actores del proyecto cultural como Soralla de Persia y otros participantes en él, se valían de sus cuerpos, de escenarios, trajes, representaciones, símbolos y lenguajes para ocupar diferentes espacios en la escena social. Ahora bien, ¿cuáles entre esas figuras eran identificadas como del “folclor”, de la cultural popular? Su examen debe constituir un tercer paso para abordar finalmente los contenidos del performance de Soralla como una de las respuestas de ese *pueblo* receptor y no productor, respuesta no calculada pero “permitida” a las propuestas oficiales y a la presencia y fuerza de los medios. Soralla generó un fenómeno de masas, mediático, con el que presionó a la clase hegemónica que, al “permitirla”, se sirvió de ella para el juego de la hegemonía, juego de improvisación con las diferencias.

Los conceptos no opuestos ni excluyentes, de *archivo* y *repertorio*, desarrollados por Diana Taylor son más amplios que los de cultura oral y escrita. El archivo es el material duradero (textos, documentos, mapas, edificios, material arqueológico, cartas, películas, discos), producido por una cultura. El repertorio lo componen elementos efímeros, prácticas y conocimiento encarnado (performances, gestos, oralidad, movimiento, baile y canto, deportes, rituales, conocimiento no reproducible). Su utilización coadyuva a formular esta **hipótesis**: Los elementos del proyecto cultural “socialdemócrata” se mezclaron en la sociedad con elementos *residuales* de la cultura popular y *emergentes* venidos de los medios de comunicación. Soralla de Persia transmitió a través de la teatralidad y el **performance** este proceso.

## I

### La propuesta cultural “socialdemócrata”

Crear un país es teatralizarlo. O por lo menos eso piensan los encargados de esta homogeneización.

Carlos Monsiváis

#### Introducción

En Costa Rica, como en tantos otros países con débil diferenciación moderna de esferas sociales autónomas, los campos de la política y de la cultura se entremezclaron, de manera que muchos individuos se movieron en uno y otro a la vez. Es corriente la figura del político-hombre-de cultura. Como tales, hasta la década de los setenta los políticos salieron a escena presentándose como luz capaz de alumbrar los procesos y lógicas culturales y los caminos que llevarían al país hacia futuros promisorios.

Los vencedores, que llegaron al poder después de la guerra del 48, lograron solucionar la crisis de hegemonía y conformar una nueva hegemónica. Parte esencial de ella fue el nuevo proyecto cultural. El grupo encargado de formularlo y operacionalizarlo, conformado por personas de las cuales varias eran a la vez políticos y escritores, encarnaron desde los puestos de gobierno y las instituciones educativas y culturales, y con el cultivo de diversos géneros literarios, la nueva cultura, como sus artífices y difusores comprometidos. Algunos ejemplos son: Carmen Naranjo, Alberto Cañas, Samuel Rowinski, Isaac Felipe Azofeifa y Daniel Gallegos. Para esa figura de intelectual-político/a-escritor/a, perteneciente a un campo de reglas propias, las instituciones culturales fueron de vital importancia. Crearlas y actuar en ellas, actuar desde ellas, era una misma cosa.

Las primeras búsquedas sociológicas sistemáticas sobre intelectuales y estudiantes en América Latina, se desarrollaron en la década de los sesenta como parte de las investigaciones sobre elites y cambio social, incluidas entre las respuestas de las ciencias sociales a los procesos de radicalización detonados por la revolución cubana. La teorización de la “inevitabilidad” o de la “necesidad” de la Revolución social, la fundamentación “científica” de tal cambio, fue tarea primordial de un sector

importante de los “cientistas” sociales, desde Fernando Enrique Cardoso o Anibal Pinto hasta los grupos reunidos en torno a revistas como *Los Libros* en Buenos Aires. La revista *Casa de las Américas*, como órgano oficial de la política cultural internacional de la Revolución cubana, con sus varias reorientaciones, y otras como la bonarense *Crisis*, jugaron un papel protagónico en el debate sobre el lugar de los intelectuales y los escritores en lo que se consideraba era una “situación revolucionaria”. Tras derrotas militares y políticas de diversos movimientos guerrilleros y políticos en los sesenta y setenta Ángel Rama, responsable del suplemento *Marcha* (1959-1968) y antiguo miembro del consejo de redacción de la revista *Casa*, intentó desarrollar bajo el impacto de nuevos discursos -algunas ideas sobre poder de Foucault, lectura tardía de las tesis sobre *l'écriture* de Jacques Derrida, trabajos la historia de las mentalidades del grupo de los *Annales*- un bosquejo de historia de la cultura latinoamericana. Su ensayo inconcluso sobre *La ciudad letrada* (1984) se proyectó también como una “crítica de los intelectuales” y su uso de la letra. Para ello toma la categoría de “*el letrado*”, útil porque, a diferencia de la de escritor, lo define como *actor cultural*. En su análisis del *letrado*, Rama muestra el obvio papel de éste a lo largo de tres siglos, como colaborador en la formación del Estado, como generador y distribuidor de los discursos que ordenan la ciudad, como administrador de símbolos, de sentidos y explicaciones, de conceptos y representaciones, de leyes y metáforas que condicionan las prácticas culturales.

De modo que, según Rama, el *letrado* conforma la cultura y su producción simbólica e ideológica. *La ciudad letrada*, regida por su *razón ordenadora*, es una ciudad metafórica cuyas piedras angulares son la palabra y el símbolo que, a través del *letrado*, comienza a cristalizar en la colonia por orden de la iglesia y la corona hasta desembocar en el proyecto de Estado-Nación y en su estructura de poder en los siglos XIX y XX.

La preocupación central de Rama tiene que ver con la imposibilidad de diálogo entre esa *ciudad letrada* y todo lo que vive extramuros, la *ciudad real*, la cultura urbana (de masas), en donde la letra funciona como palanca de ascenso social, de respetabilidad pública y de incorporación a los centros de poder. A la vez considera que “(...) la escritura de los letrados es una sepultura donde se inmoviliza, fijada y detenida para siempre, la producción oral” (Rama 1984: 87). De esta manera, según el esquema de Rama se constituyen cánones para hacer cuajar el proyecto nacionalista, pero “(...) Obviamente no hace desaparecer a la oralidad ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a las nuevas neoculturaciones más fuertemente marcadas por

las circunstancias históricas.” (p. 92) Para nombrar esas “neoculturaciones” Rama se sirvió de la categoría de “transculturación”, tomada de los estudios del cubano Fernando Ortiz.

Para Rama la ciudad, con sus calles, teatros, mercados y caminos, es una instalación de íconos y símbolos y por lo tanto es un “texto” cuyos lectores son a la vez narradores. Ese “lenguaje urbano” es construido desde el Estado, producido por sus letrados que dictan las órdenes para habitar, los valores que han de ser asumidos colectivamente, las “narrativas fundacionales” que luego regulan la actividad social. Pero la *ciudad letrada* tiene que adaptar su función ideologizante a los cambios que se dan. Rama resume así el proceso de secularización: “Al declinar las creencias religiosas bajo los embates científicos, los ideólogos rescatan, laicizándolo, su mensaje, componen una doctrina adaptada a la circunstancia y asumen, en reemplazo de los sacerdotes, la conducción espiritual.” (p. 111). Así, el *letrado* está presente para Rama como militante en partidos de derecha e izquierda, en cuyo nombre asume valores, doctrinas sociales, ideas y sensibilidades, que promueve desde los gobiernos y desde sus libros.

En América Latina, al empezar la década de los sesenta, los autores del *boom literario*, ya no estaban por el academicismo ni la participación en las estructuras de los gobiernos, y mostraron intentos de superar la división entre alta cultura y cultura de masas. Se proponían transformar la lectura y a los lectores. Algunos de ellos, así como el llamado *realismo mágico*, serán tomados internacionalmente como posmodernos en la década de los ochenta (Rincón 1989), antes de que el término aparezca en Latinoamérica. Sus tomas de posición, su adhesión a la orientación socialista y desde ella a la idea de unidad latinoamericana, adquieren gran peso. La recepción de sus novelas y cuentos, como dice Franco, utilizando una categoría de la *Rezeptionsgeschichte*, cambió “las expectativas” de sus lectores (Franco 1995). A la vez, dio cuenta de un enorme público lector que podía demandar obras en grandes cantidades, es decir, de la existencia de un consumo masivo.

El libro de Rama ha podido ser leído como autocrítica de los intelectuales, pues asume una posición que se quiere contraria a los privilegios de los *letrados* y propone descentrarlos, romper los muros de la *ciudad letrada*. A Rama, la muerte irrespetuosa le impidió ser testigo del fin de esos privilegios, pero este proceso no se daría por voluntad propia y autocrítica del *letrado*, sino entre otros factores, por el alcance de los medios comunicativos de masas que, a partir de los ochenta, cambiarían por completo y para siempre el papel del letrado.

## **Archivo y repertorio: Del “olimpio literario” y los actores culturales “socialdemócratas”**

El actor cultural actúa, entendiéndose por “actuación”: “(...) toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos”. (Goffman 1959: 22. *La traducción es mía*). Actores culturales en Costa Rica son aquellos que, desde diversos puestos de los gobiernos “socialdemócratas”, conformaron un campo cultural y más que influyeron, diseñaron la cultura nacional.

Soralla de Persia nació dentro de un proyecto de país liberal y murió dentro un proyecto de país “socialdemócrata”. Por lo tanto, mostrar los rasgos político-culturales de los archivos de ambos proyectos también nos ayuda a entender su figura.

El archivo, dice Taylor, el material cultural duradero, implica selección, clasificación y presentación de éste para el análisis. Por lo tanto, este proceso también implica poder:

La memoria de archivo trabaja a través de la distancia, más allá del tiempo (...). El hecho de que la memoria de archivo logre separar la fuente del “conocimiento” del conocedor, en tiempo y espacio, lleva a comentar, como lo hace de Certeau, que es “expansionista” e “inmune” contra la alteridad. Lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado del archivo, el cómo son interpretados los temas que contiene, incluso encarnados. (Taylor 2007: 19. *La traducción es mía*).

Lo importante, cuando se valora la letra por encima de las producciones orales de la cultura, es que el archivo se pueda recopilar y almacenar, más que como testimonio de una época, como lección para las presentes y futuras generaciones. Así, estos grupos que alcanzaron el poder para hablar, para construir la ciudad, para escarbar los “suelos prehispánicos” y para publicar o decidir qué se publicaba, conformaron el archivo de Costa Rica, según las necesidades históricas e ideológicas de su *campo*. Y así, establecieron la relación entre sus instituciones culturales y las prácticas cotidianas. Ese archivo contiene, por supuesto, prácticas discursivas prescriptivas o prohibidas, que producen el sistema sexo-género y se reproduce en las relaciones entre géneros, y éstas no se esconden en la literatura.

Primeramente, vamos a repasar las acciones de los actores culturales del periodo liberal. Luego pasaremos a tratar la constitución, características y acciones del campo cultural en la sociedad costarricense del período “socialdemócrata”. Ambos

proyectos no trataron de borrar lo perteneciente a la “cultura popular”, antes bien hicieron una *selección* de algunos elementos y permitieron la emergencia de otros que no habían tomado en cuenta dentro de sus propios contenidos, tal es el juego de la hegemonía y el caso de algunas prácticas de Soralla de Persia.

El poder, dice Talal Asad, no es represivo con la diferencia. Su comportamiento es otro:

Para asegurar su unidad, para hacer su propia historia, el poder dominante es constructivo y ha trabajado mejor a través de la diferenciación y clasificación de prácticas. (...) su habilidad para seleccionar (o construir) las diferencias que sirven a su propósito ha dependido de la explotación que hace de los peligros y las oportunidades contenidas en situaciones ambiguas. (Asad 1991: 17. *La traducción es mía*).

El concepto de archivo, esta visión de Asad y algunos planteamientos de Bourdieu, desarrollados más adelante, permiten exponer tanto la clasificación que hicieron los grupos dominantes como su aprovechamiento de las diferencias culturales.

### **Actores culturales del período liberal**

Alrededor de 1880, diez años después de comenzado el proceso de la primera modernización, y cuatro años antes de ser aprobadas las “leyes liberales” que pretendían secularizar a Costa Rica y afianzar sus instituciones, tuvo lugar un acontecimiento (semi)institucional en lo cultural. En San José se constituyó un grupo de escritores que se conoce como “**el Olimpo literario**”. Este *Olimpo* era contemporáneo del así llamado “Olimpo político”, el grupo de los liberales positivistas que desde la presidencia y sus ministerios, le dio forma e identidad nacional a la República liberal y la alfabetizaron. Ambos Olimpos compartían un capital cultural y constituían un *campo*.<sup>1</sup>

En esta etapa de consolidación del estado nacional, estos oligarcas cafetaleros liberales tenían como una necesidad imperiosa crear un modelo cultural que se acoplara a los requerimientos del proyecto político diseñado para participar del mercado capitalista. De modo que ambos Olimpos actuaron, en un esfuerzo por

---

<sup>1</sup> Dicen Molina y Palmer que este grupo estaba compuesto por “jóvenes y brillantes positivistas” entre los 20 y 30 años, muchos de los cuales habían estudiado leyes y que se les llamó así por la “arrogancia despreocupada con la que aceleraron las reformas liberales.” (Molina y Palmer 2003: 88).

definir la nacionalidad costarricense, con un ascenso de los factores y elementos *culturales* en su definición, tal como se observa en la generalidad de los países latinoamericanos en la penúltima década del siglo XIX, y ese fue el momento de su invención.

El Olimpo literario tuvo en sus manos, además, la escritura de esa sección del archivo que es la literatura nacional. Esto implicó, para que funcionara su recepción, la selección e inclusión, pero también exclusión, de algunas manifestaciones de la *cultura popular*, para constituir lo que ellos querían que fuera la cultura popular. Por esta razón el *Olimpo literario*, que albergara a modernistas y nacionalistas, sufrió desencuentros internos que marcaron la producción literaria posterior. Los modernistas lucharon por la libertad creadora y la autonomía del *arte por el arte*, queriendo evitar la obligación de escribir en “tico” y sólo sobre motivos nacionales. Los otros se ocuparon de escribir textos nacionalistas que más bien eran nacionalizantes. Esta división también se dio en los pintores. Los desencuentros fueron parte de una polémica que tuvo lugar en Centroamérica, involucrando a escritores como Máximo Soto Hall, gran modernista después de Rubén Darío (Rojas y Ovares 1995).

A los libros fundacionales que escribieron los nacionalistas, los precedió un debate en torno a la lengua, o “castellano tico”, que luego aparece en el cuerpo de sus obras reflejado en los glosarios. Estos glosarios traducían los “costarriqueñismos” o “tiquismos” al español que se miraba como correcto, para aquellos lectores no nacionales, que eran los lectores deseados. Cuevas describe ese *Olimpo* así:

Llamados los “sabios”, estaban ubicados en las distintas instituciones que habían sido fundadas a partir de 1881, todas de carácter “nacional”: el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional, y otros. Desde ahí se afanaron por “civilizar” al país según los cánones del progreso capitalista. Este esfuerzo civilizatorio se dirigió, de manera especial, hacia la cultura popular, con el fin de convertir a campesinos y artesanos en ciudadanos saludables, higiénicos, instruidos, patriotas y emprendedores hombres (...) (Cuevas 2006b: 71).

Esa *cultura popular* que los miembros de los Olimpos veían, era la de un pueblo inculto y carente de alfabeto e identidad nacional, que en esas condiciones no podía colaborar con el *progreso*. El papel de los modernistas, acusados de europeizados, fue menor, los protagonistas fueron por supuesto todos aquellos que reflejaron al “ser costarricense”, a los prototipos nacionales que ellos mismos estaban inventando y fijaban en el imaginario social.

A diez años de fundado el Olimpo literario ya estuvo lista la primera antología de poesía nacional llamada *La lira costarricense* (1890). Las obras literarias de este

Olimpo abarcan todos los géneros literarios (muchos cuadros de costumbres), el periodismo y la escritura historiográfica. A este grupo pertenecieron, entre otros, los “escritores nacionales” que le dieron nombre, en el período “socialdemócrata”, a los premios nacionales de literatura y cultura: Aquileo Echeverría y Manuel González Zeledón (Magón).

De ese período liberal, datan además obras arquitectónicas y de infraestructura, de gran importancia para ese proyecto: el Monumento al Héroe Nacional Juan Santamaría (1890), el Monumento Nacional (1895), y el proceso de urbanización por el que se construyeron una importante cantidad de paseos, teatros y parques, un tranvía, zonas residenciales, el edificio de correos, bancos y comercios, hoteles y hospitales, bibliotecas y hospicios. Esos fueron algunos de los escenarios de la primera modernización. El Teatro Nacional, símbolo de la “cultura y el refinamiento” de la oligarquía cafetalera, copia en pequeño de la Ópera de París, fue construido en 1889 para zarzuelas, dramas, y otros espectáculos traídos del exterior. La oligarquía organizaba ahí también sus reuniones y bailes y sus damas llegaron a compartir el escenario hasta con la mismísima Ana Pavlova .

En la primera mitad del siglo, cuando las contradicciones sociales se agudizan y el modelo liberal empieza a decaer, surgieron otros grupos de intelectuales (Rojas y Ovares 1995), nacidos en el tiempo en el que surgió el Olimpo literario pero orientados por otros valores, que no venían ni de los sectores dominantes ni de la reducida clase obrera. Se agruparon alrededor revistas, de las cuales *El repertorio americano* (1918-1958), creada por Joaquín García Monge, tuvo gran peso en el continente, pues en ella publicaron muchos de los más importantes escritores y pensadores latinoamericanos.

La identidad de los actores del *Repertorio Americano* tenía perfil propio: antiimperialista y antifacista, “arielista” e “hispanoamericana” y pacifista. Sus miembros estaban comprometidos con la educación de los sectores populares, era a la vez una especie de proyecto político. Ellos lograron gran influencia en la cultura pero nunca desde estructuras estatales ni llegaron a agruparse como partido político. Joaquín García Monge trabajó en la educación primaria y secundaria, tanto como en la Escuela Normal y en la Universidad de Costa Rica. Posteriormente, en el proceso constructivo constante de la identidad nacional, tomó el lugar del *Gran educador nacional*.

En esa primera mitad de siglo, surgieron también escritores ligados al Partido Comunista, escritores que fueron a la vez dirigentes de grupos y sindicatos, por lo



cual llegaron a ser un grupo influyente desde las ideas del partido sin participación en las estructuras estatales.

Todas estas formaciones de grupos y sus obras literarias son reflejo tanto de una época de crisis del proyecto liberal, como de proyectos e ideas políticas nacidas para el “pueblo”. Como procesos sociales y de creación literaria se prolongaron hasta el 48. La guerra fue punto de ruptura de los factores que conllevan la posguerra y la segunda modernización trajeron otros valores, otros problemas, un nuevo proyecto político y la constitución de un campo intelectual y literario. Y la selección y producción del archivo comenzó de nuevo.

### **Los actores culturales “socialdemócratas” (o la cultura se hace carne y habita entre nosotros)**

Los ticos son siempre así, más bien calladitos pero llenos de sorpresas, uno baja en San José de Costa Rica y ahí esperándote están Carmen Naranjo y Samuel Rowinski (...).

Julio Cortázar,

El “pueblo”, esa categoría que gusta a los políticos por abarcadora y difusa, justifica todas las prácticas y luchas de poder de los grupos que se disputan la definición de sentido. A partir de los años cincuenta, ahí estaba una vez más, como abstracción que adornaba el nuevo orden. Al configurarse las políticas culturales para el “pueblo”, se elaboraron nuevos contenidos “socialdemócratas” para la identidad, retomando parte del archivo del periodo anterior: edificios de poder y trozos de discursos de identidad y cultura nacional construidas por los liberales. El costarricense “socialdemócrata” habría de ser ante todo pacífico y culto, capaz de vivir en armonía, excepcional como centroamericano y su valor máximo debía ser el sufragio. Al ser recibidos, a los valores “socialdemócratas” se les mezcló con algunas prácticas que fueron excluidas de sus contenidos, proceso que esta clase dominante no reprimió, antes bien, su aparición era útil para evitar que ese “pueblo” desarrollara proyectos propios que pudieran contradecir las prioridades del grupo dominante.

Pero el proyecto cultural “socialdemócrata”, creó un *hábitus*, entendido este término en el sentido de Bourdieu: “(...) un sistema de disposiciones durables que integrando todas las experiencias pasadas, funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones, y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente

diferenciadas.” (Bourdieu 1991: 91). Este sistema *de estructuras estructurantes*, es necesario porque a través de un proceso hegemónico, se intenta configurar las expectativas y *gustos* según la filiación de clases. Los sectores dominantes definen y producen el archivo que consideran apto para el consumo popular, según las exigencias de su propio proyecto, por otro lado, las clases populares reciben e incorporan este archivo como *gusto legítimo*. Sin embargo, no afirmaremos que las acciones emprendidas por este grupo fueran solamente imposiciones con fines de dominio. Y es importante señalar que en la práctica los procesos de lectura de ese archivo presentan desviaciones no calculadas y usos particulares. Además, es preciso recalcar que esas prácticas discursivas, actúan como *tecnologías de género*, para definir a la vez que crear lo femenino y lo masculino, para construir los individuos que la ideología requiere por lo que de Lauretis puede pensar el género como una forma de ideología.

Este proceso de producir y fijar el archivo que defina el gusto, tiene en sus receptores resultados inesperados, interpretaciones propias y permitidas, que vemos con el ejemplo de Soralla de Persia. Por tanto, el concepto de “violencia simbólica” de Bourdieu y Passeron no nos sirve, pues no da cuenta de las negociaciones que el proceso implica.

Por otra parte, como apuntamos, se configuró a partir del 48, un campo cultural. Si lo llamamos campo es porque este grupo tenía sus reglas propias, era legítimo y autónomo, y actuó como mediador entre el Estado y los gobernados a la vez que estableció todo un sistema de relaciones entre ese y los otros campos. Sus miembros tenían un capital cultural común, cada uno cumplía con algunos o todos los requisitos implícitos: apellido, clase, educación superior (algunos en el exterior), trayectoria política desde los años cuarenta o cercanía a los políticos vencedores, liberacionistas, participación en la revolución.

Tomaremos a continuación como ejemplos de actores culturales, a los dos más importantes de la época, veremos qué se propusieron y cómo lo escenificaron, para luego ver qué hizo Soralla de Persia dentro de ese mismo proyecto cultural, cómo y para qué lo hizo.

### **Carmen Naranjo: la mujer del proyecto “socialdemócrata”**

Filóloga de profesión, Carmen Naranjo (1928) nació en la provincia de Cartago en una de esas familias de apellidos significativos y “cultas”. Ella fue una de las poquísimas mujeres en puestos importantes en la esfera política de esta

etapa; sin embargo, dado el número y carácter de las instituciones en las que se desempeñó y su cobertura mediática, puede afirmarse que ninguna de las otras estuvo tan presente en la sociedad como ella. Naranjo comenzó su carrera siendo asistente de la gerencia del Instituto Costarricense de Electricidad, en donde escribió el borrador del proyecto de nacionalización eléctrica. También participó en el proceso de universalización del Seguro Social, siendo su subgerente administrativa. Luego, algunos de sus principales cargos fueron: Ministra de Cultura, Vicepresidenta de la Asociación de Escritores de Centroamérica y el Caribe, Directora de la Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA, Coordinadora técnico-administrativa del Instituto Centroamericano de Administración Pública ICAP, embajadora de Costa Rica en Israel, Presidenta del Consejo Nacional de Educación Física y Directora del Museo de Arte Costarricense.

Más allá de sus puestos de trabajo, su aura se completaba con los más de 31 textos que escribió y que abarcan todos los géneros literarios cultivados en el país, varios traducidos a otros idiomas. Por ellos ganó todos los premios literarios existentes en Costa Rica: dos veces el Aquileo J. Echeverría de novela (1966 y 1971), el Premio Editorial Costa Rica 1973 y el Premio de Cultura Nacional Magón (1986). Además, obtuvo un doctorado Honoris causa en 1991 de la Universidad de Santo Domingo, República Dominicana, la Orden Alfonso X El Sabio (1977), el Premio de la Academia de la Lengua (1980), el Premio Narrativa Certamen Latinoamericano EDUCA (1982) y una Medalla Gabriela Mistral que le dio el gobierno de Chile en 1996.

Ella, como mujer, alcanzó y se le permitió otro tipo de relación con el Estado, es decir, un tipo privilegiado, único, de ciudadanía, inserta en un mundo absolutamente masculino. Naranjo es el ejemplo de esa mujer que alcanza sus objetivos dominando las reglas del sistema de género y jugándolas, cuando sea necesario, con excelencia.<sup>2</sup>

La figura de Naranjo es propuesta aquí como contraparte de Soralla de Persia. Como “actriz cultural”, representaba a un gobierno ante el “pueblo” y representaba al

---

<sup>2</sup> Su vida política terminó de una forma muy interesante. Siendo Ministra de Cultura presentó al presidente de la república Daniel Oduber un proyecto “para utilizar la radio y la televisión para la cultura y la educación del pueblo”. Oduber, quien estuvo de acuerdo, le dio luego la espalda y aprobó otro proyecto que en palabras de Naranjo “era exactamente lo contrario”. Ella puso una renuncia irrevocable y por más ruegos del presidente no regresó al cargo. Después trabajó como experta de las Naciones Unidas y de la Organización de Estados Americanos. Al regresar al país, luchó contra la violencia doméstica y por la igualdad real, en el ámbito de la legislación.

pueblo que la eligió con el voto dado a su partido.<sup>3</sup> A la vez ella representaba a esas abstracciones llamadas cultura y democracia.

Naranjo tenía su propio estilo: se vestía de una forma discreta, que se diferenciaba de la estética de las primeras damas. Lejos de las uñas pintadas, los vestidos de moda, los sombreros y peinados de las esposas de los políticos, ella llevaba su pelo muy corto, y con sus movimientos y sus gestos rompía el estereotipo. Su voz grave y su forma de hablar tenían un estilo que, al llevarlo una mujer, hace que a ésta se le describa como “masculina”. Esto, que más que una etiqueta parece una sentencia, resulta una afrenta a la *imagen masculina de mujer*. Sin embargo, ese era el personaje de Carmen Naranjo en la vida pública, el que ella montaba para ver a los hombres a la cara y hablar con ellos de políticas de Estado. Minimizar su diferencia parece haber sido su estrategia. Así, ella no era esa mujer “femenina” de revista, como sí lo eran Karen de Figueres, Marjorie de Oduber o Doris de Monge, con sus ropas traídas “del extranjero”. Carmen era Naranjo y no era de nadie, no tenía hijos y no estaba dispuesta a reproducir la imagen de madre y familia que la patria tanto agradece.

De su agencia ya hemos hablado: era la imagen de un proyecto “socialdemócrata” que incluía las mujeres y producía espacios de cultura para el pueblo. Naranjo era una mujer excepcional en un mundo de hombres, una figura pública de un nivel de prestigio que Soralla, como muchas mujeres, abierta o secretamente habrá aspirado. Pero esa posibilidad la tenían solo un par de ellas.

---

<sup>3</sup> Al preguntarle a Carmen Naranjo por Soralla de Persia, en la entrevista telefónica, me dio la siguiente respuesta: “A esos personajes de la cultura popular me ayudó a entenderlos Simone de Beauvoir, a quien conocí personalmente. Yo traté mucho a Carmen Granados “Rafela” pero a Soralla no, pero yo recuerdo a Soralla en actos culturales y reuniones internacionales”. Le pido que me de un ejemplo. “Bueno en cosas de la UNESCO en París y New York, creo que el mundo se dio cuenta de quien era Soralla.” Una vez más, vemos como Soralla de Persia provocaba con su figura mil fantasías y versiones de ella misma y su vida. Al hablar de su imagen ella se describe así: “Yo siempre trabajé por la cultura para el pueblo y la gente me quería mucho Yo me volví una especie de santa informal. Cuando renuncié la gente se reunió para apoyarme afuera de la Casa Presidencial, cuando llegué y traté de entrar la gente me arrancaba la ropa, como para tener un pedacito mío.”

**Alberto Cañas:**

**¡Los poetas a escribir poesía y el pueblo a leer!**

Alberto Cañas (1920), es descendiente del General Cañas, figura trascendental en la guerra contra William Walker (1857) y de la familia Escalante, de la aristocracia costarricense. Además de su trayectoria en el Centro de Estudios para los Problemas Nacionales, que dio origen al Partido Liberación nacional, fue el primer Ministro de Cultura, Juventud y Deportes. También fue diputado, director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Costa Rica. Embajador en Naciones Unidas, Decano de la Facultad de Bellas Artes, director de la Editorial Costa Rica y Director de diversas instituciones autónomas. Su quehacer en el área de periodismo, con espacios permanentes en los medios para sus críticas y crónicas, hasta el día de hoy, le han permitido presentarse como un *observador de la realidad* y así difundir a la vez sus ideas y los significados que él buscaba darle a la identidad nacional.

La obra de Alberto Cañas, abarca los géneros de poesía, teatro, ensayo, crónicas periodísticas y narrativa. Su libro más reciente es su autobiografía, y es uno de los escritores más premiados del país. Cinco veces le fue otorgado el Premio Aquileo Echeverría, por sus obras de teatro, novela y cuento, en 1962, 1965, 1977 y dos premios en 1980, además del Premio Joaquín García Monge de periodismo cultural en 1964 y el Premio Nacional de Cultura Magón en 1976. También es uno de los pilares de las instituciones culturales. El historiador Rafael Cuevas (2006), especialista en la historia cultural centroamericana, lo considera “uno de los principales artífices de las políticas culturales del Estado costarricense de la segunda mitad del siglo XX” (Cuevas 2006: 39). Cañas, al contrario de Naranjo, no necesitó valerse de un *traje* especial para hacer su entrada en escena, vestía como los hombres de su tiempo y su clase, era igual a sí mismo, tenía los gestos comunes y su forma costarricense de hablar y moverse venía de la seguridad que su género y su clase le brindaron, desde antes de nacer. Era excombatiente y portaba, con su “uniforme” de político moderno, la historia de la guerra y la paz. Tomando en cuenta los dos ejemplos expuestos, que no fueron los únicos sino los más relevantes, vemos la forma que tomaba para los miembros de ese campo cultural la participación en el proyecto “socialdemócrata”. Sus integrantes pasaban de un ministerio a otro, de ahí a ser diputados o directores de diversas instituciones o viceversa, instituciones que, así como las respectivas leyes que las respaldaban, salían de sus manos.

El papel los actores culturales era doble: representar al Estado, su autoridad y legitimidad y sus políticas culturales, y a la vez representar a un “pueblo” que

necesitaba y merecía cultura y que los había elegido. Así, ellos encarnaron el proyecto cultural “socialdemócrata” y lo que ellos identificaban como necesidades de ese “pueblo”, tal como manda la democracia representativa. En ellos, el proyecto cultural se encarnaba y se autoreproducía, así eran las figuras que “el pueblo” percibía como portadoras de la cultura que debería aprender; eran, ellos mismos, el paradigma que creaban, un modelo deseado de costarricense: socialdemócrata y culto, pero por mucho inalcanzable.

La gran acumulación de poder que tuvieron estos actores muestra el peso que se le dio al intelectual- escritor/a-político/a en ese periodo. Desde su desaparición de la escena política, este peso, su enorme producción literaria y su trayectoria en el campo político no ha vuelto a ser logro de ningún escritor o político.

### **¿Pero qué significaba “popularizar la cultura”?**

El proyecto cultural “socialdemócrata”, con las características arriba descritas, tenía como objetivo explícito *popularizar la cultura* para llevarla a todos los rincones, para hacerla accesible al “pueblo”. Esto significaba para sus hacedores, que *el pueblo* debía ser receptor de obras artísticas como igualmente lo era de bienes distribuidos por el Estado. Figueres lo expresó con estas palabras: “(...) vamos hacia una sociedad que no sea pobre, pero debemos ir también a una sociedad que no sea vulgar”. Esta idea como lo comenta Cuevas, era parte de la concepción populista de las políticas culturales: “(...) la de hacer llegar la cultura oficial al mayor número posible de personas para que estas “eleven” su nivel cultural a la par de su nivel de vida” (Cuevas 2003: 28). Entonces ese “pueblo” necesitaba no ser vulgar, es decir no ser inculto.

Para ello, a partir de los sesenta, crear instituciones, fomentar la producción en el círculo de artistas y difundirla entre el “pueblo” fue la estrategia. Artista era entonces, quien ya se destacara por el dominio de ciertas técnicas, es decir, quien también resultara adscrito al *campo*. El “pueblo” no parecía tener arte por descubrir.

Un recuerdo de Cañas, como primer Ministro de Cultura, resulta muy ilustrativo de cómo era concebido “el pueblo” y la extensión cultural; cuenta que una vez alguien dijo: “Hay que poner al pueblo a escribir poesía, me acuerdo que lo llamé por teléfono y le dije ¡no seas animal, hay que poner a los poetas a escribir poesía y al pueblo a leerla!” (Cuevas 2006 a: 52). Se trata de una lógica en la que el *pueblo*, al ser convertido en receptor, se pierde del acceso a los medios para ser productor.

Con este ánimo, el Ministro Cañas creó muchos programas de extensión. Entre los primeros estuvo un programa de *popularización de la lectura*; había que “darle lectura al pueblo”. Asimismo, mandó a la Compañía Nacional de Teatro a “*embarriarse por todos los caminos*”. De la ciudad salían hacia todos los lugares del país los representantes del arte que había que consumir para no ser vulgares. Ese programa incluía tanto obras “fáciles”, que el público entendiera como obras del canon universal y obras escritas por estos actores con fines de formar conciencias. Las razones bien las comenta Cuevas:

Esta política busca expandir, extender, “la” cultura hacia toda la población aún la de las regiones más alejadas del país. La cultura que se difunde (que se “extiende”) es la que crean los productores especializados (que viven, por demás, en el Valle Central). Es en esencia, la misma política de los liberales que buscaba “civilizar” a las masas incultas. Desde el punto de vista político, esta política cultural busca, también (además de sus objetivos meramente culturales), reforzar un proceso más amplio de legitimación de una determinada concepción del mundo, de una cosmovisión: se difunde la concepción que los sectores hegemónicos de la sociedad tienen sobre lo bello, armónico, interesante, digno de tomar en cuenta; sobre lo que es, realmente “la” cultura (Cuevas 2003: 25).

A ese proceso es a lo que se refiere Monsiváis con *popularizar las explicaciones de la clase dominante*. Los proyectos e instituciones resultan un medio de transporte de las concepciones que ellos crean. El pueblo por su parte, se mira en ese espejo y en la comparación sale perdiendo, se ve inculto, tonto, incapaz de comprender mucho de lo que está recibiendo como “cultura”. Se descubre lejos de ella, lejos de la elegancia y de eso que tiene que aprender para ser culto y moderno. Ante esto, la asimilación o el antiintelectualismo se toman como camino, pero en ningún caso el “pueblo” deshecha todas sus prácticas culturales propias, algunas sobreviven aunque contradigan los modelos de cultura nacional.

### **El archivo: Los escenarios “socialdemócratas”**

El grupo de “actores culturales socialdemócratas” creó todo un campo productor y distribuidor de discursos, símbolos, obras y representaciones. Así, fijó el archivo que había de albergar lo que debía gustar y los respectivos rituales para consumirlo. Quien lo asimilara sería diferente, tendría cultura; quien no, sería ignorante, vulgar, insensible e inculto. Pero ya sabemos de lo bien que se amalgaman en el *repertorio* lo *culto* y lo *vulgar*.

Para cristalizar sus metas tomaron tres vías: la difusión, el mecenazgo y la promoción cultural (Cuevas 2006b) salidos desde un entramado de instituciones, desde una hiperinstitucionalización.

#### **a) La creación instituciones y centros de cultura**

En 1963, el proyecto cultural dio dos pasos trascendentales: creó la Ley de Premios Nacionales y la Dirección General de Artes y Letras. A partir de ellas, se implantaron instituciones como galerías y escuelas, se intervino el espacio físico, se resemantizó la ciudad, alegando “atender a necesidades de consumo cultural”, que como bien sabemos, a la vez creaban dichas necesidades. Luego se crearon certámenes culturales provinciales para “popularizar” la cultura.

El período de los setenta es llamado por Rafael Cuevas (2003) como el “período de oro de las políticas culturales”, pues el proceso iniciado en los sesenta cristalizó con la creación de La Compañía Nacional de Teatro y el Taller Nacional de Teatro, así como la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, la apertura del Museo de Arte Costarricense, del Centro de Producción Cinematográfica, de los Salones de Artes Plásticas y de la instancia máxima: el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en 1971. También se creó la Radio Nacional y el Canal 13 de Televisión (estatal).

#### **b) La escritura de un nuevo canon**

El nuevo proyecto necesitó plasmar el metarrelato de “país socialdemócrata” en una narrativa propia. Esto incluye tanto la creación de premios y casas editoriales, cursos, becas, programas radiales, revistas y festivales, como la escritura de textos maestros, históricos y literarios. Lo anterior resulta una operación ideológica o ideologizante para la reproducción de la cultura oficial, la administración de los valores y del capital simbólico y el control de la intersubjetividad.

Como se desprende de la disusión sobre canon literario iniciada en los setenta, el proceso de formación de un canon está asociado históricamente con la diseminación del *saber cómo leer y escribir*: “Así como otras prácticas sociales, leer y escribir son sujeto de varias formas de control o regulación, de formas institucionales de organización.” ( Lentricchia, McLaughlin 1990: 239. *La traducción es mía*). Esto reproduce el poder y afirma la autoridad. El comienzo del proceso se puede tener como un gran momento histórico de prácticas discursivas, que llevaría necesariamente a la



configuración de un cuerpo de textos, cuyo fin explícito era darle forma a la cultura nacional. Este proceso de producción se dio al interior de esa gran contienda de grupos e intereses que marcó el período de las posguerras y esta contienda se ignora a la vez que se refleja en ellos. El texto resulta un artefacto poderoso en un momento de disputas y legitimación del nuevo grupo hegemónico, que colabora a establecer, en términos de Gramsci, *criterios de normalidad*.

A partir de los sesenta, la iniciativa de un proyecto cultural exigió políticas específicas que implementaran la promoción y difusión de la producción cultural. Para hacerlo posible, se creó la Asociación de Autores y la Editorial Costa Rica, que publicara textos tanto de literatura e historia, como educativos. Este fue un paso importantísimo para el desarrollo del movimiento intelectual de esos tiempos y la diseminación de su producción.

La escritura de este canon literario colaboró a consolidar el campo intelectual. Surgió entonces una narrativa a la que se le llama **narrativa del período socialdemócrata**, lo cual no significa que reflejara dicha ideología pero, de alguna manera, los escritores estaban participando de la construcción de un país basado en ciertos principios sociales, a la vez que creando la infraestructura que les permitiera difundirlos. Esta narrativa fue escrita por figuras que participaron de la política como de las letras, y muchos, de una u otra forma, en la revolución, por lo cual ésta llega a ser un tema, explícito o tácito. Veamos cómo Isaac Felipe Azofeifa, escritor y actor cultural desde diversas instituciones, lo ve con la distancia:

Esa es política socialdemócrata. Hay un par de estudios, un par de libros que me parecen muy esclarecedores en ese sentido. Uno es de Carlos Francisco Monge y el otro de Álvaro Quesada. Son libros de crítica (...). Ambos van estableciendo muy claramente el desarrollo de la ideología socialista socialdemócrata a través de las obras de Alberto Cañas, de Carmen Naranjo y otros en narrativa, o bien a través de la obra mía o la de obra de Cardona Peña (...). (Cuevas 2006 a: 16).

Había, pues, un consenso en cuanto a valores asociados a la “socialdemocracia”, que debían reflejarse en la narrativa. Sin embargo es importante aclarar que no había políticas editoriales claras, que orientaran el contenido de las obras que debían ver la luz, de modo que autores de filiación política contraria al Partido Liberación Nacional también pudieron publicar sus libros.

## Letra y patria

A partir de 1960 hay un florecimiento de la narrativa costarricense, fenómeno necesariamente ligado a la creación de la Editorial Costa Rica. En el grupo de los escritores más importantes tenemos a Alberto Cañas y Carmen Naranjo, a Isaac Felipe Azofeifa, Samuel Rovinsky y Daniel Gallegos, que cultivaron muchos géneros. En ese periodo, dice el escritor Jorge Valdeperas, hay una “estética” liberacionista, dentro de la cual resalta tres aspectos: una reacción contra el partidismo en la literatura, la concepción de la obra artística como autofinalidad y la utilización del género del teatro, antes que la novela, para la difusión cultural (Valdeperas 1991: 80-81), lo que explicaría la gran cantidad de obras de teatro escritas en ese período.

## La “verdadera” historia

En el caso de la historia se dio un proceso diferente. Esta se convirtió en una arena de fuertes luchas y de disputas por la “verdad de los hechos de 1948”. Se escribieron tesis en la Facultad de Historia de la Universidad de Costa Rica y se publicaron muchos libros narrados con pretensiones de objetividad, reforzados siempre con testimonios de los autores; era el testimonio de los vencidos contra el de los vencedores. En los años cincuenta y sesenta se publicaron ensayos y relatos con el punto de vista de los vencedores (Solís 2006: 247). Varios libros escritos por el mismo Figueres, o por otros autores pero sobre el pensamiento de él, se empezaron a editar a partir de los sesenta. Como lo explica Manuel Calderón:

La historia que se escribe una vez finalizada la Guerra Civil del 48 no puede ser valorada ignorando el ambiente de la cacería de brujas y el contexto de la Guerra Fría, situaciones que se desatan a partir del momento en que concluyen las escaramuzas militares del 48. La persecución emprendida en contra de los derrotados llega hasta la misma Universidad, que se convierte en un centro de estudios con prácticas de intransigencia e intolerancia, encabezados por Rodrigo Facio. (...) La situación universitaria, bastante compleja por la lucha ideológica, había involucrado a sectores universitarios que previamente se habían matriculado en el bando de la oposición “...entre docentes y funcionarios habían contribuido con la suma de 4636,10 colones para el sostenimiento del ejército de oposición”. Si lo anterior evidencia una universidad comprometida políticamente con una causa, a esto se le debe agregar que: “el Consejo Universitario también determinó hacer un pergamino de distinción a aquellos profesores universitarios que sirvieron en la confrontación. La década del setenta experimenta un clima político más civilizado, menos tenso, y la cacería de brujas ha desaparecido; la norma es una mayor tolerancia, el proyecto social

demócrata ha triunfado; tal logro lo patentiza la legalidad del Partido Comunista.”  
(Calderón. *Cuaderno digital*).

Esta cita ilustra tanto la disputa por la verdad de los hechos del 48 como el proceso de cura del cuerpo de la Nación que ya describimos antes.

### **c) La patria en acuarela**

Las nuevas políticas también decidieron impulsar la pintura. Una vez fundado el Museo de Arte Costarricense, se establecieron certámenes mensuales y el gobierno fomentó la producción de pinturas para plasmar el paisaje de la Nación. Así, se reunió a los pintores y se organizaron excursiones regulares a las que asistían también gentes del gobierno e incluso el presidente en algunas oportunidades. Durante esos paseos de domingo, los artistas pintaban el lugar y luego los cuadros se vendían en la misma localidad, como lo relata Alberto Cañas:

(...) sirvió para que muchos pintores descubrieran paisajes que no conocían. (...) Los llevábamos a las partes altas a que vieran la niebla de los volcanes, otra vez a Pacayas, otra vez a Zarcero, otra vez a la costa. Donde había una Municipalidad que estaba dispuesta a pagar cincuenta almuerzos y da darle dos o tres mil pesos por cuadro, ahí se iba todo el mundo. (...) se fue creando un mercado, y un mercado popular. (Cuevas 2006a: 64).

Así vemos aquí una doble estrategia: impulsar las artes pintando “la patria” era a la vez hacer que las gentes se identificaran con ella, viendo el paisaje, desde siempre ahí, ahora a través de los ojos de un artista. El paisaje, elevado a la categoría de arte, adquiriría nuevos significados y ligaba a los ciudadanos a la Nación, ya no disputada, sino cada vez más compartida.

### **d) La banda sonora de la “socialdemocracia”**

La Orquesta Sinfónica ya existía antes de 1948, pero con el nuevo proyecto se organizó su reestructuración. En palabras de Guido Sáenz, entonces director del Departamento de Música y quien también fue Ministro de Cultura: “Hay que cambiarla toda porque es una cuestión ya de actitud, además de nuevo brillo, nueva concepción” (Cuevas 2006a). Entonces se contrataron músicos e instructores traídos de otros países y el presidente Figueres, durante años, no faltaba en el palco presidencial del Teatro Nacional. Poco después la orquesta giraba por el país, en

“conciertos de extensión”, llevando grandes obras del canon “universal”, salvo raras excepciones de música costarricense. Como lo recuerda Sáenz:

(...) se preparó un programa con obras más “fáciles”, más “accesibles” para un público rural que no podía comprender, caer en el peligro del aburrimiento por desconocer este tipo de música, una obra más densa como una Sinfonía de Brahms o una de Mahler, entonces se llevaba un programa un poco más liviano de música sinfónica, siempre de gran calidad y categoría, y se programaban sesenta conciertos de este tipo; con explicaciones, cuál es el nombre de cada instrumento, cada músico mostraba un instrumento, daba un ejemplo de la capacidad del instrumento de la nota más baja a la más alta, escalas, melodías, que la gente pudiera establecer timbre. Todo eso ejercía una especie de fascinación de aquella cosa mágica que era un conjunto sinfónico, de aquellos señores que tocaban, como le oí decir a un campesino; “Es que tocan como los ángeles, se le salen a uno las lágrimas de oírlos (...)” (Cuevas 2006a: 112).

La visión mágica de esos que *tocaban como ángeles* reforzaba la idea idealizada de cultura que muchas veces se difundía. Luego se creó la Orquesta Sinfónica Juvenil, después de un día histórico en que Figueres tuvo una iluminación y declaró “**¡Para qué tractores sin violines!**”, frase que quedaría indeleble en el recuerdo de todos los costarricenses de la época.

#### e) El teatro y la danza

En 1951 fue estrenada en el Teatro Nacional la primera obra de Alberto Cañas llamada “El héroe”, cuyo *tema* era los odios y rencores, como resultado de una guerra civil en un país latinoamericano. Con este tema, para nada casual, se inicia una etapa de gran florecimiento del teatro costarricense a la que se le llama “el boom teatral”. La explicación de éste la deja clara Valdeperas:

Lo que nos interesa destacar fundamentalmente es esta primera vinculación entre el desarrollo dramático nacional y los hombres de letras del Partido Liberación Nacional, nudo que se observa desde un inicio y que se afirma con el correr del tiempo. Los autores de teatro de esos años están “indisolublemente” ligados a la actividad teatral costarricense y a la socialdemocracia, representada en el Partido Liberación Nacional (Valdeperas 1991: 93).

El teatro y la danza fueron llevados por los rincones del país. Fue así como muchos costarricenses fueron al teatro por primera vez, por ejemplo, la gente del puerto de Puntarenas en una tarima de playa, vio *Las troyanas* de Eurípides.

**f) ¡A museizar!**

En un nuevo emblema de ese período se convirtió el edificio del Cuartel Buenavista, viejo símbolo de los tiempos de la Costa Rica con ejército, que Figueres en un acto fundacional, cerró para siempre dándole con un mazo a una cresta de su muralla. Así fue convertido en la nueva sede del Museo Nacional, ya existente desde finales del siglo. Además, hacia los setenta, ya habían sido creados el Museo de Arte Costarricense, el Museo de Jade, el Museo de Oro y el de Numismática. Esto fue posible por el interés político-cultural de los sesenta, expresado en la arena política, de que las instituciones compraran material arqueológico, para lo cual fueron redactados varios decretos y leyes. El museo, como artefacto político-educativo que ordena la vida nacional en colecciones y la hace comprensible, con lo que muestra y con lo que calla; el museo como lugar donde escenificar y preservar el legado cultural, como forma de demostrar que el país posee una cultura y debe mantenerla, estuvo muy presente como parte del proyecto “socialdemócrata”. Su archivo es, como vemos, inmenso. Sin embargo, en la práctica sabemos que las acciones de internalizar, de interpretar y de consumir lo que se recibe como cultura, no excluyen la creatividad. De ahí las imprevisibles respuestas que nacían en ese mismo momento en que se creaba toda esa estructura. Soralla como ejemplo. Pues este proyecto se desarrollaba paralelo a la acción de los medios de comunicación y sobre todo a la entrada de la televisión en los hogares, que pronto ocupó el centro de los medios educadores, por encima de los programas escolares. Y como lo dice Monsiváis, entre otras características, la televisión destruye los esquemas moralizantes más rígidos, disemina utopías del consumo y reelabora las jerarquías del gusto, alisa las grandes diferencias entre su auditorio de clase social, de género, de edad, de nivel cultural, de perspectivas políticas, despoja al uso del tiempo libre de todo sentido de finalidad (social, familiar, individual) y aproxima a los sectores rezagados a manifestaciones culturales y sociales en un movimiento que así sea superficial, no es menospreciable de modo alguno (Monsiváis 1995: 155-156). Esta tremenda acción de los medios era lo que competía con las políticas culturales de entonces, esto que llegaba “al pueblo” de forma tan eficaz.

## Archivo y repertorio: El “pueblo” como protagonista

### Preámbulo literario: Cuando la vida se parece a la literatura

Uno de los escritores que ha llegado, por la acción del tiempo, a ser de los más representativos de la primera mitad del siglo XX es Carlos Luís Fallas (Calufa 1909-1966), autor de la novela bananera *Mamita Yunai* que Pablo Neruda tanto elogiara en su *Canto General*. “Calufa” fue militante del partido comunista<sup>4</sup>, y en el 48 participó como jefe militar en los batallones obreros, que peleaban apoyando a Calderón Guardia. Esto lo situó, en la posguerra, en el lado de los doblemente perdedores: perdió la guerra y luego los comunistas, despreciados por los liberacionistas y también por los calderonistas, pasaron a ser los “*otros amenazantes internos*”.

En 1950, Calufa escribió una novela corta llamada *Mi madrina*. El relato trata de un niño que vive con su madrina, en una extrema pobreza, en los alrededores de la capital. La vieja, católica devota, era la curandera y la rezadora del lugar en los rosarios y novenarios de muertos, con lo que lograba la comida de las celebraciones y algunas monedas. El personaje de la madrina tiene características comunes a muchas mujeres de esa época: “...famosa por aliviar y curar algunas dolencias. Tenía mano suave y muy hábil para sobar lisiaduras y sacar empachos; y conocía remedios muy seguros para cortar un espasmo, detener un colerín o terminar con un ataque de lombrices.” (Fallas 1993: 25). Su situación económica se mantiene en estado lamentable hasta el día en que un hombre, en busca de unas brujas que vivían y atendían en el vecindario, se equivoca de casa y le pide a la madrina *unos polvitos para amarrar el amor* de una mujer. La madrina, debido a su pobreza y a pesar de sus hondos temores al pecado, accede a darle un polvo que obtuvo raspando el fogón. El hombre regresa al poco tiempo a pagar “el milagro hecho”. A partir de ese día y hasta

---

<sup>4</sup> Su propia biografía es un ejemplo de pueblo encarnado, ese pueblo por el que los comunistas emprendían sus luchas. Calufa comenzó su vida laboral muy joven en los talleres de un ferrocarril. A los 16 años fue a vivir a la provincia de Limón. En el Puerto trabajó como cargador en los muelles y en las plantaciones bananeras de la United Fruit Company realizó labores de peón, albañil, dinamitero y tractorista, entre otros. A los 22 años, regresó al Valle Central y se encontró con los discursos revolucionarios e ingresó al reciente movimiento obrero. Se convirtió en zapatero. Organizó los primeros sindicatos y huelgas en la provincia de Alajuela, por lo que fue encarcelado, herido por la policía, y luego desterrado a Limón. Esto es muy importante porque ahí organizó la gran Huelga Bananera del Atlántico en 1934, que sacudió al país, con una participación de 15.000 trabajadores y lo envió de nuevo a la cárcel. Luego fue regidor Municipal (1942) y diputado al Congreso Nacional (1944).

su muerte, a la madrina no le van a faltar clientes, gentes con dinero y problemas que ella va resolviendo con el arma del simple consejo desde el sentido común, al que hacía acompañar con polvos y objetos improvisados que salidos de sus manos eran objetos de poder, y que la gente agradecía con gran alivio.

Al estrenar su nueva identidad de bruja, algunos de sus vecinos la maldijeron y otros la apoyaron, y el cura fue hasta su casa a amenazarla con el fuego del infierno. El niño, quien cuenta la historia, dice:

A mi madrina le tenían temor en el barrio, pero también mucho respeto, porque entonces comenzaban a visitarla con frecuencia, en demanda de sus mágicos poderes, personas de la ciudad y de la capital muy distinguidas, según lo pregonaban sus ropas y modales; especialmente señoras, que llegaban casi siempre de noche y procurando esquivar las curiosas miradas de los vecinos. Y tales visitas contribuían a acrecentar su prestigio de hechicera infalible. (Fallas 1993: 79).

“Calufa” describe una sociedad costarricense que se encontraba a medias entre las prácticas y prejuicios de la religión católica, que pretendía controlar por completo la vida de la gente, y las prácticas de brujería a las que acudían los desconsolados a pesar de su terror por el castigo divino.

La bruja de la novela y Soralla de Persia comparten características. Ambas eran “mujeres sin marido”, que se estrenaron en su profesión por una casualidad y una necesidad de subsistencia. Ambas eran católicas y tuvieron éxito por encima de las prohibiciones. La *madrina* vivió su vida atormentada por el horror al fuego eterno y humillada por los comentarios de sus vecinos, que sufría en sus noches de espanto, llorando en posición fetal. Soralla en cambio, disfrutaba hondamente de su papel de consejera. Solamente en el trance de su enfermedad y en vísperas de su muerte, vivió un tiempo de terror al fuego del infierno. Aunque comentarios destructivos no le faltaran, ella tuvo a los medios de comunicación y a algunos hombres de la esfera política para legitimar sus excesos de hechicera nacional.

## **La clase media como protagonista**

Los miembros del *Olimpo literario*, sus escenarios y su literatura fueron un vehículo para el proyecto liberal dentro del cual la creación de la nacionalidad era urgente. El proyecto liberal se dirigía a ese “pueblo” de entonces, en un país rural y cafetalero; las plantaciones de banano funcionaban como enclaves en las costas, lejos de Valle Central. Antes de 1870 ya se había expropiado a las comunidades indígenas

del centro del país, que tuvieron que escoger entre ser asalariados o emigrar (Fonseca 1996; Pérez-Brignoli 1989), ante el avance de la frontera agrícola. Su narrativa muestra diferencia pero no conflicto entre clases sociales, es bucólica, presenta un mundo idílico de campesinos buenos (más bien tontos). Un “pueblo” compuesto por *labriegos sencillos y pacíficos* como dice el Himno Nacional, que sólo cuando la patria esté en peligro, como el Himno manda, trocarán sus toscas herramientas por armas.

En la primera mitad del siglo XX, el grupo del *Repertorio* y los escritores asociados al partido comunista rompen con el idilio literario y reflejan en sus obras la crisis del modelo liberal y sus problemas sociales. En las obras de los comunistas el “pueblo” estaba compuesto por pobres, campesinos proletarizados, desplazado, por marginales, madres y niños abandonados, la clase obrera que sufría de injusticia y miseria, y no solamente en el Valle Central sino en otras provincias había lucha de clases.

A su entrada en escena, el grupo de actores culturales “socialdemócratas”, se propuso desarrollar políticas culturales para *popularizar* la cultura. Este grupo tuvo dos componentes que los otros no tuvieron: siendo parte de las instituciones estatales y culturales (que ellos creaban) sus obras relataron las contradicciones sociales y denunciaron la corrupción institucional (Rojas y Ovares 1995, Valdeperas 1991, Duncan, 1995, entre otros). A esta literatura Valdeperas le llama “*literatura realista crítica de visión socialdemócrata*” (p. 111). El “pueblo”, durante los sesenta y setenta, en muchas de sus obras es la gran clase media que incluye la clase burócrata. Su panorama es desolador, es la clase media de ideales mediocres, consumista, los burócratas deshumanizados, cínicos y aprovechados, esos que llegan a las instituciones del Estado, vendían su conciencia para escalar y generan corrupción.

Carmen Naranjo fue una escritora clave, que expresó por medio del ensayo y la novela su preocupación por el “ser costarricense”. Ella, apunta Cuevas, fue la primera escritora que dio cuenta de un “*cambio de perfil en la literatura costarricense*” (Cuevas 2006: 91), a saber, la representación de “lo costarricense relacionado con la clase media”. Como vemos, ella iniciaba cambios tanto en la literatura como en la política,

Carmen Naranjo inaugura en 1966 una nueva corriente narrativa en nuestro medio: *Los perros no ladraron*. Se trata de una narrativa de desencanto, y en algunos casos de desesperación. Refleja la percepción de un sector de la intelectualidad costarricense de que el proyecto político que se había venido impulsando con el llamado “Estado Benefactor” estaba agotándose, de que los resultados visibles de esas políticas del fomento de una cultura de clases medias había llevado a la sociedad a una situación



de medianía y de que las señales de la corrupción y el entreguismo extranjero eran alarmantes (Duncan 1995: 109).

Sin embargo, en sus primeras obras los problemas de esa clase media que ella señala son parte de una realidad que está en proceso y tiene posibilidades de un mejor desarrollo (socialdemócrata). Pero ya en los setenta, (por ejemplo en *Diario de una multitud*, 1974 y en *Cinco temas en busca de un pensador*, 1977), la crisis no es presentada junto a la posibilidad de un camino a seguir. Los personajes en sus obras son víctimas sin vías de salida, se degradan sin posibilidades de hacer algo para cambiar su situación.

Por su parte Cañas ve venir tempranamente la crisis y reacciona; quería anticiparse a la crisis de representación para evitar otro enfrentamiento armado (Anexo V), el último todavía estaba cerca. En su novela *Una casa en el Barrio del Carmen* (1965), presenta una forma de intervención literaria prospectiva y compensatoria para un modelo de cambio. Luego, en los años setenta sus escritos pierden esta característica. Lejos de las exploraciones vanguardistas de los escritores contemporáneos latinoamericanos en cuanto a la técnica de la escritura, la novela de Alberto Cañas se queda con el estilo realista tradicional, llena de una simbología demasiado obvia, pedagógica y “aleccionadora”. En ella muestra el choque generacional que se vive en el país: los viejos no entienden los valores nuevos, cuyos portadores los ven a ellos y su mundo como anacrónico. El “pueblo” “el costarricense”, parece ser esa clase media ascendente vulgar y falta de abolengo y educación, oportunista, insensible, que lucha para lograr una mínima cuota de poder. A ésta la representa un hombre venido de provincia, que como estudiante de leyes es sensible a los problemas sociales pero que, con tal de ascender, se corrompe y entrega su conciencia. Sin embargo, en esa clase media en transición también hay gente honrada que debe ser garante de la armonía que necesita el país. Los valores del pasado permanecen en una casa vieja, del Barrio del Carmen, que es llamada “La República”, en donde viven dos hermanos de la antigua aristocracia. Así simboliza el espacio tradicional, refugio de valores verdaderos de la historia de la patria, y a la vez nos dice no sólo que la clase tradicional ya no puede reproducirse sino también que *La República* está habitada por hermanos que viven en armonía. Pero la República está hipotecada y en peligro de remate. A *La República* se la disputan entonces alguien que quiere venderla a una compañía extranjera y el abogado corrupto que quiere hacer negocio. Pero a *La República* la salva un director de una institución estatal, un hombre también de clase media pero que reconoce los viejos valores y entonces la compra para el Estado.

Así, *La República* no se vende a manos extranjeras, ni se negocia corruptamente, se queda en manos del Estado, se nacionaliza. Al final de la novela el tiempo, el pasado nacional simbolizado con un reloj, que aparece en la novela marcando los acontecimientos, es entregado por los viejos a la nueva generación, en un traspaso de patrimonio en armonía.

La propuesta de Cañas para una transición sin traumas no se adecua a los cambios que se estaban viviendo en el país. Este “parto sin dolor”, propuesto por Cañas en términos casi arquetípicos, este ajuste sin violencia, estaba muy lejos de ser la solución: los cambios que venían eran para los dirigentes de ese entonces sencillamente imprevisibles.

Cañas y Naranjo veían a esa clase media arribista como un grupo que llegaba a corromper las estructuras del Estado que también ellos creaban. Ese era el “pueblo” que estaba formando el proyecto “socialdemócrata” y ese era al que había que educar. Pero ¿de dónde viene esta percepción? Entre los cincuenta y los setenta se crearon más de 50 instituciones estatales de diversos tipos. Este enorme aparato estatal cubría una gran parte del territorio y generó una extensísima clase burócrata. Las estructuras del Estado que ellos estaban creando se llenaban de gente, que en sus novelas, es descrita como hipócrita, arribista, falta de valores, consumista, que vende fácilmente su conciencia y se corrompe para escalar. Hay en sus ficciones un cambio de valores no calculado. Entre ellos la visión del Estado como “lugar para el ascenso social” y de la política como “prometedora industria”, que llevaban al avance de la corrupción. Ya en los setenta el proyecto se dirigió hacia su colapso. Llama la atención ver a esas “voces críticas” denunciando, a través de sus obras literarias, la corrupción en las estructuras del gobierno que habían salido de sus manos y se les habían salido de las manos. Hablaban de éstas como si les fueran ajenas. Si la masa era inconciente y pasiva, resultado de las políticas del Estado “socialdemócrata” que ellos creaban, los políticos y escritores veían venir los factores propiciadores de ese colapso, que describían en sus obras, sin propuestas de solución o, en su defecto, con propuestas inadecuadas.

Al entrar “en quiebra”, por así llamarlo, ese ideal socialdemócrata, al volverse confuso e identificarse con la propia realidad problemática sobre la que se construye la obra, Cañas y Naranjo acaban planteando una serie de críticas en las que sobresale esa claridad que ambos poseen para desenmascarar la mecánica interna de la sociedad costarricense de los años setenta, pero sin una visión correcta de hacia dónde debe marchar (Valdeperas 1991: 114).

Al mismo tiempo que ese modelo ‘socialdemócrata’ entraba en crisis, el papel tradicional del intelectual como generador y distribuidor de discursos ordenadores, administrador de símbolos, de sentidos y explicaciones, de conceptos y representaciones, de leyes y metáforas que condicionaran las prácticas culturales se quebraba definitivamente. Estos escritores participaban de la política en puestos de suma importancia y al mismo tiempo su carrera en la literatura era beneficiada por esa estructura. Los miembros de este grupo estuvieron condenados a otorgarse premios entre ellos durante mucho tiempo y desde las instituciones que ellos habían ayudado a conformar. Así, el sistema se reforzaba y legitimaba con los símbolos que él mismo producía y sus hacedores mantenían su elegancia con la crítica, que no los llevó a abandonar el partido sino hasta años después y sólo a algunos.

El análisis de este entramado de relaciones Estado, intelectuales y “pueblo”, no puede ignorar el impacto que los aparatos hegemónicos tienen en la constitución de las subjetividades. El “autorretrato” que Soralla pinta de ella misma (Anexo III), es un artículo válido para ver cómo se presenta ante la colectividad. A lo largo de todo él, Soralla se muestra como parte de una estirpe de académicos, como una mujer letrada que se dedica a la filosofía y la literatura, a los estudios de diversas áreas del conocimiento, tanto como a la vida política, citando para ello grandes nombres del mundo de las bellas letras como de la universidad y el campo político. Es decir, competía con el campo intelectual que no competía con ella. Al leerlo, su figura se nos presenta como un palimpsesto, hecho de capas de diversos discursos y realidades histórico-sociales que desde las instituciones le dieron forma, en ella se amalgamaron, como lo habrán hecho en miles de costarricenses. En ella, como en miles, se conjugaron los restos del proyecto liberal, las ideas del mundo moderno, las imágenes mediáticas y el proyecto cultural “socialdemócrata”, no como estas ideas eran planteadas, sino tal y como eran incorporadas por la gente que se valía de la mezcla de signos viejos y nuevos, y con las que daban a la vez nacimiento a otros contratos de significación, pues, no hay raíces, autenticidad, préstamo o copia: la identidad es una mezcla inventiva y relacional (Clifford 1998: 25).

## II

### El performance como una de las respuestas al proyecto cultural

Pregunta: Disculpe. ¿Podría definir el arte del performance?

Respuesta: El performance es tanto la antítesis como el antídoto para la alta cultura.

Guillermo Gómez-Peña.

### Introducción

Soralla de Persia, el fenómeno que representa, fue visto como parte de eso que los políticos, en medio del rechazo y la simpatía, con una sonrisa de distancia llaman “cultura popular”. Por haberse dado exactamente dentro del periodo que duró el proyecto “socialdemócrata”, es factible considerarla como una de las respuestas a los acontecimientos de esa época, tanto en lo que toca a la presencia de los medios como a las políticas culturales.

El concepto de cultura más apto para abordar y situar un fenómeno como Soralla, lo proporcionan las teorías de la hegemonía de Gramsci, las distinciones propuestas por Williams, los trabajos de Monsiváis acerca de la cultura popular en Latinoamérica, y el reciente desarrollo, a partir de Turner, Schecher y Diana Taylor, de propuestas sobre la performance.

1) El giro que le dio Gramsci a la teoría de la ideología y la explicación de fenómenos y dinámicas sociales, con la introducción del concepto de **hegemonía**, nos sirve como alternativa al esquema estructura-superestructura porque distingue entre dos niveles (“superestructurales”) de la sociedad política, el Estado y sus agencias y la sociedad civil. Mientras el Estado establece y reproduce la dominación a través de formas que van desde la legislación hasta la coerción, la sociedad civil reproduce la hegemonía. Así el grupo dirigente se asegura que la masa de la población conciente en forma “espontánea” la orientación que le da a la vida social, dominación manifestada como liderazgo intelectual y moral. El establecimiento de la hegemonía, según la teoría de Gramsci, es tarea de los “intelectuales orgánicos” de la clase dirigente. El grupo hegemónico crea y mantiene su dominación mediante la constitución de lo que él denominó “bloque histórico”. Este enfoque permite discutir desde otra óptica

las relaciones entre los grupos hegemónicos y la cultura popular en el período referido, alejarse del pensamiento binario que lleva a identificarla como todo lo opuesto a lo que se entiende por alta cultura, o simplemente como el equivalente a cultura de masas, y verla como el resultado de una negociación venida de las luchas entre las fuerzas de incorporación y homogenización de la cultura dominante y las de resistencia de los grupos subordinados, dentro de una sociedad. Vista así, abarca entonces el lenguaje, el sistema de creencias, el conjunto de sentimientos y modos de vivir y pensar de las capas populares, subordinadas a la clase gobernante o subalternas, en un momento histórico dado, lo que llamaremos con Taylor el *repertorio*.

Así, los portadores de esta cultura aparecerán no como seres pasivos cuya cultura les es impuesta, sino como personas con habilidades y creatividad para lidiar con las acciones de manipulación que recibieron a través de los productos mediáticos y como generadora de múltiples prácticas culturales a partir de éstas.

2) Derivados de la recepción de los escritos de Gramsci, tenemos los trabajos de Williams, quien al estudiar el vínculo entre la cultura y la experiencia social, entre las instituciones culturales y las prácticas de la vida cotidiana y con ello los valores y las vivencias compartidas por un grupo, (estructura de sentimiento), mostró el cruce de los contenidos culturales colectivos con la ideología. La contradicción que este cruce genera, nos dice, es trabajada tanto inconcientemente como concientemente, pero no es mera imposición, de ahí que genere continuas renovaciones en la cultura. Entre ellas están las manifestaciones que se generan en el sistema hegemónico y con las que éste es cuestionado, entre las cuales Williams distingue las construcciones culturales *residuales* y las *emergentes*. De especial utilidad para esta investigación resultan las residuales, que tienen que ver con elementos culturales heredados del pasado pero importantes en el presente. Dichos elementos, en tanto activos y no arcaicos, obligan al aparato hegemónico a elaborar estrategias que pueden significar su eliminación o su inclusión en de la cultura. Williams las ve como respuestas contrahegemónicas.

En el caso que nos ocupa, los elementos residuales a los que Soralla echó mano iban en contra de los discursos de la medicina, venidos con la modernización cultural. Quien curaba el cuerpo o el alma tenía que ser un doctor. Por lo tanto exotizarlos fue su estrategia. El proyecto cultural por su parte no los tomó en cuenta, no eran valorados dentro de lo que se tomaba como cultura. Se puede alegar que ignorarlos es ya de suyo una exclusión, pero el punto por resaltar aquí es que no hubo represión sino que, por el contrario, el despliegue de la figura de Soralla fue aceptado y permitido en el juego de la hegemonía.

3) Dentro de los autores latinoamericanos que más han aportado a la discusión alrededor de estos conceptos está Monsiváis, quien a finales de los setenta pasó a hablar de la *cultura popular urbana*. Al tomar en cuenta el proceso por el cual la cultura popular deviene urbana en Latinoamérica, Monsiváis llega a la siguiente definición para la “cultura popular urbana”:

(...) es el espacio generado por los modos operativos de la ciudad capitalista y las respuestas a tal sujeción: el resultado ideológico (la conciencia, falsa o verdadera) que proviene del choque entre la industrialización y las tradiciones, entre el Poder del Estado y la insignificancia de los individuos, entre los derechos civiles y las dificultades para ejercerlos, entre la modernización social y la capacidad individual para adecuarse a la oferta (las apetencias) y la demanda (las carencias). Esta cultura emerge al convertirse la sociedad tradicional en sociedad de masas y es hecha y rehecha profundamente por las aportaciones tecnológicas del capitalismo: la imprenta, el grabado, la fotografía, las rotativas, el fonógrafo, el cine, la radio, la televisión, los satélites (Monsiváis 1987: 134).

Este proceso tiene muy diversos resultados. De los que él señala tomaremos algunos y aportaremos otros.

4) La línea epistemológica llamada *Estudios del Performance* permite abordar el performance de Sorolla. El performance es tomado en ellos como forma de transferencia del conocimiento o memoria cultural, que se ubica en lo que Taylor llama *repertorio*. Estos estudios surgieron en los años setenta como resultado de las obras de Víctor Turner y Richard Schechner, y se constituyeron en una respuesta al debate en torno al Performance Art. Turner, estudió rituales y símbolos, juego, teatro y dramas sociales; y desarrolló sus investigaciones dialogando con disciplinas como la etnología, la literatura, la historia, la filosofía y la religión. Schechner trabajó investigando, entre el teatro y la antropología, culturas no occidentales y amplió *lo performativo* a las prácticas de la vida cotidiana; lo definió entonces así: “La performance es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales, más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancías y costumbres” (Schechner 2000: 14). A partir de esos planteamientos se desarrolló un campo teórico interdisciplinario que está más bien en los cruces entre “(...) el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, y con el tiempo se añadirán nuevas intesecciones” (Schechner 2000: 19).

A este grupo de estudiosos del performance pertenece Diana Taylor, quien investiga sus manifestaciones en Latinoamérica. Ella ve el performance en las

prácticas culturales encarnadas, en el comportamiento expresivo como forma de transferencia de la memoria cultural, que existen desde que el mundo está poblado. Esto significa que se enfoca no tanto en lo que es performance sino en lo que el performance permite.

En Alemania, la mayor investigadora de esta línea es Erika Fisher-Lichte, de la Freie Universität Berlin, quien propone pasar de pensar la *cultura como texto* a pensar la *cultura como performance* (Fisher Lichte 2004). La cultura vista como performance, propone dicha autora, sirve como modelo para investigar la producción de sentido, pues es a través del performance que se llega al nivel de referencia. Por lo tanto, en los procesos de puesta en escena en rituales, eventos de política y deportes, etc, se puede estudiar la generación y perceptibilidad de significado, que es lograda a través de las actividades de transformación.

Por último, performance es un término derivado de la palabra francesa ‘parfournir’ que significa realizar o completar un proceso. En el contexto de la teoría abarca un amplio rango de comportamientos y presenta enormes dificultades de traducción. Taylor lo diferencia de otros como representación, teatralidad, espectáculo y acción. Sin embargo, reconoce las profundas interconexiones y fricciones entre ellos. El término performance incluye a todos los anteriores pero no se puede reducir a ninguno de ellos. Taylor ve el problema de intraductibilidad como positivo pues el término performance, “(...) connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervención en el mundo.” (Taylor 2007: 15). Igualmente, al pasar al idioma español, la palabra performance viene siendo usada con artículo masculino o femenino según lo escoja el autor.

## **El repertorio: Las devociones en la cultura popular**

Dicen Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*, publicada originalmente en 1947, que:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. *Pretendía* disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia. (Horkheimer y Adorno 1947: 59. *El subrayado es mío*).

En esas formulaciones, el verbo *pretender* es fundamental, pues sabemos que en las sociedades de Latinoamérica este cometido de la ilustración dieciochesca tuvo logros limitados así como la secularización de los mundos simbólicos. De modo que, como en el caso europeo, no sólo hay discursos que van a desmitificar las promesas de desmitificación y conocimiento libre de “prejuicios”, hechas por la Ilustración, sino que esos discursos siguen diversos caminos, desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. El discurso de la *Kritische Theorie* es sólo uno de los varios que se inscriben en la principal de esas vías.

Ya hemos mostrado (Cap. III) cómo los medios de comunicación masiva hicieron posible la figura de Soralla. Pero ¿sobre qué base Soralla, a través de los medios, encontró anclaje en la vida cotidiana de sus seguidores? Si la sociedad en la que se insertó Soralla hubiera estado realmente secularizada, ella no hubiera encontrado tal espacio. Pero el logro del proyecto secular no fue el esperado, pues lo impidió la pervivencia y coexistencia de varios sistemas simbólicos que, además, se fueron mezclando con los contenidos de la etapa liberal, con los de los medios de comunicación y más tarde con los de la etapa “socialdemócrata”. Este proceso acumulativo generó prácticas y sentimientos no obligatorios a los que ya nos referimos. Se trató propiamente de *devociones*. Para este proceso, el término *sincretismo* queda corto, al referirse solamente al cruce de sistemas de creencias y religiones.

El periodo liberal y más tarde el “socialdemócrata”, con la exaltación de las figuras laicas de políticos y escritores, cultivó la *devoción* como forma de adscripción. Las prácticas pertenecientes a la esfera política tuvieron su propia iconografía de “santos laicos” con carácter *mágico* y rituales específicos con la misma estructura de los ritos religiosos. Las devociones incluyeron obviamente, construcciones de género y sexo específicas, tanto como relaciones entre géneros, que obedecían a ese nuevo orden que las producía. Esas devociones son lo que identificamos (Cap II) como la base sobre la cual Soralla actuó. Ella y las personas que la buscaban, las tenían como parte de su vida y con ellas asumieron tanto los actos religiosos como los laicos indefiniéndolos. El desarrollo de las devociones que encarnó Soralla y su generación, y que ella transmitió en su performance, piden revisar por eso todo el siglo XX costarricense.

Las elites gobernantes en la Costa Rica de finales del siglo XIX, emprendieron un proyecto de país que pretendía continuar la Ilustración, el triunfo de la ciencia sobre la *superstición*, de la “cultura” sobre la “ignorancia”, la desacralización del tiempo y el espacio preconizada por el ideario positivista. Para ello, desarrollaron



un programa político-cultural que hubiera debido conducir a esos niveles de relacionalidad económica, política y burocrática que llevan, dicho con Max Weber, a *desencantar* el mundo. Con todo, las devociones que ellos mismos fomentaban, la identidad nacional que en ese momento se aprendía a sentir, y la pronta entrada del cine y la radio, fueron sólo algunos de los elementos que estaban ahí para no abandonarse al desencanto del mundo.

Parte de la estrategia de este programa político-cultural liberal fue la instrucción pública laica, que por su parte generaba la devoción a la alta cultura (“religión del arte”), a la imagen de la persona ilustrada. Además de dar conocimientos, habilidades y destrezas mínimas para moverse en un mundo en proceso de modernizarse, escolarizar era urgente para diseminar los contenidos ideológicos del proyecto y la educación era secular, por lo que los liberales tuvieron que lidiar con un descontento popular:

(...) tenían por fin, aparte de alfabetizar a los hijos de campesinos, artesanos y trabajadores, civilizarlos, es decir, facilitar que se identificaran con la ideología del progreso, en su sentido capitalista y positivista, y que adscribieran, entre otros, los valores burgueses de la disciplina laboral, la ciencia y el patriotismo. Los sectores populares, enfrentados con un proyecto orientado a “aculturizar” a sus vástagos, lo adversaron con denuedo, apoyados por la Iglesia católica, opuesta a la secularización de la enseñanza (Molina y Palmer 2003).

Soralla de Persia es parte de las generaciones que nacieron bajo el discurso ilustrado y secular y a la vez portadoras de un sincretismo. Así combinaron el culto a los santos católicos y a los laicos, al ilustrado y al héroe posterior a la guerra del 48.

Durante los primeros años de vigencia, las leyes liberales, promulgadas desde 1884, mantuvieron a la Iglesia Católica acorralada, pues le habían quitado sus propiedades. Expulsadas algunas órdenes de sacerdotes y prohibida la llegada de otras, la habían sacado de la vida pública, de la educación y los hospitales; pero no de las prácticas cotidianas. Esas leyes le trajeron a algunos sectores el alivio del matrimonio civil, el divorcio y la educación laica; el ejercicio limitado de su fe o el horror al fuego del infierno a otros. Y a todos, la mezcla de estos dos componentes.

La educación para las mujeres costarricenses avanzaba desde mitades del siglo XIX y la demanda de los ciudadanos, unida a la acción de las leyes liberales, hizo que se crearan escuelas en muchos lugares del país. En 1888 se inauguró el Colegio Superior de Señoritas. Obviamente, los hombres tuvieron históricamente más acceso a la escuela y a los que podían los esperaba incluso la Pontificia Universidad Santo Tomás, uno de los bastiones del proyecto liberal. Esta es una de las formas en que

los proyectos de Nación afectan las relaciones entre géneros, pues crean privilegios y diferencias para consolidar el sistema de género y hacer que éste se autorreproduzca. Pero a las mujeres también había que *civilizarlas* para que ellas a su vez *civilizaran* a sus hijos. Para lo que, también las escuelas normales preparaban el contingente de maestras que el país requería. Por ello, el sistema educativo mantenía fuertes principios morales (Molina y Palmer 2003), correspondientes a un sistema de género de reglas rígidas, para relaciones modernas de poder “generizadas”. Este sistema educativo reforzaba la misión de la reproducción cultural de la Nación, una de las características de la relación entre género y Nación que señala Yuval-Davis (1997).

La mujer que luego encarnó a Soralla asistió a la escuela y al colegio, no continuó su educación formal, sino que se encargó luego de la *reproducción biológica de la población de la Nación* como pocas en su época. Quizá por eso su cuerpo, más atravesado que otros por las tecnologías de género, más fértil para los discursos y normas diferenciadas, elaboradas para su sexo, tuvo que transformarse luego radicalmente para llegar a su propia autorrepresentación. En medio de todas estas transformaciones, los costarricenses del periodo liberal fueron pasando de comunidades dispersas y con distintas culturas a imaginar una comunidad nacional con valores similares, una *cultura nacional* que “(...) suele ser la abstracción que cada gobierno utiliza a conveniencia” (Monsiváis 1981: 34). El proceso descrito condujo a una comunidad imaginada pero no homogénea, no todos los valores comunes fueron los planificados por los liberales. Sin embargo fue en este periodo que comenzó la devoción a esos *santos laicos* de los Olimpos, y para ese tipo de santos la escuela ha sido el altar privilegiado.

Al ingresar al país, los valores liberales se mezclaron con los católicos y los residuales, esto es, la supervivencia de prácticas quizá anteriores a la violencia de la conquista y de las venidas con la violencia de la esclavitud de africanos. Durante la etapa liberal, las prácticas de *curanderos* fueron perseguidas, pues

La lucha encarnada por la medicina y la justicia oficiales, impulsadas por el Estado liberal, se instaura como una guerra de salvación contra el caos y la descomposición social, producto de la prácticas propias de la cultura popular (...). Surge la necesidad urgente de civilizar a las masas populares, de controlar y regular aquellas creencias, costumbres y comportamientos tradicionales que se consideraban atrasados, insanos y patológicos, frente a los discursos científicos que estaban en boga (Hidalgo 2004: 29).

Por todo lo anterior, partimos de que el performance de Soralla de Persia no hubiera sido posible en el periodo liberal, pues aunque la radio ya estaba ahí, desde los años treinta, dedicada a sus invenciones, Soralla hubiera sido una figura demasiado contrahegemónica, una desobediencia no permitida, una subversión que hubiera ofendido a la vez al *Olimpo* y a la Iglesia. Más tarde, durante la segunda modernización cultural, estas prácticas fueron igualmente perseguidas pero Soralla era otra cosa.

Como ya señalamos, en los años cuarenta del siglo XX se le devolvió a la Iglesia Católica un lugar preponderante en la vida pública y en la educación, y recobró parte de su influencia en la vida política. En el proyecto de las reformas sociales de esos años participó, junto al presidente Calderón Guardia, una figura de suma importancia: Monseñor Víctor Sanabria, quien aportó los principios sociales de las Encíclicas papales. Resumiendo, y mucho, la Iglesia que había ingresado con un papel protagónico en la Colonia, fue obligada a dejarlo durante el período liberal, se replegó en la resistencia contra el régimen del laicismo liberal y regresó con mucha fuerza en los años cuarenta, los años de La Reforma, para permanecer hasta hoy.<sup>5</sup> Los años de arraigo de la iglesia, durante la colonia, fueron muchos y estuvieron unidos a procesos violentos de imposición religiosa y control social. El período liberal fue, en comparación, corto y durante éste, en las prácticas cotidianas de las mayorías, la voz de la iglesia permaneció dictando sus normas morales y grabándolas en la conciencia colectiva.

Sin embargo, la combinación de esas normas con otros sistemas de creencia ha hecho que la religiosidad sea más fuerte que la religión. El proceso de sincretismo es tan viejo como la presencia de la iglesia católica, y resistiendo a los procesos

<sup>5</sup> Los conflictos internos que ocasionó la modernización, mezclada con normas de la Iglesia Católica, se expresaron fuertemente en canciones. “Pecado”, la canción que estuviera de moda alrededor de los cincuenta, interpretada por el famoso trío mexicano Los Panchos a ritmo de bolero es un ejemplo, con esa maravillosa ambigüedad con respecto al género de quien la canta que el bolero posee:

Yo no se si es prohibido, si no tiene perdón  
Si me lleva al abismo, sólo sé que es amor.  
Yo no se, si este amor es pecado que tiene castigo  
Si es faltar a las leyes honradas del hombre y de Dios  
Sólo se que me aturde la vida como un torbellino  
Que me arrastra, me arrastra a tus brazos en loca pasión  
Es más fuerte que yo, que mi vida, mi credo y mi sino  
Es más fuerte que todo el respeto y el temor a Dios  
Aunque sea pecado te quiero, te quiero lo mismo  
Porque a veces estando contigo me olvido de Dios.

inquisitorios y liberales, la brujería y la hechicería permanecieron igualmente en la vida cotidiana. Como dice Rowe: “(...) la óptica y el pensamiento mágico antes que el nacionalista, permanecen constantes por largo tiempo” (Rowe: 1991: 17), aunque, como señala Asad (1991), los cambios en el mundo, en la perplejidad de las personas, en la paradoja moral, modifiquen la forma de creer. Sin embargo, este proceso de constitución de la devoción popular y su relación con el proceso de formación de la Nación está lejos de ser claro pues, como apunta el mismo Asad, para su unidad el poder improvisa con la ambigüedad.

El proyecto “socialdemócrata” no desplazó a la iglesia. Ya desde el 48, por ejemplo, las “fuerzas revolucionarias” de Don Pepe Figueres tenían al Sacerdote Benjamín Núñez como su capellán y el proyecto “socialdemócrata” contó con figuras de la Iglesia como sus partícipes, con funciones legitimadoras. Pero a pesar de que el proyecto “socialdemócrata” no tenía como estandarte el discurso secular, tenía sin embargo, una nueva iconografía de “santos laicos” que le dieron otro impulso a la devoción a un proyecto cultural que pretendía generar un “pueblo culto”. Este proyecto no incluía muchas de las prácticas populares o generalizadas. Pero todo esto se combina: la producción de sentido no se genera tan fácilmente por una lógica cultural, ya sabemos que coexisten varias.

Los elementos *residuales*<sup>6</sup> en la cultura popular, las viejas prácticas de curación, brujería y hechicería, que Soralla resignificó y reinventó durante el periodo “socialdemócrata”, son muestra de los cortos alcances del proyecto de secularización liberal, de la resistencia y de la necesidad de dichas prácticas, de un mundo que no se desencantó, y del aprovechamiento de la diferencia como estrategia de poder. Pero fue precisamente porque Soralla modificó esos elementos, los exotizó y los medializó, que tuvo aceptación. De otra forma, como bruja curandera tradicional, no hubiera tenido un lugar en los medios masivos ni en la arena pública. Al generar un fenómeno de masas, mediático, y agregarle su parte a la devoción, Soralla ejerció una presión hacia la clase hegemónica que hizo que ésta le permitiera salir a la vida pública. Pero al hacerlo le brindó también un servicio a ésta, que más que tolerarla, la utilizó en un juego de hegemonía para hacer posibles las reestructuraciones en la arena cultural. En una palabra, para improvisar con las diferencias.

Por lo tanto, insistimos en que los suyos no fueron actos contrahegemónicos con respecto al proyecto cultural imperante, pues no contradijo la acciones

<sup>6</sup> Brenes y Zapparoli (1991) dan cuenta de muchas creencias y cultos que prevalecen hasta hoy en Costa Rica, incluyendo el Valle Central, tales como rezos al agua, a la mano poderosa, a diversas plantas, al “ánima sola”, al tabaco y al “planeta poderoso” frontando con sal el lomo de un gato negro y al nido de Macuá, entre muchos.

emprendidas por los *aparatos hegemónicos* para que “el pueblo” carente de alta cultura, se dedicara a adquirir el canon “universal” y local. No podemos asegurar que Soralla emprendiera de forma conciente todas estas acciones, pero lo que sí vemos que logró fue no ser pasiva ante la Historia, con mayúscula, y sobre la base de las devociones populares, consiguió construirse un lugar propio en la sociedad y en el imaginario de los costarricenses.

## **El repertorio: encarnar la cultura popular**

Como hemos visto Soralla participó de la política desde un aparato ficcional, montado con fotos que se hacía tomar, con abrazos en público a algunos políticos como si fuesen grandes compañeros y viejos amigos, con la cercanía real a algunos de ellos, y con los relatos de su autobiografía. En ella dice, por ejemplo, haber estado en el camino de la política, iniciada de la mano de Figueres, y haber alcanzado altos cargos como el de Ministra de Relaciones Exteriores (puesto que no ha gozado ninguna mujer).

En el sistema de género renovado de este periodo, a las mujeres se les permitió cierto tipo de ciudadanía, ya dijimos que más abierta, en el proceso democrático. Sin embargo, esa ciudadanía para las mujeres ha sido muy diferente de la de los hombres y en ese tiempo, en comparación con la de ellos, más limitada. Pero como lo aclara Solís, el concepto de ciudadanía que se creaba en el periodo que nos ocupa, se basaba en el *caudillismo* y el centralismo, estaba *adherido a la función electoral* y la reivindicación del sufragio escondía una intención de *despolitizar a la sociedad* (Solís 2007).

Desde el periodo liberal, los cargos públicos asignados a mujeres eran mayormente los de maestras y enfermeras (Molina y Palmer 2003). En la etapa “socialdemócrata” el aparato estatal creció desmesuradamente e involucró a muchas mujeres, sin embargo, obviamente los puestos para ellas eran los ya sabidos: secretarias, telefonistas, cargos de menor importancia. Los puestos de mando estaban, salvo raras excepciones, en manos masculinas. Virginia, antes de ser Soralla, era madre, ama de casa y luego, al quedarse sin hijos, trabajaba en una tienda.

Entonces **¿cómo entrar a escena?** ¿cómo no ser un número más en las estadísticas? La oportunidad se la dio la radio, es decir, llegó de donde ella no la había buscado. Soralla simplemente aceptó. Entonces desarrolló el papel de un personaje que al principio era una adivina, una “astróloga”, una consejera. Durante algún tiempo, **Soralla de Persia fue un papel** al que entraba y del que salía Virginia Rojas Mesa, limitado a un espacio y a un horario de trabajo. Pero en la radio ella

era incorpórea, invisible, era sólo aurática: una voz que provocaba imágenes que sus oyentes tomaban de sus propias vivencias. Y eso no bastó, la gente demandaba más de ella y ella demandaba más de ella misma y de la gente. Al atender cada vez más a esas demandas, su papel se le encarnaba, esparciéndose por su sistema nervioso, se fue metiendo por cada órgano hasta llegar a las células. Para participar de la vida pública, para sobresalir en medio de aquella gran clase media, necesitaba transformar su cuerpo, convertirse en otra: travestirse. Entonces Virginia y Soralla se amalgamaron en una, sus biografías se (con)fundieron, sus cuerpos, sus familias y amigos, sus héroes, su idioma y sus gestos, sus dioses y sus ideales, todo se convirtió en la unidad, todo llegó a ser la misma cosa en la misma persona. Así, Soralla hizo de la imposibilidad de practicar la ciudadanía que ella deseaba, una fuerza para inventarse la suya propia. Convirtió la imposibilidad de escoger ella misma su participación en las estructuras que sostenían la sociedad en una capacidad de actuar, de intervenir, en el marco de sus limitaciones. Así logró el artificio y la autenticidad y así se convirtió en performer.

### **El cuerpo del / la performer en el arte**

En los tiempos cercanos a la entrada de Soralla en la vida pública del país, tomaban fuerza en el mundo del arte de Europa occidental y Estados Unidos, “nuevas” formas expresivas, entre las que estaba lo que se conoció como Body Art, Happening, Living Sculpture y Performance (Guash 2000). En ellas, el cuerpo del artista y la obra de arte no estaban separados, el artista y la obra eran una sola cosa, el cuerpo era el nuevo material integrado al proceso creativo, era su eje fundamental. A inicios de los años cincuenta, John Cage, con un concierto de música insólita desde el Black Mountain College, fusionó teatro, poesía, pintura, danza y música, y revolucionó el camino del arte. Jackson Pollock por su parte, pasaba de autor a actor de la obra integrando su cuerpo a sus pinturas por medio del Action Painting: cuerpo, lienzo y pintura, inseparables, eran la obra de arte. En la Europa de los años sesenta, Josef Beuys puso otro acento desde Düsseldorf: llenó de “antimúsica” la Kunstakademie y luego, convirtiéndose él mismo en escultura viviente, le explicó a una liebre muerta (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), arrullada en sus brazos, el significado de su propia obra (Guash 2000).

De este modo, entre la actuación entendida en los términos del teatro y la actuación vista desde la corriente del performance, se abrió una enorme brecha. En el teatro, afirma Eugenio Barba, uno de los protagonistas de la corriente de antropología

teatral, el actor busca el **cuerpo ficticio del personaje**, el cuerpo imaginario, que no es el *cuerpo cotidiano*:

En la tradición occidental, el trabajo del actor ha sido orientado por una trama de ficciones, de “sí” mágicos que tienen que ver con la psicología, el carácter, la historia de su persona y su personaje. Los principios pre expresivos de la vida del actor no son algo frío, relacionado con la fisiología y la mecánica del cuerpo. Sino que también están basados en una trama de ficciones; pero ficciones, “sí” mágicos, que tienen que ver con las fuerzas físicas que mueven el cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un cuerpo ficticio, no una personalidad ficticia. (Barba y Savarese 1988: 29).

El arte del performance, por el contrario, propuso un final abierto e infinitas variables, y era desarrollado por artistas que querían liberarse de las formas de arte establecidas. “*El performance*”, dice Rose Lee Goldberg, “ha sido considerado como una vía de traer a la vida las muchas ideas formales y conceptuales en las que está basado el hecho artístico.” De ese esfuerzo por “*traer a la vida*” ideas por otras vías, se desprendieron las distancias conceptuales entre actor que representa un papel, y performer:

Contrario al teatro, el performer *es* el artista, raras veces el papel se parece al actor, y el contenido casi nunca sigue una trama o narrativa tradicional. El performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual de larga escala, con una duración que va desde un par de minutos hasta varias horas; puede ser presentado sólo una vez o repetido varias veces, con o sin un guión ya preparado, espontáneamente improvisado, o ensayado por muchos meses. (Goldberg 1988: 7-8. *La traducción es mía*).

Esta expansión de los límites, esta indiferenciación entre cuerpo y obra de arte, tal como ya ocurrió con Frida Kahlo, borró a la vez la distancia entre ésta y el público, cuya respuesta era parte del performance. El “cuerpo real” del performer trabajaba en un “tiempo-espacio real” y los espectadores eran ahora parte de la obra. El “Guachilongo” Guillermo Gómez-Peña, uno de los performers latino/americanos más conocidos desde los ochenta, lo explica así:

(...) nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. [...] nuestras cicatrices son palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo, en tanto que nuestros tatuajes, perforaciones (piercings) pintura corporal, adornos, prótesis, u/o accesorios robóticos, son frases deliberadas. (Gómez-Peña 2004: 18).

Los artistas del performance, por tratarse de una forma expresiva que demanda total libertad, se han negado a admitir cualquier definición; Goldberg asegura que

una definición estricta negaría la posibilidad del performance porque: “De hecho, ninguna otra forma artística de expresión tiene tan ilimitado manifiesto, pues cada performer hace su propia definición en el proceso mismo y su manera de ejecución” (Goldberg 1988: 9. *La traducción es mía*). Gómez-Peña por su parte, sostiene que

El Performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas, nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. (p. 18).

Así, el concepto de performer es amplio y se expande con cada una de las acciones y tomas de posición de las declaraciones de las personas que lo practican. Por no estar reducido a los espacios tradicionales (sacros) para el arte, tales como museos y teatros, la práctica llega a muchos, expuesta en espacios públicos tan diversos como sus exponentes, y es abarcador. De modo que la presencia del artista, dependiendo de la naturaleza de la performance, “puede ser esotérica, chamanística, instructiva, provocativa, o de entretenimiento” (Golberg 1988).

Vemos en esta forma que los artistas del performance hacen, conscientemente, la fusión de cuerpo y personaje que Soralla vivió de otro modo y desde otros espacios, y con la que transmitió contenidos sociales que explicaremos más adelante.

### **El cuerpo y el performance en la vida cotidiana**

Los Estudios del Performance son desde los años setenta un campo epistemológico que se concentra en las formas repetibles de transmisión de la cultura en la vida cotidiana, no limitadas a artistas, sino realizadas por cualquier persona, en tanto toda persona es portadora de memoria cultural. Así, incluye los más variados eventos teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, deportes. Taylor, por su parte, considera que el performance es una puesta en escena de la memoria en el presente de eventos que pertenecen al pasado y por ello tiene significado en un contexto específico y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Los efectos de las experiencias vividas se manifiestan corporalmente mucho después de haber pasado el impacto que causaron, y regresan y se repiten en forma de comportamientos y experiencias involuntarias.

Los Estudios del Performance entienden, entonces, como performance, lo restaurado, lo (re)iterado, la práctica repetida varias veces, y “La conducta restaurada es simbólica y reflexiva; no es conducta vacía sino llena de significaciones que se



difunden multívocamente. (...) El yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles” (Schechner 2000: 108), que transmiten memoria colectiva. Esto porque, asegura Shechner, cuando hay un cambio en la estructura de la sociedad, “el performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio” (idem: 38). Así entendido, el performance, visibiliza un espectro completo de actitudes y valores y por lo tanto tiene un efecto en las personas que lo observan: “Esta práctica, al ser de códigos múltiples, transmite tantas capas de significado, como espectadores, participantes y testigos haya” (Taylor 2007: 49). Entonces llegamos a lo que permite esta práctica de conducta restaurada: “ofrece a individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o incluso, y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron pero desean haber sido o llegar a ser.” (Schechner 2000: 110)

Del performance no está excluido el entretenimiento sino que origina un sistema binario de éste con la eficacia. Proviene de un impulso:

(...) de entretener, obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo, ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo, desaparecer y exhibirse, llevar un Otro trascendente que existe entonces-y-ahora y más tarde-y-ahora (...) (p. 59).

Como lo muestra el ejemplo de algunos performers, éstos abren un espacio tanto de significados como de entretenimiento. Para abordar las acciones de Soralla, nos servimos de la mirada de los Estudios del Performance, que las ubican como relaciones sociales.

### **El performance de Soralla en el espacio público: la “apoteosis” de la clase media**

El cuerpo, ha escrito Nancy, “es la unidad de un ser fuera de sí” (Nancy 2006: 125). En sus años de juventud, Virginia, que todavía no era Soralla, tenía un cuerpo que respecto de los cánones de belleza era hermoso y deseado. Los hombres, relata Villegas H. (Anexo II), pagaban por asomarse a verla bajo la ducha y su hermano administraba el dinero que percibía por aquella mercancía, brindada con el acceso a un hueco en la pared. Pocos años después, el cuerpo de Virginia era el de una madre. Más tarde, cuando se convirtió y perfeccionó la encarnación, cuando se dedicó, egomaniaca, a transformarse, Soralla exhibía un cuerpo que cabe codificar

de barroco, mezcla de mujer-joya de Gustav Klimt y de gorda colorida de Fernando Botero. Todo en ella era voluptuoso, sus gestos, su decoración<sup>7</sup>, su habla, que superaba por mucho la funcionalidad: era exagerada, “fina” y “vulgar”, exuberante, abigarrada, metafórica, como todos los lenguajes de ese cuerpo que la norma había formado para la obediencia y ella había reformado para subvertirla. Su cuerpo, entonces, era su ardid, su mayor capital, su material dúctil y maleable para contar, transmitir, repetir, interpelar, hacerse escuchar.

Es importante la diferencia en la que insiste Fisher-Lichte (2004), propia de la tradicional distinción en la lengua alemana entre “tener un cuerpo” (Körper haben), que alude al carácter objetivo de éste, al cuerpo construido institucionalmente y con el que se construyen y definen las relaciones humanas, y a la posibilidad de manipularlo e instrumentalizarlo como se hace con los diversos objetos que tenemos a nuestro alrededor, y “ser un cuerpo” (Leib sein), que es el cuerpo-sujeto, el cuerpo subjetivo de la experiencia. Si tomamos estos conceptos diremos que Soralla *tenía un cuerpo*, que manipuló y modificó hasta provocar una metamorfosis, por medio de la cual materializó su búsqueda de lugar y los discursos y memorias de su época. A la vez, en el transcurso de ese cambio de estado, también modificó su “ser cuerpo”, pues en él hizo emerger la vida de nuevo, de una forma propia, irrepetible.

Soralla cubría su cuerpo con una gran combinación de vestuario, con su inconfundible **estilo “orientalísimo”**, y lo usaba para atender en su consultorio y para acudir a la televisión, igual que para irrumpir en el espacio público y realizar cualquier acción cotidiana. Barba sostiene que cuando los trajes son tan elaborados, como en los teatros de las cultruas orientales, el traje no es un ‘simple embellecimiento’, sino el “partner vivo” que se convierte en “prótesis”, que representa un tipo de *escenografía en movimiento*:

(...) que ayuda al cuerpo del actor, lo dilata y lo oculta, transformándolo continuamente. Entonces el efecto de poder y de energía que el actor es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por las metamorfosis del traje, en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro (Barba y Savarese 1988: 94).

Con esa metamorfosis, Soralla entraba al supermercado, a un restaurante, a los edificios públicos, así se paseaba por las calles y así salía de su carro que,

<sup>7</sup> Soralla, antes de una entrevista en la televisión, se hizo taladrar un diente e incrustar una piedra “preciosa” falsa. Al preguntarle el entrevistador Rodrigo Fournier por aquel adorno, ella contestó: “es un diamante, me lo puso el doctor...” y tras decir un nombre impronunciable e irrepetible, concluyó “en mi viaje reciente a la India”.

convertido en un objeto inverosímil, era reconocido inmediatamente por la gente que sabía que ahí adentro sólo podía ir Soralla.<sup>8</sup> Su carro, estetizado hasta la saturación, era también su escenario móvil.

Para quien creía y a la vez le creía, en Costa Rica en donde, salvo muy pocas excepciones, no se cultiva el arte del disfraz, su cuerpo voluptuoso, envuelto en esos trajes de fantasía, provocaba una transformación del espacio: o lo sacralizaba o lo estetizaba. En cualquier caso lo convertía en otra cosa. Para quien creía y le creía sin cuestionamientos, su presencia alteraba los ciclos del tiempo profano y sagrado, y facilitaba la firma de un contrato de ficción.

Hay una “cultura de la presencia” (*presence culture*), según Hans Ulrich Gumbrecht, en la cual el conocimiento no es producido, no depende de la interpretación, sino que es “revelado”, a diferencia de lo que él llama “cultura del significado” (*meaning culture*), asociada a los conceptos de las humanidades para interpretar significados. La aparición de Soralla en el espacio público producía lo que Gumbrecht llama “efecto de presencia”, concepto que pone en tensión o dinámica con el “efecto de significado” de la interpretación. La interpretación no basta para dar cuenta de la dimensión y el impacto de la presencia, de los fenómenos y eventos tangibles que impactan nuestros cuerpos y sentidos, de los “eventos de revelación del mundo” (Gumbrecht 2004: 81) que simplemente suceden. En estos momentos, durante una “epifanía” entendida como experiencia estética, no hay enseñanza dice Gumbrecht, no tienen nada de edificante, lo que sentimos “(...) probablemente no es más que un específico alto nivel en el funcionamiento de algunas de nuestras facultades generales cognitivas, emocionales y tal vez incluso físicas” (p. 98). Lo que se desea en ese momento es “*el estado de estar perdidos en la intensidad*” (p. 104), que nos devuelve a ser parte de las cosas del mundo, a la sincronía con éste, que no es armonía sino más bien una dimensión física de nuestras vidas, un sentimiento encarnado de estar en el mundo.

El cuerpo de Soralla era para ella su arcilla y su mármol, y ella lo modelaba a su antojo y al antojo de quienes la miraban, pues sabía que éste tenía un impacto en el espacio. Su cuerpo, concluimos, para quien no la declarara loca en el instante del encuentro, para quien se sintiera con asombro ante la presencia de lo inusitado, era la pizarra donde ella y los que la miraban escribían sus necesidades reales, ficcionales, estéticas. De esta manera, Soralla provocaba un tipo de mirada, una

<sup>8</sup> Su carro, descrito en el capítulo II, tenía todo tipo de adornos dorados y plateados, además de una culebra, una sirena y del hombre que conducía, disfrazado por ella de “chofer de Soralla”.

mirada de devoción, que permitía sacarla del contexto de lo real y ponerla en un orden extraordinario de las cosas, que llegaba a ser la realidad. De modo que Soralla era a la vez *carne y símbolo*, generando procesos de significación con sus actos, con su lenguaje icónico y mediático.

No hay que dejar de lado que Soralla era una persona de piel blanca, lo cual era muy importante pues los “negros” eran parte de los “otros internos”, tomados más que por costarricenses por jamaquinos (apenas en el tiempo de Soralla, éstos acababan de adquirir por fin el derecho de entrar al Valle Central de Costa Rica sin un permiso previo). Los “indios” eran los premodernos desplazados a zonas remotas, los inmigrantes venidos de China eran no más que “chinos”. De modo que también Soralla era símbolo del alto valor del color “blanco-Valle Central”, de la “ventajosa herencia” criolla, sobre el color “curtido” de los que estaban “afuera”.

Soralla había vivido tanto el impacto de la primera como el de la segunda modernización. Ambas habían pretendido desligar, y en gran parte lo lograron, a las mujeres de actividades que les pertenecían tradicionalmente: prácticas asociadas a la maternidad y cuidado de los niños, a la curandería o medicina tradicional, a la transmisión de la experiencia de la maternidad entre generaciones, a la iniciación de las madres primerizas al mundo de las matronas. Como señala Alfonso González (2005), en la segunda modernización se las desprestigiaba en revistas y periódicos, la propaganda anunciaba productos listos y confiables para curar y alimentar a los niños, y se ordenaba que acudieran al doctor y a la medicina moderna. Así, las parteras eran sustituidas por enfermeras obstetras, grado máximo que podía alcanzar una mujer en ese entonces, o a los doctores, hombres todos. Se anunciaba comida y leche preparada, adecuada a las necesidades específicas de la niñez que sólo sabía un doctor y se le pedía a las mujeres jóvenes no escuchar consejos de abuelas “arcaicas”.

Soralla, con su performance, no escenificó ni la madre-consejera ni la bruja tradicional. Sus escenificaciones no fueron las “originales”, que quedaban en los resquicios de la sociedad, sino que se apoderó de las imágenes de ambas y escenificó, dicho con términos de Schechner, *sus propias encarnaciones e interpretaciones particulares de ese original*. Ella se hizo cargo de un rasgo cultural, pero tenía que modificarlo para poder ser puesto en escena, de no ser así, no hubiera sido ni medializable, ni aceptable como figura pública. Es en esa forma que, con/en ella se unían el pasado como el presente. Su cuerpo, entonces, visibilizó una historia acumulada y reprimida de mujeres dedicadas a curar y aconsejar pero desplazada por los imperativos de las dos modernizaciones. A la vez, Soralla era el símbolo de

la clase media, de esa gran clase media lograda por el Estado “socialdemócrata”, mezcla de lo moderno y lo que estaba antes, de “pueblo culto” y cultura popular, de canon universal y de los repertorios locales. Soralla era esa clase media en tránsito hacia sí misma: era la masa cada vez más consolidada, la burocracia enorme, la educación pública, el verso modernista recordado y cultivado durante generaciones y el “labriego sencillo”, la religión católica y todos sus permisos. Soralla de Persia era a la vez, hiperbolizados, el éxito y el fracaso del proyecto cultural, que se intentó imponer en la Costa Rica “socialdemócrata”, el único “Estado de Bienestar” que haya conocido Centroamérica en su historia. Ella era esa clase media que se asomó a la literatura de Cañas y Naranjo, al inicio redimible y luego, a finales de los setenta, dejada a “la mano de Dios”. Su performance era aceptado como parte del proceso de recomposición de la Nación costarricense. A la vez, le permitían a ella, dicho en términos de Schechner, *volver a ser lo que nunca fue*: una madre reconocida, una consejera profesional, una sabia con un lugar en el santoral oficial, una agente cultural.

### El “consultorio” de Soralla como ámbito de performance

“Un código bien hecho es siempre tranquilizador, incluso si es coercitivo”.

Roland Barthes.

El consultorio de Soralla era un espacio de significación. En coexistencia pacífica, “igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches”, tenía a Buda junto a cruces, santos, y otros símbolos tomados de aquí y allá<sup>9</sup>, que ella reciclaba constantemente. Soralla, posiblemente de forma no conciente, al servirse de simbolismos preestablecidos, tejió una red simbólica a su alrededor, con utilización de elementos tanto sagrados como profanos, oficiales como creados por ella, católicos como venidos de otros sistemas de creencias, que le daban contexto y la hacían creíble. Dice Geertz, que:

(...) los significados solo se pueden “almacenar” en símbolos: una cruz, una media luna o una serpiente emplumada. Esos símbolos religiosos, dramatizados en ritos o

<sup>9</sup> En una pared lucía la foto de un hombre con la mitad de la cara iluminada y la mitad en sombras. Ella lo presentaba como un gran maestro poseedor de gran sabiduría. En “realidad” era el esposo de su prima que se había hecho retratar así sin saber la devoción que habría de infundir su imagen, santificada por la lengua de Soralla.

en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo. Los símbolos sagrados refieren pues una ontología y una cosmología, a una estética y una moral: su fuerza peculiar procede de su presunta capacidad para identificar el hecho con el valor en el nivel más fundamental, su capacidad de dar a lo que de otra manera sería meramente efectivo una dimensión normativa general. (Geertz, 1987:118-119).

Esta red de símbolos, en su ámbito de performance, entraba en sus consultantes a través de todos los sentidos y sumaba sensaciones. Lo que percibían la vista y el oído era reforzado por el olfato, activado por las fragancias de los inciensos con los que llenaban el aire de su consultorio, creando una atmósfera extracotidiana. También el tacto de sus pacientes le hacía el juego: era necesario tocar los objetos que ella había tocado, convertidos en objetos de poder, el tacto se apropiaba del poder y éste pasaba a ser de quien recibía los objetos. Y los sentidos multiplicaban la ficción.

Su consultorio era a la vez su casa de habitación. En este doble espacio ella, con todos estos elementos, hacía un montaje, una composición. Algo susceptible de describirse, utilizando fórmulas de teóricos de teatro, como “(...) es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto originario” (Barba y Savarese 1988:143), con los que lograba un efecto de unidad, un espacio fuera del espacio profano. Su consultorio se puede ver como una de sus puestas en escena, de esta manera, la dinámica que puede haberse logrado entre ella y sus consultantes, no dista de la que se logra en el teatro:

(...) los espectadores corporalmente presentes les perciben [a los actores], captando la dimensión espacial de su entorno, sintiendo la atmósfera del lugar, experimentando el tiempo de una manera determinada, con mayor o menor intensidad, reaccionando ante al carisma del actor, a quien perciben de modo erótico, repugnante, demoníaco etc.; sintiendo la fuerza y la energía que irradian de ellos y percibiendo así su propio cuerpo de un modo sumamente específico. Ya que la puesta en escena representa una forma particular de interacción face to face, los procesos de la puesta en escena y de la percepción se implican, pues, mutuamente. Juntos crean las reglas del juego, según las cuales todos los participantes, actores y espectadores juegan el juego de la representación. De este modo las condiciones de la comunicación de una representación teatral pueden describirse y determinarse como las reglas constitutivas de un juego; un juego sin embargo, cuyas reglas en determinadas circunstancias pueden ser modificadas durante su transcurso, y que queda abierto a intervenciones por parte de los actores y los espectadores. (Fisher-Lichte, en: [www.hemi.nyu.edu](http://www.hemi.nyu.edu)).

Gracias a ese contexto y a las relaciones que se logran, los **objetos** resultaban contundentes, objetos cuya procedencia no importaba. En sus manos, eran amuletos y talismanes que, aunque carecieran de una forma conocida o asociada con alguna religión, estaban resignificados. ¿Por qué? Porque el símbolo era ella, el símbolo mismo que almacenaba todos los significados: la madre-bruja, la cinta de Moëbius, la que conectaba lo aparentemente inconexo, lo interno con lo externo, ordenándolo en códigos de mediación. Como lo dice Geertz, el símbolo tiene la capacidad de unificar elementos dispares como lo normativo y lo metafísico. Los objetos que ella repartía eran fetiches, no en el sentido de Freud sino de Marcel Mauss, objetos tomados de cualquier parte convertidos en sus manos en entes animados, en representantes y extensiones de ella misma. Y en ese consultorio, ella desplegaba su performance, ante uno, dos o tres consultantes y ante los que esperaban por atención, ella pronunciaba la frase eficaz, emitía el consejo certero, distribuía la revelación de lo que no estaba oculto sino confuso; ahí la respuesta, ahí la clave para la vida diaria, ahí la actividad/ realidad de médium de Soralla de Persia.

### **Soralla y el performance en los medios**

La amplitud que mostraron los artistas del performance con las prácticas y contenidos de su arte, tuvo en el debate que los acompañó un límite: un performance, al ser filmado y transmitido por los medios, como ya ocurrió con las primeras filmaciones hace ochenta años de chamanes siberianos, pierde su carácter y pasa a ser un evento medializado. Las razones esbozadas para esta limitación se pueden reducir principalmente a dos: para serlo, un performance debe cumplir con 1) la condición de que haya público “real”, con el cual se desarrolle una relación de copartícipes, que completen la obra; 2) que el evento, performance, ocurra en tiempo “real”. Pero no todos los performers y teóricos de esta práctica, en el ámbito del arte como en el de la vida cotidiana, aceptan esta división. Taylor (2007) por ejemplo la neutraliza al estudiar precisamente la figura de Walter Mercado, el “astrólogo” más famoso en el mercado latino, que dicta el horóscopo y es visto por millones de latinoamericanos a través de Univisión, no sólo en Estados Unidos sino en casi todo el continente. Taylor describe los suyos como *actos normalizadores, reguladores y de transferencia*, ante un público cuya tradición incluye oráculos, predicciones y curas antiguas para *problemas de desplazamientos físicos y culturales* actuales. Su presencia en la radio, la televisión, los discos compactos, libros y columnas en revistas, brinda la ilusión de cercanía, de omnipresencia, y sus palabras la ilusión de verdad. A través de ellas,

sin embargo, Walter Mercado en su performance, devuelve a sus espectadores a la *tranquilidad de lo premoderno*, y los hace trascender la normatividad de la vida secularizada.

La figura de Mercado coincide con y difiere de la de Soralla. Él está inmerso en un comercio de su imagen a gran escala, que Soralla ni soñó, es un empresario inmensamente rico. Su tiempo es el de las narrativas multiculturales, posmodernas, multinacionales. Soralla estuvo antes que él en la historia de la modernización, pero era la de los mercados nacionales y los intentos de industrialización, en la de las narrativas de “lo propio” y “lo extranjero”, por lo tanto se limitaba al público nacional. Su imagen no se tradujo a objetos de consumo, su “negocio” era su consultorio y sus consejos, y parte de su recompensa (como lo será para Mercado), era la fama como espacio en la esfera pública.

Mercado aparece representando *lo latino como categoría pan-étnica*. Soralla encarnaba a una clase media, recicladora de productos mediáticos, de discursos de las élites, de modelos de costarricense, de viejas y nuevas devociones, pero de carácter nacional. Ambos a su modo visibilizan leyes y formas de transgredirlas, muestran a los políticos y prominentes que tienen acceso a instancias superiores a ellos, y manejan, por encima del archivo de las leyes, el de oráculos como el Tarot, capaces de revelar misterios que no revelan los *libros de los hombres*. Ambos, también, ordenan con el performance las fuerzas que atentan contra la identidad, a la vez que ostentaban su carácter transitorio, coyuntural. Ambos, Soralla en la humildad de sus trajes y Walter Mercado en la opulencia de los suyos, ambos en sus fantasías del “Oriente”, manejan lo que Monsiváis llama “la estética de los límites” (Monsiváis 1977). Pero sobre todo, Soralla encarnó la imagen de bruja-madre, de fertilidad telúrica, de vestigio de matriarcado y mandato masculino de reproducción biológica de la Nación, de lugar “femenino”, perdido por la violencia de la modernización y reconquistado por la astucia mediática y personal. En su performance se filtraban los discursos normalizadores que habían formado su género y su sexo, en ellos Soralla obedecía a algunos mandatos de la ideología y desobedecía a otros. Por eso quienes la consultaban veían cristalizados algunos propósitos de las tecnologías de género y veían subvertidos otros. Mercado es una figura andrógina, no es ni un hombre ni una señora, no es ni un mulato, ni un mestizo, ni una rubia, no es un caballero fino ni una dama elegante, es todo lo anterior y es más. Pero más allá de sus diferencias, hablamos de dos fanáticos de la hipérbole, del verbo barroco a punto de explotar, del travestismo y el gusto de hablar y escucharse, de decorar todo lo que de ellos emerge. Como Soralla, Mercado es un “encantador” del mundo.



## De actores, actrices y performers, contemporáneos/as de Soralla de Persia

Soralla de Persia no estaba sola en sus intentos de representar, de actuar, de imitar, de subvertir. En el suyo, como en el París de la primera parte del siglo XIX o en el New York hacia 1850, las calles y la vida pública tenía personajes con distintas formas de hacerse presentes y con distintas agencias. Las calles suelen estar habitadas por personajes de trajes curiosos, pobres urbanos que reciclan lo que otros tiran, la necesidad empieza a disfrazarlos hasta que el disfraz se les encarna y les da personalidad, y un buen día tal vez alguien que los ve les da un apodo, o tal vez ellos mismos lo encuentran y al ser pronunciado y divulgado, la performatividad de la palabra les otorga para siempre toda la coherencia que ellos venían construyendo con cada reciclaje. Así, pasan la vida haciendo del hambre y la indigencia un acto de performance<sup>10</sup>, que hace gracia o duele a sus espectadores.

Hablamos ya de Carmen Granados (Cap.I), quien creó un par de personajes para la radio y luego los llevó a la televisión. Su personaje más famoso era “Rafela”, y su traje y peinado era el de las personas de clase baja. Era el mismo papel que se repitió en las emisoras de un continente que pretendía representar a y burlarse de todas aquellas personas que emigraban desde el campo y vivían perdidas en la ciudad, sin dominar sus códigos, sin hablar “bien” su lengua, y a esto se le llamaba folclor. Luego aparece “Doña Vina”, la “típica” ama de casa de clase media que vive del chisme, que podríamos leer como símbolo de la movilidad social que trajo el proyecto “socialdemócrata”. Con este tipo de personajes, dice Monsiváis, prototipos nacionales fueron impulsados en los medios. Con ellos, “los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje divertido (en el mejor de los casos) a protagonistas, tan circunstanciales como se quiera, del momento del país”, y esto los lleva a decir “estos somos y de este modo hablamos” (Monsiváis 1978: 100). Rafela tuvo gran público, hacía reír a la gente y sus frases eran repetidas al infinito. Su tipo de agencia se ajusta al descrito por Monsiváis: la gente se veía a sí misma como protagonista, la ama de casa, la clase media que producía la “socialdemocracia” y que se reía de sus propias “carencias culturales”. Carmen Granados era entonces una **actriz** y entonces como ahora de gran reconocimiento por su “aporte a la cultura”. Los otros de quienes hablamos, Soralla,

<sup>10</sup> El San José de ese tiempo era pequeño, las personas que lo caminamos recordamos, por ejemplo, a Azulito, a La Muñeca, a Tango y a Marcabé. Este último inventó un idioma con ese mismo nombre y decía haber escrito su respectivo diccionario, una especie de “esperanto de los pobres”. Él pedía a la gente una frase e inmediatamente la traducía al “marcabé clásico”.

Pepe Figueres, G.W y Cotico, eran *performers*. Sin embargo, hay una diferencia entre ellos que es fundamental: G.W y Cotico no tenían *aura* (*benjaminiana*), carecían de poder. Sus performances eran *parodias*. Frederic Jameson dice, resumiendo una larguísima investigación internacional sobre el tema, que la *parodia*

(...) produce una imitación que se burla del original. No voy a decir que el impulso satírico es conciente en todas las formas de parodia. En todo caso, un buen o excelente parodiador tiene que tener alguna simpatía secreta con el original, así como un gran mimo tiene que tener capacidad de ponerse a él mismo en el lugar de la persona imitada. Así, el efecto general de la parodia es, sea con simpatía o malicia, proyectar ridículo a la naturaleza privada de ese manierismo estilístico y su exceso y excentricidad con respecto a la forma en que la gente normal habla o escribe (Jameson 1983: 113. *La traducción es mía*).

G.W y Cotico eran parodistas que se burlaban del orden establecido, de los valores consensuados, de los políticos “normales”. Mostraban la pérdida de legitimidad, la crisis de representación de la clase dirigente, una historia acumulada de grandes caudillos que, sin embargo, no llevaban a la patria a mejor destino. Ellos eran el “antihéroe” en una sociedad con muchos héroes, a los que ellos se resistían a respetar. G.W imitaba y se reía de los políticos convencionales, de los que estaban en el poder o aspiraban a él. Igual que ellos daba charlas en plazas públicas y trataba sus mismos temas y hacía reír a sus oyentes. Entraba de pronto a una calle del centro de la capital, montado en su yegua La Gitana y la gente le hacía bulla, cual Jesucristo venido a menos. Llegó incluso a participar formalmente del proceso electoral como candidato de su propio partido. Ingresó a las estructuras formales de la democracia y se burló ahí de sus representantes en su propia cara.

Cotico era un dirigente estudiantil, una figura también representativa. Fue Presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica. Tenía un gran poder de convocatoria, pero sus plazas públicas eran muy diferentes a lo que de él se esperaba. Bailaba, sonaba su caracol, inventaba su propio lenguaje corporal y hablado, se despojaba de casi toda su indumentaria y recomendaba la marihuana. Dentro de su discurso, que también era político, destrozaba con sus gestos y sus danzas, casi ritualísticas, la imagen convencional del dirigente político. Los performers siempre retan al público, según Taylor: éste tiene que decidir si aplaude o voltea la cara. Un acto performativo incluye la reacción del público que completa su significado. La gente se amontonaba frente a ellos, les hacía una ronda y reía a gusto. La agencia de G. W y Cotico parece consistir en ofrecer un doble, una

versión risible de un político, de un gran caudillo, para que la gente pudiera reírse sin sentirse irreverente, ignorante y malagradecida con la democracia. Y hay pocas cosas tan restauradoras como la risa. Por otra parte, es sabido que figuras como estas sirven al sistema: es necesario tolerarlas, pues en vez de ser un peligro, hacen a la democracia más demócrata (eran algo así como aquellos payasos que acompañaban al cortejo de Julio César).

En cuanto a las acciones performativas de Soralla y Don Pepe Figueres, estas caben dentro de lo que se conoce como *pastiche*, en cuanto a la imitación de un estilo:

(...) es, como la parodia, la imitación de una estilo peculiar o único, es llevar puesta una máscara estilística, un habla en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de esa mimesis, sin el motivo ulterior de la parodia, sin la carcajada, sin ese sentimiento latente que existe algo normal comprado con lo que está siendo imitado, que es cómico (Jameson1983: 114. *La traducción es mía*).

Don Pepe y Soralla eran performers que tenían a la vez *cualidades auráticas* por distintas razones, las de Don Pepe en acuerdo con Taussig y Coronil (Cap. I), eran las del caudillo mago y a la vez él **encarnaba el arquetipo de patriarca**. Imitó primeramente la figura del aguerrido soldado, dirigente de fuerzas insurrectas, vestido con cachucha y cinto de guerra y luego imitó la del presidente de un Estado moderno, con saco y pantalón de telas finas, con corbata y sombrero. Soralla por su parte, **encarnaba el arquetipo de bruja**, de madre- chamana, poderosa para el bien y para el mal, sentada sobre la base de la *devoción*. En su fuero interno, ella se habrá reído de sus propios atrevimientos, de sus descaros y sus hazañas, pero frente a sus fieles sus consejos eran dichos con toda la seriedad del caso. Por ello, ya al declarar persistentemente que SORALLA NUNCA FALLA, empezaba la *realización del milagro*, era el habla como acto preformativo, que confiere poder vinculante a la acción realizada (Butler 2002: 316), o en este caso a la acción por realizar, cuando la antecede. No sólo los discursos oficiales crean lo que nombran; lo hace de igual manera aquella norma callejera, consuetudinaria, que vive fuera de la Norma, y circula también por los cuerpos y el cuerpo de la nación.

## Cierre

### Soralla de Persia: ¿performance como otro tipo de ciudadanía?

En el tiempo de Soralla de Persia, dada la ruptura que significó la guerra, el Estado benefactor del proyecto ‘socialdemócrata’ tuvo que reconstruir la relación entre él y los individuos en términos de sanamiento del cuerpo de la nación . Este proceso estaba acompañado de discursos acerca de la igualdad de derechos que este Estado demostraba con el voto para “todos” (grupos étnicos sin cédula aparte). Pero además, para lograr el artificio de la “ciudadanía”, de la constitución de una comunidad política, era necesario que los individuos llegaran a sentirse representados por aquellos que detentaban el poder. Las acciones de los actores culturales eran parte de ese esfuerzo. Lograr una cultura común, una *cultura nacional*, era una necesidad de primer orden. Así, la crítica al modelo liberal y los préstamos de éste, sumados a los nuevos contenidos, la difusión de la cultura y el refuerzo masivo a la educación tuvieron más fuerza que nunca. Como dice García-Canclini refiriéndose a cuestiones de “citizenship” formuladas en los setenta en los Estados Unidos:

(...) los vastos sectores excluidos de la esfera pública burguesa –mujeres, obreros, campesinos- eran pensados, en el mejor de los casos como virtuales ciudadanos que podían irse incorporando a las deliberaciones sobre el interés común en la medida en que se educaran en la cultural letrada. Por eso, los partidos de izquierda y los movimientos sociales que representaban a los excluidos manejaron una política cultural guttemberguiana: libros, revistas, panfletos (García Canclini 1995: 38).

Con este ánimo, el proyecto cultural “socialdemócrata’ fue más allá de los libros. Sin embargo, esa producción de la ciudadanía estaba en disputa con los medios. En estas circunstancias, las reelaboraciones de los receptores, del “pueblo” a quien iban dirigidos todos los contenidos, eran el espacio más creativo de producción de sentido y por ende, más difícil de entender y de prever. Por ello, las políticas emprendidas tanto como las reelaboraciones creativas de éstas, siempre llevan a algunos individuos a no sentirse representados, a querer un papel más activo dentro de la esfera pública. Con más fuerza, este sentimiento puede aflorar en esos “sectores excluidos”, dentro de los cuales están las mujeres. Quien se atreva, a pesar de que la norma llame a la obediencia, a desviarse de ella, lo hace dentro de una matriz excluyente y a la vez formadora de los sujetos que, sin embargo, requiere de esas desviaciones. Butler lo explica con excelencia:

No hay ningún sujeto anterior a sus construcciones ni el sujeto está determinado por tales construcciones; siempre es el nexo, el no-espacio de una colisión cultural, en la que la demanda de resignificar o repetir los términos mismos que constituyen el “nosotros” no puede rechazarse sumariamente, pero donde tampoco puede acatarse en estricta obediencia. El espacio de esta ambivalencia es lo que da la posibilidad de reelaborar los términos mismos mediante los cuales se da o no se da la sujeción. (Butler: 1993:183).

Con esto Butler muestra que a pesar de que las normas anteceden, forman y regulan al sujeto, no se puede caer en el determinismo, algunos sujetos son capaces de reelaborar y resignificar las normas. Si algunos sujetos lo hacen, es porque las producciones de la norma son inestables y porque hay sitios de ambivalencia que genera la situación de estar “(...) implicado en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto” (p. 184). Butler escogió al travesti para estudiar el impulso de resignificar, pues ve a esta figura como subversiva en tanto “(...) refleja la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (p. 185). Nosotros escogimos a Soralla, pues con sus acciones se situó en una zona de ambivalencia, desde la cual reelaboró y resignificó algunas normas venidas de la moral liberal, católica, socialdemócrata y del Código Civil.

Estamos diciendo con esto que el performance es ese lugar desde el cual Soralla reelaboró los términos con los cuales seguía y no seguía a sus líderes políticos, se acoplaba y no se acoplaba a su modelo de ciudadanía. Soralla con su performance era subversiva también porque imitaba, desde otra parte, el camino por el cual se produce una figura pública, de autoridad, un/a líder hegemónico/a, un/a actor/a político-cultural, y así desafiaba la pretensión del sistema de que la pertenencia a un campo político-cultural se da por medios democráticos. Tan lejos estaban aquellos actores culturales de representar e interpretar al “pueblo” como Soralla de pertenecer al campo cultural. En su performance, sin embargo, ella pasaba de ser lo representado a representar a un conglomerado, dentro del sistema de relaciones entre cuatro instancias: los hechos históricos, las estructuras de representación de la democracia, el lugar que ocupaba el “pueblo” en esa democracia y el papel desempeñado por ella en el proceso de estructuración de esas relaciones.

Todo ese esfuerzo no era innovador. Pero lo que realmente inauguró Soralla fue un espacio que nació con ella y que no ha sido ocupado por nadie hasta hoy en Costa Rica, su lugar en la vida pública, una representación inédita de la cultura popular. Y si Soralla logró instituir ese lugar, fue porque su performance mostraba, en esa sociedad en transición, una subjetividad alternativa, más relacional, una

subjetividad múltiple y transfronteriza, como lo suele ser el performance, hecha de interconexiones y con final abierto.

Así, Soralla cuestionaba la eficacia de las propuestas de participación ciudadana, en tanto ella no quería ser espectadora de las puestas en escena del poder sino parte de éste y de éstas. A la vez, mostraba los resultados inesperados de las políticas sociales y culturales: el ascenso de la gran clase media, la apoteosis de la clase media descontrolada, que mezclaba los esfuerzos de sus actores culturales por crear un pueblo culto y letrado, con los contenidos “afrentosos” de la industria cultural y con los “resabios” del pasado, es decir, con elementos residuales y resistentes. Esto, además de ayudar al juego de la democracia, llevaba a ese pueblo a futuros inciertos, no previsibles. Pues, en su performance recreó, según ese nuevo orden simbólico-social, el contenido de su “ser mujer”, en tanto movió las fronteras que la separaban de ser excluida y ser incluida. Sus reinterpretaciones, su *conducta restaurada*, llevó a nuevos contratos, contratos de ficción y de significación. Y no es que Soralla lograra acuñar un lenguaje totalmente nuevo, diferente al masculino, fuera del sistema de género, es que removió eso que era “lo femenino” y le dio un matiz viejo y nuevo, desde el cual ingresar al mundo discursivo masculino, de los medios y de la calle. En tanto haya personas que hagan eso, muestran que el género, como los otros componentes de la identidad, es un universo en construcción, una obra de final abierto, cuyos contenidos dependen del contexto y las formas de subjetividad que éste tenga, que suelen ser tan heterogéneas.

En esta forma Soralla se construyó una forma particular, propia, de ciudadanía. No la que deseaban los que inventaban el país y posiblemente no la que deseaba ella misma. Pero era otra, que le daba a ella, y a los que “eran como ella” la ilusión de la participación en condiciones socio-políticas y económicas selladas por relaciones de poder menos excluyentes.