



X

ELEMENTOS DE UN TEATRO POPULAR EN DIVINAS PALABRAS de Ramón del Valle-Inclán, Y CONTIGO PAN Y CEBOLLA de Héctor Quintero

Carlos Sojo
Guillermo Barzuna

Dedicamos estas notas a Eugenia Chaverri Fonseca, actriz, creadora y fecunda trabajadora de la cultura costarricense.

En la primera mitad de 1981 se presentan en el país dos obras portadoras de algún grado de significación en el devenir del teatro costarricense. *Divinas Palabras*, estrenada en el Teatro Nacional por la Compañía Nacional de Teatro bajo la dirección de José Tamayo, director español, y *Contigo Pan y Cebolla* de Héctor Quintero, dirigida por Jaime Hernández, director del grupo local "Teatro Tiempo".

Obras cuya importancia es innegable en el campo de la dramaturgia universal y en el caso de Costa Rica, importantes al menos cuantitativamente, por la gran afluencia de público que asistió a las dos representaciones. Tomando como punto de partida estos elementos, el presente acercamiento se preocupará por identificar los rasgos que conforman un teatro verdaderamente popular con base en los planteamientos a nivel estético que enuncia Adolfo Sánchez Vázquez. "En cuánto que el arte es afirmación, expresión, y objetivación del hombre, entendido este no de un modo abstracto, sino concreto —como veta auténtica y profunda de lo humano que es lo popular.

Por este contenido popular el arte arranca de un ahora y de un aquí, pero lejos de sentirse prisionero de su tiempo se eleva, por su sustancia popular, a lo universal humano". (*Las ideas estéticas de Marx*, 1965). Una premisa importante que cabe aclarar es la siguiente: no interesará en este acercamiento el análisis textual, o literario, ni el nivel de actuación, aun que sean de especial interés en otro tipo de estudio. Nos preocuparán fundamentalmente las intenciones de los montajes, su posible comunicación con el destinatario costarricense, así como el trabajo de equipo, la adecuación de las obras al contexto costarricense, el planteamiento de objetivos, etc.

Como pauta metodológica se abordan las dos producciones desde una perspectiva semiológica, en la que se considerarán, dentro de las posibilidades sígnicas del hecho teatral, los niveles de emisor (director y grupo que realizan el montaje), referencias contextuales; y el nivel que remite a la reacción, interés, y comunicación con el destinatario. En este punto se tomarán en cuenta también las dimensiones y condiciones de la sala o local, y su posible incidencia en la recepción del destinatario. De esta manera se aborda la problemática teatral en todas sus posibilidades sígnicas haciendo énfasis en las implicadas, no tanto en la literariedad del texto, sino más bien en la posibilidad de representación en el medio costarricense.

Partimos de considerar la puesta en escena de *Contigo Pan y Cebolla* como un teatro de auténtica dimensión popular de acuerdo a lo planteado anteriormente, frente a *Divinas Palabras*, montaje en el cual se contraviene la idea de lo popular. Desde luego que las dos obras, en su configuración textual, deben considerarse como auténticamente populares, pero no de la manera en que el montaje de *Divinas Palabras* se concretó en el ámbito costarricense.

En un plano semántico y artístico las dos obras, dada su universalidad, coherencia y visión del mundo en su conjunto, conforman dimensiones de un teatro de arraigo popular.

Ambas remiten a contextos históricos que implican coyunturas críticas del presente siglo. *Divinas Palabras* (1920) surge en época de entre-guerras y en los años que anteceden a la Guerra Civil Española; *Contigo Pan y Cebolla*, escrita en 1951, nace en un momento en que la sociedad cubana padece los efectos de la sangrienta y represiva dictadura de Fulgencio Batista. A su vez, ambas obras critican valores degradados. *Contigo Pan y Cebolla* ataca la sociedad consumista que hace soñar a la clase media-baja a través de la creación de una serie de fetiches que imponen sistemas de vida ideales, pero igualmente alejados de las posibilidades económicas de ese sector marginado de la población. Así por ejemplo, la presencia de la refrigeradora podría implicar una simbología mayor, tal como la adquisición de una vivienda, de un lugar en la sociedad, en fin la consolidación de un mejor status. Por su parte *Divinas Palabras* se escribió con el propósito de desenmascarar una sociedad en que predomina la hipocresía, lo miserable, lo sórdido, en la que varios personajes viven de la exhibición de un pobre anormal (Laureano). Hay una marcada mostración del adulterio, la miseria, así como del poder mítico de la palabra, esto desde luego es lo que se plantea y concreta Valle-Inclán en el texto. De esta

forma los dos escritores se convierten en una especie de sujeto colectivo o "vox populi", ya que expresan el sentir de los sectores desposeídos en esos momentos cruciales para los dos pueblos en cuestión.

Ahora bien, ¿qué sucede con la puesta en escena de las dos obras en San José de Costa Rica? A un montaje —el de *Divinas Palabras*— técnicamente transplantado, en donde no se evidencia la labor de equipo ni el planteamiento de objetivos para el espectador local, y en el que hasta la técnica del esperpento reviste carácter coreográfico, se opone un trabajo en *Contigo Pan y Cebolla*, cualitativamente diferente.

El montaje que hizo el Teatro Tiempo con la obra de Quintero conlleva un tipo de trabajo específico. En primera instancia esta obra demuestra claramente los resultados de una labor en equipo preocupado por lograr que la transferencia de la situación en torno a las aspiraciones de la clase media-baja cubana, en el período prerrevolucionario, contenga significación para la situación costarricense de 1981. Labor en equipo, en cuanto a la adecuación contextual de la realidad cubana de la época a la realidad costarricense de la misma época, lo que dará como resultado un mensaje fuertemente referencial y verosímil. Los nombres de "Pipiolito, cazadora, Radio City, los polacos, las radionovelas, el chunche, La Casa del Artista, etc." connotan un entorno netamente costarricense. Pieza teatral en la que se presentan las categorías del "ser y del parecer" como eje estructurante. Así, tendríamos las categorías del parecer en la tenencia del teléfono, y las del ser o realidad concreta, en no usarlo. El aparentar o parecer en el hecho de comer diariamente camarones, y en el ser, comer huevos y sopa. En el parecer, la adquisición de una refrigeradora, y en la realidad, no tener con que llenarla. En el parecer las aspiraciones de ser mecanógrafa, bailarina y saber inglés (Lalita), y en el ser un total desinterés. En el parecer, convertirse en un pintor famoso, y solamente poder pintar rótulos comerciales. En el parecer, ganar mil pesos al mes, en el ser, ganar insuficientes ochocientos pesos para la época.

Situación patética y verdaderamente propia de las condiciones del pueblo, en que el personaje Lala se convierte en el portavoz de los valores del parecer, mientras que el resto de los personajes, en alguna medida contravienen esos valores, volviendo siempre a un plano real, concreto, de su existencia y de su condición de clase.

Pese a la descripción de la triste y dolorosa situación, el autor no es derrotista con esta clase, pues a pesar de todo lo aparentemente importante que pueda ser la adquisición de status y objetos de consumo, en los personajes sobrevive el amor como respuesta de unión y subsistencia. Recuérdense, para tal efecto, dos escenas significativas, relevantes en la constitución de la obra. La primera, cuando el personaje Gastón, (jefe de la familia), desilusionado al no recibir un necesario y, por lo tanto, esperado aumento, se enfrenta a su familia. Algo ebrio, atontado e incoherente, Gastón habla de cómo no ha sabido dar a su familia todo lo que le piden, de que por culpa de su deficiente salario no ha podido llenar las necesidades materiales de su esposa, tía e hijos. Creyendo hacer algo para remediar su incompetencia opta por divorciarse. En este momento la actitud de su esposa (Lala) cambia sustancialmente, desde un semblante triste (por la noticia del aumento) pero resignado, a otro de total

asombro y desconcierto. Interviene, hablando de cómo su vida había sido un constante desear, desear sin obtener, una vida alimentada en la esperanza de un mañana mejor que nunca aparecía y ni siquiera se mostraba cercano. Habla también de su oportunidad en la lavandería, perdida únicamente por haberse enamorado de Gastón, de lo cual, a pesar de todo, nunca se arrepentiría. La segunda se desarrolla luego de haber obtenido la refrigeradora. Deprimida, por no haber podido saldar ninguna de las mensualidades, por lo que en cualquier momento empleados del almacén llegarían a llevársela, Lala se refiere con algo de humor a la idea de Gastón de vender helados como posibilidad de salvaguardar la refrigeradora. Huelga decir que las circunstancias se mostraron desfavorables para la buena marcha del negocio heladero. Refiriéndose a lo poco que la venta había proporcionado recordó con entusiasmo que por lo menos los siete pesos de ganancia, había podido aprovecharlos en la compra de un regalo para su marido.

A todos estos elementos de *Contigo Pan y Cebolla*.



que hemos señalado, se suman las posibilidades de acercamiento del público con la sala de cámara (Arlequín), frente a las del Teatro Nacional, cuya estructura física no posibilita tanto el contacto directo entre representación y público.

En el caso de *Divinas Palabras* y su presentación en el Teatro Nacional, debemos aclarar algunos elementos propios de la dramaturgia de Valle-Inclán, con el propósito de justificar la manera en que tales características se plasmaron en el montaje realizado por Tamayo.

La puesta en escena de cualquiera de las obras de Valle-Inclán supone un trabajo extremadamente complicado, debido a que se trata de una orientación del hecho teatral —por parte del autor, esencialmente diferente e innovadora. Existen en los textos dramáticos de Valle-Inclán una serie de estructuras textuales y escénicas que dificultan la labor de dirección. Algunas de ellas son las acotaciones, sumamente difíciles de representar en un contexto teatral, y la posibilidad de captación por parte del

público de las intenciones del autor, que muchas veces se encuentran disimuladas detrás de hechos aparentalmente sin importancia.

Como ya se dijo, el teatro de Valle-Inclán, resulta fuertemente innovador, en el sentido de que se introducen técnicas escénicas o de montaje en desacuerdo total con las opiniones conservadoras que respecto del teatro existían en su época. Características propias de un arte vanguardista tales como: el absurdismo, el teatro épico, distanciamiento, negativismo, visualización cinematográfica del espacio teatral, etc., permanecen hoy en día vigentes, de lo que se puede deducir el lineamiento auténticamente popular en la obra de Valle-Inclán.

Uno de esos vanguardismos —el cinematográfico— se encuentra determinado por una profunda admiración por parte de Valle-Inclán hacia el nuevo arte, el cine. En su búsqueda de un teatro total, nuevo en formas, en dimensión



y significado, el escritor encuentra en el cine algunos elementos inspiradores que él mismo resume: "...habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en el mundo".

Por eso, Valle-Inclán se interesa por dirigirse al público de una manera diferente, más comunicativa, preferiblemente con la utilización de la variedad en las posibilidades formales o visuales. "Su estética mantiene que una obra teatral es tanto una experiencia visual como una entidad dramática, y que el contenido temático puede ser subordinado al espectáculo que se evoca estéticamente mediante la concepción visual". El uso de las imágenes como elemento teatral debe hacerse con el único propósito de tratar de decir al público, de una manera que implique una mayor participación de éste, aquello que podría decirse por medio de un aburrido monólogo por ejemplo.

En la puesta en escena de *Divinas Palabras* existe una serie de elementos que contravienen la forma adecuada para combinar lo visual con lo temático o literario.

En toda obra de arte debe existir equilibrio, compensación, entre el significante y el significado. No se puede correr el riesgo de que el mensaje que se pretende hacer llegar se oculte por el mal empleo de las técnicas visuales. En el montaje de Tamayo, toda la verdad y la denuncia universal del texto de *Divinas Palabras* se pierden debido a la majestuosidad de escenarios, el estruendo y la iluminación exótica de que se hace gala en el Teatro Nacional, lo que en alguna medida desubica al espectador.

Al parecer no existe el menor interés porque el espectador costarricense asuma una posición definida ante el conflicto que se desarrolla en escena. Solo interesa demostrar la capacidad para montar un espectáculo a nivel de forma únicamente. Lo anterior conlleva una serie de mostraciones visuales desligadas de la unidad artística, conformada por lo textual o literario y lo visual o coreográfico y por lo tanto convertidas en imágenes ostentosas y llamativas.

Semiológicamente, el medio utilizado, lejos de buscar obstaculizar la asimilación del mensaje, pretende (siempre y cuando sea el idóneo para la recepción) lograr que éste llegue de una manera simple. En ningún momento dudamos de la capacidad de Valle-Inclán al escoger el escenario teatral como medio de sus obras incluyendo la que se presentó recientemente en nuestro Teatro Nacional; lo que cuestionamos es la capacidad del director español para penetrar en la sensibilidad del público costarricense.

EPILOGO

Divinas Palabras, montaje de la Compañía Nacional de Teatro, organismo oficial; dirigida por el español José Tamayo. Costo: cerca del millón de colones. *Contigo Pan y Cebolla*, puesta en escena por el grupo del Teatro Tiempo, ente artístico financiado con sus propios y escasos recursos. Cuál de las dos ha cumplido una verdadera función en la conformación de un público más creativo, más consciente?

A partir de todo lo enunciado hemos pretendido dejar una serie de interrogantes y consideraciones que, en última instancia, solo quienes asistieron a dichas representaciones y al desarrollo del acontecer dramático nacional, podrán determinar.

Cerramos con unas palabras del propio Valle-Inclán que estamos seguros volvería a pronunciar de haber asistido al montaje del Teatro Nacional:

"Un momento, un momento, por favor.
¡Un momento! El tono no es el conveniente.
No se trata de una comedia de Benavente,
ni de Linares ni de Echegaray; se trata
de un juego, de una burla, de una cosa
que pasa sobre una nube; nada de lo que
allí se dice es cierto ni verdadero.
Por favor! Vuelvan a empezar. Hagan el
favor de empezar de nuevo".