

"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", dirigido por Alberto Isola.

## Lima descubre a Rodríguez Méndez

Coproducida por el INAEM, se ha estrenado en Lima "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de José María Rodríguez Méndez. Un montaje del grupo Ensayo que dirigió Alberto Isola, y que continúa un discurso escénico sobre el universo marginal y el rescate crítico del sainete y el melodrama.

Hugo Salazar

**L**a conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América o del Encuentro de Culturas, como se le llama en Hispanoamérica, va a ser una conmemoración de descubrimientos y encuentros mutuos. Así parece estar sucediendo con el fenómeno teatral, tanto en Latinoamérica como en la propia España.

¿Cuánto de las dramaturgias nacionales se ha descubierto e intercambiado en este último medio siglo entre una y otra? ¿Cuánto de las raíces y la historia teatral comunes ha pervivido a través de

los siglos hasta nuestros días? ¿Cuánto se ha investigado y rastreado al respecto? Estando a las puertas de 1992, las respuestas y los resultados resultan aún muy magros y escasos.

Es verdad que los festivales iberoamericanos de teatro han llevado a España algunos de los nuevos autores y obras que se producen por estas tierras. Pero, ¿ha viajado la nueva dramaturgia española a tierras americanas? En términos generales y por el número de montajes, la presencia de autores españoles pareciera reducirse a la triada García Lorca, Valle-Inclán y Arrabal, estos dos últimos con esporádicas apariciones en la cartelera limeña. Sin embargo, el llamado género chico (zarzuela, sainete, entremés)

constituye una presencia casi constante. En algún sentido, forma parte de nuestra tradición y nuestra memoria colectiva.

En este panorama, no deja ser saludable la iniciativa del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Cultura de España, de coproducir con grupos iberoamericanos una serie de montajes que actualicen para nuestro público y nuestra gente de teatro el quehacer dramático español en este último medio siglo.

En el caso de Perú, la responsabilidad recayó en el grupo Ensayo. Fundado en 1983, es un colectivo con una serie de características distintivas en nuestro panorama escénico. Una es la de poseer tres directores y un elenco estable, además de convocar para sus montajes actores y actrices de otra procedencia. Todo esto sitúa a Ensayo, dentro del espectro teatral peruano, como un grupo que bascula entre las propuestas más radicales de teatro de grupo y las experiencias del teatro de compañía. Su presencia significa un referente y un acicate para la solidez y continuidad del teatro que, convencionalmente, llamamos independiente.

Estas peculiaridades han permitido a Ensayo discurrir por diversas vías y líneas escénicas. Entre ellas, la de experimentar lecturas de autores clásicos (Eurípides, Brecht), latinoamericanos (Cabrujas, Chocrón, Chabaud, Walsh, Carballido) y peruanos (Yerovi, Sánchez León). Pero en este camino, uno de los intereses y búsquedas de esta agru-

dentro de una macrorreflexión sobre el universo de lo marginal y lo popular.

Isola dice encontrar una inflexión histórica entre los primeros colonizadores que llegaron a América y los personajes de Rodríguez Méndez, marginales también como sus sucesores, que retornan luego del desastre colonial de 1898. Esta inflexión pasa de una picaresca de la conquista a una picaresca del fin de aquella aventura, y en la cual los protagonistas son antihéroes. La épica se va trocando, así, en farsa mordaz y en tragedia.

La elección lleva un enganche adicional: la atmósfera de los personajes de Rodríguez Méndez es, hasta cierto punto, familiar para el público peruano y latinoamericano. Recuérdese el anclaje y la vecindad con la zarzuela y el sainete, géneros de amplia aceptación y difusión en estas tierras desde inicios de siglo.

Es de esta manera, y apelando a las convenciones del género, que las *Bodas que fueron famosas...* va accionando los mecanismos de la "otra" historia, la de los marginales que se rebelan contra un orden que no es el suyo, y que juegan a la utopía, aunque sólo sea por un día y por una boda.

El diseño del montaje se permite algunas distancias con el original de Rodríguez Méndez. Estas distancias no sólo son literarias, sino también brechtianas, al insertar un presentador entre las escenas o estampas. Este recurso se amplifica aún más con las rondas infantiles recopiladas



La obra de Rodríguez Méndez, representada por el grupo peruano Ensayo.

pación ha sido la revisión, irónica en la mayoría de los casos, del género folletinesco y melodramático. Aquí, la revisión se une al rescate y revalorización de un género que marca toda una tradición de producción y consumo teatrales.

### ■ Un universo marginal y popular

Tal vez esta cala constante de Ensayo en lo melodramático ha hecho que Alberto Isola, uno de sus directores, escogiese la tragicomedia *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez. La elección no ha sido, pues, fortuita, sino que se encuadra

por Joaquín Díaz y cantadas por niñas entre una secuencia y otra.

El espacio escenográfico es absolutamente simple y ascético: una desconchada pared, que podría existir en cualquier barrio madrileño de inicios de siglo. Los básicos elementos de utilería, las luces y el homogéneo desenvolvimiento actoral, hacen el resto.

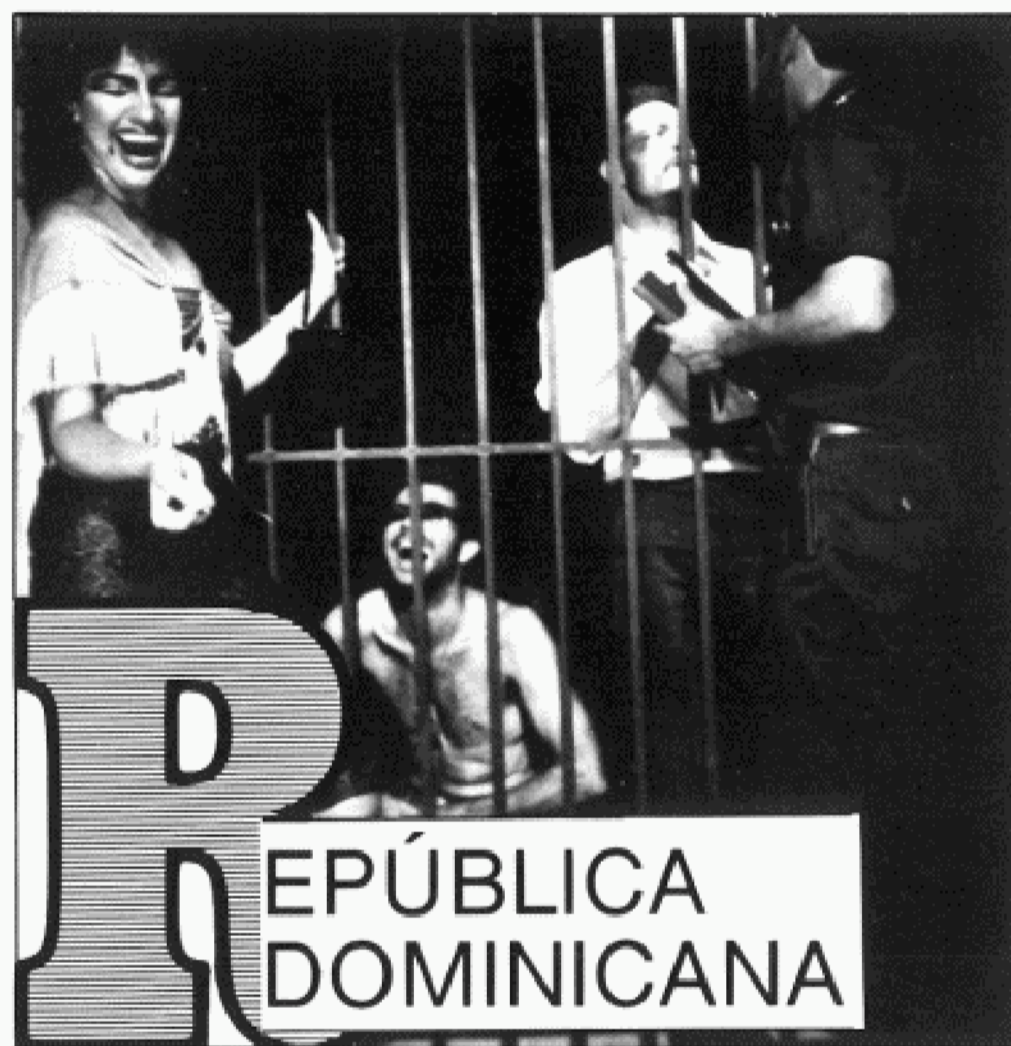
El ritmo general del espectáculo oscila entonces entre los distanciamientos del presentador y la luminosidad de algunas escenas (la boda) que van incrementando el aliento general de la obra; o la deliberada ironía al solucionar de modo simplista otras (el robo del casino), que no hacen sino acentuar, junto con las rondas infantiles, el tono in-

genio y aparentemente inocente de la puesta en escena. Sólo en apariencia, porque este mecanismo hace que el tono sobredimensionado de lo trágico en las dos últimas estampas, transgreda esta convención, en la que el humor, el color costumbrista y lo musical e ingenuo eran las notas dominantes, para revelar lo que está detrás de la máscara farsesca.

Tal vez podría criticar al montaje el cargar las tintas, en las dos últimas escenas, y hacerlo derivar hacia el tempo de tragedia. Pero justamente ahí, más que en los presentadores y los cambios de utillería, es donde mejor se cumplen los postulados brechtianos de mostrarnos lo ilusorio no sólo de la escena, sino, además, de la historia narrada. La situación de distancia e identificación con la anécdota teatral se moviliza dentro de estas coordenadas, y la resultante final no deja de ser fresca, sugestiva e interesante.

El tono general del montaje, naturalista antes que costumbrista, en definitiva, no despertará el entusiasmo de una franja del público, interesado en los espectáculos vanguardistas y las nuevas alternativas escénicas. A ello agreguemos la constante presencia de giros y tacs eminentemente madrileños dichos por actores peruanos, quienes les insuflan un color local cercano y distante al mismo tiempo. Isola ha respetado la convención, con todos los riesgos que ello significa.

Pero si de novedades se trata, habría que llamar la atención de manera positiva sobre cómo la elección del texto de Rodríguez Méndez y su picaresca ha servido para hacerle un guiño al género y movilizar los mecanismos éticos de la "otra" historia. Una historia que en más de un aspecto es necesario reescribir e incorporarse a ella como protagonista: aquí, allá y ahora. ■



Miembros del TPC en el montaje de "La muerte de Alfredo Gris", de Santana.

## El TPC y su efecto multiplicador

Paradójicamente entroncado en una institución oficial, el Teatro Popular del Centro (TPC), puede considerarse, como su propio nombre indica, como un grupo decididamente popular, de efectos multiplicadores, en un paisaje como el de la República Dominicana difícil para este tipo de teatro.

José Molinaza

**F**uera de todo criterio sobre qué es o no teatro popular, el fenómeno como tal ha

cumplido en República Dominicana una función vital. Lo que hoy se ha llamado en el país Teatro Popular parte básicamente de una contienda. Hecho que implicó para la sociedad dominicana, una confrontación de sectores en la década de los sesenta. El Teatro Popular en la República

Dominicana implica muchos sentidos; pero sobre todo se ha impuesto como válido a las organizaciones religiosas, políticas, de barrio, de club o de fábricas estructuradas con la finalidad de realizar presentaciones en sectores marginados.

Pese a la negación que ha querido hacerse sobre su validez y a veces hasta de su existencia, la actividad desplegada durante más de veinte años lo ha concretado como una realidad indiscutible. En efecto, a partir de 1965 estos grupos van multiplicándose rápidamente. Unas veces cohesionados por el interés en el teatro; pero en muchas ocasiones por el factor político. Este último factor serviría como elemento de división en el seno de los grupos a partir de los cambios, la variable política y los intereses clasistas. En uno de los últimos censos realizados en el país sobre esta realidad, el número de grupos teatrales sobrepasa los cien. Es una resultante estadística numerosa, si se toma en cuenta la extensión de nuestro territorio y el tiempo a partir del cual comienza su expansión.

Básicamente, la característica fundamental de la mayoría de los grupos teatrales populares en la República Dominicana es la falta de dominio del fenómeno dramático. Una realidad que se explica a partir de la falta de tradición, de recursos técnicos, de identidad con el espectador, de no haber recogido el sentir cotidiano.

De ningún modo estas cambiantes características impiden que estas agrupaciones cumplan una función fundamental en la búsqueda y desarrollo de un arte dramático con voz propia. Como hecho se produce la antítesis; porque necesariamente comien-



"Una medalla para las conejitas" (arriba) y "El hechizo del león".

za a desaparecer el Teatro Oficial —patrocinado en parte por el estado—, y la actividad dramática popular. La resultante de este fenómeno, a partir de la comparación, es la evidencia de la inoperancia oficial y el gran interés por hacer de los grupos populares.

Como la del Teatro Popular del Centro en Santiago de los Caballeros (TPC), un grupo paradójicamente entroncado en una institución oficial, pero diferente a todo lo que se había realizado por las organizaciones estatales.

Desde el año 1980 el TPC ha trabajado como grupo multiplicador y de allí surgen el TPC II y el Tepecito. En este sentido es importante observar que la subdivisión no es aquí negativa, caso único en la trayectoria sobre la temática tratada.

El TPC heredó la trayectoria tormentosa de todo lo que hasta ese momento fueron tantos otros grupos. Fue la concreción de un