



La carpa azul 6/7/99

Performance Reviews

Identidad, tradición y actividad teatral iquiqueñas

Los habitantes del puerto de Iquique, ubicado en el norte de Chile a 1.843 kilómetros de la capital, han resistido terremotos, incendios, maremotos y una guerra civil en 1891. Agréguese la crisis económica de los treinta, el desaparecimiento de la industria salitrera por el nitrato sintético, y otros problemas de la época y tendremos una idea aproximada de esta zona que en 1952 registraba una población de 40.000 habitantes y que hoy en 1999 alcanza a 170.000. La capacidad de sobrevivir y alzarse por sobre las circunstancias, predomina no sólo en lo económico y social sino también cultural. Siempre ha existido, pese a lo limitado de las salas teatrales, la actividad que tuviese su época dorada en el primer tercio del siglo, con los teatros obreros y de empleados, tanto del puerto como de las salitreras al interior de Iquique e incluso de la colonia inglesa residente.

En marzo de 1998 tuve ocasión de asistir a la tercera temporada de la obra de Bernardo Guerrero, sociólogo y profesor de la Universidad Arturo Prat, *Del Chumbeque a la Zofri* por el grupo teatral universitario Expresión. El asunto de la pieza rescata pasajes y personajes de la historia iquiqueña, teniendo como núcleo la vida del boxeador local, Estanislao Loayza, conocido como “*El Tani*,” y quien disputara el cetro mundial con el norteamericano Jimmy Goodrich el 13 de julio de 1925 en el Madison Square Garden. “*Ser más duro que el Tani*” era una expresión porteña muy en boga en el Iquique del salitre, y el autor metafórica y funde en ésta la vida del boxeador y la de la ciudad. El argumento se desarrolla en dos planos: el del mito creado en torno al Tani, que representa el vigor, la fuerza, el empeño, lo autóctono; y el de la ciudad puerto con sus altibajos y pérdida de identidad por el progreso que ha traído la Zona Franca Iquique (ZOFRI) y la explotación cuprífera. El chumbeque es un dulce con una textura reminiscente de la torta mil hojas. Algunos sostienen que existe desde los tiempos en que Iquique era territorio

peruano. Tradición y modernidad chocan, se cruzan y entrecruzan en el diálogo ágil y pletórico de iquiqueñismos, anécdotas y remembranzas de lo que fue la ciudad en sus momentos de esplendor y decadencia. El montaje cuenta con música interpretada en vivo por el grupo Altura, con canciones relativas al puerto y sus bellezas naturales. A la vez sus integrantes participan de la acción como vecinos del barrio.

El director de Teatro Expresión, Iván Vera-Pinto, señala en el programa de mano,

Desde el punto de vista de la puesta en escena, nos interesaba poner en relieve tres aspectos claves: por una parte, hacer una instrospección de la identidad iquiqueña; por otra, darle al discurso dinamismo; y finalmente, proyectar en escena el lenguaje lúdico y popular de los personajes.

El sábado 15 de mayo 1999 se estrena en el Teatro Municipal del puerto La Carpa Azul del dramaturgo y actor Guillermo Ward, director de la Compañía Viola Fénix. El proyecto fue galardonado por el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y Cultura (FONDARTE). Ward, según sus palabras, como iquiqueño siempre se interesó por “el Teatro Nuestro, el de la ciudad. Investigando me reencuentro con el libro *Cultura y Teatro Obreros 1900-1930*. Todo estaba allí, alguien se había dado el trabajo de hurgar en diarios antiguos y ordenar la historia.” Con este bagaje, Guillermo Ward crea La Carpa Azul. El título proviene de la idea de fomentar el teatro nacional (1935) mediante la creación de cuatro teatros móviles que funcionaban en carpas especialmente acondicionadas para representaciones y su repertorio se basaba principalmente en la dramaturgia chilena, presentada en los sectores populares del Gran Santiago y provincias. La canción-prólogo define la obra: “Una historia vamos a contar/ que en el Norte tuvo lugar/ entre la pampa, el caliche y la sal/ en un puerto adentrado en el mar/ ¡Obreros el caliche a sacar! Cómo nace el teatro obrero/ qué sindicalistas hacen conciencia tomar/ y el profesional para el buen humorar/ primeras actrices, primeros actores/ cantan, declaman el drama social.”

Con seis actores, el melodrama ambientado en 1930 refleja la vida de actores profesionales que se encuentran en Iquique en la Carpa Azul. Ward no recrea la vida del trabajador pampino sino los entretelones de quienes difundían el teatro en el puerto y la pampa salitrera y sur del país. Con la utilización de teatro en el teatro, el director entroniza agrupaciones teatrales obreras de tal período como Arte y Revolución, y tres fragmentos de piezas

escritas por trabajadores e intercala en el recuerdo lo ocurrido en la escuela Santa María (1907) y la oficina salitrera La Coruña (1925).

Estas dos obras rescatan historias de la Era del Salitre, pero a la vez prosiguen con una labor social y cultural iniciada desde finales del siglo pasado, en la pampa y en el puerto. Pero se agrega a la lista *Sebastopol* de Ramón Griffero, estrenada en Santiago en 1998 y llevada a Iquique y la pampa en mayo de 1999. La trama está ambientada en la oficina salitrera homónima, a principios de siglo. Acorde con Griffero, “la obra es un homenaje al siglo que se va y sobre todo, a los ideales que se formaron en medio del desierto. Yo siento que en Chile, en las salitreras se forjaron las grandes utopías que recorren toda nuestra historia de este siglo.” A ello añadió una historia de amores y enfrentamientos. El dramaturgo que en los 80s removió el ambiente santiaguino, viajó con su compañía a la pampa salitrera, en lo que él denomina “Dramaturgia in Situ,” y allí su grupo experimentó “el sol, el frío, la soledad y [buscaron] encontrar los lugares de las escenas para representarlas en locación.” Así fue como en las ruinas de la oficina salitrera Sebastopol, en pleno desierto, inició lo ensayos. El asunto se desenvuelve alrededor de una niña que en la época actual en un paseo de curso visita el área y cae a un pique o pozo y reaparece en la oficina en los años 20s. El pasado, la razón de ser y existir que entregó el caliche, su proyección hacia el futuro, están relatadas en las obras que reseño. Magnífico esfuerzo de estos nuevos hijos y nietos del salitre.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Cuentos de hadas de Raquel Diana en El Galpón de Uruguay

En la Sala Cero de El Galpón, con la dirección de Juan Carlos Moretti y la actuación de Alicia Alonso, Graciela Scuder y Sara Larocca, el público asiste a la representación de un cuento de hadas moderno. Blanca, la narradora, cuyo padre recontara para ella las historias de *Blancanieves*, *Las tres plumas*, *Hansel y Gretel* y *La bella durmiente*, proviene de aquella generación estudiantil de los años de la dictadura. Embarazada, cuenta a su criatura por nacer fragmentos de los cuentos de hadas con los que reconstruye su vida. “Te cuento todo esto nena, porque después quién sabe si voy a tener tiempo de contártelo todo o si vos vas a tener ganas de escucharme.” Fallecida su

madre, llega a su vida una madrastra, Maruja que en oposición a la del cuento, es una mujer simple con una fuerte voluntad para subsistir, y Carmen quien “siempre es vieja” y “que son tías de todos y parientas de nadie.” El tiempo transcurre entre 1972 y la década de los 90’s.

En la estructura de la pieza, los fragmentos de cuentos abarcan la vida de Blanca desde su nacimiento, la muerte de sus padres, el liceo y el teléfono (este último según Carmen “por aquello de hablar”), el primer fracaso amoroso, el hundirse en sí misma, el compromiso de la militancia y encuentro del Príncipe Azul (“El Negro”), el encierro en la cárcel, y la anagnórisis, el hallarse a sí misma. Pero no crea el lector que el melodrama está insito en la trama. Moretti y Raquel Diana, es decir director y texto, se complementan de tal manera que esta tríada de mujeres – y de hombres ausentes – se hacen carne y hueso en una historia que recorre la vida del Uruguay en las horas oscuras del militarismo y del retorno a la democracia. Raquel Diana insiste en algo que todo espectador bien plantado reconoce, la emoción llega a niveles altos, pero reconfortantes. Ella ha puntualizado que su teatro tiene como función “abrazar al público, no me gusta el que lo golpea. La gente está muy golpeada por otras cosas, la estética de la agresividad entra en los hogares todos los días por la televisión.” La actuación merece un párrafo aparte. Alicia Alonso como Blanca pasa por lo matices de las edades, sin caer en lo obvio; Graciela Escuder, como Maruja, cuyo propósito es simple, “ser feliz,” transmite la calidez e ingenuidad de quien no quiere comprometerse, pero lo hace, para llevar adelante su existencia y Sara Larocca, la actriz de la vieja guardia de El Galpón, como Carmen, pareciera que ella creó el papel en el texto y no Diana, resume la sabiduría de la experiencia, apegada a la tierra y el llamar las cosas por su nombre, como lo manifiesta cuando enfrenta al Coronel, “dígame que soy una vieja sin miedo y con paciencia.” El éxito de la pieza también alcanza a Norteamérica. Se representó en Coral Gables, Palm Beach y Fort Lauderdale. La crítica coincidió con lo logrado en el país de origen y el merecido premio del Florencio 1998.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

“TEATRO ESPEJOS”

PRESENTA



ALIANZA FRANCESA

SORIANO 1180

TEMPORADA 1999

Grupo Teatro Espejos y *El maizal de la escalera* de Mauricio Rosencof

El viernes 26 de marzo 1999, con la dirección de Marcelino Duffau se estrenó en la sala de la Alianza Francesa (Montevideo) la última obra del celebrado dramaturgo Mauricio Rosencof, quien tiene a su haber una veintena de ellas. Según sus propias palabras, la escribió en recuerdo de dos seres entrañables de su adolescencia, el gallego republicano Menéndez y el Negro Varela, quienes vivían en un baldío en el barrio de Flores en Montevideo. En ese lugar “expropiado” por Menéndez y gracias a su habilidad campesina es que paulatinamente el terreno eriazado se transforma en vergel. Rosencof rememora que el único lugar donde no plantaba era el sitio donde “jugábamos nosotros.” Una bella frase que retiene de él es su respuesta cuando le inquirió al gallego para qué plantaba, si le robaban los tomates, los choclos: “No importa. Mejor cosechero es aquel que planta.” Varela recoge flores de bautismos y casamientos de la parroquia, las enjuaga y sale a venderlas. Ambos comparten su existencia en un cuchitril.

De estos recuerdos Rosencof hilvana la historia de *El maizal de la escalera*. Al morir los protagonistas, sus almas continúan en el lugar donde vivieron, pero un edificio de apartamentos se ha erigido en el baldío, y empiezan a crecer tomates en el ascensor, pasto en la escalera y hasta un cocotero en el baño. Director y escenógrafo tradujeron bellamente la metáfora, haciendo descender una huerta que cubre el tablado en las escenas pertinentes. La música subraya ciertos parlamentos, a través de la ejecución en vivo de bandoneón, al extremo derecho del escenario.

Los inquilinos del edificio, quienes al comienzo viven desconectados de la tierra, miran televisión, las mujeres chismosean, sufren una transformación tanto física como espiritual al aparecer el vergel. De trajes ciudadanos, su vestimenta y habla cambian a la del campesino y profitan de la venta de los maizales los que llegan a colocar a nivel mundial, pero la economía liberal y globalización del mercado desajustan sus planes. Un leit motif recorre la obra (“Yo no sé, yo sólo hago mi trabajo”), sintagma que reproduce la situación de los países que no están en control de su economía y producción y dependen de factores ajenos para la realización de sus proyectos.

A nivel de la actuación, como suele acontecer, “se roba la película” la pequeña niña (Arantxa Guerrero) con su naturalidad y espontaneidad actuarial. Habla por sí sola de la dirección artística. La reacción positiva del

público al final de la presentación nos da la idea de un trabajo bien realizado, aunque personalmente vi más una bella pieza literaria que una obra dramática.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

El cepillo de dientes en San José

Director Fernando Vinocour's imaginative staging of Jorge Díaz's *El cepillo de dientes* at the Teatro Giratablas in San José, Costa Rica in August, 1999 brought out details that a less deft hand would have left unenhanced. At the very beginning, as Ella states her famous line, "...anoche soñé con un tenedor," she picks up a yard-long, tinfoil "fork" and thrusts it at her imaginary husband, heard gargling off stage, as she enumerates his many annoying habits. She eventually props the fork, tines down, against the table. The handle end, now the focus of attention, is an exaggeratedly large penis. Combining violence and sex in the same "instrument" is the perfect foreshadowing for the action to come: El strangling Ella at the end of the first act and then attempting to seduce the maid Antona in the second.

Soon after El comes on stage, we become aware of the function and significance of a brightly-lit, rectangular, box-like space at the very back of the stage. Whenever El and Ella slip into one of the many roles or personalities in their relationship, they step over into this space. In other words, Vinocour has created a stage within a stage on which El and Ella can perform their numerous plays within the play. This use of a clearly delineated special space heightens the action and dialogue, eliminating any doubt that what is being performed is a fantasy, a ritualized encounter, or a dream.

To each side of this stage is the back wall of the dining/living room of the couple's apartment, with two small, shoulder-high windows cut into it on either side of the stage. At various times, Ella will speak to El from one of these windows when he is performing on the stage. This creates physical, as well as psychological, distance between the couple. The use of one of the windows, instead of both actors being on stage, also suggests that El is somewhere else during the fantasy or dream. The windows are used most effectively, however, when El and Ella state the (pseudo) *refranes* in the second act. They alternate, suddenly appearing in a window and firing off a

refrán. The effect is that the audience really focuses on the content and significance of each *refrán* because the window frames the action.

Another original staging device is the hanging of props from wires about head high. The most important of these (a transistor radio and books) are attached by means of an eyelet to a metal hook at the end of a wire and are taken down, used by the actors at crucial moments, then hung up again. For example, Ella turns on the transistor radio and immediately we hear jazz. A more effective result is achieved when El takes down a dictionary and reads to Antona the definitions of *amor*, *moral* and *vergüenza*. One result of hanging these props around the stage is to keep furniture to a bare minimum, giving the actors more unencumbered space for freedom of movement. Paradoxically, it also clutters up the stage, but in the right places. That is, because each of these items is about head high, and because occasionally the actors inadvertently bump into them, they suggest the media clutter in the characters' minds that comes out in the verbiage of their speech: ads, personals, weather forecasts and the like. A cardboard television screen located at the front of the stage, projecting from the left wall just above the actors' heads, is another original prop. An unseen stagehand slides information and drawings onto the screen to reinforce what the characters are talking about at a given moment. For example, when Antona refers to the *telenovela Flor de fango*, a drawing of an attractive young couple and the title of the program slide onto the screen. At other times, a list of information that one of the characters is ticking off appears. These uses of the television screen communicate that some of the roles El and Ella play are influenced directly by television or that what they are saying is simply a repetition of something they have heard there. In short, it is more of the media clutter that permeates their speech and impedes real communication.

Another original touch is the use of lighting at the end of Act I while El is strangling Ella. The two adopt a series of exaggerated postures and facial expressions. The lights go off completely for a few seconds; each time they come back on, they are in a new position. Reminiscent of some of the frozen slapstick of silent films, this comic quality communicates that El doesn't really strangle Ella. It is simply what he would like to do. Finally, when El is looking offstage for his toothbrush (which Ella had used to clean her shoes), he returns with a huge brush, which he wields like a weapon as he pursues her around the stage. By exaggerating the size of the brush, there is a visual emphasis on the symbolic significance of *el cepillo de dientes* (his

innermost self, which he had always expected her to respect) rather than on a literal toothbrush.

Fernando Vinocour's creative staging of this work enhances the communication of its many messages. Consequently, we once again see another example of how truly great dramas continue to inspire originality in their interpretation, keeping them fresh and alive for yet another generation of theater-goers.

Bert Patrick
Pittsburg State University

Venezuela abre sus puertas a la dramaturgia puertorriqueña

Con el propósito de establecer un intercambio con las artes teatrales de Puerto Rico, el Instituto Universitario de Teatro (IUDET) y la Universidad Central de Venezuela, localizada en Caracas, invitaron al dramaturgo puertorriqueño Carlos Canales a presentar su monólogo *Ecuajey (O el día que el maestro repartió salsa, pero salsa de la bien gordota)*. La representación de esta obra se llevó a cabo el 22 de abril 1999 en el IUDET y del 22 al 26 de abril en la sala de Arte y Ensayo del Teatro Universitario de la Universidad Central.

En este monólogo el dramaturgo presenta la frustración de los maestros de escuela primaria y secundaria que llegan al sistema con nuevas ideas y deseos de transformación pero que poco a poco ese mismo sistema les absorbe los ideales, los convierte en mediocres y hasta les hace arrepentirse de haber escogido la educación como profesión. *Ecuajey* invita a pensar sobre las condiciones actuales del sistema educativo a la vez que hace un llamado implícito a analizar las estructuras sociales y políticas que circundan y manipulan ese mismo sistema. Por medio del personaje del Maestro, actuado excelentemente por Rubén Figueroa, Canales convoca al público a que analice los complejos problemas por los que atraviesa la educación en su país. Puesto que la intención de Canales es invitar al diálogo, después de su puesta en escena, en cada función se ejecutó un foro dirigido por la Dra. Laurietz Seda, profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Connecticut.

El público venezolano demostró su gran interés por el teatro y su preocupación por los problemas actuales del sistema educativo de su país

abarrotando la sala cada noche. En los foros se discutieron temas tan variados como la responsabilidad de los padres, de los maestros, de los estudiantes, del sistema educativo mismo, de la sociedad y del gobierno, tanto como sobre la composición de la obra y la estética escogida por el autor quien fue también el director de la pieza. El gran histrionismo del actor puertorriqueño Rubén Figueroa, quien conquistó al público venezolano con su personaje del Maestro de música, y la calidad de la dirección y del texto de Canales, despertaron en los caraqueños una gran curiosidad por el teatro puertorriqueño. Así mismo se estimuló al público a pensar en el deterioro del sistema educativo venezolano del cual se hizo constancia que era muy similar al problema de la educación en Puerto Rico. Con una puesta sencilla en que sólo se necesitaban una silla, un maletín, un estéreo, una luz uniforme, tanto para el público como para el actor, y con una excelente actuación, Canales y Figueroa entraron por la puerta ancha al escenario teatral de Venezuela.

Laurietz Seda
University of Connecticut