

## Plays in Performance

### *La cándida Eréndira*: Vuelve y juega

Es costumbre en todas las épocas para los grupos de teatro remontar aquellas obras que han tenido éxito y mantienen en el repertorio de archivo. El TPB, por ejemplo, repuso en 1983 *I took Panama* con un vestuario remozado y un elenco en su mayoría diferente del original. La Candelaria, por su parte, recicla en temporadas sucesivas su poético montaje de *Vida y muerte Severina* del autor brasileiro João Cabral de Melo Neto, como también su indiscutido acierto de siempre: *Guadalupe años sin cuenta*, obra que mayor número de funciones ha alcanzado en Colombia, la cual enfoca con inusitada síntesis el conflicto político en los Llanos Orientales que en la década del 50 transformó nuestra historia. Igual sucede en todos los países cuyos grupos estables poseen cierta tradición escénica.

Ahora, el conjunto El Local de Bogotá ha rebasado las 700 representaciones de *La cándida Eréndira*, incluyendo su segunda época, un hito de escasos antecedentes en el desarrollo del teatro nacional, que celebramos con esta reseña. La adaptación del texto literario a una estructura teatral exigió a Miguel Torres, su director, un año de intenso trabajo desde la investigación preliminar en la península de La Guajira, hasta su montaje final estrenado en noviembre de 1977. No es la única vez, aunque sí una de las primeras, que los argumentos de Gabriel García Márquez se trepan al escenario. Después, el Acto Latino, cuya desintegración aún se lamenta, realizó el montaje de *Blacamán* (1980) basado en el cuento homónimo de García Márquez y asimilando la estética del "teatro de la crueldad" propuesto por Antonin Artaud; más tarde, la prensa dio la noticia de que en Moscú había sido aclamada la adaptación de su célebre novela *Cien años de soledad*. Existen numerosas versiones de *El coronel no tiene quien le escriba*, en alguna de ellas con referencias específicas a *La mala hora*; y en París, la opinión generalizada entre espectadores desprevenidos es que la puesta en escena de *La cándida Eréndira* por el brasileiro Augusto Boal (en base al libreto colombiano) en el TEP de esa ciudad a mediados de 1983, había sido más bien desafortunada.

No es fácil traducir un texto literario a la expresión teatral pues cada uno tiene su propia especificidad que en ocasiones impide el flujo de imágenes de una disciplina a otra. En esta oportunidad fue necesario indagar en la extensa obra narrativa de nuestro Premio Nobel para encontrar una trama global que trascendiera las limitaciones del cuento en su propósito de estructurar un argumento dramático coherente. Fue así como se echó mano a fragmentos,

imágenes, personajes, de otros cuentos y novelas de García Márquez. Sin embargo, el eje principal de la pieza es la increíble y triste historia de una adolescente cuya desalmada abuela la obliga a prostituirse hasta que cancele el monte total de la pérdida de sus propiedades incendiadas por descuido de Eréndira.

La exuberante riqueza imaginativa del mundo macondiano impedía cualquier versión realista ceñida a cierta tradición escénica de linealidad argumental. Para sortear los escollos de tal circunstancia, Torres rescata la farsa en un ambiente de juego esperpéntico que ayuda también a minimizar las limitaciones de una sala estrecha que sin duda obstaculiza el desarrollo de proyectos más ambiciosos de montaje. Sin embargo, la idea de simultaneidad que garantiza el manejo de la luz, ensancha las dimensiones del espacio. Aquí están entonces los elementos recurrentes que han caracterizado la producción de Gabo: el aire de carnaval en la feria popular donde pululan magos, gitanos, contrabandistas, prostitutas, la mujer araña, soldados, un fotógrafo y blacamán, el culebrero, cuyo personaje había sido explotado ya a nivel teatral por algunos conjuntos como el Taller de Colombia o el TPB.

Es precisamente la ambientación evocadora de un remoto paraje del desierto de La Guajira, uno de los aciertos de este montaje. El sonido de un viento ululante o la arena que se insinúa sobre el piso, las mantas guajiras y máscaras negras que protegen a los indígenas de los rigores en un clima áspero, son ingredientes referenciales que contribuyen a crear la ilusión geográfica que se enfatiza asimismo con la música vallenata cuyos cantos rompen la continuidad del relato dramático para intercalar comentarios que encadenan el argumento. Aunque es un montaje en la onda de "teatro pobre," sin ser miserabilista, se observa cierto desfase entre el atractivo vestuario de las mujeres y la ropa demasiado pedestre de sus personajes masculinos.

En esta atmósfera calurosa se produce entonces la tragedia de esa niña que se ofrece por un puñado de pesos a cientos de ávidos clientes que pasan por su tienda de campaña bajo la supervisión de su cruel abuela con su tropilla de nómadas a quienes avasalla despóticamente, despojándolos de su sueldo a cambio de víveres y servicios para su supervivencia como solían hacer las compañías fruteras de Estados Unidos en la cercana zona bananera. De hecho, no se descarta la metáfora en el sentido de que la abuela personifica al imperialismo que explota a los empobrecidos países del tercer mundo, simbolizados en la obra por la indefensa Eréndira, a quien la iglesia católica pretende disputar en virtud de su minoría de edad para ponerla a su servicio como monja. Ese pasaje que alude a su aspecto religioso subraya la ridícula imposición de los sacramentos entre los indígenas de la región como también la perversión que genera la falsa castidad de sus predicadores.

Eréndira cobra vida con Marta Suárez quien realiza su papel en tono menor como corresponde a un personaje sumiso que más tarde se rebela contra su verdugo de quien ha aprendido ya la perversidad necesaria para inducirla a escapar con el oro y traicionar a Ulises, su pretendiente e instrumento útil de su venganza. Aquí se establece un contraste con la robusta actuación de Carmenza Gómez en su caracterización de la pentagrúlica, desafortada, casi invencible abuela que canta y revive su pasado mientras duerme a todo vapor. El maquillaje expresionista combinado con el despro-

porcionado volumen de su cuerpo le confieren la intimidante autoridad que requiere su personaje. Alberto Valdiri está en desventaja frente a estas dos actrices que dominan el arte escénico de manera asombrosa. El indeciso Ulises de aspecto inofensivo que se percibe no coincide con la imagen de amante vigoroso en trance de convertirse en ángel exterminador que sugiere la historia.

Es evidente que la obra madura con el tiempo. La aparente desarticulación que había observado cuando se estrenó ha desaparecido y la música armoniza mejor con su desarrollo. Hay escenas memorables que proponen lúcidas imágenes plásticas como son, además de la feria popular, el incendio en esa alegoría de mechones como luciérnagas o cuando el conjunto se sitúa frente al público mirando a la distancia, extasiados por un momento, hasta que comprendemos que han llegado al mar caribe.

Eduardo Márceles Daconte  
*Bogotá*

*Detrás del escenario en La Candelaria*

Una de las tendencias más o menos recientes de la expresión artística es examinar la mecánica del proceso creativo a través de una obra sobre sí misma. Por ejemplo, cuando un escritor narra tanto las peripecias de sus protagonistas como la acción de escribir el texto que se lee. Tal es la novela autorreferencial del venezolano Francisco Massiani titulada *Piedra de mar* (1968) la cual versa sobre las actividades de jóvenes universitarios en Caracas, sobre todo uno que es escritor, y de comentarios acerca de la composición de una novela, en especial de la que estamos leyendo. También en cine encontramos esta reflexión acerca de los incidentes que rodean la filmación de una película. Recordemos *La noche americana* de François Truffaut donde se barajan los conflictos individuales de los personajes, asimilados, a su vez, a la película que enfoca la producción de otra película.

No ha sido menos la intención de hacer teatro dentro del teatro. El caso más famoso es sin duda la escena de *Hamlet* cuando Shakespeare, utilizando como interlocutor al príncipe de Dinamarca, da consejos a los actores en aquel memorable pasaje que se propone escenificar el asesinato del rey para descubrir al traidor. Son éstas algunas referencias que evocamos con ocasión del estreno de *La trasescena* por el grupo de teatro La Candelaria el 25 de mayo pasado.

En 1982, a raíz de su experiencia con *Diálogo del rebusque*, el conjunto dramático de mayor trayectoria en Bogotá encaminó su investigación hacia el tema de La Conquista, la epopeya olvidada de nuestra historia, a fin de preparar la obra siguiente. Pero en el curso de la discusión, se decidió que, en lugar de acometer una creación colectiva, cada uno de los actores escribiera una versión teatral del argumento estudiado. Fue así como, después de analizar las piezas escritas, se seleccionaron *Corre chasqui carigüeta* de Santiago García, una sin título aún de Patricia Ariza y *La trasescena* de Fernando Peñuela.

En su obra, Peñuela se propone invertir los términos del escenario para mostrar al público las peripecias de los actores tras bambalinas. Se preparan

ellos para representar, dos semanas antes de la fecha prevista, un drama sobre Cristóbal Colón de Lope de Vega. La acción, sin embargo, trasciende el estrecho ámbito actoral para abrazar también las vicisitudes políticas de los personajes. Las circunstancias hacen suponer que un general del ejército protagonizó un golpe de estado motivado por el ascenso de la lucha revolucionaria contra una situación que se intuye de caos, protesta y represión. Tal acto precipita una cadena de consecuencias que aluden, en el momento presente, a un hipotético país de América Latina.

La trama se centra alrededor de Andrés, el actor principal, que desempeña el papel de Cristóbal Colón en el drama que se representa más allá del telón de fondo para otra audiencia, un público ficticio del cual sólo escuchamos sus aplausos. Su ambición es ser un buen artista sin inmiscuirse en política. Por su parte, Don Esteban, el director de la compañía, tampoco se entusiasma mucho por esos asuntos, como sucede con Doña Josefina, la directora de una escuela de danza, todos ellos se horrorizan por la contaminación política que sufre el arte pero son, a su vez, víctimas de un sistema que escapa a su voluntad. Don Esteban, no obstante querer armonizar los conflictos que generan las discrepancias ideológicas del grupo, es un histérico ulceroso que complace fácilmente las exigencias de Don Celso, el burócrata servil que representa los intereses del nuevo régimen. En su nivel ideológico, entonces, la obra se propone desmentir con los hechos, la existencia de una supuesta dicotomía entre el arte y la política.

Pero, en mi opinión, esta circunstancia entra forzada pues sólo se considera el fenómeno político, aislado de cualquier otra consideración de orden económico o social. Todo se presenta demasiado coincidental con el estreno: la desaparición del hijo de María, la ayudante; la caída de la imprenta con sus secuelas de huida, exilio, encarcelamiento, elementos que contribuyen a intensificar la tensión dramática que se sostiene a través de *La travesena* pero que, a fin de cuentas, muestran la naturaleza artificiosa de sus presupuestos.

Si bien fue escrita por Peñuela, la obra sufrió significativas modificaciones en el transcurso de un montaje que se hizo con base en las propuestas del colectivo durante el cual cada uno diseñó su propio personaje bajo la dirección del autor. Además de entretener las circunstancias políticas de sus personajes con sus inquietudes artísticas, es evidente que el argumento se nutrió de ingredientes autobiográficos del grupo y de su inmediato campo de acción.

Dueña de un humor que rebota de situaciones bien armadas cuyo énfasis estriba en el ridículo o la exageración falaz, *La travesena* es la producción dramática más entretenida que se haya visto en Colombia en mucho tiempo. En la actuación se destacan sin duda Hernando Forero en el papel de Andrés, aunque quizás un tanto agrio, y César Badillo como el típico esbirro del régimen; Adelaida Nieto alcanza una madura interpretación de la estrella mimada, en tanto que Inés Prieto imprime la habitual comicidad a su trabajo, en especial cuando representa a la demagoga Luz Mary, la hija del dictador. Santiago García, a quien hemos visto en mejores épocas, se sobreactúa en ocasiones como el director de la compañía, abusando de algunos recursos como en las repetidas intervenciones que pretenden evitar el histerismo o en la gritería enervante que se suscita cuando arriba una escenografía equivocada.



*La trasescena* presentada por La Candelaria; Fernando Peñuela, autor y director de la pieza, en una escena con Santiago García (Duecha).

*La trasescena*, como toda obra de La Candelaria, está inscrita en ese encomiable propósito de enriquecer nuestra aún incipiente dramaturgia nacional. En ese sentido, es un grupo que enfrenta el arte dramático con decisión, arriesgándose a cualquier sorpresivo fracaso sin recurrir a la seguridad económica que podría garantizar un clásico del repertorio internacional. Pero, como siempre, cosechando el éxito que se merece su tesonero esfuerzo e innegable talento teatral.

Eduardo Márceles Daconte  
Bogotá

*La farsa equivocada del TEC*

¿Está en decadencia el Teatro Experimental de Cali—TEC—, o sólo atraviesa por una de esas crisis periódicas que suelen sufrir los conjuntos dramáticos de amplia trayectoria? Este interrogante inquieta nuestra conciencia después de haber visto *La gran farsa de las equivocaciones*, su más reciente producción teatral. Fundado en 1956, el TEC goza de un merecido prestigio tanto en Colombia como en América entera y Europa a donde es invitado con frecuencia a participar en giras o festivales por la esmerada calidad de sus montajes, tales como *Soldados* de Carlos José Reyes, *En la diestra de Dios Padre* (basado en un cuento de Tomás Carrasquilla), *La orgía*, *Historia de una bala de plata*, o *La ópera bufa*, escritas por su director y fundador Enrique Buenaventura, las últimas en colaboración con los integrantes del conjunto, algunas de las cuales se consideran ya obras clásicas de la dramaturgia nacional con galardones que incluyen el Premio Casa de las Américas y numerosos reconocimientos institucionales y de la crítica especializada de Europa y América.

Sin embargo, *La gran farsa* es una pieza teatral que en lugar de señalar un avance, marca—en mi opinión—un retroceso en el desarrollo del TEC. Es quizás el riesgo que es necesario correr cuando innovamos en nuestra tradición escénica, como en este caso, introduciendo temas actuales en una estructura que comprende un prólogo, entremeses y actos, a la manera de la “nueva comedia” propuesta por Lope de Vega en la España del Siglo de Oro. En este sentido, es preferible equivocarse a no arriesgarse a experimentar, aferrándose a la seguridad que proporciona la puesta en escena de un clásico del repertorio universal que garantiza el éxito económico pero estanca el proceso en la permanente búsqueda de una genuina dramaturgia colombiana.

La obra está dividida en dos episodios tomados de *Los papeles del infierno* del maestro Buenaventura aunque sus textos experimentaron sustanciales transformaciones en el curso del presente montaje. La sesión teatral se inicia con *El magnate*, una parodia que ridiculiza de cierta manera esperpéntica, las bonanzas artificiales fabricadas por especuladores de la banca nacional que han causado bancarrotas comerciales y alguna tragedia familiar, pero sin analizar más a fondo en sus consecuencias de carácter ético y social, sino deslizándose por una epidermis caricaturesca. Aquí, la bolsa se derrumba: fenómeno que alude a la crisis que ha sufrido el capitalismo desde la depresión de los años 30 hasta la catástrofe de los 80, escenificado mediante una alegoría cómica de personajes patasarriba que enfatizan el estado de absurdo desbarajuste en que se debate el sistema económico mundial.



*La gran farsa de las equivocaciones*, creación colectiva del Teatro Experimental de Cali (TEC).

El episodio se desarrolla en una cárcel por donde pasa de visita "el magnate" con sus conflictos maritales entre esposa y amante que reproducen su situación ilícita con las finanzas. Las referencias a la violencia se esquematizan a través de un encapuchado que permanece en el trasfondo como una amenaza latente que se esfuma como aparece. A su vez, la fregona que "se toma atribuciones que no son de su personaje," enlaza en sus esporádicos alegatos los dos episodios e introduce el elemento de distanciamiento planteado por Bertold Brecht. Es como la conciencia crítica que propone soluciones morales dentro de un contexto ideológico reformista, sin atreverse a ir más allá, hasta las últimas consecuencias, de la simple denuncia en la corrupción que procura desenmascarar dentro de un sistema penal inoperante cuyos funcionarios aceptan el soborno fácil con el dinero *sucio* de la estafa financiera. Sin embargo, es un componente tan trajinado en montajes de reciente data que le resta originalidad a la propuesta.

La música de saxofón en el trasfondo ambienta la farsa, como también la canción, en coro o a una sola voz, que repite el estribillo "un hombre libre es un rey," pero sin alcanzar a fundirse con la trama en forma coherente, más bien asume el carácter de un añadido de último momento.

El segundo episodio titulado *La audiencia* transcurre en una comisaría o juzgado en donde adivinamos que se tortura a un prisionero, aunque sin una acción explícita, para obtener su confesión por un supuesto crimen in-nombrado que desacreditará su carrera política. La defensa invocará el atenuante de ira e intenso dolor, en tanto que la fiscalía se decide por un "ajuste de cuentas entre subversivos." El personal de jueces, secretarios, funcionarios, se encapucha o desencapucha, a excepción del fiscal, sin mediar razones aparentes, el reo circula por el escenario en estado hipnótico como un zombi, se abusa de la reiteración de trucos verbales, de estribillos inconsecuentes, trezándose en discusiones bizantinas acerca del derecho, la democracia, la justicia. Si la intención era imprimir un ritmo de pesada lentitud que coincidiera con la administración de la justicia en Colombia, la parodia se derrota a sí misma pues el código verbal agobia al espectador con su monótona y fatigosa intrascendencia a la cual contribuye la abigarrada escenografía de polvorientos legajos, expedientes y papeles que inundan el escenario.

*La audiencia* es un argumento de corte kafkiano con evidentes influencias del teatro del absurdo que alude al burocratismo ineficiente, corrupto, perezoso del país, pero tal vez a consecuencia de una estructura que se organiza a saltos, los episodios resultan confusos, deslustrados por una actuación que, salvo contadas excepciones, carece de entusiasmo en esta representación teatral, a diferencia de otras que hemos presenciado en el pasado.

De todos modos quiero felicitar al TEC por este paso que, si bien en falso, contribuye a una búsqueda sensata por desarrollar nuestro propio teatro, no obstante los retrocesos que ello implique. Es preciso seguir investigando sin dejarse intimidar por los errores, ni mucho menos. En esta prueba de fuego que alienta la creación artística en todas sus expresiones, se gestan los grandes triunfos del mañana. Viva el TEC.

Eduardo Márceles Daconte  
*Bogotá*



*The Trial of Juan Beltran*, Capital City Playhouse (Austin, Texas), June 1984.

See the title of the play? This leads us to believe that it is about Juan Beltran, a medical student who is held captive and tortured by the Argentinian junta. Except that this other character, Jerry, an American reporter, keeps slipping in and out of the action like the lawyer in *View From the Bridge*. Only the lawyer in Arthur Miller's play about Italian immigrants has enough sense to let the characters tell their own story.

Otherwise, *The Trial of Juan Beltran* has a lot going for it. It takes place in the late seventies when the military junta of the land of Peron was hunting down and exterminating real and imagined subversives. Juan opts to aid the guerrillas, not by killing, but by healing. Elvira, his upper middle class mother, is a TV talk show host with contacts in high places. She goes to plead her son's case before a smug little bureaucrat named Admiral Galimberti who knows perfectly well that her son is being held incommunicado in a military prison.

The scene with Galimberti is the most important scene of the first act as the Admiral twists Elvira into promising to say nice things about the Navy in return for her son's release. This seems to be the main action of the play: to collaborate or not to collaborate. Obviously, Juan has made the choice not to collaborate with an oppressive government. Elvira is psychologically "tortured" into becoming a P.R. agent for the junta until she discovers the truth.

Meanwhile two sadistic torturers unwittingly provide some kind of comic relief to the play. They are supposed to be frightening in their blue jeans, t-shirts and rubber boots. (It makes them look like butchers in a meat packing plant.) Yet I could barely suppress a snicker every time the snarling Labio kicked or punched poor Juan. Really, how can the theatre compare to cinema or television when it comes to realistic scenes of violence? No wonder the ancient Greeks did their scenes of violence off stage. (Leave it to the imagination.)

The author, William Hallman, who did time in the Foreign Service and the State Department in Latin America should have read up on some native authors while he was down there. Take Augusto Boal, for instance, who was actually tortured on the infamous "parrot's beak" and lived to tell the tale in his play, *Torquemada*. Boal's torturers are real people who torture from nine to five and then go home to their wives and children. This makes them all the more frightening because they could be the man next door, not some cartoon character.

One thing I did like about the play is that although it is about Latinos and is produced by a mostly Anglo company the players do not fall into the realm of stereotype by speaking pidgin English or pretending to be Latin. Some of the acting was superb, notably Scottie Wilkison as Elvira. Steve Shearer (Juan Beltran), Jason Lee (Admiral Galimberti), and Sam Ruiz (Lt. Beaugue) also turned in credible performances. We saw a little of the character of El Negrito (Mike Mesco) in act two when he became human.

The play has good possibilities. We are witness to Elvira's suffering as she joins the growing Army of mothers who wait in antechambers hoping for news of *un desaparecido*. Although she is given a brief moment with Juan for her

services to the military he is eventually “transferred,” a euphemism for “liquidated.” El Negrito, the super collaborator, is forced to drug Juan before he is carted off to some mass grave. The trial of Juan Beltran is over.

It wasn't until after the Falklands War with Britain that the majority of mass graves were discovered in Argentina. Apparently the corrupt and cowardly junta had more stomach for killing civilians than real soldiers.

The play is worth seeing. If only the author and director, Mark Leonard, would put the focus on the Argentine people instead of some officious American journalist “itching with neon and discussing the manly truth, gee fellers” (to quote Allen Ginsberg), it could be a hit.

Carlos Morton  
*University of Texas, Austin*

*El génesis fue mañana*

La clase de Teatro Hispanoamericano en cooperación con el Departamento de Lenguas Modernas de the University of Northern Iowa presentó, bajo nuestra dirección, *El génesis fue mañana*, de Jorge Díaz. La función tuvo lugar en University Hall, a las 7 p.m. y abierta al público. El elenco lo formaron los estudiantes Page Pepiot en el papel de La Loca (La Pioja); Mike Hawley, Custodio y Debbie Stanard en el de Hosanna. Scott Justice tuvo a su cargo la iluminación, Kevin Bradford el sonido y Nancy Koch la propaganda. Los demás miembros de la clase participaron en el montaje de la obra, seleccionada como proyecto de fin de curso. Al terminar la presentación los



El génesis fue mañana, de Jorge Díaz, presentación del Departamento de Lenguas Modernas de la University of Northern Iowa.

actores contestaron preguntas del público sobre contenido, símbolos, mensaje y peculiaridades de la obra dentro del llamado teatro del absurdo. La representación y los subsiguientes comentarios contribuyeron a enfatizar lo que Dauster y Lyday han calificado de visión apocalíptica de una decrepita humanidad, su incapacidad para comprender su propio desastre y la imperiosa necesidad de la cooperación humana. *El génesis fue mañana* provocó el impacto deseado en la concurrencia. La hizo reflexionar sobre el proceso cíclico de la humanidad, el temido holocausto, las miserias y virtudes del hombre, quien es capaz de amalgamar los más nobles sentimientos con los más bajos, abyectos y groseros instintos. El simbolismo religioso que encierran los nombres de los personajes fue también tema interesante de discusión.

Un nutrido grupo de asistentes insistió en la necesidad de repetir la función fuera del recinto universitario, especialmente para los miembros de la comunidad hispanoparlante de Waterloo y Cedar Falls. La clase de Teatro Hispanoamericano está en disposición de complacerlo.

El teatro en español se mantiene vivo en las llanuras de Iowa.

Adolfo M. Franco  
*University of Northern Iowa*

#### *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio*

When we were invited by El Teatro Campesino to conceive a production for their annual Día de los Muertos celebration, we decided to attempt nothing less than incorporating Jose Zorrilla's romantic masterpiece, *Don Juan Tenorio*, into an evening of theatre pieces which reflected the Latin American attitude toward death. Our intention was to reduce the Zorrilla play to a short "corrido" or ballad drama, and to conflate with it some of the golden nuggets from the Don Juan plays of Tirso de Molina, Molière, Mozart, and Edmund Rostand. Needless to say, this little task took on proportions as monstrous as Don Juan's monumental sinning, and before long, our modest drama had eaten up all the other material on its program. Eventually, our imaginations were seized by the monstrosities we were portraying, and we ended up writing our own play—a play that borrowed occasional plot devices from Tirso and Zorrilla but was otherwise cut to fit the occasion for which we were producing it and the company performing it. The presence of Molière, Tirso, etc. was mainly reduced to ruthlessly stolen one-liners tucked into the dialogue such as Tirso's famous "Tan largo me lo fiáis" and "un hombre sin nombre" and Molière's equally famous (somewhat distorted) "And now how am I going to get my 'pinche' wages?" In defense of such manipulations of the text, it should be said that improvisations, adaptations and parodies of Zorrilla's *Don Juan Tenorio* have become the traditional theatrical repast in Mexico for the Día de los Muertos. In this regard, we were simply taking our place in an unruly tradition.

The particular thrust of our adaptation was to Mexicanize the legend and to demonstrate through the play the Mexican attitude toward death and the reactions of Mexico to the restless colonial powers represented by Don Juan and his culture. The character of la Muerte in our *Don Juan* was not the

European grim reaper of the dance macabre, complete with scythe and black cowl, but rather the figure of la Catrina as portrayed in Mexican legend and art. This “calavera” figure dressed to kill (both figuratively and literally) appeared throughout our play as an expression of the omnipresence of death—an omnipresence which is celebrated with incredible vitality on the Día de los Muertos. In accord with the occasion, the entire second half of *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio* takes place at the meeting place of the dead, la Cantina el Huesero, otherwise known simply as el Huesero—the Boneyard. In order to populate this locale for the second half of the evening, it became necessary to dispatch the entire cast of characters in the first half as a result either directly or indirectly of Don Juan’s callous misdeeds. Ultimately, our *Don Juan* concentrates more fully on death than any of the others, and by extension, on the nature of vitality. In part, sex takes on an extra layer of compulsiveness when it becomes a code for “aliveness” and an expression of the avoidance of death, which is what happens to our Don Juan. In addition to refusing to acknowledge any moral or ethical order, our Don Juan refuses to acknowledge the inevitability of death. He cleverly avoids la Muerte as he slips from bed to bed, and even after he has been killed he refuses to give in to her until the character of la Muerte, herself, has seduced him. As his adversary, Don Luzbel del Bajo states, after he has killed him in a sword fight, “All his life, he refused to acknowledge Death. Why should he start now?” This action is set against the context of a timeless Mexico in which the bones of the past stick up out of the soil, and the dead are portrayed as if they were more alive than the living. For the scenic devices of the play, we used slide projections of José Guadalupe Posada prints, Diego Rivera’s painting of la Catrina, and Pedro Linares sculptures—all depicting calavera figures in their various antics which make a mockery of the dramas we play out in our lives. The Posada prints were also imitated by the performers, thus forming a stage picture for a dance entitled “Que Baile Calavera!” which was a breathing reproduction of the Posada original set in motion. Since Posada was the inventor of the artistic style which became known as “Mexicanismo,” we were killing two birds with one stone by using his work as a key for both stylistic and thematic material.

To accent the thematic contrast between the old and new world mentalities, we developed the Cataliñon-Sganarelle-Ciutti figure of Don Juan’s valet into a loveable “rasquachi” named Pánfilo. Concerned against all odds with the state of his master’s soul, with Don Juan’s offenses against womankind, and with his own chronically unpaid wages, Pánfilo becomes the personification of the patient and enduring Mexican spirit set against the restless conquests of his European master. Fittingly, it is Pánfilo who will have the last word. He provides a foil for the presentation of Don Juan as a “gachupín”—a haunted and driven Spanish conqueror only capable of thinking of the colonies in terms of the souvenirs or treasures he can collect there or of the adventures he can boast of upon his return to Spain. A bit of dialogue illustrates the conflict:

PÁNFILO—Ah, Mexico lindo!

DON JUAN—This place gives me the creeps—all dust and starches, and no protein. The Nuevo Mundo makes me fart.

PÁNFILO—That's my homeland you're talking about, Señor. Mi pueblo.

DON JUAN—Why did I ever come here in the first place?

The style of our production of *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio* at El Teatro Campesino under Michael Griggs' direction reflected the Romantic style of the Zorrilla original (1844). We brought out all the Romantic trappings; the capes and the swords, the plumed hats, puss-in-boots boots, Erroll Flynn sleeves, and the ivy-covered balconies to accent the bravado and the comic and ironic distancing of the action itself. Music played a large role in the production, animating the events with song and dance. For the most part, the music took the form of a "corrido," a narrative ballad in episodes which recounted the events which were subsequently portrayed on the stage. The songs for this bilingual production were written in Spanish by Frank González, and the music incorporated (anachronistically) a "norteño" style from the 1920's or 1930's. The return throughout of an infectuously appealing melody contributed to the liveliness and integrity of an otherwise episodic structure. Frank also wrote several songs that fit into the play but were not part of the corrido itself. Most memorable among these was a "list" song about Don Juan's conquests which parodied the similar song in Mozart's *Don Giovanni*.

Although the songs were entirely in Spanish, with the exception of one lyric, the production was predominantly geared to the principal language of central California, English. We attempted to arrange the events and the *corrido* verses in such a way that a person speaking only one language could follow everything, but those speaking both would have two sets of jokes to enjoy. Early in the performances, some of the English-speaking audience members complained that the songs passed them by entirely, and we subsequently introduced each verse of the *corrido* with a spoken resume by Pánfilo. The same people did not complain about the spattering of Spanish throughout the dialogue. When accompanied by action, and there was plenty of it, the foreign dialogue had a context to explain it. Needless to say, a large part of our audiences were Chicanos, and they could be counted upon to get all the jokes, and to laugh the loudest, thus showing their monolingual companions that El Teatro Campesino offers them one place in California where they can be entirely at home with their culture.

A word should be said about the extraordinary process of assembling the production of *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio*. El Teatro Campesino provided us with a workshop situation which was ideal for experimentation and for literally developing the script. The playwright, the composer, performers, designer, director—the entire ensemble participated in the workshop. As a result, the play took on an organic growth which, hopefully, will continue with subsequent productions. Several of the scenes in the play were developed through improvisation on situations set up by Michael Griggs, and as we pooled the contributions of the entire cast, we found ourselves organizing and editing a wealth of themes and ideas. Some of these were themes familiar to the work of El Teatro Campesino, such as the portrayal of the Mexican attitude toward death and the meeting of "indígena" culture with the Old World. Others brought us to new challenges. Not



Don Juan, the impetuous and elusive womanizer, is the subject of a new Teatro Campesino play, "The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio." Don Juan is portrayed by Richard James Montoya. He is surrounded by some of his admirers, (left to right), Rosa María Moreno, Wendy Davison and Olivia Chumacero. (Photo: Joe Ramos)

the least of these involved the roles of the women deceived and abused by Don Juan. We found ourselves depicting the scandalous exploits of a rapist, and killer, and not softening them behind the pretense that he was merely a great lover. Our Don Juan was both fundamentally repulsive and also human, and we were faced with the challenge of making apparent the humanity of those manipulated by him. The women in the company found a voice in the piece which was previously not appropriate to the material dramatized by the group.

El Teatro Campesino has a history of developing its work over many years. Such masterworks at *La carpa de los rasquachis* and *Mundo* have a considerable evolution behind them in the form of numerous productions before the final ones. We see *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio* as a work in progress, and even during the weeks of its production in November, we made considerable changes. Hopefully, the process of refining the work will propel the play into future productions and the ghost of Don Juan will be resurrected in a future Día de los Muertos.

*The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio*  
produced by El Teatro Campesino  
at San Juan Bautista, California  
November 2-20, 1983  
Written by James Bierman  
Directed by Michael Griggs

## Theatre Adaptation of Borges' "Streetcorner Man"

Writing for the Argentine newspaper, *Buenos Aires Herald* (May 20, 1984), Florencia Cortés Conde reports that Jorge Luis Borges' short story, "Streetcorner Man" has been adapted for theatre under the supervision of María Elena Rivera. The English-language theatrical version has been cast with English actors who "showed a great interest in giving a more realistic image of Latin America." Depending on the availability of funds, Rivera hopes to present the play in England first, to tour the universities, and then to visit the continent.

### Teatro Abierto 1984 y 1985 (continued from page 120)

Teatro Abierto '84 y '85, en su afán renovador de cubrir espacios no cubiertos por los teatros oficiales ni por las salas privadas, intenta una vez más reagrupar a la gente de teatro y de la cultura. Por falta de apoyo económico no se ha podido continuar con la publicación de las obras presentadas en el '82 y '83, ni con la revista. La tarea no es fácil, no obstante Teatro Abierto persiste.

*Buenos Aires* (agosto de 1984)

## NOTAS

1. Osvaldo Dragún, entrevista realizada el 16 de agosto de 1984.
2. Los autores convocados hasta el momento son: Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, Julio Mauricio, Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartum, Rodolfo Paganini, Eduardo Rowner, Aida Bortnik, Gerardo Teratuto, Carlos Páis, Roberto Pirinelli, Peñarol Méndez, Oscar Viale, Jorge Goldemberg, Sergio de Cecco, Eugenio Griffero, Agustín Cuzzani y Griselda Gambaro.
3. Dragún, entrevista.
4. Dragún, entrevista.
5. Los seminarios autorales serán coordinados por los siguientes autores: Osvaldo Dragún y Eduardo Rowner; Ricardo Halac y Gerardo Teratuto; Roberto Cossa y Mauricio Kartum; Carlos Somigliana y Carlos Páis; Aida Bortnik y Eugenio Griffero.
6. Dragún, entrevista.