



ESCENA

LEDA CAVALLINI: Premio compartido* AQUILEO J. ECHEVERRIA en teatro 1989

Emilio Arias Astúa

E.A.: Es realmente una excelente ocasión poder entrevistar a Leda Cavallini para conocer algo más de su trayectoria teatral, su obra y especialmente, sus trabajos en torno a la dramaturgia costarricense. Leda, ¿dónde datarías la génesis de tus inclinaciones al teatro?

L.: Después de terminar la carre-

ra de Filología, me di cuenta que estaba vinculada con la actividad teatral. Había estudiado en algunos cursos el teatro como fenómeno literario y a esto se unió la gran impresión que causaron en mí los montajes del Teatro al Aire Libre del Museo, allá por los años 70. Lo anterior me motivó a estudiar en la carrera de teatro, inicialmente, actuación, después, por diversas razones, tuve que cambiarme al plan de estudios de teatrología. Como estudiante de ac-

tuación hice con Lupe Pérez la producción de El Cuarto a Oscuras de Tennessee Williams y una obra de teatro latinoamericano. La amistad estrecha y la cohesión en el trabajo nos llevaron a presentar conjuntamente la tesis de licenciatura en artes dramáticas. En síntesis nos pareció importante rescatar el tema de la mujer en el teatro costarricense y fue cuando desempolvamos el material que ella tenía como producto del seminario que dictó Atahualpa del Cioppo

Compartido con Lupe Pérez por la obra Pinocho.

en el año 79. Así surgió Ellas en la maquila, cuya maternidad se fue construyendo a medida que hacíamos la investigación del proceso industrial de la maquila en Costa Rica.

Ellas en la maquila y para esa misma época Los nublados del día, según mi criterio, marcaron la pauta de transición en el reconocimiento de la historia costarricense como elemento de construcción en el trabajo dramático.

E.A.: Es notable la trascendencia de los temas históricos para nuestra dramaturgia, pero supongo que podrías enumerar otras obras en torno a esta temática y el papel de la mujer.

L.: Como el producto de cinco años de investigación recogimos datos fundamentales para la creación de Pancha Carrasco Reclama. Para mi esta obra tiene la enorme virtud de romper con la tradición de escritura del teatro en nuestro país. Anterior a esta pieza, no existe ninguna que incluya a las autoras participando en el proceso de creación. Además de que continuar con la línea de trabajo investigativo, procuramos que los espectadores "conozcan" un poco más la realidad de una mujer e igualmente obtengan otra visión sobre ésta; ya que cumplió un papel importante en la histórica Gesta del 56. Escribir Pancha significó sacarla del olvido y a raíz de su escritura se suscitaron críticas como: que no construía el personaje sino que lo mostraba y ese era, precisamente, nuestro interés. Entre distintas posiciones, nosotras consideramos que

ella fue una patriota muy valiente y no una simple mujer que emprendió a la guerra acompañando a los hombres. Cabe destacar que el trabajo dramático con Lupe, no sólo es el producto del esfuerzo conjunto sino también el primero de "dos mujeres", lo cual es todavía más representativo. El tema social nos motiva y su incidencia para el desarrollo del país mucho más.

E.A.: Dentro de esta tónica investigativa de dos escritoras ¿cuáles han sido los otros logros que se podrían destacar?

L.: Uno de los trabajos que más disfrutamos fue PINOCHO, porque nos significó mayores problemas. Inicialmente, confrontamos todas las versiones existentes, inclusive la italiana. Posteriormente, establecimos ejes de construcción en los diferentes textos y solo a partir de ese momento empezamos a escribir. Fue muy fructífero y hermoso ya que hacer teatro para niños, es dejar libre la fantasía, lo que no es excluyente para el teatro de adultos, pero si es diferente y más rico en elementos imaginativos.

E.A.: ¿Se podría decir que Pinocho se adaptó a la realidad costarricense?

L.: Es hijo de dos mundos distintos, por un lado el de la literatura universal y por otro el de la tradición escolar, del teatro de las maestras que se hizo en nuestro país entre los últimos años del siglo XIX y hasta más o menos 1950. Vale señalar, en este punto que cuando el estudio del teatro se acerca a lo que es el desarrollo de la crítica, muchas veces se hace

mención de los "autores" de teatro pero nunca se habla de autoras, o sea, mujeres escritoras de teatro. Las maestras son parte de ese núcleo guardado que nosotras pretendemos reivindicar. El antecedente de Pinocho en Costa Rica fue escrito, precisamente, por una de ellas: Adela Ferreto. La obra se llama Los pies nuevos de Pinocho. Estas mujeres que de una u otra manera están relacionadas con la Normal Superior y con la Cátedra de Literatura Infantil, trataban de incorporar en sus textos las historias de la literatura universal y el conocimiento del lenguaje teatral.

E.A.: Leda, de tus palabras puedo deducir que estamos hablando de un tema perdido en la historia, puede ser acaso una manera de retomar y reconsiderar el teatro infantil y su participación en la formación escolar.

L.: Definitivamente, creo que el teatro escolar hacía que los niños fueran alimentando una "concepción de ciudadanos costarricenses", es decir, había que fomentar en el niño aspectos como: amor a la patria, a la bandera, a los valores democráticos... Todo esto se hacía por medio de estas pequeñas obritas. De tal manera que, fomentar nuestras tradiciones y nuestros valores era uno de sus principales objetivos.

E.A.: De acuerdo con tu análisis, ¿cuál fue el motivo que llevó a disminuir el papel del teatro como fuente pedagógica?

L.: Sin concluir la investigación y hasta lo que hemos revisado,

podría decirse, que estas maestras jugaron un rol primordial a la hora de llevar adelante esta forma de educación; sin embargo, sólo las mejores obras iban al Teatro Nacional eventualmente. Las otras se quedaban para ser representadas en veladas, en la fiesta del día de la madre o en la celebración del 15 de setiembre u otras. Creo que se perdieron porque no representó un esfuerzo del Estado sino de iniciativas de las autoras que al "hacerse mayores" dejaron estas prácticas escolares. No se publicaron sus obras, y en la mayoría de los casos tenían poca difusión. Gran parte del material que hemos recopilado fue entregado por ellas mismas como parte de su "herencia". Nostálgicamente, recuerdan cómo organizaban estas veladas y la gran participación tanto del "pequeño elenco" como del público. El excelente trabajo de la maestra Lilia Ramos Luzy Bambalinas es una representativa muestra de este tipo de antologías pertenecientes al período que comentamos. Pero insisto, era muy esporádica su difusión.

E.A.: En lo que se refiere a tus puestas en escena, ¿cuál ha sido tu trabajo?

L.: Relativamente poco, aunque confieso que es fundamental recalcar las palabras del dramaturgo Sergio Arrau, quien en una entrevista con Pedro Bravo dijo que el dramaturgo debe estar ligado al quehacer teatral, en cualquiera de sus oficios, mejor aún si es el arte de la representación como actor o como director pero no siempre existe esta posibilidad, y

en muchos de los casos el dramaturgo debe trabajar solo en función de una pieza escrita. Y quizá, eso es lo que debo tratar de hacer en otra parte de mi formación. He trabajado dos veces como asistente de dirección, ambas con Daniel Gallegos en El Séptimo Círculo y en Emily, producciones del Teatro Nacional y la segunda para el Festival del Teatro Norteamericano.

Una de las experiencias más significativas en el campo te-

atral fue haber participado, en 1988, en la Primera Conferencia Internacional de Dramaturgas de Buffalo, Nueva York. Ahí, se congregaron más de trescientas mujeres para discutir acerca de los problemas concretos de creación dramática. Se le dio un trato especial al problema de publicación que como lo mencioné, anteriormente, significó y significa un problema de incentivos en nuestras sociedades.

