

# EL SALDO FAVORABLE DE LOS FESTIVALES DE TEATRO

*Gaston Gainza*



1. Durante la segunda quincena de septiembre del año en curso, tuvo lugar en San José un festival internacional de teatro. Hacía mucho tiempo, quizá demasiado, que no ocurría un acontecimiento de tanta importancia en nuestro medio artístico; este hiato se hacía ya ominoso, si se considera que uno de los valores fundamentales de los festivales escénicos consiste, como señaló Leal Rey cuando presentó el que ahora comento, en "la frecuentación y comparación" a que dan lugar. El proceso de producción artística no puede menos que resentirse, cuando faltan parámetros que contribuyan a su constante evaluación.

Cuatro elencos y dos actores que realizaron sendos monólogos, constituyeron el conjunto de la muestra que coloreó la estética del espectáculo local. Inauguró el festival la Compañía Norma Aleandro, con la puesta en escena de *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa. Bajo la dirección del también actor protagonista Emilio Alfaro, la obra colmó las expectativas con que se esperaban el festival y, muy particularmente, la actuación de la célebre actriz argentina, cuyo nombre identifica al elenco.

El grupo venezolano "Rajatabla" presentó, a continuación, una versión de Carlos Giménez, basada en la adaptación de Miguel Sabido y Margarita Villaseñor, de *La Celestina*, de Fernando de Rojas. El polémico montaje, dirigido por Carlos Giménez, tiene entre sus aciertos el mérito de rescatar el sentido impugnador y contestatario del texto, despojándolo de afeites ideológicos que lo han fosilizado y reducido a mera muestra literaria de los albores del Renacimiento español.

Al Teatro Belli, de Italia, le correspondió el tercer lugar en el ciclo; puso en escena, bajo la dirección de Antonio Salines, también actor protagonista, *Quien roba un pie es afortunado en el amor*, de

Darío Fo. Las dificultades que ocasiona un montaje en otra lengua, fueron superadas por las bondades de la actuación y la competencia técnico-artística del elenco, que originaron un espectáculo plásticamente eufórico.

Manel Barceló representó *La tigresa y otras historias*, un conjunto de tres monólogos de Darío Fo. Su interpretación puso de manifiesto maestría y sobresaliente dominio de recursos histriónicos; fue dirigido por José A. Ortega.

El grupo español Teatro La Barraca, sólo pudo presentar uno de los dos montajes que había anunciado; ello se debió a problemas técnicos insuperables. Sobre la base de textos de Federico García Lorca, representaron *Teatro imposible. . . teatro posible*, ejemplo de su línea de trabajo artístico orientada hacia el teatro popular.

Por último, Ricardo Guilherme hizo *Apareció la Margarita*, monólogo de Roberto Athayde. Su trabajo mostró sus destacadas cualidades de actor.

En síntesis, dos semanas intensamente dispuestas en torno de la fiesta del teatro. Seis espectáculos que, en su conjunto, han dejado un saldo favorable: en primer lugar, como referente del quehacer propio, en la medida en que directores, actores, técnicos y autores nacionales han podido hacer operaciones comparativas, establecer similitudes y diferencias y, sobre todo, valorar el trabajo de colegas extranjeros. Pero, además, y en segundo lugar que no implica desmerecimiento en relación con el anterior, el proceso de reconocimiento que el festival hizo posible en nuestro público, auténtica contribución cultural que fortalece la dimensión social del arte.

2. La experiencia de ver obras que habían sido montadas anteriormente en el país, permitió establecer comparaciones que, por cierto, nada

tienen que ver con un simplista objetivo de valoración competitiva, sino, por el contrario, han llevado a destacar el trabajo creativo de los respectivos directores y de sus equipos actoral y técnico.

Tal es el caso de *La señorita de Tacna*, cuyo montaje nacional fue dirigido por Carlos Catania, en 1981. Mi amigo Víctor Valembos estableció la comparación en la crítica que le dedicó a la puesta en escena efectuada por el elenco de Norma Aleandro, publicada en un periódico nacional. Entre los elementos que él considera para comparar los dos montajes, está la escenografía, cuya "lectura" perspicaz le permite fundar reflexiones certeras y aleccionadoras. Con todo, y con el ánimo de evidenciar los aportes que el festival hizo, quiero referirme a uno de los aspectos que Valembos estima relevantes en la puesta en escena de *La señorita de Tacna*: el tono "novelesco" del texto de Vargas Llosa.

Aclaro, en primer lugar, que uso el término "tono" en su acepción de 'carácter particular de la expresión y del estilo de una obra literaria según el asunto'. Creo que a ese carácter se refiere el crítico, cuando habla de las dificultades a que han debido enfrentarse los directores de cada montaje.

Pues bien, no comparto el enfoque de Valembos porque estimo que novela y drama son variantes semióticas de un mismo sistema signífico de literaturidad. En la narración novelesca, que incluye además el cuento y lo que Unamuno llamó, "nivola", y en el drama —esto es, en el texto dramático—, el fundamento es siempre un relato. En otras palabras, la función narrativa es el rasgo relevante de lo novelesco y lo dramático; su distinción reside en el eje témporo-modal utilizado para examinar los acontecimientos en que se hallan involucrados los personajes. La narración novelesca y sus variantes disponen el universo evocado y modelizado, remotamente; la dra-

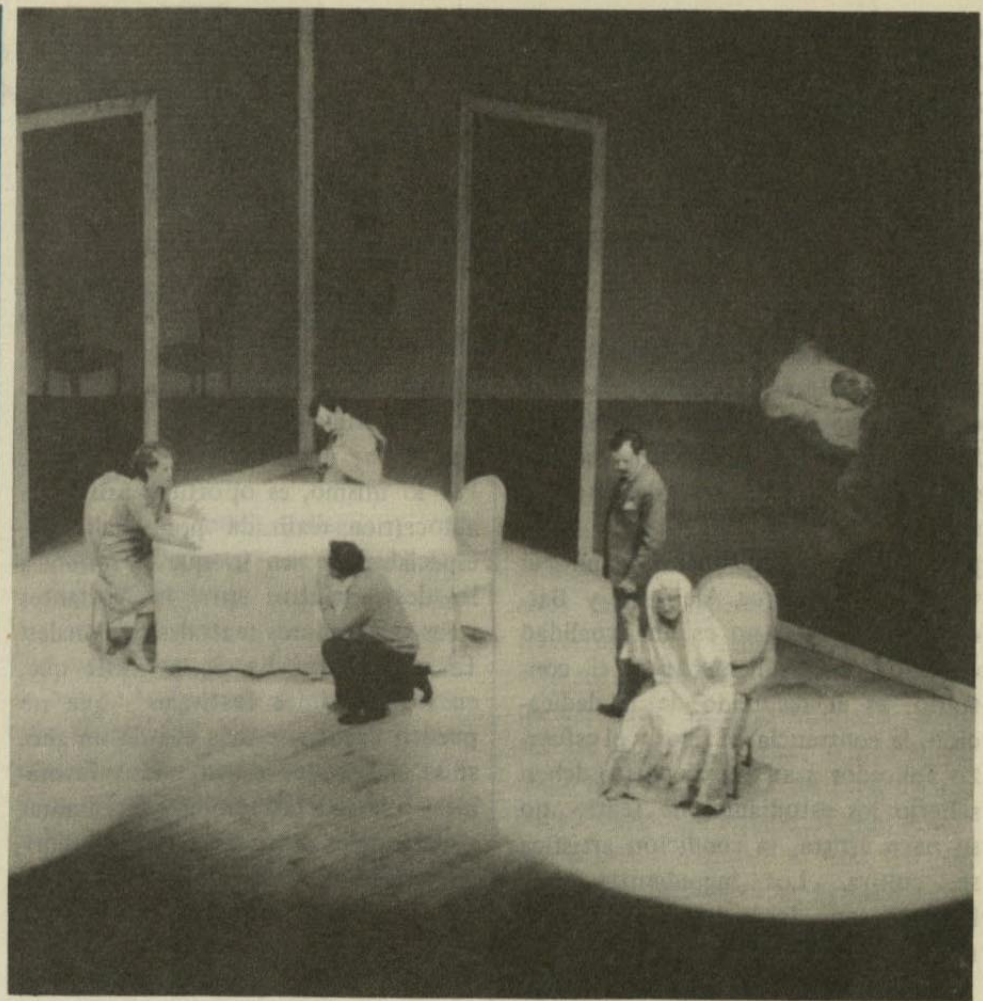
maturgia, en cambio, lo muestra "representativamente".

En la novela y en el drama hay procesos de acontecimientos y personajes, cuyo desarrollo confiere sentido al universo narrado, evocado, sugerido; la distinción depende, por consiguiente, de manera exclusiva de la perspectiva temporal y modal con que se establece el relato.

Lo dicho hasta aquí permite, a mi juicio, reconocer el tipo de traducción requerido para llevar a escena una novela, por ejemplo. El fundamento semiótico de tal traducción consiste en la transformación de una perspectiva dirigida a lo remoto, en una perspectiva de acontecimientos y personajes dispuestos en el presente. Dicho así parece muy sencillo, pero es otro cantar cuando se efectúa la transformación. Con todo, no es este el caso al que se refiere Víctor Valembos; según él, una suerte de deformación profesional impide a Vargas Llosa, novelista antes que dramaturgo, desarrollar un texto dramático químicamente puro.

El elemento o componente relevante que Valembos atribuye al drama, es el "conflicto", un rasgo que caracteriza el eje argumental de los textos dramáticos. Considero, sin embargo, que dicha categoría es un producto cultural, condicionado sociohistóricamente por un tipo particular de desarrollo de la dramaturgia en el ámbito ideológico judeo-cristiano. De hecho, en culturas distintas de la nuestra, el teatro —como ocurre en África, por ejemplo— es un espectáculo totalmente diferente del que para nosotros merece ese nombre; y, por cierto, el conflicto no constituye una condición inexcusable en su estructura estética.

En mi opinión, el texto de Vargas Llosa posee la condición dramática básica: su orientación representativa del relato, en el cual uno de los personajes, Belisario, reconstruye su pasado y el de sus



antecedentes para allegar información evocativa con la que pretende escribir una novela. Es la perspectiva dramática, dispuesta en un presente de las acciones, el rasgo distintivo del texto. Lo que sí está claro que distingue este texto de otros, es una composición de espacios y temporalidades imbricados, superpuestos, interpenetrados. Creo que aquí reside la dificultad que se convierte en desafío para quien dirija la puesta en escena. Y vuelve a ser pertinente el comentario crítico de Víctor Valembos, al atribuir méritos a Carlos Catania y Emilio Alfaro —y a sus respectivos equipos actoral y técnico—, por la superación de los problemas propuestos en el texto. Estilísticamente, el montaje del elenco argentino en el festival reciente, prefirió mostrar la superposición, dar cuenta de la interpenetración de espacios y temporalidades que en la evocación superan las condiciones físicas de

su ocurrencia discreta en el continuum del acontecer.

Este diálogo con el maestro y crítico, en todo caso, no es sino otra de las proyecciones del festival setembrino. Víctor Valembos tiene la palabra; mis opiniones sólo pretenden hacer más claridad en un asunto que la exige. No reclamo la razón; por el contrario, invito al diálogo, único camino hacia el conocimiento.

3. Y para concluir, es conveniente dejar testimonio de una experiencia no sólo gratificante sino también educativa que el festival dejó. Me refiero a la actuación de dos grandes virtuosos del teatro: Norma Aleandro y Manel Barceló. Las palabras que pueden emplearse para describir sus respectivos productos artísticos, tienen la desventaja de que designan lo genérico, la clase, abstrac-

ciones; en cambio, lo que vimos en el escenario del Melico Salazar fue la demostración de que el trabajo y el talento permiten, cuando se combinan a base de constancia, rigor y esfuerzo, crear textos escénicos de incalculable belleza y arrebatadora emoción.

La presencia de los estudiantes de nuestras Escuelas de teatro, como nunca debió ser tan urgente en la ocasión en que estos dos grandes ejemplos del trabajo teatral demostraron su creatividad, dominio y competencia. Por una buena razón: el virtuosismo de que Aleandro y Barceló hacen gala, no es una cualidad obtenida mágicamente; por el contrario, es el resultado de la dedicación, la constancia, el rigor y el esfuerzo aplicados a su trabajo. Esto deben saberlo los estudiantes de teatro: no se nace artista, la condición artística se cultiva. Los ingredientes para lograrlo son, desde luego, el trabajo riguroso, constante y esforzado.

Norma Aleandro construye su personaje Mamaé esto es, la señorita de Tacna, con una capacidad de impecable factura para mostrar, en transformaciones sorprendentes, la juventud, lozanía y hermosura de la joven desairada por un frívolo militar chileno, y la vejez macilenta y el quebrantamiento incurable de la anciana señorita, anclada en sus evocaciones traumáticas.

Manel Barceló distribuye su trabajo escénico por medio de dos recursos anexos a su capacidad de actuación: por una parte, el dominio de las técnicas juglarescas; por otra, el acabado manejo de la pantomima, en el que debo incluir su logrado trabajo sobre las técnicas corporales del teatro oriental (especialmente, de la ópera china). Es sorprendente, por ejemplo, que en la primera historia, la de la tigresa, logre una transición instantánea de personaje chino a personaje japonés. El rostro es el campo menos favorable para marcar

la diferencia; sin embargo, apoyándolo en sus otros comportamientos somatolálicos —fundamentalmente, gestualidad y postura—, obtiene el producto exacto: un soldado japonés en el mismo cuerpo que hasta hace un instante había sustentado un soldado chino.

La manifestación del virtuosismo no es uno de los saldos menos significativos de un festival de teatro. Creo que su condición didáctica le confiere, más bien, un carácter sobresaliente. Por lo mismo, es oportuno asumir la autocrítica realizada por Leal Rey; especialmente, en lo que se refiere a los desencuentros entre los visitantes y los trabajadores teatrales nacionales. La experiencia ha de permitir que, en los próximos festivales —que no pueden espaciarse más allá de un año, si se desea que dejen saldos favorables—, la interacción entre visitantes y nacionales sea más intensa y enriquecedora.

Ciudad Universitaria,  
noviembre de 1987.



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
VICERRECTORIA  
DE ACCION SOCIAL  
EXTENSION CULTURAL



Teatro  
Nacional



COMPAÑIA  
NACIONAL  
DE TEATRO

ES  
C  
E  
N  
A