

OLGA MARTA MESÉN SEQUEIRA

TEATRO
ARLEQUÍN DE COSTA RICA:

MEMORIA DE UN GRUPO TEATRAL

1955-1979

TEATRO
ARLEQUÍN
DE COSTA RICA:

MEMORIA DE UN GRUPO TEATRAL

1955-1979

TEATRO
ARLEQUÍN
DE COSTA RICA:

MEMORIA DE UN GRUPO TEATRAL

1955-1979

OLGA MARTA MESÉN SEQUEIRA



792.097.28

M578t

Mesén Sequeira, Olga Marta

Teatro Arlequín de Costa Rica: memoria de un grupo teatral (1955-1979) / Olga Marta Mesén Sequeira.
– 1. edición.– Costa Rica: Edit. UCR, 2018.

1 recurso en línea (xix, 765 páginas): il., digital, archivo PDF; 10.4 MB

Forma de acceso: World Wide Web.
ISBN 978-9968-46-667-7

1. TEATRO ARLEQUÍN (SAN JOSÉ, COSTA RICA)
– HISTORIA. 2. TEATRO – HISTORIA – COSTA RICA.
I. Título.

CIP/3178
CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición impresa: 2018

Primera edición digital (PDF): 2018.

Editorial UCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Mercedes Villalobos C., Gabriela Fonseca A. y la autora* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpízar L.*
Diseño, diagramación y portada: *Priscila Coto M.* • Retoque de fotografías: *Wendy Aguilar G.*
Control de calidad de las versiones impresa y digital y realización del PDF: *Raquel Fernández C.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella,
bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos, sistemas de recuperación y repositorios, sin la
autorización escrita del editor.

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: junio, 2018.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

CONTENIDO

Presentación	xi
Introducción	xv
Memoria de un grupo teatral	xvii

CAPÍTULO I	EL PRIMER TEATRO ARLEQUÍN	1

CAPÍTULO II	EL SEGUNDO TEATRO ARLEQUÍN	57

PRIMERA PARTE

Introducción	57
Del Teatro de Bolsillo al Teatro Arlequín	60
Los directores	72
El Segundo Arlequín	104
La primera polémica en torno a una obra teatral: <i>Delito en la Isla de las Cabras</i>	104
Las aguas retornan a su cauce	129
Balance teatral de 1957	156
El programa Chéjov de 1958	158
El Arlequín, anfitrión de otros grupos	177

Un alto en el camino	228
Visita de dos compañías teatrales extranjeras	228
El premio de teatro ganado por Daniel Gallegos	240
Un resumen del Arlequín en el <i>Diario de Costa Rica</i>	250
El Arlequín y el caricaturista Hugo Díaz	253
La visita de Helen Hayes al Teatro Arlequín	267
Acuerdo con el grupo Las Máscaras	270
El Arlequín se atreve con García Lorca	270
El último montaje del Arlequín en la sede de la calle 9: junio de 1963	283

SEGUNDA PARTE

Cambio de sede	291
<i>Pígmalión</i> : un hito en la escena costarricense	292
Molière sube a escena	311
El Arlequín y The Little Theatre Group	328
La obra premiada de Daniel Gallegos sube a escena	336
Diez años del Arlequín	365
Un homenaje inusual	385
Y se hizo la luz (de nuevo)	387
El Teatro Arlequín y el Teatro de Los 21	410
Abril de 1968: gran revuelo nacional, <i>La Colina</i> agita las aguas	418
De nuevo el desconcierto del público: Ionesco en escena	464
1969: Un año para recordar. ¡Al fin conocimos un Arthur Miller hecho en Costa Rica!	482

CAPÍTULO III LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL TEATRO ARLEQUÍN 499

Encuentro con Peter Shaffer	500
Daniel Gallegos: un comentario y presencia en la cátedra de historia de la cultura	512
Sor Juana Inés de la Cruz llega al Arlequín	513
1972: Un año muy especial para el Teatro Arlequín	528
Calderón de la Barca: lo que faltaba	528

	El Arlequín estrena sede	534
	<i>La Casa</i> de Daniel Gallegos	542
	Jean Moulaert vuelve a Costa Rica	547
	Edward Albee, otro norteamericano renombrado	552
	Trescientos años de la muerte de Molière	560
	Un resumen de actividades de 1973 y la programación de 1974	570
	San José se gradúa como ciudad del teatro	610
	Merecido premio a Jean Moulaert	610
	Visión del teatro costarricense	611
	Regresa Peter Shaffer	611
	Antonio Gala: un imprescindible	623
	<i>La Tarantela</i> , de Alberto Cañas	642
	Antón Chéjov y su <i>Gaviota</i>	652
	Las últimas obras del Teatro Arlequín	676
	Conclusiones	683
Anexo 1	Análisis de una obra de Ugo Betti - <i>“Delito en la isla de las cabras”</i> , por Salvador Aguado-Andreut	687
Anexo 2	<i>Teatro contemporáneo. Su forma y contenido</i> , por Lic. Daniel Gallegos	693
Anexo 3	Actualidad del teatro en Costa Rica	706
	Respuesta de Roberto Fernández Durán a las declaraciones de Jean Moulaert	713
Anexo 4	El escritor Edward Albee-Traducido del <i>New York Times</i>	717
Anexo 5	Molière (I Parte-II Parte) por Rosita G. de Mayer	720
	Bibliografía	727
	Acerca de la autora	765

PRESENTACIÓN

Mientras realizaba la investigación para mi libro *El teatro de Daniel Gallegos: su obra única* (2014), encontré gran cantidad de información relacionada con el Teatro Arlequín, agrupación teatral que tuvo singular relevancia durante casi un cuarto de siglo en el desarrollo del teatro en Costa Rica, a partir de 1956.

No obstante la importancia indiscutible de la agrupación teatral citada, me di cuenta de que no había ningún trabajo que diera cuenta cabal de la actividad teatral de los *Arlequines*, que incluyera: montajes, elencos, críticas, polémicas suscitadas, opiniones del público, comentarios periodísticos, programas de mano, fotografías y otros documentos, de tal manera que a través de todo ese valioso y variado legado documental, fuera posible aquilatar el paso de la Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica y sus integrantes por las tablas y su indiscutible aporte a la historia del teatro costarricense.

Sin ser historiadora ni pretender usurpar ese espacio, pensé que una reseña del Teatro Arlequín, un pasar revista de su existencia tal como fue captada por ojos observadores de la época, uniendo las piezas que estaban desperdigadas, si bien es cierto era un proyecto laborioso, no era imposible, porque siempre hay personas dispuestas a colaborar; muchas de ellas están, por una razón u otra, emocional y profesionalmente vinculadas a esa agrupación y mantienen vivos los recuerdos de experiencias diversas y únicas vividas con el Teatro Arlequín. Los recuerdos, los puntos de vista, las anécdotas, los documentos, las fotografías, las crónicas y las opiniones eran verdaderos tesoros que merecían ser rescatados. Había que recogerlos y preservarlos del peligro de la fragmentación, la indiferencia y el olvido, además de que, si se conjuntaban ordenadamente, podían dar una idea global bastante clara de la trayectoria de este grupo vital en el desarrollo de nuestra vida cultural, en general, y del teatro costarricense, en particular.

Debo confesar que a pesar de que una investigación de esta naturaleza resulta casi extenuante, siempre será incompleta, muy incompleta, por muy diversos motivos. Otras personas que se interesen por el tema, tal vez se animen a agregar piezas a este gran mosaico inconcluso.

¿Qué encontrará el lector en este trabajo? Todo lo que ha sido posible recopilar: comentarios periodísticos, reportajes, gacetillas, anuncios de las obras, reproducciones de programas de mano, comentarios críticos, estudios publicados en la prensa escrita sobre determinado autor u obra con motivo de montajes del Arlequín (y de otros grupos teatrales, en el tanto sean de interés específico o complementario), apreciaciones de los espectadores sobre las obras puestas en escena, seguimiento a polémicas que suscitaban determinadas obras, fotografías de actores y actrices (individuales o en grupo) y de exposiciones, escenas de montajes, caricaturas, noticias sobre visitas de grupos extranjeros, en la medida en que se relacionen con el objetivo de esta investigación, transcripciones de actas del Consejo Universitario, transcripciones de informes (particularmente de *Anales* de la Universidad de Costa Rica) y otros documentos diversos.

Con la idea de hilvanar los hechos de la vida del Teatro Arlequín de una forma más ordenada y entendible y facilitar al lector el seguimiento de la vida artística y cultural del Teatro Arlequín, el material recopilado se presenta según un criterio diacrónico.

Considero que este trabajo investigativo y “compilativo” no solo es un homenaje y un reconocimiento a los precursores de un movimiento artístico determinante en la historia teatral, cultural y social del país, sino a todos los que de una forma u otra fueron parte de él: los traductores de las obras, los actores y actrices que crecieron bajo el alero de los *Arlequines*, los que se esmeraron y trabajaron arduamente para conseguir las más acabadas escenografías, seleccionaron y aportaron la música, dieron vida a la escena por medio de la luz, el vestuario, el maquillaje y la utilería; elaboraron los programas de mano con información valiosísima para la formación y conocimiento del público; informaron y orientaron al público en la prensa y en las tertulias con sus conocimientos; generaron polémica y discusión en torno a los montajes y obras, y colaboraron de forma casi anónima en tantas tareas necesarias.

Esta investigación también es un reconocimiento a las instituciones y personas que aportaron recursos diversos y patrocinaron el trabajo del Teatro Arlequín y, fundamentalmente, los periódicos y revistas que se ocuparon de incluir en sus páginas: comentarios, polémicas, reseñas, gacetillas, fotografías, anuncios y demás, dando cuenta de la actualidad de las obras en escena, las reacciones del público, las críticas, los futuros montajes, etc. Las evidencias que ha dejado la prensa escrita son, sin lugar a dudas, invaluable y la base primordial de esta reseña.

Parte del encanto y el valor intrínseco de mucho del material rescatado de los periódicos y revistas, que se reproduce en esta investigación, según mi parecer, es que está cubierto, inevitablemente, por la pátina de un tiempo muy distinto al de hoy día. Por citar solo un aspecto: las comodidades y adelantos tecnológicos en las artes gráficas.

Las artes gráficas de la época aquí reseñada tenían mucho de artesanales: en los procesos de edición de periódicos y revistas había mucho trabajo manual. Por ejemplo, los levantados de texto a cargo de linotipistas y cajistas, oficios hoy extintos. Los cajistas eran los encargados de preparar cuadros, anuncios y avisos enmarcados, y otras comunicaciones que requerían tipos especiales de letras, adornos, rayas y viñetas. Este trabajo era totalmente artesanal, mediante el manipuleo de tipos sueltos de adornos, rayas, viñetas, arabescos, etc. elaborados casi siempre de madera, cuyo deterioro era inevitable, y esto incidía en la calidad de los impresos. El campo de la fotografía periodística también tenía muchas limitaciones. Asimismo, a través del tiempo, anversos y reversos de las páginas han sido “contaminados” mutuamente por las tintas de impresión. También, se debe tomar en cuenta que las colecciones de periódicos de las bibliotecas están empastadas y para cuidar al máximo este material no es conveniente forzar las zonas de pegado, en donde se encuentran muchas de las imágenes que forman parte de esta investigación.

Por las razones apuntadas, no podríamos esperar un trabajo de calidad y limpieza absolutas en los documentos que se incluyen en esta investigación, cuya intervención es posible hacerla hasta cierto punto, mas no a extremos tales que se distorsionen sus condiciones intrínsecas y se modifique lo que conservan las publicaciones consultadas en la Biblioteca Nacional, principalmente.

Una consideración final a los lectores de este trabajo: me parece fundamental que tengan en cuenta que se adentrarán en el terreno del espectáculo, es decir de aquello que se ofrece a la mirada de un público particular, en un momento concreto y específico. Lo espectacular, es una categoría doblemente relativa, porque no solamente depende de la recepción del espectador de aquello que se le ofrece a la vista, en un tiempo y lugar determinados; sino que obedece, entre otros aspectos, a expectativas, perspectivas estéticas, lineamientos culturales, medios técnicos disponibles, conocimientos, capacidad analítica y, por supuesto, a presupuestos ideológicos particulares y generales.

Mi imperecedero agradecimiento a todas aquellas personas que permitieron que esta investigación vea hoy la luz, en especial a los *Arlequines*: Guido Sáenz, Kitico Moreno, Anabelle de Garrido y Daniel Gallegos, por sus importantes aportaciones; a la Teatróloga e Historiadora del Arte, Flora Marín Guzmán, por haberme recibido en su casa para que tomara nota de los materiales de su archivo personal; a la reconocida maestra del arte y pintora costarricense

Jeannina Blanco, por su tiempo y el material aportado; a las funcionarias: Flor Quesada Mata y Rosemary Pacheco Bejarano, de la Sala de Colecciones Especiales “Adolfo Blen” de la Biblioteca Nacional, sin cuyo apoyo este trabajo hubiera sido imposible.

También agradezco infinitamente la ayuda técnica de Marvin O. Rivera Quirós y Andrea Montero.

INTRODUCCIÓN

No se pueden leer los textos, ni
a sus autores, ni los movimientos
de que forman parte, ni sus peripecias,
incluso, sin considerar los contextos
en que se desarrollan¹.

Esta investigación pretende reseñar y valorar, desde el punto de vista histórico, cultural y artístico, la trayectoria del Teatro Arlequín de Costa Rica, proyecto que inició la Universidad de Costa Rica (UCR) como parte complementaria de las actividades del Teatro Universitario en el año 1955, y que consistió en la creación de una pequeña sala, estilo teatro de cámara, conocida como Teatro El Arlequín, localizada en el centro de San José y cuya dirección la asumió el pintor italiano radicado en Costa Rica, señor Lucio Ranucci. Al poco tiempo dicho proyecto fue discontinuado por la Universidad de Costa Rica, pero la idea original de contar con un teatro de cámara no se perdió, pues fue rescatada y asumida por un grupo de aficionados al teatro, que pronto se conformaron legalmente como Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica.

El período de actividad de este grupo, que va desde 1956 hasta 1979, es el objeto primordial de este estudio e investigación, por considerar que su papel e influencia en el mundo cultural de esa época constituye el fundamento del teatro actual costarricense. Por las razones que se derivan de este trabajo investigativo, este grupo debe ser considerado, a mi juicio, como el primer movimiento profesional de teatro costarricense.

1 Manuel F. Vieites. (abril-junio, 2013). "La idea del teatro en Leandro Fernández de Moratín: entre la educación popular y la imaginación sistémica". *Revista ADE-Teatro*, n.º 145, 106.

Su compromiso por dar a conocer a los autores más connotados a nivel mundial, el esmero y cuidado en la selección de las obras, la seriedad y el rigor en la producción de sus montajes (en lo referente a dirección, desempeño actoral, diseño de la escenografía, selección de la música, trabajo de luces, y demás elementos necesarios), evidencian no solo un definitivo afán de superación en las artes escénicas, sino que, sin lugar a dudas, dio un estímulo importante a la dramaturgia costarricense. Además, por la continuidad profesional de sus actividades, logró conformar un público que seguía sus propuestas con interés constante, que acogía sus puestas en escena con respeto y expectativa y, como consecuencia, provocaba, al mismo tiempo, una crítica seria y responsable, tal como lo demuestra la investigación periodística y documental que consta en el presente trabajo.

Se debe tener en cuenta, a fin de contextualizar debidamente el trabajo del Teatro Arlequín, que la poca actividad escénica existente en Costa Rica, con anterioridad al advenimiento de la Revolución de 1948, se había suspendido prácticamente, durante más de dos años, por razones obvias, y no sería sino hasta mayo de 1951, cuando llegó a Costa Rica la Compañía teatral española, la “Lope de Vega”, dirigida por José Tamayo², que se replantearía, con algunos integrantes de esa compañía, la organización del Teatro Universitario³. Esta luego se complementaría con el proyecto del teatro de cámara, según la idea de Lucio Ranucci, cuya continuidad y consolidación estaría cargo de los Arlequines, como se verá en esta reseña.

Debo aclarar que la actividad de la sala que actualmente conserva el nombre de Teatro Arlequín que surgió después del cierre del “segundo” Arlequín (en el primer capítulo se explicará por qué digo “segundo” Arlequín) no interesa a esta investigación.

Entonces, mi objetivo se centra en el Teatro Arlequín de las décadas que van de mediados de 1950, toda la de 1960 y parte de la de 1970, cuyos pioneros fueron los *Arlequines*: Guido Sáenz, José Trejos, Kitico Moreno, Jean Moulaert, Lenín Garrido, Anabelle de Garrido, Irma de Field, Virginia Grütter, Ana Poltronieri y Daniel Gallegos.

Si bien es cierto que muchos profesionales del teatro participaron y contribuyeron en los montajes del Arlequín, y pueden identificarse como parte de una gran familia Arlequín, fueron sus fundadores los que hicieron posible el éxito de este importante e histórico movimiento teatral, los que, a través de los años, se mantuvieron muy unidos por lazos de amistad e intereses culturales comunes.

2 La “Lope de Vega” debutó el 15 de mayo de 1951, en el Teatro Nacional, con la obra de J. Benavente: *Los intereses creados*.

3 Para más detalles al respecto véase Mesén Sequeira, Olga M. (2014). *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su “obra única”*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

MEMORIA DE UN GRUPO TEATRAL

Cuando la historiadora teatral Olga Marta Mesén me comunicó que iba a realizar una investigación sobre la trayectoria del Teatro Arlequín y su importancia como grupo teatral, me pareció una excelente iniciativa. Siempre he pensado que la aparición del Teatro Arlequín constituye un momento fundamental en el desarrollo de la actividad teatral costarricense. Me alegró enterarme del proyecto porque creo que el valor artístico y cultural de ese teatro y su grupo han sido poco reseñados; su trascendencia y valor han quedado más bien en el recuerdo de aquellas personas que fueron parte de ese público que aplaudió con entusiasmo su extraordinaria producción. También me atrajo el proyecto porque las nuevas generaciones de teatristas y aficionados tendrían la oportunidad de estar mejor informadas sobre el fenómeno teatral “Arlequín”, que ha sido, sin duda, un hito en la historia de nuestra cultura.

Después de tres años de intenso trabajo, con la seriedad y la integridad intelectual que siempre han distinguido sus investigaciones, Olga Marta me presenta una obra monumental que, en mi opinión, es el mejor y más completo estudio que se haya hecho, hasta la fecha, de una época teatral en Costa Rica. Es impresionante el acucioso y extenso trabajo que ha realizado, sustentado en artículos de periódico, críticas, comentarios, fotografías, afiches y programas de mano. La autora, definitivamente, cumple con éxito el objetivo de su propuesta: la convicción de haber rescatado y recuperado en nuestra memoria, un período esencial de la historia de nuestra cultura, por ser un momento fundamental en el desarrollo del teatro costarricense.

La aparición del teatro de cámara *El Arlequín*, a mediados del siglo veinte, y la gestión de un grupo de aficionados, conocido como los *Arlequines*, que lo hizo funcionar durante más de dos décadas, merecen ser conocidas y estudiadas,

porque inauguraron un nuevo modelo de teatro, de calidad profesional, que es el fundamento y la base del teatro moderno costarricense.

Es preciso aclarar que la profesionalidad de este grupo estaba apoyada en una visión ética y estética del quehacer escénico, ya que sus miembros no vivían del teatro, sino de otros trabajos. Su dedicación a esta actividad estaba motivada, únicamente, por una gran vocación y el entusiasmo por dar a conocer al público costarricense obras de gran calidad, así como estimular la creatividad en las artes teatrales.

Este grupo, del cual yo formé parte, constituyó un estímulo significativo en mi trayectoria como dramaturgo, pues, de cierta manera, el Teatro Arlequín de esa época fue un laboratorio de experimentación respecto de las técnicas de actuación, dirección y dramaturgia.

Todo teatrista sabe que su actividad se realiza de la mejor forma cuando se trabaja en equipo, y esto fue lo primero que aprendimos en el proceso creativo de las artes escénicas: el buen teatro es equipo. Es fundamental la existencia de un elenco y de una dirección artística que permitan desarrollar un estilo y una técnica de actuación, que van a caracterizar sus propuestas; además de planificar sus producciones y tener claros sus objetivos. Este equipo también lo integran escenógrafos y técnicos.

El Arlequín era una sala pequeña, y para su mantenimiento todos colaborábamos, no solo en calidad de actores o directores, sino que, si era necesario, ayudábamos en la construcción de escenografías, o en la parte técnica y aun, dado el caso, como boleteros.

Los nombres que formaron este equipo primordialmente fueron: Jean Moulart, Lenín Garrido, Guido Sáenz, Kitico Moreno, Ana Poltronieri, José Trejos, Anabelle Garrido, Flora Marín, Clemencia Martínez, Virginia Grütter, Oscar Castillo y, de relevante importancia, doña Irma Gallegos de Field, quien tuvo a su cargo la parte administrativa del grupo y quien se encargó, además, de buscar el patrocinio económico y el subsidio estatal que hicieron posible la continuidad y la existencia de esta asociación.

Fueron muchas las personas que participaron y colaboraron en el Teatro Arlequín, que parece imposible dar cuenta de todas ellas. Afortunadamente, la investigación de Olga Marta Mesén recoge los nombres que aparecen en los programas de mano y anuncios publicitarios y, además, destaca la colaboración de personalidades que fueron muy importantes, no solo para la realización de las puestas en escena, sino para la consolidación del grupo.

Este impresionante modelo teatral llevó a escena obras de autores de la talla de Molière, Ibsen, Bernard Shaw, Strindberg, García Lorca, Anton Chéjov,

Sor Juana Inés de la Cruz, Colette, William Saroyan, Sartre, Ionesco, Edward Albee, Arthur Miller, J. B. Priestley, Ugo Betti, entre otros de una larga lista. También estrenó obras de autores costarricenses, de Alberto Cañas y dos de mi autoría.

La calidad de estos montajes tuvo como consecuencia la respuesta de un público asiduo y una abundante crítica realizada por intelectuales destacados como: Francisco Marín Cañas, Guido Fernández, Lilia Ramos, Cristián Rodríguez, Alberto Cañas, Brunello Vincenzi y Salvador Aguado.

Además, es necesario tomar en cuenta el aporte que dio este pequeño teatro a las artes plásticas, ya que su sala de exposiciones presentó obras importantes de pintores como: Quico Quirós, Rafa Fernández, Chino Morales, César Valverde y Dinorah Bolandi.

De igual manera, es digna de destacarse la acogida a grupos extranjeros de relevante prestigio que se presentaron en su sala.

Todo esto lo conocerá, en detalle, el estudioso del teatro costarricense, quien, sin duda, se sentirá estimulado por la rigurosidad y seriedad del método que emplea la autora. Su obra será de gran utilidad para futuros estudios, ya que podrán encontrarse fácilmente las fuentes de tan importante investigación.

Considero que este valioso trabajo marca, a su vez, un hito en la historia teatral de nuestro país, lo que consolida el prestigio de la magister Olga Marta Mesén como importante historiadora del teatro costarricense.

Daniel Gallegos Troyo.
Abril, 2016

CAPÍTULO I

EL PRIMER TEATRO ARLEQUÍN

El 18 de julio de 1955, el Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica, en el artículo XXXIV, de la sesión n.º 758, conocía y aprobaba⁴ la petición del entonces director del Teatro Universitario, el pintor Lucio Ranucci⁵, para que se constituyera un teatro de cámara.

En esa sesión estuvieron presentes: el rector, Lic. Rodrigo Facio; el secretario general, Prof. Carlos Monge Alfaro; los decanos Dra. Emma Gamboa, Dr. Ernesto J. Wender, Dr. Gonzalo Morales, Dr. Hernán Bolaños, Prof. José Joaquín Trejos Fernández, Prof. Juan Portuguesez, Lic. Gonzalo González, Ing. Alfonso Peralta Peralta e Ing. Fabio Baudrit. Además, los representantes estudiantiles, Francisco Rojas y Mesías Espinoza. También asistió, como estaba establecido, el ministro de Educación.

Por la importancia histórica de la solicitud que planteó el señor Ranucci, transcribo íntegramente la nota, tal como aparece en el acta manuscrita del Consejo Universitario de la fecha indicada (18 de julio de 1955):

Lic. Rodrigo Facio B. Rector de la Universidad de Costa Rica. Presente. - Sr. Rector: De acuerdo a [sic] la conversación que tuve el placer de tener con Ud. y con el Sr. Secretario de la Universidad, don Carlos Monge A., me permito someter a su consideración y a la de los Miembros del Honorable Consejo Universitario el anteproyecto para la creación de un “Teatro Estable de Cámara” bajo el patrocinio de la Universidad de Costa Rica y del Teatro Universitario.

4 El acuerdo dice: “Se aprueba en principio el proyecto, enviándose a consideración de la Comisión de Presupuesto, y se toma nota del ofrecimiento del Sr. Ministro de Educación de financiar en parte el mismo, a través del Dpto. de Extensión Cultural del Ministerio”.

5 Lucio Ranucci había sido nombrado director del Teatro Universitario desde el 1.º de febrero de 1953, por el Consejo Universitario, según el artículo 26 del acta de la sesión ordinaria n.º 58 del 19 de enero de 1953.

La necesidad de una entidad cultural de éste [sic] tipo que pueda en conjunto con el Teatro Universitario, fomentar y popularizar el arte teatral en Costa Rica, es bien evidente, y la Universidad cumpliría, creando dicha entidad, una labor de extensión cultural inapreciable, colocando al mismo tiempo nuestro País [sic] a la altura de las ciudades más civilizadas en donde ya existen y prosperan desde hace varios años organismos similares.

Otro aspecto importante del asunto sería que, en tal forma, la Universidad se pondría [sic] en capacidad de proporcionar a personas dotadas artísticamente un medio de vida dentro del propio campo del arte teatral que, de otra manera, no podrían encontrar nunca en el País [sic].

En líneas generales el anteproyecto sería el siguiente:

1. Alquilar una casa céntrica en donde tendría su sede el Departamento del Teatro Universitario con sus oficinas, salas de estudios, clases de arte dramático, Teatro de Cámara con correspondiente escenario y cabida para alrededor de cien personas de público, instalaciones técnicas de guardarropía, escenografía, maquillaje, etc., cafetería y lugar de reuniones para intelectuales, escritores, etc.

A tal propósito aconsejaría el piso alto del Edificio del Sr. Daniel Gallegos⁶ situado a 25 vs. de distancia del Teatro Nacional⁷ y que reúne todas las condiciones para tal objeto, pudiéndose acondicionar en él una Sala [sic] para el público en la cual cabrían alrededor de 120 personas, además de todas las oficinas y salas de clase del T. U.

Dicho lugar, situado en posición muy céntrica y contiguo al Restaurant Chino tiene su propia entrada independiente y según informe del propietario podrían [sic] alquilarlo al precio de ₡900 al mes o, talvez [sic], hasta a [sic] un precio menor tratándose de un contrato con plazo bastante largo⁸.

2. El Teatro de Cámara haría presentaciones todas las noches, con excepción de tres o cuatro días de descanso entre el montaje de una obra y otra, ofreciendo así la ciudad de San José un lugar de diversión y de esparcimiento intelectual serio e inteligente. Estoy seguro que la iniciativa tendría muy buena acogida por parte del público y de la Prensa capitalina.
3. Todos los actores y personal técnico podrían ser integrantes del mismo Teatro Universitario, artistas de afuera, de reconocida capacidad, recibirían como compensación para su trabajo una participación en las ganancias producidas por el Teatro de Cámara, cuyo monto sería establecido a su tiempo por la Comisión Consultiva del Teatro Universitario y el Abogado de la Universidad.

La Universidad de Costa Rica recibiría a su vez, una participación sobre dichas ganancias, que tendría que establecerse oportunamente, para recuperar las sumas invertidas en la creación del Teatro de Cámara y alquiler del local.

6 El propietario del edificio era Daniel Gallegos Montealegre, padre de Daniel Gallegos Troyo.

7 Las 25 varas eran en dirección sur; es decir, en la calle 3, costado este del hoy Ministerio de Hacienda (edificio que fue del Banco Anglo Costarricense hasta su cierre definitivo el 14 de setiembre de 1994 durante el gobierno de José María Figueres Olsen).

8 A pesar de que el acuerdo del consejo fue, en principio, aprobar la propuesta, el local sugerido por el señor Ranucci no fue el que alquiló la Universidad, como se verá más adelante.

4. Esta iniciativa no interferiría de ningún modo con el desarrollo del Teatro Universitario y con su normal funcionamiento, ya que los ensayos y montaje de las obras del Teatro de Cámara tendrían lugar de tarde [sic], mientras los del T. U. tendrían lugar de noche como se ha venido haciendo hasta hoy. De la misma manera en los días de función del Teatro Universitario se suspenderían las actividades del Teatro de Cámara. Considero también que la labor artística del Teatro de Cámara podría servir para crear en el público una cultura teatral que redundaría en beneficio del Teatro Universitario por cuanto aumentaría la asistencia a sus funciones por parte del público.
5. La Academia de Arte Dramático cuyos comienzos, en el curso del presente año en la Facultad de Bellas Artes, están teniendo un éxito halagador y una asistencia de cerca de cuarenta alumnos en las diferentes asignaturas, encontraría en el nuevo local del Teatro de Cámara su sede natural y lógica, ya que se podría allí disponer de un escenario y de una serie de equipos técnicos extremadamente útiles para su funcionamiento.
6. Se evitaría al mismo tiempo la dispersión y el alejamiento de elementos artísticos del Teatro Universitario ya que el nuevo local tendría también, en cierto sentido, un carácter de Club de Arte Dramático y lugar de reunión para todos los aficionados al Arte Escénico, así como para escritores, autores de novelas etc. Cumpliéndose en ésta [sic] forma una excelente labor de acercamiento cultural entre la Universidad y los elementos valiosos de la cultura nacional.
7. Los artistas nacionales meritorios encontrarían en ésta [sic] iniciativa un decente e interesante medio de vida que no gravaría económicamente a la Universidad en ninguna forma.
8. Los autores nacionales podrían encontrar en la misma iniciativa un aliciente y una posibilidad de ver representadas sus obras, derivando de las mismas una utilidad económica.
9. El local se podría usar en ocasiones, también como sala de conciertos de cámara y de conferencias.

Estoy seguro, señor Rector, que la Universidad concederá a esta iniciativa todo el apoyo posible ya que es preferible que una Entidad [sic] semejante esté bajo el patrocinio de la Universidad que puede cuidar y preservar su carácter artístico y cultural y no pertenezca a una Sociedad [sic] particular que podría explotar la iniciativa con fines comerciales y de lucro.

Me atrevo también a asegurar al Sr. Rector que en término de dos meses después de iniciado el Teatro de Cámara estaría en condiciones de atender a sus propios gastos y refundir⁹ gradualmente a la Universidad los gastos iniciales, ya que según cálculo hecho por la experiencia teatral adquirida en Costa Rica en los años pasados se podrían hacer cerca de veinte presentaciones de cada obra con un total de asistencia de cerca de 1800 personas y, manteniendo los precios al mismo nivel de un estreno cinematográfico (es decir ₡4.00 el asiento) se podría tener una entrada media de 8 a 9 mil pesos¹⁰ al mes.

9 En este caso debe entenderse “resarcir” en vez de “refundir”.

10 Ranucci habla de “pesos”, forma genérica de referirse a “colones”, moneda de curso legal en ese momento y hasta la fecha.

Si el Sr. Rector o los Srs. del Consejo Universitario consideran que soy demasiado optimista le [sic] ruego que nos concedan un tiempo de prueba de tres meses para poderles demostrar lo que se afirma arriba o, en caso contrario dar por terminada la iniciativa.

Lo que necesitaríamos, en resumen, para poner en práctica este proyecto (por el cual se cuenta con el apoyo entusiasta de todos los artistas nacionales) es: Un contrato de alquiler por un año del local arriba mencionado equivalente a ₡10 800,00¹¹. Dicho local cuyo salón central ha sido dividido por tabique para hacer oficinas nos lo alquilarían con posibilidad de usar esta misma madera para hacer el escenario y las instalaciones correspondientes –la suma de ₡5000,00 para acondicionar el local con equipos eléctricos, muebles, etc.

Sin temor de exagerar me atrevo también a asegurarle al Sr. Rector que en el término de un año la Universidad estaría en capacidad de recuperar el capital invertido y el Teatro de Cámara podría mantenerse por sus propios medios.

Con la esperanza de que el Sr. Rector y los Sres. del Consejo Universitario quieran conceder su apoyo a esta iniciativa y transformarla en una rápida y brillante realidad, me suscribo de Ud. atento servidor y amigo,

f) Lucio Ranucci- Director del Teatro Universitario (pp. 419-422).

Este fue el planteamiento inicial para crear el teatro de cámara que, como se deduce de la nota, había sido previamente conversado por Ranucci con el rector y el secretario general. La idea de crear este teatro la había elaborado Ranucci, luego de la gira que hizo con el Teatro Universitario por Panamá y Guatemala.

Ranucci y el elenco del Teatro Universitario habían regresado de Guatemala en ese mismo mes de julio y habían tenido contacto con un teatro de cámara, que, a él, particularmente, le interesó muchísimo. Según indicó Ranucci en una entrevista que le hizo Alberto Cañas en 1989¹², ese teatro se llamaba “Arlequín”:

[...]

A.C. [Alberto Cañas]. La segunda temporada fue más ambiciosa, la del 54 [sic].

L.R. [Lucio Ranucci]. Creo que sí. Fue el año de *Las Manos Sucias*, del Dr. Knock, de *Viajero sin Equipaje*; hicimos una comedia de Benavente, que acababa de morir¹³. Y en el año 55, *El Zoológico de Cristal*, *Ninotchka*, *La Zapatera Prodigiosa*.

11 Es decir, 900 colones mensuales.

12 La entrevista titulada “Lucio Ranucci habla de los tiempos heroicos del movimiento teatral costarricense” se publicó en la *Revista Nacional de Cultura* (6), febrero 1990. Universidad Estatal a Distancia. San José, Costa Rica, pp. 21-26.

13 El señor Ranucci se refería a la obra *Su amante esposa*, estrenada el 19 de octubre de 1954, en el Teatro Nacional. Jacinto Benavente había fallecido el 14 de julio de 1954. Esta obra benaventina se había estrenado en España cuatro años antes, un 20 de octubre de 1950, en el Teatro Infanta Isabel, en Madrid. Según el periódico *ABC* del día 21 de ese mismo mes y año, la obra: *Obtuvo un claro y resonante éxito* (p. 31), periódico disponible en la dirección electrónica, consultada el 13 de enero de 2015: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/10/21/03>

Y la primera gira por Centroamérica. Allí fue cuando la prensa dijo en Guatemala que Ana Poltronieri era la primera actriz centroamericana.

A.C. [Alberto Cañas]. De esa gira volviste con una idea...

L.R. [Lucio Ranucci]. Ya recuerdo: el Teatro de Cámara. Vimos en Guatemala un teatrillo de noventa asientos, llamado Arlequín [subrayado añadido], y se me ocurrió que San José podía aspirar a uno igual. Convencí a Rodrigo Facio, y la Universidad alquiló aquella casa por el Morazán (p. 24).

Aunque el objetivo de este trabajo no es estudiar el Teatro Universitario, cabe detenerse en esta importante gira, ya que varios periódicos panameños (*Panamá América*, *El Día*, *La Estrella de Panamá*, *La Hora*, *La Nación*, *El Dominical* y *El País*) tuvieron palabras de elogio para el trabajo presentado por el grupo costarricense, en general, y destacaron el talento de Fernando del Castillo, Ana Poltronieri y Albertina Moya, en lo particular. Los extractos de lo dicho por los diarios panameños fueron reproducidos por el periódico *La República* (Costa Rica) en la edición del 21 de junio de 1955, bajo el título de “Triunfo rotundo del Teatro Universitario”, que comenzaba así:

Nuestro Teatro Universitario acaba de pasar unos días en Panamá, en una corta temporada artística a la que fue especialmente invitado por la Universidad del hermano país. Pues bien, el éxito del Teatro Universitario ha sido apoteósico y merecedor de un amplio reconocimiento en los medios artísticos y culturales panameños.

La Prensa ha sido el termómetro del rotundo triunfo, al publicarse, durante su corta estadía de una semana, seis editoriales y cuarenta artículos favorables al conjunto escénico costarricense (p. 5).

También vale la pena traer a la memoria las palabras del entonces secretario general de la Universidad de Costa Rica, consignadas en el informe anual de actividades, que le remitió al rector, don Rodrigo Facio:

Dos hechos que revelan el espíritu batallador y la gran capacidad de empresa e iniciativa con que trabajan los integrantes del Teatro Universitario, fueron las temporadas internacionales que hicieron: una en Panamá y otra en Guatemala. Por primera vez un conjunto artístico de esta naturaleza salía del país a presentarse ante públicos extraños, a llevar un mensaje de buena voluntad y cultura. En ambos países fueron finamente atendidos. Los integrantes del Teatro dejaron satisfechos a los públicos de los hermanos países visitados. Los elogiosos comentarios de prensa publicados son testimonio de la alta calidad artística que pusieron en las diversas presentaciones que ofrecieron.

[...]

[En Panamá] Se presentaron en el Teatro Nacional el 14 de junio con *El Zoológico de Cristal*, el 16 con *Ninotchka* y el 17 del mismo mes pusieron *Las Manos Sucias*. Asistieron 2 700 personas.

El 1° de julio el Teatro Universitario se trasladó a Guatemala. [...] Se presentó en diferentes teatros de la capital de la hermana mayor centroamericana. El 2 de julio subió a escena *Ninotchka*, el 4 *Las Manos Sucias* y el 5 del mismo mes *El Zoológico de Cristal*. A las tres representaciones asistieron 1900 personas.

(*Anales de la Universidad de Costa Rica*, 1955, pp. 255-256).



Figura 1. Contraportada programa mano Teatro Universitario: *El zoo de cristal*, de Williams, *Ninotchka* de Lengyel y *Las manos sucias*, de Sartre

Fuente: Documento escaneado de Biblioteca Carlos Monge Alfaro, UCR.

El programa que se llevó fuera del país fue el mismo que había presentado el Teatro Universitario, en abril de 1955, como se puede ver en la imagen de la izquierda (Figura 1), donde se anuncia el programa completo de las tres obras ya citadas¹⁴.

Por su parte, la fotografía (Figura 2)¹⁵ recoge el momento en que el grupo universitario regresaba de Guatemala, se encontraba en las salas del Aeropuerto Internacional de La Sabana, en San José, y era recibido por autoridades universitarias.

En esta fotografía se han podido identificar a Lucio Ranucci y a su esposa, Olga Espinach (él de gris y ella de blanco, en el centro de la fotografía); Daniel Gallegos, Ana Poltronieri, Nelson Brenes, Albertina Moya, Ana Cecilia Gutiérrez, Fernando del Castillo, Carlo Brunetti, José Tassis, Luis Hernández, Alfonso Beirute, Olga Torres, Jorge Müllner, Rolando Angulo, Luis Castro, María Amalia Suárez y al rector de la Universidad, Lic. Rodrigo Facio, quien se encuentra hacia la izquierda del grupo, de perfil.

En el periódico *La Nación* del 20 de julio de 1955, el Dr. Abelardo Bonilla escribió, en su columna habitual: “El mundo de hoy y de ayer”, un artículo que llevaba por título: “Un teatro de cámara”, que decía así:

El Teatro Universitario ha conseguido ya dos triunfos fuera de nuestras fronteras, con las presentaciones hechas en Panamá y en Guatemala y que le merecieron elogios de la prensa de ambos países. Hemos leído buena parte de los juicios publicados sobre nuestro conjunto dramático y notamos en ellos, aparte del valor crítico que puede ser relativo, la significación que ya ha tenido y que en lo futuro puede tener el acercamiento cultural entre los pueblos. El arte —y especialmente el dramático, por ser el que mejor llega al sentimiento popular— es el mejor medio de comunicación y de conocimiento, el más noble y el más efectivo, como lo han demostrado los dos primeros viajes de este conjunto.

La obra cultural del Teatro Universitario sigue adelante y aprovechará una experiencia observada en Guatemala. Según nos informa el director, señor Lucio Ranucci, va a crearse en esta capital un teatro de cámara, similar al de la hermana república y quizá mejorándolo en lo posible [subrayado añadido]. El propósito persigue varios objetivos. En primer lugar, darles a las representaciones dramáticas mayor extensión y popularidad; en segundo, ensayar obras nuevas y avanzadas, que se adaptan mejor a los procedimientos del teatro de cámara que a los corrientes; en tercero,

14 Documento escaneado del original que conserva la Biblioteca Carlos Monge Alfaro de la Universidad de Costa Rica, cuyo valor histórico es incuestionable.

15 La fotografía ha sido aportada a la autora, en formato digital, gracias a la gentileza del reconocido dramaturgo costarricense Daniel Gallegos Troyo.

ofrecer al público un sitio de espectáculos más amplio y agradable, y de tipo más familiar y artístico que el teatro corriente que resulta siempre un poco formalista.

Las representaciones que se han efectuado en el Teatro Nacional o en otros lugares de provincias han atraído al público, pero ha sido siempre un público limitado. Y, por otra parte, el carácter de las representaciones obliga a ofrecerlas escasamente y a prescindir de muchas obras, especialmente las modernas, que exigen determinadas condiciones. El teatro de cámara, en cambio, ofrece múltiples posibilidades. Se ha escogido un salón céntrico y espacioso, en las cercanías del Teatro Nacional, en el que se instalarán mesas de café y se harán las instalaciones necesarias para efectuar exposiciones artísticas. El público que concurra tendrá un centro de reunión, superior en muchos aspectos a cualquier otro sitio de la capital y al mismo tiempo, tendrá cada noche la oportunidad de ver representaciones de nuevo carácter, nueva técnica y nuevo espíritu.

La idea, que está ya en vías de realización por la acogida que le dio el Consejo Universitario puede llegar a tener resultados excepcionales y, entre otros, el de popularizar el teatro. Costa Rica, por razones de todos conocidas, carece de una tradición dramática y es indispensable crearla. El desarrollo del teatro ha sido uno de los exponentes –y quizá el más notable– de las grandes épocas culturales de los pueblos y en todos los casos ese desarrollo ha tenido orígenes humildes y eminentemente populares: las fiestas de Dionisos en Grecia, los *ludi* romanos, los actores del conde de Leicester en Inglaterra, los corrales españoles o el circo de los Podestá en Argentina. De estos orígenes ha surgido siempre el siglo áureo del arte dramático y, dentro de lo relativo, no hay razones para que no ocurra lo mismo en Costa Rica (p. 6).



Figura 2. El Teatro Universitario regresa de su gira por Panamá y Guatemala-Junio, 1955

Fuente: Archivo personal de Daniel Gallegos T.

Es pertinente detenerse un momento en el nombre “Teatro Arlequín”. Podría decirse que Ranucci no solo se trajo de Guatemala la idea de un teatro de cámara, sino también el nombre. Curiosamente, surgen una serie de hechos que le permiten a ese nombre emblemático insertarse en la historia teatral costarricense, los cuales se relacionan no solo con lo visto en Guatemala, sino también con lo relatado a continuación.

Lucio Ranucci era lombardo, nacido en una ciudad del norte de Italia llamada Perledo, perteneciente a Como, de la región Lombardía. También lombardo (de Bérgamo) era el personaje de la *Commedia dell'Arte*, llamado Arlecchino (Arlequín, en español). Es decir, este personaje y Ranucci, el director, compartían región de nacimiento.

Como es bien sabido, con el pasar del tiempo, Arlequín devino en uno de los personajes más populares, icónicos y archiconocidos mundialmente, al que se han dedicado cientos de dibujos y figuras, como los afiches de Jules Cheret o las series de pinturas que hicieron Edgar Degas, Paul Cézanne, Juan Gris y Pablo Picasso, por citar solo algunos. Además, es particularmente célebre la interpretación realizada por el reconocido bailarín ruso Vaslav Nijinsky del Arlecchino, en el Ballet *Carnaval*, en los comienzos del siglo XX.

El nombre del personaje Arlequín ha dado origen, en el idioma español, al sustantivo “arlequín”, con varias acepciones, según registra el *Diccionario de la Real Academia Española*¹⁶, entre estas: nombre que reciben los bastidores verticales colocados a uno y otro lado del escenario en los teatros. También se le denomina así al bufón o gracioso de las compañías de volatineros. Tal sustantivo, produce, a su vez, otro sustantivo: “arlequinada”, con varias acepciones. Por ejemplo, esta palabra se utiliza para referirse a una tela o vestido compuesto de cuadros o rombos, como los que lleva el traje del personaje; o para aludir a una acción o ademán ridículo; o, finalmente, para denominar a una pieza teatral de mimo en la que participan distintos personajes de la comedia del arte. Existen, asimismo, los adjetivos arlequinesco (ca): propio del arlequín, o relativo a él.

Según la directora teatral española, Gemma Beltrán (2002), creadora de la Compañía “Dei Furbi”, al estilo de la antigua *Commedia dell'Arte*, Arlequín:

Es el personaje más inquieto y vivo de la *Commedia dell'Arte*.

El mismo personaje aparece en diversas comedias con otros nombres: Truffaldino, Pasquino, Tabarrino, Mezzettino, Trivellino, Nespolino... Originario de Bérgamo, ciudad que todavía hoy se define como alta y baja (la montaña y el llano), Arlecchino pertenece a la población de la parte baja, y encarna al trabajador temporal de la región que busca trabajo en Venecia. Arlecchino se pone al servicio de los grandes personajes, encontrando así su lugar de representación dentro de la jerarquía social en el juego teatral (hoy podríamos decir que representa al inmigrante).

16 *Diccionario de la Real Academia Española*, edición vigésima-tercera, 2014. Edición del tricentenario. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Su aspecto físico es muy conocido: lleva una máscara negra de cuero, donde algunos ven el testimonio de un origen infernal. Según otras fuentes, su nombre sería la deformación del nombre de un actor del siglo XVI, Hellequin¹⁷, que representaba la comedia con brío; otra versión hace referencia a sus orígenes geográficos: Bérgamo, donde los carboneros se embadurnaban la cara de negro.

Su máscara, con muy poco perfil, presenta rasgos simiescos y diabólicos, que deja bien visible su maxilar y su boca preparada para la burla y la risa; lleva también sobre la cabeza un pequeño sombrero, que no cubre totalmente su cráneo afeitado (siguiendo la tradición de los mimos antiguos).

Lleva un traje ceñido al cuerpo y remendado con recortes de figuras geométricas multicolores bordadas en la ropa. Al principio, su vestimenta era muy modesta y sus rotos y agujeros fueron tapados con telas de todas las procedencias. Este traje, diferente del que conocemos, se estilizó durante el siglo XVII: los andrajos se convierten en triángulos azules, verdes y rojos, dispuestos simétricamente y bordeados por un galón amarillo.

Su vestido se completa con zapatos planos que le dan extrema ligereza y le permiten ejecutar numerosos saltos y acrobacias. Lleva una porra colgada al lado que le sirve, según convenga, de cucharón, de cetro o de espada, y a la que se le han otorgado connotaciones eróticas (muchos grabados lo prueban). También transporta una bolsa y una lata atada a su talle.

Es un personaje rústico, enigmático e inaccesible, farsante y fantasioso; es un ingenuo con toques de locura a veces genial; no se sabe si se mofa de sí mismo o de los demás.

Optimista por naturaleza, Arlecchino es especialmente grosero, un servidor paciente, goloso, enamorado, desenvuelto por razón de su dueño o de sí mismo; se aflige y se consuela como un niño endemoniado, es oportunista y sus burlas persiguen algún interés. Se muestra muy hábil para escapar de una situación difícil y para divertirse a pesar de las dificultades. De movimientos ligeros, graciosos, felinos, flexibles, inagotables, se expresa a través de los caracteres de animales que reflejan las diferentes facetas de su personaje: es a la vez, mono y gato. Mono por su agilidad; pero gato también por su autonomía, su independencia¹⁸ (p. 8).

El nombre oficial del ente recién creado fue “Teatro Estable de Cámara” de la Universidad de Costa Rica y el nombre de su sala fue “Teatro El Arlequín”.

17 Entre esas fuentes están los propios diccionarios de la Real Academia Española, desde el más antiguo, el *Diccionario de Autoridades* (1726), hasta la edición vigesimotercera, la más reciente. El de *Autoridades* registra en la entrada “Arlequín”, lo siguiente:

s. m. Aprendiz, y como criado del Volatín, que dá vueltas y salta en la maróma. Viene à ser como el Gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego ò representación. Díxose Arlequin de cierto bufón del teatro Francés de este nombre. Covarr. [Covarrubias] dice es corrupción de Arnequín. Lat. *Funambuli Mimusi* [sic]. [subrayado añadido].

En la más reciente edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, dice que la voz italiana *arlecchino*, proviene de *Hellequin*, que era el nombre de un diablo en el francés antiguo. Consulta realizada el 31 de diciembre de 2015, en la página web www.rae.es

18 En Caixa Escena. “Commedia dell’Arte. Carlo Goldoni y la Commedia dell’Arte. Principales personajes de la Commedia dell’Arte”, por Gemma Beltrán, setiembre de 2011. En la dirección electrónica: <http://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>

Muy pronto, el nombre de “Teatro Estable de Cámara” quedó en el olvido y por un fenómeno de trasnominación y fusión, casi instantáneo, grupo y sala pasaron a llamarse “Teatro Arlequín”, el cual fue el nombre que se impuso de inmediato en todos los medios. En el periódico *La República* del 9 de noviembre de 1955, con el título de: “Teatro de Cámara El Arlequín será inaugurado el próximo viernes, con una función a beneficio de los damnificados”, se anunciaba:

La noticia de la inauguración del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica: “El Arlequín” que tendrá lugar el próximo viernes a las 8 p.m. en el local que ha sido arreglado (sito 50 varas al norte de la cafetería Chelles, contiguo a la Escuela Manuel Aragón), ha despertado gran interés entre los aficionados al arte que en nuestro medio, son más numerosos cada día [...] (p. 4).



Figura 3. Noticia inauguración Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín)

Fuente: *La República*, 1955, portada.

Sin duda alguna, el nombre caló de inmediato y empezó a utilizarse también en documentos oficiales, como actas del Consejo Universitario, notas dirigidas al rector de la Universidad (en ese entonces el licenciado Rodrigo Facio Segreda) que constan en esas actas; así como en los informes finales de labores de la UCR, llamados *Anales de la Universidad de Costa Rica*¹⁹. También lo confirma Guido Sáenz, en el libro titulado *Piedra Azul: Atisbos en mi vida* (2003): “[Ranucci] Convenció además a las autoridades universitarias de abrir un pequeño teatro experimental de cámara que llamó ‘El Arlequín’, en el centro de San José” (p. 146).

El inmueble que albergó esta sala de teatro estaba ubicado en el número 48 de la calle 9, entre avenidas Central y 1.^a [de Chelles, 50 metros²⁰ al norte], contiguo a una escuela de comercio (la “Manuel Aragón”) y era propiedad de la señora Carmen Rivera viuda de Grillo, según se puede comprobar en el artículo 29 del acta n.º 768 de la sesión del Consejo Universitario, de fecha 5 de setiembre de 1955. El contrato de alquiler que se firmó tenía como fecha de vencimiento el 6 de mayo de 1956 (ver artículo 22 del acta n.º 815 del 23 de abril de 1956).

¹⁹ Cfr. los correspondientes a 1955 y 1956.

²⁰ “Varas” en la nomenclatura de la época.

Una vez aprobado el proyecto del teatro de cámara, se empezaron a dar los pasos necesarios para su organización y preparación de las obras con que se haría el debut. Sin embargo, poco más de un mes antes del estreno, se presentó una situación que resultó muy incómoda para la Universidad de Costa Rica, pues había aparecido, en la primera página del periódico *La República* del domingo 2 de octubre de 1955, una noticia que anunciaba la inauguración del Teatro de Cámara (Figura 3).

Todo parecía indicar que esta información se filtró hacia ese medio, sin autorización de la Rectoría, adelantándose a una rueda de prensa que el rector Facio Segreda tenía programada para los días previos a la inauguración del Teatro de Cámara, como correspondía a un acontecimiento de tanta relevancia cultural.

Esta situación obligó al Consejo Universitario a tomar un acuerdo en la sesión del lunes 3 de octubre de 1955 (acta n.º 773, artículo 29), que decía: “Se acuerda dirigirse a todos los Departamentos haciéndoles saber que todo informe a la prensa sobre sus actividades debe darse a través de la Rectoría [subrayado añadido]”. Entonces, se podría concluir que por esta decisión del Consejo Universitario, “la extensa información ilustrada”, que se esperaba para el martes (4 de octubre) y a la cual se refería el periódico *La República* no salió publicada, sino que se pospuso para el 15 de octubre, día en que se divulgó un amplio reportaje con fotografías alusivas (figuras 4 y 5). El texto suscrito por “Menanti”, titulado: “Teatro Permanente de Cámara de la Universidad de Costa Rica”, decía:

El Rector, Rodrigo Facio, hombre dispuesto a estimular a la juventud y darle acogida a toda inquietud del espíritu, ha oído la voz del Director del Teatro Universitario, Lucio Ranucci, para apoyar las sugerencias de éste [sic] en el sentido de crear un lugar de esparcimiento social. Es interesante que la Universidad afronte este problema, trate de dotar al país de un sitio donde a la par de charlas de café se exhiban las obras escénicas de mayor prestigio universal.

Tal se ha pretendido con la creación del nuevo centro artístico que se denominará Teatro Permanente de Cámara de la Universidad de Costa Rica, que estará abierto al público en los primeros días de noviembre. Este Teatro está ubicado 50 varas al norte de Chelles y es en su género único en Centro América. Consiste en un Restaurante donde por precios módicos puede uno alimentarse, mientras saborea una pieza escénica.

El debut se hará con la producción de Sartre: “La Mujerzuela Respetuosa”, que, con el elenco del Teatro Universitario, el Teatro de Cámara inaugurará sus labores.



Figura 4. Acondicionamiento de la sala del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín). En primer plano, el director Lucio Ranucci conversa con Alfredo Sancho Colombari

Fuente: *La República*, 1955, p. 8.



Figura 5. Grupo de actores (estudiantes) trabajan para acondicionar el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín)

Fuente: *La República*, 1955, p. 8.

Los mismos muchachos de la Universidad se han encargado de acondicionar la casa que para este fin les alquila la Universidad, y bajo un paciente trabajo la han convertido en un centro social de arte, con exquisito sentido de la decoración y el buen gusto.

El teatro de Cámara no permitirá un cupo mayor de ochenta personas, por lo que va a ser un serio problema conseguir localidad para las funciones de este centro; habrá que anticiparse dos semanas para adquirir un buen sitio sobre todo si se quiere con derecho a mesa.

El Teatro Permanente de Cámara será el núcleo de todas las actividades del país y dará oportunidad a nuestros valores de manifestarse.

Allí se realizarán las lecturas de las nuevas obras, entre el grupo de artistas nacionales.

Debemos hacer especial mención del Sr. Ranucci y su distinguida señora Olga Espinach de Ranucci, quienes en un constante despliegue de superación han logrado para Costa Rica positivos alcances en las esferas del Arte. La Casa del Artista, el Teatro Universitario y ahora el Teatro de Cámara de la Universidad son obras suyas, cuidadas y desarrolladas por ellos, gentes a quienes el país debe reconocerles el esfuerzo desinteresado y el acierto con que se han desenvuelto para mejorar nuestra vida artística.

No hay lugar a duda que el público del país recibirá con satisfacción este centro de recreo y cultura, y cambiando el ambiente dispendioso del Cabaret, pasará sus noches bajo el influjo poderoso de un espectáculo de Arte (p. 8).

El paso del tiempo ha imposibilitado saber de dónde tomó el reportero de *La República* la información referente a que la obra para el debut del Teatro de Cámara era *La mujerzuela respetuosa*, de J-P. Sartre, porque las piezas preparadas para esa ocasión fueron otras, como se verá más adelante. Esta obra nunca fue puesta en escena por ese teatro.

Conviene indicar que en un afán de organizar administrativamente el teatro recién creado y de otorgarle el apoyos suficiente, el 17 de octubre de 1955, el Consejo Universitario (sesión n.º 775, artículo 21), a propuesta de Ranucci, hizo el nombramiento de los Klaus Korte y su esposa Rosa Lacayo como guardas de la casa donde se instaló el Teatro de Cámara; quienes vivirían en esa misma propiedad. El pago que la Universidad acordó para ellos fue de cien colones mensuales y no los trescientos que solicitaba el director. Este acuerdo fue rectificado, a solicitud del contador de la Universidad, en la sesión n.º 777 del 24 de octubre de 1955, en el sentido de que el nombramiento no era para el matrimonio Korte-Lacayo, sino solamente para Klaus Korte. En la sesión subsiguiente (la del 31 de octubre de 1955), hubo una nueva modificación al acuerdo, para que a Korte se le reconociera también un sueldo como encargado del mantenimiento del local.

La rueda de prensa que el rector había previsto fue convocada para el viernes 28 de octubre de 1955, con el fin de anunciar el inicio de las presentaciones del Teatro de Cámara. Este evento tuvo lugar en la propia sala del Teatro El Arlequín. Días después, el lunes 31 de octubre (sesión n.º 779, artículo 4.º), el rector informó al

Consejo Universitario sobre dicha actividad y los detalles atinentes a la inauguración y las funciones que se darían.

Según lo había adelantado el rector de la UCR, el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica “El Arlequín” sería inaugurado el miércoles 9 de noviembre de 1955, con una función especial privada para el Consejo Universitario, periodistas y algunas personalidades oficiales. Luego se daría otra función, también de carácter privado, y las que siguieran serían en beneficio de los damnificados por las inundaciones del temporal que había azotado varias zonas del país por esos días.

El mismo día, miércoles 9 de noviembre de 1955, el diario *La República* se refería así al esperado estreno:

Teatro de Cámara el Arlequín

Será inaugurado el próximo
viernes²¹, con una función a
beneficio de los damnificados

La noticia de la inauguración del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica: “El Arlequín” que tendrá lugar el próximo viernes a las 8 p.m. en el local que ha sido arreglado (sito 50 varas al norte de la cafetería Chelles, contiguo a la Escuela Manuel Aragón), ha despertado gran interés entre los aficionados al arte que, en nuestro medio, son más numerosos cada día. Este pequeño teatro que dará cabida a poco más de ochenta personas de público está dotado de los más modernos adelantos en cuanto a realizaciones²² escénicas se refiere y cuenta con grandes comodidades para ofrecer a la concurrencia, entre ellas un excelente servicio de cafetería y restaurante que funcionará contemporáneamente con los espectáculos. Las obras que se pondrán en escena para la inauguración son dos piezas en un acto seleccionadas entre las producciones más interesantes del teatro contemporáneo, la agilísima comedia “Deseos reprimidos” de S. Glaspell y el extraordinario drama en un acto de Eugene O’Neill “Donde está la Señal de la Cruz”, que estarán a cargo del experimentado grupo del Teatro Universitario que ya ha cosechado tantos triunfos en nuestro medio y en el exterior. Los precios de admisión al pequeño teatro “El Arlequín” serán mantenidos a un nivel muy bajo (₡3.00) para que estén al alcance de todos los aficionados y las primeras dos funciones del Viernes 11 y el Sábado 12 a las 8:00 p. m. serán a total beneficio de el [sic] Comité para los Damnificados. Las localidades podrán comprarse en el mismo local del Teatro de Cámara, 50 varas al norte de Chelles contiguo a la Escuela Manuel Aragón (p. 4).

21 Es decir, el 11 de noviembre de 1955.

22 Posiblemente se quiso decir: “instalaciones”.

El periódico *La Nación* del 10 de noviembre de 1955 publicó la siguiente información, en el apartado: “De Teatro”, firmada por J.M.²³:

La “Premiere” [sic] del Teatro de Cámara

Anoche, en una función preliminar dedicada a oficiales del gobierno y de la prensa, el Teatro de Cámara concretó su primera manifestación, logrando despertar un interés que tendrá probablemente repercusiones saludables en el futuro de nuestro ambiente intelectual.

Se inició la representación con una comedia satírica titulada “Deseos Reprimidos” que trata irónicamente sobre los efectos de la [sic] psicoanálisis exagerada y puesta en práctica por un aficionado, en contra de sus familiares. La obra es liviana y espiritual y el diálogo rápido provoca una diversión espontánea.

El papel principal está a cargo de la Srta. Paula Duval²⁴, desenvolviéndose con perfecta naturalidad en su actuación fina, clara y humorística. Debería la Srta... dedicarse especialmente a la comedia, pues demostró allí un talento seguro que le aconsejaremos perfeccionar. El segundo papel femenino lo tiene la Srta. Rosario Marín haciendo en esta ocasión su debut de comediante y como no hay defectos de actuación muy importantes que mencionar, vamos a esperar su próxima aparición en la escena para juzgarla con más acierto, deseándole buena suerte para entonces. El señor Alexis Gómez es el tercer personaje de este acto [sic] y a pesar de cierta repetición en los gestos, contribuye con una voz calma a los efectos cómicos que le sugieren sus co-protagonistas.

La segunda parte del programa, consiste en una obra del dramaturgo O’Neill, “Dónde Está la Señal de la Cruz”, interpretada por la Srta. Ana Gutiérrez y los señores Brunetti, Müller [sic] y Brenes, todos son miembros conocidos de [sic] Teatro Universitario y dieron una muy buena actuación. En futuras críticas²⁵ estudiaremos con más detalles lo bueno y lo deficiente de cada uno, pues esa fue la primera función y estamos seguros que hay muchas para seguir [sic].

En total, pasamos una noche agradable debido a la calidad de estas obras que puso en escena Luccio [sic] Ranucci, demostrándose más libre y sincero en su dirección que sostuvo la buena voluntad de todo el grupo [sic]. Sobre todo, nos encontramos en un lugar simpático, pequeño y bien decorado, donde lo confortable y lo práctico nos hacen sentirnos en un lugar cosmopolita y liberal [sic], al cual tendrá que concurrir un público en busca de las pruebas del desarrollo de una clase de espectáculo artístico, totalmente nuevo en la capital (p. 6).

23 Según se pudo comprobar en un artículo titulado “Una opinión sobre arte”, suscrito por don Francisco Amighetti Ruiz, destacado escritor, pintor y grabador costarricense, publicado en el periódico *La Nación* del domingo 4 de diciembre de 1955, la abreviatura “J. M.” correspondía al nombre y apellido del director teatral Jean Moulart. El artículo de Amighetti Ruiz comenzaba así: “**Jean Moulart**, conocido como crítico por sus iniciales J. M. y como...”.

24 Pseudónimo utilizado por Ana Poltronieri en los inicios de su carrera como actriz.

25 Habría que considerar este texto como la primera crítica teatral a un montaje del Teatro de Cámara “El Arlequín”.

El *Diario de Costa Rica* del 10 de noviembre de 1955, en su página 2, también se hacía eco de la noticia y titulaba su gacetilla: “Con dos comedias en un acto a beneficio de los damnificados dará comienzo el viernes temporada inaugural del Teatro de Cámara”, pero el texto era el mismo que había publicado el periódico *La República* el día 9 de noviembre, que ya se transcribió.

Ese mismo día, 10 de noviembre, el periódico *La Prensa Libre* publicó, en la página 14, el aviso correspondiente a ese primer programa del Teatro de Cámara (Figura 6), en la sección dedicada a exhibiciones de cine y espectáculos diversos.

Avisos similares se publicaron en otros periódicos de circulación nacional. Por ejemplo, el *Diario de Costa Rica* del 11 de noviembre de 1955 reseñó la inauguración del teatro con el título de: “Con gran éxito fue inaugurado el Teatro ‘El Arlequín’”:

-Altas autoridades universitarias, intelectuales y periodistas asistieron al acto, en el cual se representaron dos magníficas obras teatrales. Hoy y mañana habrá reposición de las mismas piezas, a beneficio de los damnificados de las inundaciones.

Con gran éxito se inauguró el miércoles pasado, a las ocho de la noche, el Teatro de Cámara “El Arlequín”. Altas autoridades universitarias, intelectuales y periodistas asistieron al acto, en el cual se representaron dos magníficas obras teatrales, la comedia “Deseos Reprimidos”, en un acto y dos cuadros, de Susan Glaspell, y el intenso drama en un acto de Eugene O’Neill, “Donde está la Señal de la Cruz”.

Hoy y mañana habrá reposición de las mismas piezas a beneficio de los damnificados en las inundaciones. Los precios de los boletos son con derecho a mesa, ₡3,50; Butacas, ₡3,00.

A la función de estreno fueron: el señor Rector de la Universidad y señora de Facio Brenes; el Secretario General de la institución, los decanos de Agronomía, Pedagogía y Filosofía y Letras, Ing. Baudrit, Dra. Gamboa y Dr. Wender respectivamente; el Vice-canciller Lic. Alberto Cañas; los profesores Carlos Salazar Herrera y Sra., Dr. Otto Jiménez, Mariano Coronado, Dr. Ramón García, Alejandro Salazar Herrera; los periodistas Alfredo Sancho, Enrique Rodrimur, Aristides Odio, Rosalía de Segura; los señores Julián Marchena, Prof. Fernando Centeno Güell, Luis Castro Hernández, H. Alfredo Castro Fernández, José Manuel Salazar Navarrete; y las señoras Lottie de González, Tatiana González; Angelina y Noemy Poltronieri, Ivette Castro y otras personas cuyos nombres lamentamos no retener.

Al comenzar la función, el director del Teatro Luccio [sic] Ranucci se dirigió a la concurrencia y explicó con breves palabras cómo había nacido la idea, cómo se había llevado a la práctica y cuáles eran los impulsos que la guiaban.

Luego se inició la representación de la obra “Deseos Reprimidos”, en la cual actuaron Paula Duval, Alexis Gómez y Rosario Marín. Todo el peso de la comedia descansó



Figura 6. Aviso del primer programa del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín)

Fuente: *La Prensa Libre*, 1955, p. 14.

en la primera, quien tuvo un brillante desempeño. El público recibió la fina sátira contra el psicoanálisis y los psicoanalistas con muestras de regocijo. Alexis Gómez y Rosario Marín trabajaron muy competentemente.

Seguidamente subió a escena “Dónde está la Señal de la Cruz”, de Eugene O’Neill, drama de profunda fibra dramática en donde el reconocido autor teatral norteamericano hace gala de penetración y sentido trágico. Se lució particularmente Carlo Brunetti en el papel de Nat, y estuvo bien secundado por Jorge Müllner, Ana C. Gutiérrez y Nelson Brenes.

El Teatro de Cámara ha entrado con pie firme en el ambiente artístico nacional, y así lo demostró en su primera salida pública. Sabemos que seguirá trabajando por espacio de varias semanas con las mismas obras, lo cual es posible no solo porque se espera entusiasta acogida de parte de los aficionados al teatro y en general a las bellas artes, sino también porque la acogedora y comfortable sala –situada 50 varas al norte de la Cantina Chelles, contiguo a la Escuela Manuel Aragón–, tiene capacidad limitada a menos de cien personas.

Felicitamos cordialmente al señor Rector de la Universidad y al Secretario General por haber dado vida a la generosa iniciativa de Ranucci, y a éste por su infatigable y puntual trabajo a favor del arte escénico costarricense (p. 2).

En el periódico *La Nación* del domingo 13 de noviembre de 1955 se publicó una “crítica” sobre las dos obras presentadas, firmada con las siglas “O. M.”, pseudónimo utilizado por don Alberto Cañas Escalante. El texto lo tituló “Teatro ‘El Arlequín’, y decía así:

El Teatro Universitario ha ampliado su radio de acción: la Universidad ha decidido abrir un pequeño Teatro de Cámara que ha sido bautizado con el nombre de “El Arlequín”. Un local pequeño, caprichosamente y con buen gusto decorado, novedoso en su aspecto, en su manera de operar y en sus propósitos. La idea es que se asista a él como se asiste a un café, y que allí se encuentre un ambiente cordial, inteligente, acogedor e íntimo.

Usted, lector, llegará a “El Arlequín”, y se encontrará en un bello sitio, en una bella y pequeña “cueva”, amueblada con lujo, donde hay mesas en las que sirven café; si usted se empeña en hacer una definición comparativa dirá que es un café con espectáculo; si usted es un poco snob, dirá que es un café con “show”. Pero el “show” no es de bailarinas tropicales. Es teatro. Y bajo la responsabilidad del Teatro Universitario, que es responsabilidad de la Universidad de Costa Rica, se presume que teatro del bueno. El primer programa lo anuncia así.

¿Y qué teatro se va a ver en “El Arlequín”? Por lo pronto, piezas cortas: piezas en un acto, a dos por programa; el propósito es divertir; experimentar cuando proceda; ocasionalmente presentar una obra más larga que en la magnitud de un teatro de tamaño natural pudiera perder su personalidad íntima. Con cambios frecuentes de programa y trabajo continuo, la idea de los organizadores es que se pueden hacer muchas cosas. ¡Y vaya si se pueden!

El primer programa –que entendemos será presentado durante dos semanas– está interesante, bien balanceado, es original.

Lo componen dos obras del renacimiento del teatro norteamericano; de la época (entre 1915 y 1920) en que fermentaba en los Estados Unidos un movimiento literario

y teatral que luego iba a asombrar al mundo con la calidad de sus obras dramáticas, y de los dramaturgos que las escribían, dos obras del viejo teatro de los “Provincetown Players”: una en broma, y otra en serio; una de una autora hoy subestimada e injustamente olvidada, y otra del más grande dramaturgo del hemisferio occidental.

Deseos reprimidos (Supressed Desires). –Obra en un acto original de Susan Glaspell. **Intérpretes: Paula Duval, Alexis Gómez y Rosario Marín** [negrita pertenece al original].

Este es el aperitivo del programa. La obra ya había sido estrenada en San José, aunque en su inglés original por el Little Theatre Group. “El Arlequín” obró el milagro de sacar a Paula Duval del presente retiro en que estaba; pero es que una comediente de las facultades y talento de ella, no iba a resistir a la tentación de un papel tan succulento como el que le ofrecía “Deseos Reprimidos” que –en un tono agilísimo de comedia que logra no caer en la farsa– es un modelo de concisión y de facilidad expresiva.

Una obra en tres actos no habría podido decir más sobre el tema que lo que dice esta en uno. Se trata de una sangrienta burla al psicoanálisis. Aparentemente, de lo que la comedia se ríe es de los psicoanalistas aficionados, que se leen tres obras de Freud y se dedican a entorpecer y enturbiar las relaciones familiares de sus amigos. Pero en el fondo –cuidado con la cuenta– de lo que se ríe a carcajadas es del psicoanálisis mismo. ¡Hay que ver el lío que arma Henrietta, la protagonista, cuando se pone a psicoanalizar a su hermana y a su marido! El diálogo es torrencialmente chistoso, y la traducción, hecha con gran malicia, no sólo soslaya el problema que planteaba la enorme cantidad de calambures y juegos de palabras de todo orden que contiene el original inglés, sino que de paso se permite dar benévolas bromas a determinados personajes de la Universidad de Costa Rica.

Paula Duval le exprime hasta la última gota de jugo al papel de psicoanalista amateur, y lo hace con la vitalidad y el entusiasmo usuales en ella; el día que encuentre un papel que le brinde la oportunidad de hacerlo, esta muchacha va a destrozar vajillas y mobiliario en escena y será la más cómica de las ocasiones. ¡Qué talento cómico tiene! Sabe revestir de comicidad incluso a las frases que carecen de ella.

Alexis Gómez –aunque con entonación un poco monótona pero fácil de corregir– hace un marido desesperado y al borde del suicidio. Y Rosario Marín debuta como gran promesa, como la hermana del bulldozer psicoanalítico, que no sabe dónde meterse (o dónde la van a meter los psicoanalistas). “Deseos Reprimidos” es una comedia divertidísima, que a pesar de haber sido escrita hace como cuarenta años, no muestra todavía las arrugas de la edad, y eso que fue escrita como sátira a determinadas modas de su época, modas que, sin embargo, siguen en vigencia.

Después de “Deseos Reprimidos”, una taza de café, y viene el plato fuerte del programa.

DONDE ESTA LA SEÑAL DE LA CRUZ (Where the Cross Stands). Drama en un acto original de Eugene O’Neill. **Intérpretes: Carlo Brunetti, Jorge Müllner, Ana C. Gutiérrez y Nelson Brenes** [negrita pertenece al original].

Este es uno de los dramas marinos en un acto con que el genial dramaturgo norteamericano inició su carrera. Y hay que darle las gracias a “El Arlequín” por haber presentado por primera vez en escenario costarricense una obra de O’Neill. No es una de sus obras fundamentales; él mismo consideraba que “Donde está la señal de

la Cruz” era una de sus producciones menores; pero menor dentro de la obra de su autor, es obra mayor en la literatura dramática de nuestra época.

“Donde está la señal de la Cruz” es un drama alucinado, intenso, de gran acción interior. El mar –apenas se oye– es un personaje principal. El mar y la codicia. Un viejo lobo de mar enloquecido, que espera aún el regreso de su goleta, naufragada tiempo atrás, con el tesoro que habrá de traerle. Y su hijo, víctima de la alucinación del padre y de la alucinación del mar, que lucha por deshacerse de ellas, por eliminarlas, aunque ello implique la eliminación del padre, pero es débil y termina por rendirse. Es él quien solicita el internamiento de su madre en un manicomio, para ser arrastrado luego por el viejo Capitán hacia su sueño, y terminar viendo con él el regreso de la goleta. Si el mar y la codicia se unen, nos dice O’Neill, no será posible apartarse de ellos; son como un abismo insondable y helado.

El personaje central de “Donde está la señal de la Cruz” es el hijo, mutilado, agónico, torturado, que quisiera deshacerse del padre y su locura, como medio de deshacerse de su propia locura y alucinación, que son producto de las del padre. Él también, cuando el lobo de mar está cerca, cree en el tesoro y espera el regreso de la nave. Pero cuando se encuentra a solas, sabe que todo aquello no es sino ilusión y visiones, que no pueden culminar sino en tragedia, puesto que, aun cuando desaparezca el padre, la alucinación seguirá minándole.

El Teatro Universitario ha puesto este difícilísimo papel en manos de Carlo Brunetti, de discretas apariciones anteriores. Y Brunetti se ha revelado esta vez. Su temperamento de actor supera todas las deficiencias técnicas que todavía pueda tener, y se termina por perdonarle cierto amaneramiento, ante el caudal de emoción y comprensión que le pone al papel complicadísimo de Nat Bartlett. Lo importante es la impresionante labor de Brunetti, no es lo bien que dice, sino lo bien que vive su personaje, lo bien que nos lo muestra, nos lo revela y nos lo desnuda. Porque tal como está escrito, el personaje puede ser confuso; pero Brunetti lo aclara. Y esta es la misión auténtica del actor; lo que todavía le falta, se lo va a enseñar Ranucci. Sobre todo ahora que “El Arlequín” le va a dar a los integrantes del Teatro Universitario la oportunidad de trabajar constantemente, y de intentar gran número de personajes cada año. Nat Bartlett, en manos de Brunetti, se convierte en un personaje de intuiciones cósmicas, abismal, tremendo. Lo curioso es que en ninguna de sus apariciones previas, había dado este joven actor señal de tener tal profundidad y vigor.

Si el trabajo de Carlo Brunetti no hubiera sido tan imponente, lo que en sus respectivos papeles hacen Nelson Brenes y Ana C. Gutiérrez impresionaría mejor. Pero lo cierto es que Brunetti llena el escenario. Sin embargo, el corto papel de Brenes trae a escena la fuerza de un huracán, aunque el director debe reprimirle cierta energía juvenil muy natural que se desborda. Ana C. Gutiérrez tiene aquí un deber incómodo y difícil: el de ser una gota de ternura en medio de un torrente de incoherentes pasiones; lo cumple como Dios manda. Completa el reparto Jorge Müllner, que se ha convertido en un pilar del Teatro Universitario, y que, tras muchos titubeos iniciales, se ha convertido en especialista en componer papeles de carácter que, aunque generalmente cortos, son esenciales. Su progreso es evidente.

“Dónde está la señal de la Cruz”, es el germen apenas, de una de las obras largas de O’Neill: la titulada “Oro”, que es una ampliación a tres actos del tema tratado aquí, con intervención de los mismos personajes. No es el mejor de sus dramas, no

el que le hizo acreedor al Premio Nobel de 1936, pero en vista del éxito de “Dónde está la señal de la Cruz”, quizá valdría la pena estudiar la posibilidad de dar a los actores la oportunidad de ampliar su intervención de estos días.

Es indudable que las obras cortas, concentradas, son magnífica oportunidad para los actores jóvenes, que pueden concentrar con toda intensidad su trabajo durante un lapso corto, sin el agotamiento de una obra de gran longitud. “El Arlequín” puede ser un vivero de talentos nuevos. Y no sólo histriónicos, sino también literarios, que a ese aspecto cabe ponerle atención; un teatro que trabaja diariamente –como parece va a ser éste– puede hacerlo (p. 40).

Al parecer, el primer programa presentado por el recién creado Teatro de Cámara resultó todo un éxito. Así lo informaba el *Diario de Costa Rica*, en su edición del 16 de noviembre de 1955, cuando ya se habían hecho 6 presentaciones (dos privadas) y cuatro abiertas al público. Con el título de: “A teatro lleno trabaja todas las noches ‘El Arlequín’”, la nota decía:

El Teatro de Cámara “El Arlequín” desde el día de su inauguración viene trabajando con continuos llenos. El público ha recibido con singular beneplácito la instalación del novedoso local, y las obras que se presentan –“Deseos Reprimidos”, de Susan Glaspell y “Dónde está la señal de la Cruz”, de Eugene O’Neill– provocan entusiasmados aplausos. El viernes y el sábado dio funciones a beneficio de los damnificados de las inundaciones. Anoche volvió a representar, y así seguirá durante toda la presente semana y la otra, si el público sigue mostrando tanto interés como hasta ahora.

El Teatro de Cámara está compuesto por los mismos elementos del grupo escénico universitario, y lo dirige con gran acierto Luccio [sic] Ranucci (p. 6).

El 19 de noviembre seguían apareciendo los anuncios, como uno publicado en la edición de ese día del *Diario de Costa Rica* en la página 10, en el cual se informaba la presentación de las últimas funciones, que se dieron por terminadas el día 26 de noviembre, cuando se presentó, por última vez, el programa del estreno. Así lo comunicó ese diario, en la edición del día 25, en una gacetilla que tituló: “Última presentación de la actual temporada inaugural del Teatro de Cámara”, que decía así:

El Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica “El Arlequín”, presentará hoy viernes 25 de noviembre y mañana 26 por última vez, los éxitos de crítica y público “Deseos Reprimidos” de S. Glaspell y “Dónde está la Señal de la Cruz” de Eugene O’Neill.

El grupo universitario tiene en preparación nuevas obras que renovarán el repertorio con que inició sus actividades artísticas el Teatro de Cámara que, sin duda alguna, tendrán la misma favorable acogida de todas sus anteriores presentaciones.

Que nadie se quede sin ver estas obras, bien logradas en actuación por el grupo del “Arlequín”, y colabore con su asistencia al buen éxito de este centro moderno, de ambiente novedoso, con que el Servicio de Extensión Cultural de la Universidad de Costa Rica quiere fomentar las actividades artísticas en nuestro medio. Ya se puede afirmar, a través de la temporada inicial, de este pequeño teatro que su éxito está bien consolidado, brindándole la oportunidad a las personas que lo visitan de ver, noche a noche, espectáculos bien representados en un ambiente muy acogedor (p. 2).

Se podría asegurar que la apertura del Teatro Arlequín suscitó un enorme interés en el público josefino y que este estaba ávido de ver teatro producido en el país; si se toma en cuenta que San José era, en ese momento, una ciudad bastante pequeña, pues no fue sino hasta un año después, en octubre de 1956, que Costa Rica llegó al millón de habitantes.

En la investigación de Solís Zeceña (1991), para su tesis de licenciatura en Artes Dramáticas, se indica que el estreno incluyó “un programa doble de autores norteamericanos pertenecientes a los “Provincetown Players’: Eugene O’Neill y Susan Glaspell” (p. 46). Se hace un paréntesis para recordar que este grupo norteamericano, como otros similares, se había formado, según ha reseñado el dramaturgo Daniel Gallejos (1999), como reacción a lo que él denominó la dictadura del teatro comercial de Broadway. Estos grupos tenían en común, según su criterio, “la búsqueda de una nueva estética, tanto en la concepción del espectáculo como en la interpretación, además de un interés genuino de generar nuevos dramaturgos” (p. 8). El más destacado representante de ese grupo fue, sin lugar a dudas, Eugene O’Neill.

Con la selección de dos obras del teatro norteamericano, escritas en las primeras décadas del siglo XX, el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica no solo ponía en evidencia estar al corriente de lo producido en los grandes centros de actividad cultural (aunque las obras ya tenían sus años), sino que también apostaba por un teatro de calidad. Las obras fueron, como ya se dijo: *Donde está la señal de la cruz* (*Where the Cross is Made*, título del original, obra de 1918) de O’Neill y *Deseos reprimidos* (*Suppressed Desires: A Freudian Comedy*, título del original, obra de 1915), de Susan Glaspell.

La Paula Duval de *Deseos reprimidos* era la insigne actriz a quien el teatro costarricense le debe tanto: Ana Poltronieri (en el papel de Henrietta Brewster), que se presentaba con su identidad protegida bajo ese pseudónimo, según indicaban las reseñas periodísticas. Las otras personas que intervinieron en la obra fueron: Alexis Gómez, en el papel de Stephen Brewster y Rosario Marín, en el de Mabel.

El hecho de que algunas actrices no hicieran evidente su identidad, como en este caso, Ana Poltronieri, se debía a los prejuicios familiares y sociales de la época. Algunas familias no veían con buenos ojos el que las mujeres trabajaran en el teatro. Con los varones había mayor tolerancia.

Ana Poltronieri (también bajo el pseudónimo de Paula Duval) ya había debutado con el Teatro Universitario en la obra *Topaze*, de Marcel Pragnol²⁶, el 27 de marzo de 1953²⁷,

26 Esta obra, en versión para el cine, se vería en los cines Palace, Ideal y Colón, en San José, en abril de 1956, interpretada por un famoso cómico francés de nombre Fernandel.

27 En el informe final que hizo el secretario general de la Universidad de Costa Rica, profesor Carlos Monge Alfaro, al señor rector, licenciado Rodrigo Facio Brenes, a finales de 1953, señala sobre el montaje de *Topaze*

junto a Fernando del Castillo y a otros. A partir de ahí, había venido actuando regularmente con el Teatro Universitario, en obras como *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, estrenada el 26 de junio de 1953²⁸; *Las manos sucias*, de J-P. Sartre, estrenada el 20 de mayo de 1954 (repuesta el 21 de abril de 1955)²⁹ y *Ninotchka*, de Melchior Lengyel y Sauvajon, estrenada el 1.º de abril de 1955³⁰.

La inauguración del Teatro de Cámara Universitario “El Arlequín” representó un hecho inusitado en el país, que se debe resaltar, pues significaba disponer de una modalidad de sala (teatro de cámara) y la posibilidad de presentar un tipo de obras (de cámara o intimistas), que antes no tenían el espacio adecuado. Estas nuevas modalidades de teatro se habían venido posicionando, debido al giro que había dado la escena europea desde finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente, con la fundación del *Kammerspielhaus* (teatro de cámara) de Berlín, por el director teatral Max Reinhardt; los *Intimes Theater*, en Austria³¹; el *Intima Teatern*, fundado por el dramaturgo sueco August Strindberg, con la colaboración de August Falck³², y la difusión de las cuatro obras de Strindberg que fueron publicadas en 1907, bajo el título de *Obras de cámara* (*Tormenta*, *El solar quemado*, *La sonata de los fantasmas* [espectros] y *El pelícano*). Con este tipo de teatros se buscaba crear una relación y un ambiente especiales entre el público, el escenario y los intérpretes. Y como el mismo Strindberg (1983) creía: *Un tema limitado, tratado en profundidad por una compañía pequeña* (p. 13). Estos espacios eran, en palabras de Strindberg, teatros para el *art nouveau*³³.

que fue un enorme éxito y: La crítica de los periódicos se mostró también unánime en elogiar el esfuerzo y la calidad artística del Teatro Universitario (*Anales de la Universidad de Costa Rica*, 1953, p. 205).

28 Sobre este montaje, el señor Monge Alfaro, en el mismo informe señalado en la nota anterior, indicaba: *El lujoso montaje y la magnífica actuación de los actores del conjunto lograron un gran éxito que fue igual o superior al de Topaze. La crítica escribió notas elogiosísimas. La obra se presentó en el Teatro Nacional y en la Escuela Normal de Heredia* (*Anales de la Universidad de Costa Rica*, 1953, p. 205).

29 De esta obra, indicó el señor Rector en su informe a la Asamblea Universitaria, que en esta ocasión *volvieron* [subrayado añadido] *los estudiantes a actuar en forma sobresaliente*, en clara alusión a que, en el estreno de 1954, lo habían hecho muy bien (*Anales de la Universidad de Costa Rica*, 1955, p. 255).

30 En el informe de las actividades del año 1955 del secretario general de la UCR, profesor Carlos Monge Alfaro, se lee: *El primero de abril [de 1955] subió a escena la comedia Ninotchka, con teatro lleno, obteniendo el Director y los actores nutridos aplausos* (*Anales de la Universidad de Costa Rica*, 1955, p. 255).

31 En el de Viena se había estrenado en la temporada 1906-1907, *La señorita Julia*, de Strindberg, de la cual se hicieron más de cincuenta representaciones (cfr. Francisco J. Uriz (1983), “Prólogo” a *Teatro de Cámara*, de Strindberg, p. 14).

32 A. Strindberg conoció a August Falck, a finales de 1906. Falck era un joven actor y director teatral que estrenó en Suecia *La señorita Julia*, con notable éxito (cfr. Francisco J. Uriz (1983), “Prólogo” a *Teatro de Cámara*, de Strindberg, p. 10).

33 Carta de A. Strindberg a Adolf Paul (enero de 1907), citada por Francisco J. Uriz (1983), “Prólogo” a *Teatro de Cámara*, de Strindberg, p. 14.

Según Guido Fernández (1977), el préstamo del concepto “de cámara” que la música le hizo al arte escénico se relaciona con tres variables: la intimidad de la representación, el acento en el detalle y los matices de la ejecución.

Para Patrice Pavis (1998):

La boga del teatro de cámara desde principio de siglo [XX] hasta nuestros días se explica por la voluntad de convertir el escenario en un lugar de encuentro y de confesión recíproca entre el actor y el espectador, concediendo la prioridad a las cuestiones psicológicas. En este “a puerta cerrada” sartriano, el actor parece directamente accesible a un público que no puede negarse a participar emotivamente en la acción dramática y que se siente personalmente interpelado por los actores (p. 444).

Se puede colegir fácilmente, que el rector se sentía complacido y satisfecho con la apertura del teatro. Así, por ejemplo, cuando el 17 de noviembre de 1955, la Universidad de Costa Rica recibió la visita del Dr. Allen, vicepresidente de la Universidad de la Florida, Estados Unidos³⁴, a pesar de que el teatro no estaba incluido entre los beneficiarios del convenio, el rector llevó al Dr. Allen a conocer *El Arlequín* recién estrenado y que en esa fecha mantenía en cartelera el programa del estreno. Así lo informaba al Consejo Universitario en la sesión n.º 785 del 21 de noviembre de 1955 (artículo 19).

En los inicios del mes de diciembre de 1955, ya se tenía preparado un nuevo programa. El 4 de diciembre, en el *Diario de Costa Rica*, con el título de: “Comienza una nueva temporada mañana en el Teatro de Cámara ‘El Arlequín’”, se anunciaba:

El Teatro Arlequín, que tanto éxito ha logrado en la temporada inaugural del pasado mes de noviembre, dando un total de once representaciones de su primer programa, va a estrenar, a partir de mañana lunes y hasta el 20 de diciembre, un programa totalmente nuevo compuesto de dos excelentes comedias y un *sketch* cómico. La primera de estas tres obras es “Mañana de Sol”, una delicada comedia en un acto de cerca de veinte minutos de duración, de los hermanos Álvarez Quintero; es una obra de suave humorismo y de fondo patético, que ha tenido un éxito inmenso no sólo en España, sino en Francia y en los países de habla inglesa, donde se presenta con frecuencia. La segunda, “Si no hay otra manera” es una de las más entretenidas comedias en un acto del famoso autor inglés Noel Coward, basada sobre un diálogo chispeante y situaciones divertidas de una pareja elegante que se ve en apuros en una villa de la Costa Azul. Tiene toda la gracia y la profundidad del humor inglés. La tercera, el *sketch* grotesco de Georges Neveux: “Las noches de Chicago”, que constituye una verdadera sorpresa para el público por su comicidad violenta y su concepción escénica novedosa.

Se nos ha informado que desde ya hay mucha demanda para asistir a este nuevo programa de “El Arlequín”, el ya famoso Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica, y se espera por lo tanto que haya un lleno completo durante todos los quince días que se van a representar dichas obras (p. 4).

34 La Universidad de Costa Rica estaba en conversaciones para firmar un convenio de asistencia técnica y de personal con dicha universidad, y para tales efectos el Dr. Allen debía conocer una serie de proyectos que se estaban llevando a cabo.

Y, ese mismo día, en página 16 del mismo matutino, se consignaba el anuncio de las nuevas obras (Figura 7) que comenzaban al día siguiente.

Por su parte, el periódico *La Nación* (p. 55) también publicó un aviso similar, solo que de mayor tamaño, el 8 de diciembre de 1955.

En fecha muy próxima al estreno del segundo programa de obras del Teatro de Cámara Universitario, que se comenta en el párrafo siguiente, el Consejo Universitario conoció una solicitud del director del Teatro Universitario, Ranucci (artículo 3.º del acta de la sesión n.º 787 del 2 de diciembre de 1955) para que el 20 por ciento de los ingresos que tuviera el Teatro de Cámara se destinaran a formar un fondo para mejoras, escenografías y gastos afines de futuras representaciones y el 80 por ciento al pago de los actores. El director también pedía que todo el manejo de dineros se hiciera por la Contaduría de la Universidad y los gastos por medio de cheque. A su vez, Ranucci se comprometía a indicar a las autoridades universitarias, antes de programar las funciones, el porcentaje que debía recibir cada participante.

Como se ve, se trataba de medidas elementales y absolutamente necesarias de orden programático y financiero, de obligado cumplimiento en toda entidad pública, cuya reglamentación propia iba haciéndose sobre la marcha. El Consejo Universitario aprobó la petición de Ranucci.

El 5 de diciembre de 1955, como se había anunciado, el Teatro de Cámara El Arlequín estrenó el programa de tres obras: *Mañanas de sol* (también conocida como *Mañanitas de sol*), de los Hermanos Álvarez Quintero; *Si no hay de otra manera*, de Noel Coward y *Las noches de Chicago*, de Georges Neveux; todas dirigidas por Ranucci.

En el *Diario de Costa Rica* del 11 de diciembre de 1955 se informó con el título de: “Tres comedias en ‘El Arlequín’”, lo siguiente:

En la sonriente atmósfera del teatro de cámara “El Arlequín”, convertido ya en hogar de tertulia para nuestros artistas y escritores, se han escenificado tres comedias de diverso tono jocoso: por un lado, el aristocrático humor de Noel Coward, lleno de refinamiento y de británica flemma; por otro, la trivial nostalgia y la suave mueca irónica de los Álvarez Quintero; y, por último, el género de risa exagerada de Georges Neveux.

De Coward sube a escena “Si no hay otra manera”, una obrita de tres cuadros, de los cuales sale sobrando el primero y la mitad del segundo, pues la situación notoriamente cómica comienza cuando ha terminado una retahíla de explicaciones sin ningún relieve y de fácil eliminación.

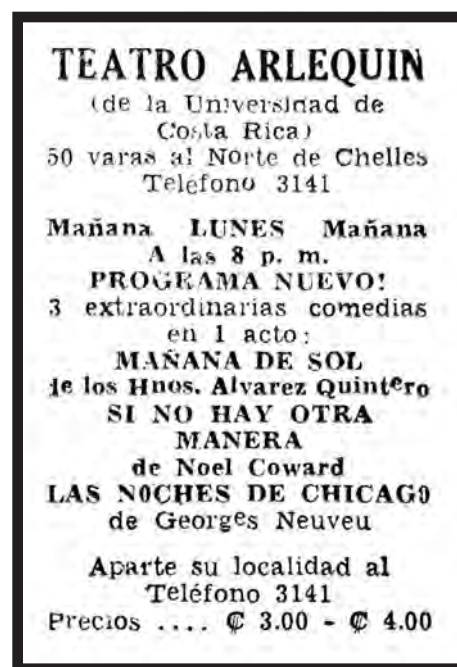


Figura 7. Aviso del segundo programa del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín)

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1955, p. 16.

De los Álvarez Quintero es “Mañana de sol”, uno de los peores trabajos que de ellos merecen recordarse. Es una evocación fina, melancólica en su esencia, aunque quizás un tanto reiterativa al final y demasiado obvio el planteamiento de la situación.

Finalmente, el *sketch* de Neveux de extracción pirandelliana y con una evidente intención de burla hacia los escritores “imaginativos”, sus editores y los mismos personajes.

En la primera obra se lucen Alexis Gómez, Nelson Brenes y Rosario Marín, esta última ya con mayor propiedad y con una soltura que su condición de novata le impidió demostrar en “Deseos reprimidos”. En “Mañanas de sol” hacen verdaderas creaciones en sus respectivos papeles de ancianos recalcitrantes, pero románticos, Carlo Brunetti y Ana Cecilia Gutiérrez. Y en “Noches de Chicago”, Jorge Müllner, como el escritor y Carlo Brunetti y Miriam Esquivel como los personajes que se le van de las manos, demuestran que tienen grandes aptitudes para la farsa.

“El Arlequín”, con apenas algunas semanas de existencia, se hace sentir ya en el ambiente artístico nacional. Estamos seguros de que puede llegar a darnos mucho más, pues aplausos del público no le faltan y voces de estímulo, aunque modestas como la presente, siempre tendrá (p. 4).

Avisos sobre ese montaje se publicaron en el periódico *La Nación* en las ediciones del 13, 18 y 21 de diciembre de 1955. En el anuncio del día 21 (p. 72) se indicó que esa era la última función.

Si el nuevo programa se había estrenado el día 5 de diciembre y el 21 fue la última función, significa que las obras se mantuvieron tres semanas en cartelera. Esta es una situación digna de considerar y un indicador de que el Teatro de Cámara llevaba un buen derrotero. Según la investigación realizada por Solís (1991), se hicieron 13 funciones de este programa, lo cual era un récord, ya que los otros grupos teatrales existentes, los más destacados en ese momento, como el Teatro Universitario, The Little Theatre Group, el Teatro Experimental de la Casa del Artista, el Club Tri-Sigma y el Teatro del Conservatorio Castella, solo habían llegado a alcanzar unas pocas funciones.

El elenco para las tres obras estuvo compuesto entonces por: Ana Cecilia Gutiérrez, Carlo Brunetti, Miriam Esquivel y Fernando Arrea, en *Mañanas (o Mañanitas) de Sol*; Rosario Marín, Fernando Arrea, Jorge Müllner, Nena Caravaca, Nelson Brenes y Alexis Gómez, en *Si no hay otra manera*; y Jorge Müllner, Carlo Brunetti y Miriam Esquivel, en *Las noches de Chicago*³⁵. Las tres obras las dirigió Lucio Ranucci.

35 De esa última obra, el Teatro de Bolsillo (convertido luego en Asociación Cultural Teatro Arlequín) hará un montaje propio, dirigido por Jean Moulart, en setiembre de 1956, cuando ya no existía el teatro de cámara universitario.

De este segundo programa, en los periódicos de la época³⁶ no salió publicada ninguna crítica. Quizás pudo haber sido por la cercanía de los días festivos propios de Navidad y fin de año.

El mismo día del estreno de este segundo programa de obras del Teatro de Cámara universitario, el Consejo Universitario aprobó un presupuesto extraordinario donde se incluían entre los ingresos un monto de ₡3.000,00 producto de las funciones anteriores (artículo 14 del acta de la sesión n.º 788 de 5 de diciembre de 1955). Posiblemente, la cifra indicada correspondía no a un estimado sino a lo realmente percibido por el primer programa de obras presentado en noviembre de ese año, si se toman en cuenta las prácticas presupuestarias de la época.

Otro asunto que no debe pasar inadvertido es que posiblemente porque la sala del Arlequín era un local agradable y bien acondicionado, resultaba apetecible para la realización de otros eventos. Ejemplo de ello fue la solicitud que hizo el escritor Alfredo Sancho Colombari a la Universidad de Costa Rica (ver artículo 2.º del acta de la sesión n.º 787 del Consejo Universitario, del 2 de diciembre de 1955), para que se le facilitara esa sala para ofrecer una recepción con motivo de su designación como agregado cultural de la ODECA³⁷ y para presentar un libro que contenía la obra de teatro de su autoría titulada *Débora*. La solicitud de uso de la sala le fue denegada a Sancho Colombari, por *razones reglamentarias*. Sancho Colombari había sido el primer director del Teatro Universitario.

Finalmente, el libro siempre se presentó, en lugar no precisado, según se puede ver en la gacetilla publicada en *La Nación* del 6 de diciembre de 1955, titulada: “Celebrada la edición de ‘Débora’”, que decía así:

Un grupo de amigos se reunió el sábado pasado por la noche con el periodista don Alfredo Sancho, para celebrar con él la edición de la obra de teatro “Débora”, de que es autor el señor Sancho.

La celebración se efectuó en un ambiente de magnífica camaradería y se recordó el buen éxito con que “Débora” fue presentada varias veces en el Teatro Nacional, mereciendo muy elogiosos juicios de la crítica nacional³⁸.

El periodista Alfredo Sancho acaba de ser nombrado Agregado Cultural de la ODECA, motivo por el que se trasladará a San Salvador en los primeros días del

36 Los periódicos revisados fueron: *La Nación*, *La República*, *la Prensa Libre* y el *Diario de Costa Rica*.

37 La Organización de Estados Centroamericanos (ODECA) era una organización regional creada en 1951 por Costa Rica, Guatemala, Honduras, Nicaragua y El Salvador para promover la cooperación e integración, mediante el fortalecimiento de vínculos políticos, económicos y culturales entre esos países.

38 La pieza teatral *Débora* había sido puesta en escena hacía ya cuatro años, en el Teatro Nacional, el 22 de noviembre de 1951, bajo la dirección de Oscar Bákit, con elenco del Teatro Experimental de Costa Rica (o de la Casa del Artista, como también se le conocía). No había sido publicada como libro y recién acababa de ver la luz. Para la escenificación de *Débora* los diseños del vestuario habían sido obra del artista costarricense Francisco Amighetti. La escenografía fue de Lucio Ranucci y de Olga Espinach, a la sazón directora de la Casa del Artista.

año entrante. Actualmente, Sancho forma parte del cuerpo de redacción de “La República” y es uno de los más conocidos y valiosos poetas jóvenes del país (p. 21).

Se puede señalar, además, que aunque los proyectos del Teatro Universitario y del de Cámara pudieran concebirse como rentables a futuro según pensaba Ranucci, siempre fueron considerados por las autoridades universitarias como parte de la proyección social intrínseca a la Universidad de Costa Rica, siguiendo los planteamientos que había expuesto el licenciado Luis Demetrio Tinoco, cuando se discutía la necesidad de reabrir la universidad pública. Así se puede constatar en los presupuestos universitarios de esos años, en los cuales los ingresos estimados por entradas a los espectáculos siempre fueron insuficientes para cubrir los gastos de operación tanto del Teatro Universitario como el de Cámara. Tampoco hubo, por parte de la Universidad de Costa Rica, algún tipo de manifestación de que el teatro debía ser una actividad lucrativa.

En los *Anales de la Universidad de Costa Rica* (1955), el secretario general de esa casa de enseñanza reconocía, en el informe rendido ante el rector, lo siguiente:

Una de las iniciativas que mayor prestigio y elogios han [sic] proporcionado a la Universidad y a su conjunto escénico es el Teatro de Cámara, cuya creación se debe al empeño de Lucio Ranucci y a la actitud del señor Rector, quien se interesó de forma especial en la realización de las ideas y proyectos del Director del Teatro.

Las gentes que gustan del arte dramático han encomiado el funcionamiento de tan importante centro artístico porque constituye algo novedoso en San José.

[...]

El experimento ha sido provechoso no sólo para los aficionados al teatro, sino también para los actores, pues en un ambiente de fina cordialidad han realizado interpretaciones prodigiosas. Actores de poca experiencia han descubierto sus aptitudes escénicas y encarnado personajes como jamás lo hicieron en el Teatro Nacional. El Teatro Arlequín [subrayado añadido], constituirá, además, un medio adecuado que ayudará a la formación de buenos actores.

El 9 de noviembre, después de dos meses de ensayos y preparativos, dice el señor Director, se abrió al público el *Teatro Estable de Cámara “Arlequín”*. Cuenta con 90 localidades y un sitio apropiado en donde los espectadores en mesitas especialmente acondicionadas pueden tomar café. El local fue arreglado por los propios miembros del Teatro Universitario (pp. 256-257).

El periódico *La República* del 10 de febrero de 1956 informó acerca del nuevo programa de obras previsto para ser presentado en los primeros meses de ese año, por el Teatro de Cámara “El Arlequín”. Con el título “Miércoles 15 volverá a abrir el Teatro Arlequín con interesante programa”, publicó el siguiente texto:

El próximo miércoles 15 se volverá a abrir al público el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica: “EL ARLEQUIN” que fue inaugurado en noviembre pasado obteniendo un gran éxito por la originalidad de su decoración y por las novedosas obras teatrales que allí se presentaron. EL ARLEQUIN vino a llenar una necesidad cultural y estuvo, en sus primeras presentaciones del pasado año muy concurrido por

un selecto público nacional y extranjero. Las obras que el experimentado grupo escénico del Teatro Universitario se apresta a llevar a escena en este primer programa de la temporada 1956, son dos dramas en un acto de los autores nacionales Alfredo Castro F. y Alberto Cañas E. La obra de don Alfredo Castro: “Juego Limpio” es una intensa comedia dramática de carácter psicológico y de atmósfera íntima, basada más sobre las sutilezas del diálogo que sobre las situaciones de movimiento. “El Héroe”, drama de don Alberto Cañas, es una obra de gran violencia y de extraordinario interés político y humano. Nuestro público aficionado al teatro tendrá, pues, la oportunidad de ver escenificadas las obras de dos valores auténticos del teatro costarricense y de apreciar una vez más la meritoria labor que desarrolla el Teatro Universitario en pro de la cultura nacional. La boletería de “El Arlequín” se abrirá el mismo día de la función de estreno, miércoles 15, en el local del teatro, situado 50 varas al norte de la cafetería Chelles (p. 9).

Era la primera vez que se iba a presentar un programa de autores nacionales en el Teatro de Cámara.

Aunque para el año de 1956 ya se planeaba otro programa de obras, tanto del Teatro de Cámara como del Universitario, ese año se iniciaba con la renuncia de Klaus Korte, encargado de la vigilancia y la limpieza del Teatro de Cámara, presentada pocos días antes del estreno, previsto para el 24 de febrero. Sin embargo, el Consejo Universitario resolvió rápidamente la situación, pues el 13 de febrero conoció y aceptó la renuncia³⁹ y el 20 hizo el nombramiento del sustituto⁴⁰.

En el Artículo 28 de la sesión n.º 800, del 20 de febrero de 1956, el Consejo Universitario conoció una nota de Ranucci en la cual indicaba que el Dr. Carlos Rendón Barnoya, director de Bellas Artes de Guatemala, había venido a Costa Rica a

Asegurar la participación costarricense en el Festival Centroamericano de la Cultura que tendrá lugar en la ciudad de la Antigua [sic] del 10 al 18 de marzo próximo, ha invitado al grupo escénico del Teatro Universitario para que se presente en esas celebraciones (art. 28).

También, Ranucci informó que el Dr. Rendón Barnoya se había reunido con el entonces ministro de Educación, el profesor Uladislao Gámez, quien había ofrecido la colaboración económica del Ministerio para la gira del Teatro Universitario. Las obras que Ranucci ofrecía llevar eran: *El héroe*, de Alberto Cañas; *Juego Limpio*, de H. Alfredo Castro F., cuyo estreno se tenía previsto para el 24 de febrero, por el Teatro de Cámara, y *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, que se estrenaría en el Teatro Nacional en los primeros días de marzo, por el Teatro Universitario.

El ministro de Educación presente en la sesión del Consejo matizó el asunto de la ayuda para la gira a la ciudad de Antigua Guatemala, y señaló que esperaba una decisión del Consejo de Gobierno al respecto.

39 Artículo 22 de la sesión n.º 798 del 13 de febrero de 1956.

40 El sustituto fue Manuel Mejías Ulate (ver artículo 11 de la sesión n.º 800 del 20 de febrero de 1956).

El acuerdo del Consejo Universitario que se tomó, entonces, fue autorizar al rector “para girar una ayuda módica a los integrantes del grupo en gira, cuando el proyecto se formalice” (art. 28).

El día del estreno de este primer programa de 1956, el periódico *La Nación* del 24 de febrero, informó sobre el acontecimiento, en el artículo que se reproduce luego, titulado: “Dos obras nacionales y otra de García Lorca en el Teatro Universitario”:

El Teatro Universitario reanuda esta noche sus actividades en “El Arlequín” con la presentación de dos obras de autores costarricenses: *Juego limpio*, de H. Alfredo Castro, y *El héroe*, de Alberto F. Cañas, ambas apropiadas por sus proporciones y carácter para el teatro de cámara que tan notables resultados ha dado en el citado local, mientras prepara la representación a todo lujo de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, obra con la cual reanudará las actuaciones en el Teatro Nacional. Se nos informa que las tres obras serán presentadas en los festivales de Antigua Guatemala, a los cuales ha sido invitado nuestro Teatro Universitario.

La selección de dos obras nacionales ha sido un acierto del grupo de actores y de su director y, por ser las primeras piezas costarricenses que llevan a escena, el hecho constituye una nota excepcional y de suma importancia en las inquietudes que comienzan a perfilarse en favor de un apoyo efectivo al arte de producción nacional. Carecemos de una tradición dramática; es escaso el número de obras de teatro estéticamente valiosas que se han producido en el país y es conveniente destacarlas, llevarlas al público, como el mejor medio de despertar el interés y de llegar algún día a crear esa tradición.

Juego limpio, en un acto y tres escenas, es una obra fina, de corte clásico, cuyo valor no está en las situaciones dramáticas sino en el diálogo, si bien la habilidad con que éste [sic] es desarrollado por el autor, conduce lógicamente a una culminación eminentemente dramática, aunque no espectacular. Esta obra ha sido editada y esta razón nos excusa de referirnos más extensamente a ella.

El héroe es la primera obra de Cañas que se lleva a escena. El tema es nacional o de cualquier país hispanoamericano: la tragedia del joven que ha ido a una revolución, impulsado por la persecución de que ha sido objeto y por sus ideales; se convierte en un héroe para los suyos, pero choca con el sentimiento conservador y con la tragedia de su propio espíritu y es finalmente asesinado por la amiga de la infancia, que ha perdido la razón en una tragedia familiar y que lucha entre el amor y el odio por el héroe. Es una obra de tipo moderno, bien construida y en la que no es difícil apreciar las influencias existencialistas. Quizá desconcertará un poco al público, como la mayoría de las obras de teatro contemporáneo, pero se impondrá por su fuerza y densidad.

La zapatera prodigiosa de García Lorca se estrenará en los primeros días de marzo y, a juzgar por los ensayos, será un triunfo del Teatro Universitario. Creemos que el director ha conseguido darle a la obra una presentación digna y lujosa en trajes y decorados, y que ha interpretado acertadamente la nobleza, la picardía y el movimiento de ballet popular que se propuso darle el gran poeta de Granada (p. 2).

En esa edición se publicó el anuncio (Figura 8) de las dos obras de autores nacionales en el Teatro Arlequín: *Juego limpio* y *El héroe*.

Por su parte, el matutino *La República* de ese mismo día 24, publicó un artículo con el título de: “‘Juego limpio’ de Alfredo Castro y ‘El héroe’ de Alberto Cañas serán las obras que presentará el Teatro Arlequín hoy y mañana”, que decía así:

“Juego Limpio” de Alfredo Castro F. y “El Héroe” de Alberto Cañas E., son las dos obras nacionales que el Teatro Universitario presentará en el Teatro Arlequín en la temporada que se va a abrir el próximo viernes 24 y sábado 25.

Con un excelente grupo escénico compuesto por: Paula Duval, Rosario Marín, Alexis Gómez, Oscar Bákit, Nelson Brenes y Jorge Müllner se presentarán estas dos piezas dramáticas de gran intensidad, originales de dos de los más destacados representantes de las letras nacionales.

El acontecimiento promete, pues, tener un valor decisivo para el desarrollo de la cultura artística costarricense y el público ha demostrado gran interés, reservando desde ahora localidades para los dos días de estreno.

Se espera, dada la experiencia de las pasadas temporadas inaugurales del Arlequín en el mes de noviembre y diciembre, que se puedan dar por lo menos veinte funciones consecutivas de este interesante programa.

El Teatro Universitario llevará también estas dos obras a Guatemala en donde ha sido invitado a participar en el Festival Centroamericano de la Cultura, a mediados del próximo mes de marzo (p. 14).

El 24 de febrero de 1956, efectivamente, se estrenó el nuevo programa de obras de El Arlequín universitario, que incluyó *Juego Limpio*, de H. Alfredo Castro F. y *El héroe*, de Alberto Cañas⁴¹. Según Solís (1991), el elenco de la obra de Castro F. estuvo integrado por Rosario Marín, Alexis Gómez y Jorge Müllner; mientras que en la de Cañas participaron Ana Poltronieri (con identidad protegida con el nombre de Paula Duval), en el papel de Sara, Nelson Brenes, Jorge Müllner y Oscar Bakit, en los papeles de Mauricio, Raúl y Jorge, respectivamente.

Según Mesén (2014), en *El teatro de Daniel Gallegos Troyo: su obra única*, el hecho de haberse presentado en un mismo programa las dos obras mencionadas, hermanó, teatralmente hablando, la primera mitad del siglo XX en Costa Rica, con la segunda; mérito que le cabe sin duda a Lucio Ranucci, ya que *Juego Limpio* era una obra anterior a 1950 y *El héroe*, una posterior.



Figura 8. Aviso tercer programa del Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 32.

41 Esta obra la dedicó Cañas a Gonzalo Facio, hermano del Lic. Rodrigo Facio, a la sazón rector de la UCR.

El martes 28 de febrero de 1956 se anunció que esa era la última semana de presentaciones, como se indicó en avisos publicados en los periódicos *La Nación* y *La República*. Lo anterior significa que ambas obras se presentaron el miércoles 29 de febrero, el jueves 1.º, el viernes 2 y el sábado 3 de marzo de 1956.

Fácilmente, se concluye que este programa del Teatro de Cámara no tuvo la resonancia de los anteriores. La crítica de la época no se ocupó de reseñar o comentar el montaje⁴².

La actividad teatral se concentró en el Teatro Universitario, ya que el director Ranucci ensayaba con ese grupo *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, la cual se presentaría en el Teatro Nacional, el 8 de marzo de 1956, con un elenco compuesto por Ana Poltronieri (con identidad protegida bajo el nombre de Paula Duval), Alexis Gómez, Nelson Brenes, Alfonso Beirute, Rosario Marín, Miriam Esquivel, Nena Caravaca, Ana Antillón, María Amalia Suárez, Víctor M. Quirós, Ramón Solera, Rolando Angulo y la niña Blanca Rosa Vásquez⁴³.

El 28 de febrero, en el diario *La República* se había publicado la siguiente gacetilla, con el título de: “La Zapatera Prodigiosa, extraordinaria pieza de García Lorca será el primer estreno de este año en el Teatro Nacional”. Decía así:

El nombre glorioso de Federico García Lorca, representado por una de las piezas más brillantes y originales: “La Zapatera Prodigiosa”, volverá a brillar en el Teatro Nacional gracias al trabajo de nuestro Teatro Universitario, que se prepara a llevar a escena, en nuestro máximo coliseo, el próximo 8 de marzo, esta graciosísima pieza del gran poeta español. “La Zapatera Prodigiosa” es casi un cuento de sabor picaresco que une a la gracia inimitable del diálogo de García Lorca, una serie de situaciones teatrales magistralmente tratadas.

El Teatro Universitario ha venido ensayando esta comedia durante el mes de febrero con gran entusiasmo y dedicación, ya que se piensa llevar ésta al Festival de Arte y Cultura de Guatemala, que tendrá lugar en la ciudad de Antigua, del 10 al 18 de marzo. Se dará, por lo tanto, en el Teatro Nacional una única función el jueves 8 de marzo que, se espera, atraerá una gran asistencia de público como todas las presentaciones que ha venido ofreciendo últimamente el Teatro Universitario, sea en el Teatro Nacional o en el Teatrillo de Cámara Arlequín.

El elenco, compuesto por los elementos más destacados del Teatro Universitario y la seriedad con que se han llevado a cabo los ensayos, además de un decorado especial y de un lujoso vestuario, auguran un éxito muy halagador (p. 9).

Como se observa, había gran expectativa y se le dio amplia difusión al montaje de la obra lorquiana. Así, por ejemplo, también en el diario *La República* del día 2 de marzo de 1956. El primero titulado: “Teatro de García Lorca llevado a escena por actores nacionales”, decía de esta manera:

42 Los periódicos revisados fueron: *La Nación*, *La República*, *La Prensa Libre* y el *Diario de Costa Rica*.

43 Esta niña tenía doce años, según anota Antidio Cabal en el reportaje sobre el II Festival de Arte y Cultura, realizado en la ciudad de Antigua Guatemala (*La República*, 27 de marzo de 1956, p. 2).

La famosa obra del dramaturgo español Federico García Lorca, será llevada a escena por primera vez en nuestro país, con la actuación de actores nacionales.

El encargado de hacer lucir esta pieza en nuestro medio es el Teatro Universitario, que batiendo todos los récords de exhibición se ha atrevido con “La Zapatera Prodigiosa”, obra de enorme calidad poética y escénica.

Mucho interés ha despertado el montaje de esta obra, cuyo estreno se espera para el 8 de marzo próximo. Se cree que será la mejor interpretación realizada hasta el momento por el conjunto universitario (p. 3).

El otro artículo, “El próximo jueves se presentará ‘La zapatera prodigiosa’ de García Lorca en el Teatro Nacional”, indicaba, en lo que interesa:

Ha despertado gran interés en nuestro público el anuncio de que el Teatro Universitario presentará el próximo jueves en el Teatro Nacional la extraordinaria comedia de García Lorca: “La Zapatera Prodigiosa”. Esta es una de las piezas más frescas y originales del gran poeta español [...] Se considera un gran acierto del Teatro Universitario, que viene realizando una magnífica labor cultural en nuestro país desde hace varios años, y cuya calidad artística es reconocida también en el exterior dará en esta ocasión una medida de sus posibilidades, ya que la pieza de García Lorca requiere un gran dinamismo y precisión en la actuación. Se han confeccionado para esta ocasión decorados magníficos, totalmente nuevos e inspirados en la mejor fantasía, así como un vestuario vistoso y originalísimo para los actores y las numerosas comparsas que toman parte en la comedia. La noche del jueves 8 de marzo promete ser memorable en la historia del teatro universitario (*La República*, p. 23).

El Teatro Universitario también participó en los actos de recibimiento de los estudiantes de primer ingreso a la Universidad de Costa Rica, el día 3 de marzo de 1956, anunciado en la prensa escrita. En el periódico *La República* del 2 de marzo (p. 16) se publicó un aviso al respecto. También se hizo en el *Diario de Costa Rica* en esa misma fecha (Figura 9).



Figura 9. Universidad de Costa Rica invita a actos de recepción de estudiantes de primer ingreso. El Teatro Universitario hará representación al aire libre

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1956, p. 3.

Probablemente, en los actos referidos se presentó alguna de las obras que había estrenado el Teatro de Cámara El Arlequín.

Conviene destacar la actividad (casi frenética) de Lucio Ranucci, quien desde que se había abierto el Teatro de Cámara El Arlequín, en noviembre de 1955, no había parado un momento. A marzo de 1956 llevaba siete obras estrenadas en esa sala, más *La zapatera prodigiosa*, que estaba trabajando con el Teatro Universitario.

El *Diario de Costa Rica*, del 3 de marzo de 1956 (p. 6), se refería así al estreno de la obra lorquiana: “Con ‘La zapatera prodigiosa’ de García Lorca abrirá el jueves su temporada teatral el Teatro Universitario”⁴⁴.

El 6 de marzo de 1956, el periódico *La República* informó sobre la presentación de la obra, en un artículo titulado: “La maravillosa comedia de García Lorca: ‘La zapatera prodigiosa’ se presentará el jueves en el Teatro Nacional”, que decía así:

La historia alegre, picaresca y fantástica de una zapaterilla popular casada con un hombre de mucha más edad, asediada por todos los hombres de la aldea y odiada por todas las mujeres que le cantan “coplas” y le hacen burlas constituye la trama de “La Zapatera Prodigiosa”, la extraordinaria comedia de Federico García Lorca que el Teatro Universitario estrenará en la noche del jueves.

El teatro de Lorca es conocido en Costa Rica solo a través de la lectura ya que solo en poquísimas ocasiones se han presentado obras de él. Con la presentación de “La Zapatera Prodigiosa” nuestro Teatro Universitario quiere además presentar una de las obras más frescas y originales del teatro contemporáneo, rendir un respetuoso homenaje al gran poeta español.

Los últimos ensayos generales han demostrado que el Teatro Universitario hará, en esta ocasión, una de las mejores creaciones, ya que todos los detalles de actuación, así como escenográficos y de vestuario han sido planeados cuidadosamente y con gran empeño.

Ya se han vendido muchísimas entradas para este estreno y el gran entusiasmo que existe entre los aficionados deja suponer que el Nacional se verá completamente lleno para presenciar esta magnífica comedia (p. 17).

En ese texto, con el título de: “El Teatro Universitario abrirá el jueves su temporada en el Nacional con: ‘La zapatera prodigiosa’ de Federico García Lorca”, se publicó en el *Diario de Costa Rica*, el 7 de marzo de 1956 (p. 3).

44 El artículo no se reproduce porque es idéntico al publicado en el periódico *La República* del día 2 de marzo (p. 23). Posiblemente el mismo periodista trabajaba para los dos medios informativos.

El aviso para la presentación de *La zapatera prodigiosa* (Figura 10) se publicó en formato mediano en el periódico *La República* del 8 de marzo. También en el *Diario de Costa Rica* de ese mismo día se publicó uno similar.



Figura 10. Aviso de presentación de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, por el Teatro Universitario

Fuente: *La República*, 1956, p. 23.

El 9 de marzo, en el periódico *La Nación*, se publicó el siguiente artículo suscrito por Jean Moulaert, titulado: “La zapatera prodigiosa’-éxito anoche del Teatro Universitario”:

Reanudando su temporada en el Teatro Nacional, el grupo universitario presentó anoche “La Zapatera Prodigiosa” de Federico García Lorca. La obra ha sido un éxito y los actores son de felicitar en su totalidad.

Paula Duval, cuya entrada se saludó con aplausos, hecho que demuestra la simpatía y admiración que supo provocar en el público, actuó como zapatera, papel principal de la pieza, siendo su único defecto, no haberle dado el tono poético esperado. Sin embargo, Paula Duval tuvo una gran presencia y a defecto de finezas [sic], desarrolló su parte con buena seguridad y conocimiento de sus posibilidades artísticas.

El papel del zapatero estuvo a cargo de Nelson Brenes. Ha sido una sorpresa para nosotros, la manera de actuar de este artista que, por primera vez, pudo perder su nerviosidad y logró, con reconocido entusiasmo, darnos un espectáculo perfectamente plausible del personaje de Lorca.

Siguen figuras accesorias, quienes, en medio de una escenografía viva, se movieron con gran facilidad y libertad, integrándose en unos cuadros muy coloreados, y ellos sí, de cierta poesía. Citamos: Ramón Solera, “El Mozo del Sombrero”, figura que recordó las caricaturas de Lautrec; Alexis Gómez, “El Autor”, quien presentó la pieza; el “Alcalde”, interpretado por Alfonso Beirute, éste [sic] realizando una

composición correcta, y entre otros, un grupo de vecinas, de sabrosas gesticulaciones, animando los diálogos.

El teatro universitario está en progreso indudable, y el director Luccio [sic] Ranucci se puede felicitar por haber presentado ese espectáculo al que asistió un público interesado desde el principio hasta el fin. Una parte del éxito se debe seguramente a la obra, confirmando nuestra impresión de que, hasta que tenga perfecta seguridad en sí, el grupo de la Universidad debe seguir en el camino de la comedia, para atraer un público que prefiere, por ahora, divertirse sin pensar, a pensar sin divertirse... (p. 7).

Un comentario sobre la actuación y el montaje, con elogios al texto de García Lorca, fue publicado en el diario *La República* del 11 de marzo de 1956, antes de que el elenco emprendiera su gira por Guatemala. El texto, suscrito por una persona que se firmaba con el pseudónimo de “ENEAS”, decía:

Antes que nada, debemos aplaudir el comprobado afán de superación del Teatro Universitario, su inquietud por ofrecer del teatro universal, lo más selecto y su buen gusto por elegir las obras que van a presentar.

Así nos llega “La Zapatera Prodigiosa”, pieza teatral del poeta García Lorca, que confirma lo que acabamos de decir.

Es esta obrita una filigrana poética de original forma. Su fondo... “puede pasar en cualquier época y en cualquier lugar”, o sea que en el retrato que hizo el autor se pueden reconocer muchos seres humanos, ya que a muchachas “con la cabeza a pájaros” [sic], coquetas e insatisfechas de lo que poseen; a los hombres como el “pobre” zapatero que no saben cómo satisfacerlas y del tipo de los Mozos de la Faja y del Sombrero, de Don Mirlo y el Alcalde; a chiquillos como el “Niño” y a las “Vecinas” chismosas y maledicentes, se hallan en todas las latitudes.

El mérito está en la forma como se presenta esta “vulgar humanidad” y García Lorca, como exquisito poeta, supo hallarla y ofrecerla tan delicadamente al selecto gusto del mundo.

Es una obra viva, de picotazos y remansos, de una agudeza refinada que hace difícil su interpretación. El continuo “mordisqueo” de los diálogos, los momentos de conversación con el “YO” que surge con frecuencia, la violencia y la serenidad, la ofensa y el remordimiento, la superstición, la humildad y la rebeldía exigen un esfuerzo de los artistas para que la obra llegue con fuerza, clara y limpia al público.

Reconocemos que Paula Duval [Ana Poltronieri], Nelson Brenes, Alfonso Beirute y el resto del conjunto que actúa en “La Zapatera Prodigiosa” hicieron el mejor esfuerzo inicial, pero no lograron en esta primera representación, reflejar exactamente lo que el autor concibió; quedó algo confuso y esto lo pueden superar fácilmente porque todos son elementos que valen y saben hacer teatro.

Apartando esta “nubecilla”, la presentación, decorados y vestuario, magnífico, como nos tiene acostumbrados el Teatro Universitario. La obra gustó, pero gustará más cuando el Director Ranucci le dé un buen “pulido” (p. 11).

El 11 de marzo, en el periódico *La Nación*, se publicó el comentario crítico de Alberto Cañas (O. M.), el cual se transcribe en su totalidad por su valor formativo que el lector agradecerá sin duda alguna, a pesar de que se trata del Teatro Universitario y no de El Arlequín:

LA ZAPATERA PRODIGIOSA. Dos actos, de Federico García Lorca. Dirigida por Luccio [sic] Ranucci. Intérpretes: Paula Duval, Alexis Gómez, Blanca Rosa Vázquez, Nelson Brenes, Alfonso Beirute, Rosario Marín, Miriam Esquivel, Nena Caravaca, Ana Antillón, María Amalia Suárez, Víctor M. Quirós, Ramón Solera y Rolando Angulo. Presentada por el Teatro Universitario en el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

“La Zapatera Prodigiosa” fue escrita en 1930. Es, por lo tanto, anterior a las grandes obras dramáticas de García Lorca, y es, dentro de la producción teatral del poeta, una **rara avis** [negrita pertenece al original]: una obra alegre, ligera como una pluma, leve, llena de colorido y picardía, sin los tonos sombríos que, en obras como “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La Casa de Bernarda Alba”, convirtieron al malogrado poeta en el primer dramaturgo de lengua española en nuestro siglo, y en uno de los más grandes del mundo.

Resulta sorprendente que autor de tan local raigambre, de tan típica estirpe, tan asentado en su propia tierra, y en los campos de su tierra, haya resultado el más universal de los dramaturgos españoles de este siglo. A nosotros –los que tenemos la fortuna de pensar y hablar en español– nos resultaría más comprensible que un escritor como Casona hubiera alcanzado popularidad en lengua extranjera con más rapidez que el gran Federico. Pero precisamente en su localismo está la universalidad de García Lorca: porque no fue el suyo un localismo en busca de lo pintoresco y de la pandereta, a la manera de los Hermanos Álvarez Quintero, sino un localismo auténtico, un localismo de limo y tierra, mineral, auténtico. Y, por lo tanto, universal. Su raíz andaluza, provincial, le dio carácter de dramaturgo del mundo (porque en lo terreno, en lo vegetal, en lo elemental, está la afinidad y parecido entre los hombres). Si hoy se le cita a la par de Luigi Pirandello y de Bernard Shaw; de Eugene O'Neill, de August Strindberg y de Jean Giraudoux, como la quintaesencia de la poesía dramática del siglo, es precisamente por ser tan auténticamente español. Por no ser español de peña o de opereta, sino español de España. De los que la literatura, desgraciadamente, tiene pocos.

“Farsa violenta”, dice el autor que es “La Zapatera Prodigiosa”; pero ni es farsa a la manera de lo que usualmente entendemos por tal, ni es violenta como lo quieren los amigos de la violencia.

Es farsa, porque en ella todo es convencional y de mentirijillas; deliberadamente así, como en los tablados de titiriteros y en la **Commedia dell'Arte** [negrita pertenece al original], donde las cosas tienen su lógica propia, y no la lógica de los que están sentados en el lunetario. Y es violenta, quizás porque el autor ha violentado las cosas. Porque el marido de la zapatera se presenta en el segundo acto disfrazado de manera que el público lo reconozca y su esposa no. Y por otras razones de igual linaje, todas de farsa, todas violentas y todas válidas. Válidas por la poesía y no por la lógica pedestre. De donde se infiere –por si alguien no lo había inferido– que lo importante en “La Zapatera Prodigiosa” es la poesía. Poesía que no consiste en que los personajes hablen en verso (aunque en ocasiones lo hagan), o en que se expresen en lo que vulgarmente se llama diálogo poético (que más valdría llamarlo diálogo retórico). La poesía en “La Zapatera Prodigiosa”, es inferior; le circula por las venas.

El que pregunte dónde está, es porque no la vio, y el que no la vio, no es capaz de verla, y por ende es mejor que no pregunte. La poesía de “La Zapatera Prodigiosa” es aquella que decía el poeta que queda una vez que desaparecen la rima, el metro, los acentos y hasta las palabras.

El director del Teatro Universitario, Luccio [sic] Ranucci, comprende la obra, y le ha dado el sentido de farsa, de farsa violenta, de farsa violenta y poética. Le diseñó decorados vistosos, Olga de Ranucci: vestidos a todo color, decorados y vestidos con poesía. Y luego, el director, la movió también con poesía; es decir, sin convencionalismos.

Esto nos sirve para destacar la importancia del director. Cuando Ranucci ha dirigido a los universitarios en obras en las cuales él no cree (como “La Sirena Varada”), el resultado es un fracaso; cuando se trata de obras a las cuales él les tiene amor (“Las Manos Sucias”, “El Zoológico de Cristal”) el resultado es un éxito. “La Zapatera Prodigiosa” es un éxito.

Quizás se ha incurrido, por lo menos, en un error de montaje: y es que el caballete donde el zapatero trae sus aleluyas en el segundo acto, obstruye el tránsito de los actores, y la vista del público, y debió haber sido colocado en un lugar del escenario donde no tuviera tan antiestética y antidramática función.

Sabiamente, Ranucci ha comprendido que no procede en este caso obligar a los actores a enunciar o imitar un acento andaluz; y ha dado una “Zapatera” universal, en cualquier parte o en cualquier época. Pero no por ello menos española. Española en su tema, en su manera de enfocar entre serio y broma la fidelidad conyugal; en su humor telúrico y primitivo.

A Paula Duval la recibió el público con aplausos, y la despidió con aclamaciones. Ya tiene su propio público. Ya hay quien va al Teatro Universitario a verla a ella. Porque es el talento dramático más auténtico y que más rápidamente se ha desarrollado en Costa Rica. Bajo la dirección cuidadosísima de Ranucci, esta muchacha se supera en cada trabajo. Y su “Zapatera” es llena de gracia, llena de picardía, de farsa y de violencia. La violencia es la principal mercadería que Paula Duval comercia en el escenario, y seguimos prediciendo que un día de estos va a encontrar una obra que le permita destruir muebles en escena, y eso no nos lo vamos a perder. Que a ocho días de un papel trágico⁴⁵, haya dado la completa picardía a la “Zapatera”, es un homenaje a la versatilidad de su talento, que nos hace preferirla en drama cuando la acabamos de ver en drama, y preferirla en farsa cuando la hemos visto de último.

Pero este comentario amenaza convertirse en una rapsodia a la actriz principal. Hablemos de los otros.

Es señal de la interesante labor de conjunto que realiza el Teatro Universitario, el que una actriz de las condiciones de Rosario Marín, aparezca en un rol secundario

45 Se refiere al papel de Sara, de la obra *El héroe*, de Alberto Cañas, estrenada en el Teatro de Cámara Universitario “El Arlequín”, el 24 de febrero de 1956 y dirigida por Lucio Ranucci.

en “La Zapatera Prodigiosa”. Ya habrá que verla en un papel grande y principal, para que demuestre lo que vale, como lo ha demostrado en El Arlequín.

Esa oportunidad la tiene ahora Nelson Brenes, que hace el Zapatero. Un poco desvaído en el primer acto, se creció en el segundo, y se robó la escena.

El resto del conjunto, inapreciable; la niña Blanca Rosa Vázquez es un descubrimiento. Los dos actores con papel de algún tamaño, Beirute y Angulo, bien los dos, mejor Angulo que Beirute. Y lo interesante del numeroso reparto que requiere “La Zapatera Prodigiosa”, es lo bien movido, lo inteligentemente movido que está. Cuando están todos en escena, en ningún momento aparecen amontonados, sino armónica, aunque naturalmente distribuidos.

Habría que decir algo adverso: posiblemente la experiencia adquirida en la minúscula sala de El Arlequín, impulsó a algunos, la noche del estreno, a hablar demasiado quedo en los comienzos de la representación, sin darse cuenta de que estaban en la caverna del Nacional, de manera que en las primeras escenas se perdían muchas frases. En el segundo acto, esto fue rápidamente remediado.

“La Zapatera Prodigiosa” en manos del Teatro Universitario, es una sinfonía de colores, de movimiento y de gracia. Hay entusiasmo en todos: en director y en actores, lógicamente, en el público. Aquello brilla, guiña, salta y encanta. No se puede pedir más. Poco de Lorca se ha visto aquí, de donde la comparación no vale mucho, pero sí cabe afirmar que el del Teatro Universitario es el mejor Lorca que aquí se ha visto. Por lo menos, el más Lorca; el más movido y el más espectacular.

Enhorabuena (p. 32).

Luego del estreno, las presentaciones se suspendieron para que el grupo asistiera al II Festival Centroamericano de Arte y Cultura, en la ciudad de Antigua Guatemala.

En el *Diario de Costa Rica* del día 7 de marzo de 1956 (p. 2), se había publicado el programa completo de las actividades del Festival. La presentación del Teatro Universitario estaba prevista para el domingo 11 y para el martes 13 de marzo, en la sala del Teatro Belem, a las seis de la tarde.

Este festival contó con el apoyo de la ODECA, según se indicó en un artículo publicado en el periódico *La República* del 14 de marzo de 1956, titulado: “ODECA ofrece decidido apoyo al festival de arte que se efectuará en Guatemala”, en los siguientes términos:

La Secretaría General de la Organización de Estados Centroamericanos se complace en anunciar que, desde hace varias semanas, se han venido haciendo toda clase de preparativos para llevar a cabo con el mayor éxito el II Festival de Arte y Cultura, que se verificará en la Antigua Guatemala, del 10 al 18 de marzo próximo.

Es por primera vez en la historia de esta justa de acercamiento espiritual centroamericano que el Festival de sonado renombre en todo el Continente ha sido puesto bajo los auspicios de la ODECA, según negociaciones que se han llevado a efecto en la sede de esta Organización y en Guatemala entre el Secretario General, Dr. J. Guillermo Trabanino, el Secretario General Adjunto, Licenciado Alberto Herrarte

y el Dr. Carlos Rendón Barnoya, Director General de Bellas Artes de Guatemala y Presidente del Comité Ejecutivo del Festival.

La Organización de Estados Centroamericanos está prestando con gran entusiasmo centroamericanista su más decidido apoyo a esta gesta cultural de verdaderas repercusiones en la consecución de la unidad de nuestros pueblos, con base en la interculturización del Istmo Centroamericano.

Para tan magna ocasión se ha organizado la Orquesta Sinfónica de Centroamérica con afamados virtuosos de los cinco países, que son las parcelas de la Patria Grande. Con iguales propósitos se ha creado la Orquesta Coral Centroamérica para entonar –por cientos de voces juveniles– el himno de la Unión, los Himnos Nacionales de cada uno de los cinco Estados miembros de la ODECA y otras tantas composiciones musicales de nuestros genios artísticos centroamericanos, que son estímulo definitivo en la labor que a todos nos obliga.

Pianistas, cantantes, artistas y consagrados elementos de la cultura de dentro y fuera del Istmo, contribuirán al más grandioso éxito del Festival, que el ilustrado Gobierno de Guatemala ha querido centroamericanizar como una prueba más de su fe y devoción por los ideales que rectoran las energías todas de la ODECA.

El ilustrado Gobierno de Guatemala⁴⁶ aprovechará esta solemne ocasión para inaugurar la Casa de la Imprenta y Museo del Libro, en el lugar donde se fundara la primera Imprenta del Antiguo Reino, el Museo de Historia y Bellas Artes y la Exposición de Pintura de Centroamérica.

[...]

La Secretaría General de la Organización de Estados Centroamericanos atentamente excita a todos los centroamericanos para que asistan a ese Festival, en esa singular ocasión, para lo cual dará todas las facilidades migratorias que sean requeridas ante los Consulados guatemaltecos en Centro América y demás Oficinas de Migración del Istmo (p. 5).

En una amplia reseña en el periódico *La República* del 27 de marzo de 1956, Antidio Cabal relataba los tropiezos que había tenido el grupo costarricense, en el traslado desde San José, trastorno en las horas de llegada, problemas de alojamiento y otros, que fueron solucionados gracias a las gestiones realizadas por el director Lucio Ranucci ante el gobernador de la ciudad de Antigua Guatemala, José Lima, las cuales culminaron exitosamente, y el grupo pudo hacer la primera presentación el 14 de marzo.

Al respecto Cabal apuntó que Ana Poltronieri

En su primera interpretación [se refiere a la hecha en San José] había conseguido una zapatera con muchos aciertos y varios altibajos, rehízo una zapaterita bien vívida, reducidos los defectos de la encarnación a algunos deslices difíciles de captar. Se adueñó de la escena y del público, nos conmovió. Creemos que, en los mejores momentos, abundantes, se olvidó de su nombre, y realizó la más completa

46 El Gobierno de Guatemala era presidido por el coronel Carlos Castillo Armas, quien gobernó el país del 1.º de setiembre de 1954 al 26 de julio de 1957. Información disponible en el sitio web: <http://www.monografias.com/trabajos12/presguat/presguat.shtml#ixzz3oeGwGLwY>

actuación que le recordamos, a la par de la por ella desarrollada en “Deseos reprimidos”: claro que ahora con un papel de más importancia, de mayor duración. Por esta zapatera, complemento de otras actuaciones de Ana Poltronieri en Guatemala⁴⁷, fue considerada la mejor actriz de Centroamérica (p. 2).

Ese mismo día, 27 de marzo, en el periódico *La Nación*, Jean Moulaert hacía una fuerte crítica al programa de obras nacionales llevadas por Ranucci a Guatemala, pues, según él, ninguna de las dos obras era “apta para despertar el interés centroamericano, ni para llamar la atención sobre nuestro grupo. [Decía que él había sugerido] piezas cortas del teatro moderno, llamado de ‘cámara,’ cuyos principales autores europeos publicados son: Ghelderode, Tardieu, Prevert, Adamov o Neveux” (p. 2).

Por un reportaje (en dos entregas) sobre el Festival de Antigua Guatemala reproducido en el periódico *La Nación* de los días 28 y 29 de marzo de 1956 (pp. 3 y 2, respectivamente), el cual correspondía al publicado en el periódico *Diario de Centro América*, de Guatemala, elaborado por Alfonso Enrique Barrientos, se informó que la obra de Castro Fernández (*Juego limpio*) no había podido presentarse por razones técnicas.

En el periódico *La Nación* de los días 24, 25 y 27 de marzo de 1956 (pp. 7, 51 y 18, respectivamente), Oscar Bákit hizo una amplia reseña sobre el Festival de Antigua Guatemala, bajo el título de: EL GESTO DE ANTIGUA. A continuación, un pequeño fragmento:

Todo comenzó para Costa Rica así: un día llegó por acá un guatemalteco, conversó, entusiasmó a algunos y oyó promesas de otros, promesas que después no se pudieron cumplir. Rendón Barnoya, firme, entusiasta, se llevó de nuestra tierra la seguridad de que estaríamos representados en el evento más digno de Centroamérica. A pesar de las dificultades, a la Antigua [sic] llegó nuestro Teatro Universitario a llenarse una vez más de aplausos. Tres músicos costarricenses acudieron a engrosar con sus magníficas dotes la Sinfónica de Centroamérica y un joven intelectual de gran cultura histórica dictó conferencias que resonaron en Belem, una de las iglesias coloniales que fuera convertida en Teatro por los funcionarios de Bellas Artes de Guatemala.

Tres manifestaciones de nuestra cultura que nunca hubieran llegado a la Antigua [sic] si no hubiera sido porque el Gobierno guatemalteco, ante la imposibilidad en que se encontró el nuestro, pagó los pasajes de los universitarios costarricenses, además de todas las comodidades que nos darían allá.

Llegamos con tres días de atraso. Pero la presencia de nuestra Universidad, de la Sinfónica y de nuestra juventud seria y estudiosa, en la vieja metrópoli de Centroamérica, habría de llenar de orgullo a todos los costarricenses y de satisfacción a quienes saborearon los magníficos actos culturales en los cuales participamos (p. 7).

Al regreso de la gira por Guatemala y a partir del 23 de marzo de 1956, *La zapatera prodigiosa* volvió a presentarse en el Teatro Nacional. En el *Diario de Costa Rica* de ese mismo día, con el título de: “La zapatera prodigiosa’ hoy por última vez, en el Teatro Nacional”, se indicó:

47 Es posible que se refiera a su papel en *El héroe*, que también fue una obra que se llevó a Guatemala.

Después de su actuación en el Festival de Arte y Cultura de Antigua Guatemala en el que obtuvo un extraordinario éxito de público y de crítica, con la presentación de “La Zapatera Prodigiosa” nuestro Teatro Universitario, cuya calidad es ya reconocida en toda Centro América, pondrá hoy en escena por última vez en el Nacional esta poética y divertida farsa de Federico García Lorca.

“La Zapatera Prodigiosa” es una de las piezas que el conjunto universitario ha presentado con mayor propiedad y empleando recursos espectaculares para darle la necesaria movilidad y carácter.

Al frente del reparto se encuentra Paula Duval a quien la prensa guatemalteca ha calificado como “la mejor actriz de Centro América” respaldada por un conjunto de buenos actores y actrices que desempeñan con mucho acierto sus papeles.

A lo largo de toda la obra, a la par del brillante y poético diálogo del poeta andaluz, se desenvuelve una acción de gran ritmo dinámico, llena de efectos y de golpes de escena que hace de esta pieza un espectáculo inolvidable (p. 2).



Figura 11. Aviso última función de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, por el Teatro Universitario

Fuente: *La República*, 1956, p. 23.

Los anuncios de la presentación de la obra insertos, por ejemplo, en los periódicos *La República* y el *Diario de Costa Rica*, incluían parte de lo dicho en los diarios de Guatemala, *La Hora* y *Diario de Centro América*, sobre ese montaje. Aquí se incluye el de *La República* del 28 de marzo de 1956 (Figura 11).

Por todo lo relatado resulta extraño que en los *Anales de la Universidad de Costa Rica* de 1956 no se hiciera referencia a esta segunda gira que hizo el Teatro Universitario fuera del país y la primera del Teatro de Cámara, a la ciudad de Antigua Guatemala, con motivo del ya indicado II Festival Centroamericano de Arte.

Terminadas las presentaciones de *Juego Limpio*, de H. Alfredo Castro F. y *El héroe*, de Alberto Cañas, en el Teatro de Cámara El Arlequín y *La zapatera prodigiosa*, por el Teatro Universitario, en el Teatro Nacional, en marzo de 1956, no se anunció ningún otro programa. Algunos investigadores han hablado de que el teatro entró en un receso.

Es posible que la actividad se mantuviera en una suerte de

stand by, pero también Ranucci estaba por esas mismas fechas pintando el mural del aeropuerto, hoy Juan Santamaría (llamado por mucho tiempo aeropuerto de “El Coco”). Así lo informaba, con dos fotografías del mural (figuras 12 y 13), el *Diario de Costa Rica* del 15 de abril de 1956: “Terminado el mural de ‘El Coco’”.

Sin embargo, la actividad teatral no se paralizó. Estando en el cargo Ranucci, el Consejo Universitario ya había recibido peticiones para utilizar la sala del Teatro Arlequín, como se verá más adelante.

Resulta pertinente reconocer que las autoridades de la Universidad de Costa Rica, y más aún el rector, siempre le dieron seguimiento a la actividad del teatro, tanto el Universitario como el de Cámara, pero parecía haber en el ambiente una sensación de que ambos teatros no estaban cumpliendo con las expectativas inicialmente previstas, ni el interés que había animado la creación del Teatro de Cámara, por lo menos en lo referente a cursos de artes dramáticas. Pero, también, había una serie de situaciones de carácter logístico y quizá, así mismo, de criterios técnicos que no encajaban según lo esperado del Teatro Universitario y del de Cámara, y la responsabilidad, obviamente, recaía en su director.

Posiblemente, esa fue la razón por la que el Consejo Universitario había nombrado, en los inicios de 1956, una comisión integrada por el secretario general de la Universidad de Costa Rica, profesor Carlos Monge Alfaro; el decano de la Escuela de Bellas Artes, profesor Juan Portugués Fucigna y el director del Teatro Universitario, Lucio Ranucci para estudiar las relaciones de los cursos de Artes Dramáticas con la Escuela de Bellas Artes. Así, en la sesión n.º 805 del 12 de marzo de 1956, la citada comisión presentó su informe al Consejo Universitario, que entre otros términos decía:

Después de analizar la forma como se desarrollaron las referidas actividades durante el año lectivo de 1955, y con vista en la importancia educativa y cultural que tienen, se permiten hacer las siguientes observaciones:

Los cursos de Artes Dramáticas se considerarán desde el doble punto de vista docente y administrativo como una sección de la Escuela de Bellas Artes. Creemos que su incorporación a ésta [sic] debe ser completa, pues [los cursos] forman parte de ella. La matrícula deberá realizarse en la Secretaría respectiva, los planes y programas serán discutidos por el Consejo de Profesores y enviados luego a la aprobación del Consejo Universitario, los profesores de la Sección deberán asistir a las sesiones de la facultad y cumplir con todos los deberes señalados en el estatuto Orgánico de la universidad y en el reglamento de la Escuela.

1. Con el objeto de que los cursos de Artes Dramáticas adquieran mayor interés en el ánimo de los universitarios podrían ofrecerse como materias optativas para los alumnos de las Escuelas de Filosofía y Letras, Bellas Artes y Pedagogía.
2. Los cursos teóricos y prácticos se realizarán en el local de la Escuela de Bellas Artes, sin perjuicio de que cuando el Decano y el Director del Teatro lo consideren necesario se lleven a cabo demostraciones y prácticas en lugares apropiados, como por ejemplo en el Teatro Arlequín.



Figura 12. Un aspecto del mural pintado por Lucio Ranucci en el aeropuerto internacional "El Coco"

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1956, p. 3.

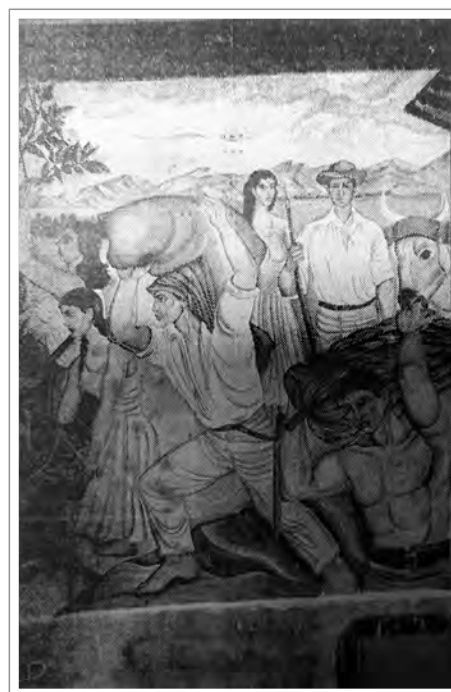


Figura 13. Un aspecto del mural pintado por Lucio Ranucci en el aeropuerto internacional "El Coco"

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1956, p. 3.

3. El horario será elaborado conjuntamente por el Director del Teatro y la Secretaría de la Escuela.
4. El señor Ranucci, Jefe de la Sección de Artes Dramáticas, deberá informar bimestralmente al señor Decano de las actividades que se realicen.
5. Como los cursos ofrecidos el año pasado tuvieron carácter de ensayo o de experiencia, creemos conveniente se ofrezcan durante el presente curso lectivo con igual carácter. Sugerimos se estudie la manera de sistematizarlos e indiquen el número de años que abarcará esa clase de estudios y el certificado o título que expedirá.

Sin otro particular nos suscribimos atentos y seguros servidores.

f) Carlos Monge A. f) Juan Portugués F. (artículo 37).

El Consejo Universitario decidió sobre el particular lo siguiente:

Se acuerda aprobar el informe transcrito y autorizar al señor Secretario General para que publique los avisos respectivos anunciando la apertura de la matrícula la cual será gratuita. Asimismo, se acuerda que los Decanos de Ciencias y Letras y de Bellas Artes, estudien la posibilidad de incluir los cursos de Artes Dramáticas en los programas de sus escuelas (artículo 37).

Unos días después se publicaron en los periódicos de circulación nacional avisos en que se anunciaba la apertura de la matrícula al Curso de Artes Dramáticas, como el publicado en el *Diario de Costa Rica* del 5 de abril de 1956 (Figura 14).



Figura 14. Aviso apertura curso de Artes Dramáticas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1956, p. 7.

También el secretario general de la Universidad y el Dr. Enrique Macaya Lahmann habían sido comisionados por el rector para elaborar un nuevo reglamento del Teatro Universitario que sustituyera el vigente (de 1954),⁴⁸ pues había quedado obsoleto al crearse el nuevo Teatro de Cámara. Es de suponer, lógicamente, que también las autoridades universitarias tuvieran interés en regular otros asuntos para mejorar la operatividad del Teatro Universitario como un todo.

Mientras las autoridades universitarias tramitaban el nuevo reglamento, el 16 de abril de 1956 (Acta n.º 813, artículo 19), el Consejo Universitario recibió y conoció una petición suscrita por Virginia Grütter, en nombre del grupo de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, en la cual se solicitaba que, cuando el Teatro Universitario estuviera en receso, el local de El Arlequín se les facilitara para realizar ensayos y representaciones; además, pedía una ayuda económica que, obviamente, estuviera bajo el control de una persona designada por el Consejo Universitario. Según se indicaba en el escrito, la finalidad de ese grupo era la “representación de obras modernas, y sobre todo aquellas especialmente escritas para teatro de cámara” (art. 19); pero además el grupo estaba dispuesto a someter las obras a *la censura*⁴⁹ “de los señores del Comité de Teatro de la Universidad, para lo cual se dará para ellos una representación anticipada de cada uno de los programas” (art. 19).

Era obvio que el grupo estaba ya organizado desde hacía algún tiempo y había venido ensayando algunas obras. Se citaban, además de quien suscribía la nota, los nombres de Lenín Garrido, Celina García, Román Francisco Porras, Anabelle de Garrido, Jean Moulaert, Albertina Moya, Antidio Cabal, Ana Antillón y Ruth Feinzag.

Asimismo, se deduce de algunos otros puntos de la petición, que el grupo no pretendía suplantar al Teatro de Cámara fundado el año anterior, pero era notorio que había alguna desazón o inquietud, pues desde el último programa presentado por ese teatro, en febrero de 1956, no se sabía de algún otro ensayo que se estuviera realizando en la sala del Teatro Arlequín, como sí lo estaba haciendo el Teatro Universitario, en el Teatro Nacional, para estrenar en marzo *La zapatera prodigiosa*, como ya se reseñó.

Dada esa circunstancia, el grupo de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras pensó que podría abrirse un espacio distinto al utilizado hasta ese momento. Sus integrantes pedían considerar la posibilidad de incluir el “primer programa” que el grupo estaba “ensayando dentro de las actividades del ‘Arlequín’” (art. 19), y dejaban claro que: “en todos los programas [¿de mano?] aparecerá el nombre del señor Ranucci, Director del Teatro Universitario, como director titular del mismo” (art. 19).

48 El Reglamento de 1954 vigente había sido conocido por el Consejo Universitario, en la sesión n.º 160 del 15 de noviembre de 1954 (artículo 10) y se había aprobado en la n.º 163 (artículo 20) del 22 de ese mismo mes y año.

49 “Censura” fue el término utilizado por Grütter.

Como en la nota suscrita por Virginia Grütter se decía que el grupo había “sido fundado bajo el auspicio de la Facultad de Filosofía y Letras” (art. 19), el rector requirió el parecer del entonces decano de esa Facultad, Ernesto J. Wender, quien manifestó que el susodicho grupo no contaba con el apoyo oficial de la Facultad de Filosofía y Letras. El rector de entonces, Lic. Rodrigo Facio, era de la idea de que no debían existir dos teatros universitarios (se refería al de Cámara y al de Filosofía y Letras); aunque, dadas las circunstancias, se mostraba anuente a facilitarle al grupo solicitante las instalaciones de El Arlequín. Sin embargo, el asunto no se resolvió en ese momento en el Consejo Universitario; pero, es de suponer, no hubo problema alguno en utilizar la sala, pues en el informe dado por el rector, recogido en los *Anales* de 1956, dijo:

El único grupo experimental estudiantil que pudo organizarse fue el surgido en la Escuela de Filosofía y Letras, aún antes de la creación de la Asociación [se refiere a la Asociación del Teatro Universitario, creada en el Reglamento del Teatro que se aprobó ese año de 1956]. Este grupo, bajo la dirección del señor Garrido, presentó en El Arlequín la obra *Antes del Desayuno*, de Eugene O'Neill (p. 67).

El rector también abogaba por la unificación del Teatro Universitario y del de Cámara; la solución a “las diferencias de carácter personal que han provocado la separación de elementos muy valiosos del Teatro Universitario” (acta n.º 813, artículo 19) y porque la sala de El Arlequín diera cabida a otros grupos como el de Filosofía y Letras.

El Dr. Enrique Macaya fue claro en señalar que el Teatro Universitario, si bien había atendido labores de extensión cultural, no estaba cumpliendo su función educativa y académica. El rector le pidió expresamente al secretario general de la Universidad tomar en cuenta las ideas del Dr. Macaya en el nuevo Reglamento que se estaba elaborando.

Dos días después de que se diera la situación comentada anteriormente, el 18 de abril de 1956, el Consejo Universitario (acta n.º 814, artículo 3.º) conoció la renuncia de Ranucci como director del Teatro Universitario, del Teatro de Cámara y como profesor del Curso de Arte Dramático de la Escuela de Bellas Artes. En esa sesión se le pidió reconsiderar la renuncia, “haciéndole ver que el Consejo en todo momento ha respetado su independencia artística” (artículo 3.º); pero a la vez se le informó que el Consejo Universitario estaba interesado en una posible reorganización del Teatro Universitario “con el fin de darle una orientación más académica, por una parte, y solucionar en un plano de amplia comprensión, por otra, los problemas de índole personal que se han presentado en el trabajo de ese Departamento” (artículo 3.º).

En la sesión del 23 de abril de 1956 (acta n.º 815, artículo 22), el Consejo Universitario conoció una nota de Lucio Ranucci en la cual manifestó su decisión de renunciar irrevocablemente a los cargos que ocupaba; esta se le dio por aceptada y se le agradecieron los servicios prestados⁵⁰. Ante esta situación, el Consejo Universitario

50 Por esas fechas el Consejo Universitario desconocía que existían una serie de deudas que el Ranucci había contraído con algunos almacenes, relacionadas con gastos del teatro y un contrato con la señorita Yontá

acordó encargar a la Comisión del Teatro Universitario, integrada por el Dr. Enrique Macaya, decano de la Facultad de Ciencias y Letras, y el profesor Carlos Monge, secretario general de la Universidad, que estudiara: **a)** La conveniencia o no de mantener las actividades del Teatro El Arlequín, pues estaba próximo a vencerse el contrato de alquiler del local (6 de mayo); **b)** Todo lo concerniente al personal del Teatro Universitario (conveniencia de mantenerlos en sus puestos o posible pago de prestaciones legales); y **c)** Ponerse en contacto con José Tassis, quien estaba becado en Chile, para ver si podía hacerse cargo de la situación.

El 30 de abril de 1956 (acta n.º 817, artículo 19), el Consejo Universitario conoció y aceptó la renuncia de Olga Espinach de Ranucci, a la sazón esposa de Lucio Ranucci, y quien ejercía los cargos de auxiliar segunda del Teatro Universitario, maquilladora y profesora de los cursos de arte dramático. Con esta renuncia, los Ranucci quedaban definitivamente desligados de los dos proyectos de teatro de la Universidad de Costa Rica. En esa fecha el Consejo Universitario recibió, de parte de la Sección de Inventarios de la Universidad de Costa Rica, los datos del inventario del mobiliario y otros enseres del Teatro Universitario y el de Cámara que, es de suponer, había entregado Ranucci.

En la sesión antes referida (del 30 de abril), en el Consejo Universitario se dio lectura a una nota fechada el 28 de abril de 1956, suscrita por Jean Moulaert, belga-francés radicado en Costa Rica. Como ya se sabía por la nota de Virginia Grütter referida párrafos atrás, Moulaert era integrante del llamado grupo de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. También se sabía que era pintor y pianista, y hombre ligado al quehacer teatral y artístico, a quien se le atribuye, según han reconocido, por ejemplo, Guido Sáenz y Daniel Gallegos, el haber profesionalizado el teatro, pues, entre otras cosas, les exigía a los actores y actrices saberse, de memoria, sus papeles, aspecto que se ampliará más adelante.

En la nota referida, Moulaert señaló su preocupación por el inminente cierre del Teatro de Cámara y la necesidad, por el contrario, de darle nuevos aires al local de El Arlequín, en el cual la Universidad había invertido parte del presupuesto universitario. Moulaert pedía, en vista de que El Arlequín “permanece cerrado desde casi dos meses [sic] [y de que la renuncia de su director] podría provocar un cierre temporal o definitivo” (art. 48), que se le nombrara, en forma *ad honorem*, director de El Arlequín durante tres meses de prueba, bajo la supervisión de la Comisión de Teatro de la Universidad de Costa Rica. Propuso, asimismo, una reorganización total y una ampliación de las actividades de ambas organizaciones (El Arlequín y el Universitario), para incorporar: conferencias, presentaciones de marionetas (en lo cual él tenía

Fernández para que prestara los servicios de cafetería en el local del teatro. Nada de esto había seguido los procedimientos de control establecidos por la Universidad (ver actas del Consejo Universitario de 1.º de octubre de 1956 –Acta n.º 843– y del 29 de abril de 1957 –Acta n.º 876–), lo cual generó diferendos entre la Universidad de Costa Rica y las casas comerciales involucradas y con la señorita Fernández.

mucha experiencia, según decía) y exposiciones de pintura (para ese fin ofreció un aporte de cinco mil colones que la Asociación de Pintores y Escultores había puesto a su disposición).

La solicitud de Moulaert se pasó a estudio de la Comisión del Teatro Universitario, integrada, como ya se dijo, por el Dr. Enrique Macaya y el profesor Carlos Monge Alfaro. Es posible que la decisión en torno a la petición de Moulaert se pospusiera porque ya estaba listo el nuevo reglamento del teatro y se había pensado en otra manera de enfrentar, momentáneamente, la situación en la que habían quedado ambos teatros con la renuncia del director Ranucci.

Se notaba que algo se estaba moviendo, y quizá circulaban rumores, porque el *Diario de Costa Rica* del 3 de mayo de 1956 publicó una noticia con el título de: “Cerrará la Universidad el Teatro ‘El Arlequín’”, que decía así:

La Universidad de Costa Rica está considerando la posibilidad de cerrar el Teatro de Cámara “El Arlequín”, según informe no oficial [subrayado añadido] que tuvimos ayer.

Al renunciar el Director del Teatro Universitario, señor Luccio [sic] Ranucci, “El Arlequín” ha quedado acéfalo y aunque se hizo en él una fuerte inversión, parece que el Consejo Universitario se inclina a cerrarlo definitivamente.

Esta decisión está siendo comentada con pesadumbre en nuestros círculos intelectuales y artísticos, porque “El Arlequín” había comenzado a adquirir significación en nuestro medio y alrededor de él se estaba formando una atmósfera de adhesión poco común (p. 5).

Días después, en ese mismo medio se publicó, en la sección de “Avisos-Notas-Comentarios”, un comentario (sin firma responsable, como ocurría en algunas ocasiones) titulado: “Ranucci y el Teatro Universitario”, que se incluye seguidamente:

La prensa ha publicado dos noticias que causan desaliento en nuestro medio intelectual y artístico: la renuncia del Director del Teatro Universitario, Luccio [sic] Ranucci y la inminente clausura de “El Arlequín”.

Ambos sucesos dañan seriamente el desarrollo de las actividades de extensión cultural de la Universidad y enfrían el entusiasmo que venía mostrando el público josefino con respecto de las representaciones de aquel grupo escénico.

Ranucci logró elevar el Teatro Universitario a un nivel de envidiable firmeza. Su prestigio subió de punto hasta desbordarse a otros países. No sólo realizó una labor de docencia teatral en lo doméstico, sino que empezó a darle fama en el exterior.

Después de cuatro años de constante trabajo, de disciplinada dedicación al drama y de búsqueda sin tregua en los anaqueles para hallar obras adecuadas y de jerarquía artística, el Teatro Universitario arribó a la ambición suprema de cualquier entidad de ese tipo: tener “su” público, un auditorio constante, devoto y entusiasmado. Con piezas como “El Zoológico de Cristal”, “Las Manos Sucias”, “Topaze”, “El Doctor Knock” y, últimamente, “La Zapatera Prodigiosa” obtuvo el aplauso unánime de críticos y público. El esfuerzo no fue infructuoso. No se le negó apoyo ni se le escamoteó simpatía. Ranucci, a base de inspiración y trabajo, había hecho lo que hace

cinco o seis años parecía imposible. Por eso su renuncia es un lamentable suceso en la vida cultural del país.

Sin entrar a analizar las razones que lo movieron para asumir esa determinación, sí opinamos que la Universidad debió agotar todos sus esfuerzos para retenerlo, porque una voluntad tan recia y un sentido del arte dramático como los suyos son difíciles de encontrar.

Como consecuencia, parece que “El Arlequín”, ese amable rincón en donde ya empezaban a hacerse frecuentes las reuniones de escritores y artistas, va a ser cerrado. La Universidad hizo una fuerte inversión –varios miles de colones– para acondicionar el local y en sus primeras semanas presentó obras de indudable valor, como “Dónde está la Señal de la Cruz”. ¿Va a dejar que se pierda ese esfuerzo? ¿A la primera dificultad se va a dar por vencida?

Ranucci se marcha para Nicaragua, en donde se le ha ofrecido un contrato en magníficas condiciones. Sentimos mucho que se vaya, porque gracias a él logramos ver, durante un buen número de años, las muestras más representativas del teatro contemporáneo magníficamente representadas. Pero sentiríamos mucho más que la Universidad rompiera la fresca, pero ya brillante tradición del grupo escénico que fundó Ranucci y, sobre todo, si le echara candado al “Arlequín”, ese saludable refugio que nuestras gentes de letras habían encontrado después de andar mucho tiempo pidiendo posada, por lo que estimamos no deben darse por agotados los esfuerzos y tratar de allanar el camino para que Ranucci vuelva a la dirección del Teatro Universitario (p. 4).

En la sesión del Consejo Universitario del 7 de mayo de 1956 (acta n.º 819, artículo 3.º), el rector sometió a la consideración del pleno del Consejo Universitario el “Reglamento del Departamento de Teatro de la Universidad de Costa Rica”, elaborado por el Dr. Macaya Lahmann y el profesor Monge Alfaro. Este documento se aprobó en esa sesión. Además, se hicieron los nombramientos a los cuales se hará referencia más adelante.

En ese Reglamento no figuraba ya el Teatro de Cámara (aunque, como luego se sabrá, la sala estaba ahí, el contrato de alquiler había vencido el 6 de mayo, pero no se había finiquitado nada con la arrendadora; es decir, el contrato se podía considerar en *stand by*, porque la Universidad podía convenir una prórroga. Téngase en cuenta que en esa época las relaciones comerciales se manejaban con un gran margen de confianza entre las partes y más tratándose de la Universidad). Se mantenía el Teatro Universitario y una *Asociación del Teatro*, que no era un ente jurídico, sino “una organización flexible y orientada hacia las actividades académicas, en las que tendrán cabida los grupos artísticos que aisladamente se han formado en alguna Facultad” (art. 28). Ambos entes estarían a cargo de un director artístico del Teatro Universitario; y para dirigir las labores académicas y de personal, existiría un director administrativo y de coordinación de la Asociación del Teatro.

En esa misma sesión (n.º 819), el rector propuso el nombramiento del arquitecto Lenín Garrido como director administrativo y de coordinación de la Asociación del

Teatro (a medio tiempo, con vigencia del 15 de mayo de 1956 al 28 de febrero de 1957). El nombramiento del director artístico del Teatro Universitario se dejó pendiente.

También, se aprobó una prórroga al contrato de alquiler del inmueble que albergaba la sala del Teatro de Cámara (El Arlequín) que, como ya se dijo, había vencido el día anterior al de esa sesión del Consejo Universitario; es decir, el 6 de mayo de 1956. La prórroga fue por un año (hasta el 6 de mayo de 1957).

El 10 de mayo, el *Diario de Costa Rica*, con el título de: “Universidad no cerrará Teatro ‘El Arlequín’”, informó lo siguiente:

La Universidad de Costa Rica no cerrará el Teatro de Cámara “El Arlequín” ni clausurará el Teatro Universitario, según informes que dieron ayer altos funcionarios de esa institución.

En nuestros medios intelectuales, la noticia de que ambas cosas iban a suceder en vista de la irrevocable renuncia del señor Luccio [sic] Ranucci, había causado inquietud y lamentaciones. Afortunadamente, el Consejo Universitario, en la sesión del lunes pasado, acordó someter a una especial reglamentación al “Arlequín” con el objeto de que se den en él, además de ciertas representaciones, charlas, conferencias, exposiciones de artes plásticas, y otra clase de actos culturales, para coordinar y promover los cuales se nombró al ingeniero⁵¹ Lenín Garrido, elemento de reconocida capacidad intelectual y de ejemplar dinamismo.

El Ing. Garrido notificó al Consejo la aceptación del cargo.

Mientras tanto, la designación del nuevo Director del Teatro Universitario, ha quedado en suspenso.

Comentarios muy favorables se oyeron ayer en los círculos intelectuales y artísticos con respecto a la decisión del Consejo, ya que no sólo representaba “El Arlequín”, en lo material, una inversión de más de diez mil colones, sino que, principalmente, estaba llenando una misión de grandes proyecciones para la vida cultural del país (p. 4).

Con la decisión de nombrar a Lenín Garrido como director administrativo y de coordinación de la Asociación del Teatro, a cuyo cargo estaba la administración de la sala de El Arlequín, se descartó a Jean Moulaert y se archivó la petición formulada por él.

Se aclara que cuando en las actas del Consejo Universitario se haga referencia, en lo sucesivo al Teatro El Arlequín, se estará aludiendo al local o sala donde había funcionado el Teatro de Cámara de la Universidad, puesto que en el nuevo Reglamento del Teatro Universitario aprobado, ya no figuraba el de Cámara.

Otro acuerdo importante que se tomó en esa sesión (n.º 819) fue la entrega al arquitecto Garrido, en la condición ya dicha (director administrativo y de coordinación), del inventario de vestuario, decorados, mobiliario y demás pertenencias del Teatro Universitario y del local de El Arlequín, que Garrido podía prestar a grupos

51 Garrido era arquitecto, aunque en algunas notas y documentos aparece como ingeniero.

universitarios o no universitarios para que hicieran ahí sus representaciones. También se acordó suspender el pago a todos los funcionarios y actores del Teatro Universitario, “que tuvieran una remuneración señalada en el Presupuesto, y reconocer, a quienes tuvieran derecho, el pago de sus prestaciones sociales” [sic] (art. 28).

Asimismo, se tomó el acuerdo, en el punto n.º 8 del artículo 3.º de esa misma sesión (n.º 819) de:

Comunicar a la señora Virginia Grütter que el señor Lenín Garrido ha sido nombrado Director de la Asociación del Teatro Universitario, y que a él corresponde, conjuntamente con la Comisión del Teatro Universitario el prestar el Teatro Arlequín a los grupos artísticos, universitarios o no, que deseen llevar a cabo representaciones en ese local.

De esta manera se resolvió la petición de Virginia Grütter, en relación con el grupo de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Como se ha podido ver hasta aquí, los datos que se han consignado, por provenir de las propias fuentes del Consejo Universitario, según el contenido de las actas consultadas, deben ser considerados “oficiales” y los que estarán más cercanos a la “veracidad” de lo sucedido.

En la sesión del Consejo Universitario del 21 de mayo de 1956 (acta n.º 822, artículo 21), se tomó un acuerdo que dice así: “Se acuerda pasar a la Comisión de Presupuesto el nombramiento del señor Jorge Müllner, como Secretario del Administrador del Teatro Arlequín”. En seguimiento a ese acuerdo, en el artículo 15 de la sesión n.º 828 del 18 de junio de 1956, el Consejo Universitario acogió la propuesta de la Comisión de Presupuesto de nombrar un “Secretario del Administrador del Teatro Arlequín, con sueldo de \$250.00 (Colones Doscientos Cincuenta 00/100) que será pagado de la partida ‘Personal Administrativo Teatro Universitario’”.

En la sesión citada del 21 de mayo (artículo 20) se leyó en el Consejo el siguiente listado de asuntos que el recién nombrado arquitecto Garrido presentaba a consideración de ese órgano colegiado:

- 1.º Un reporte del estado físico del Teatro Arlequín y de las mejoras necesarias, junto con un presupuesto de estas mejoras, hecho por el Departamento de Administración de la Ciudad Universitaria.
- 2.º Un programa de labores.
- 3.º Un reglamento de las actividades que se le encomendaron.
- 4.º Un horario de trabajo.

Los acuerdos tomados por el Consejo, al respecto, fueron:

- a) Pasar a estudio de la Comisión de Presupuesto el reporte sobre el estado físico del Teatro Arlequín.

- b) Pasar a consideración de la Comisión del Teatro Universitario el programa de labores que propone el Ing. Garrido, y publicarlo como anexo de esta acta a fin de que sea estudiado por los señores miembros del Consejo.
- c) Pedir a la Comisión de Reglamentos que dictamine sobre el proyecto de Reglamento de las actividades del Director de la Asociación del Teatro Universitario, que presenta el Ing. Garrido.
- d) Aprobar el horario de 33 horas de trabajo semanal que propone el Ing. Garrido (artículo 20).

El rector de la UCR en su informe, recogido en *Anales* de 1956, se refirió así a la actividad teatral de ese año, que como ya se dijo, no hizo alusión a la presentación del Teatro Universitario y el de Cámara en el II Festival de Antigua Guatemala. Tampoco se refirió a la escenificación de *Juego limpio*, *El héroe* y *La zapatera prodigiosa*, que Ranucci había dirigido en los primeros tres meses al año. El informe decía así:

El Teatro Universitario fue suspendido durante el año con motivo de la renuncia presentada por su director, señor Luccio [sic] Ranucci. Con el fin de mantener un cierto estímulo para las actividades dramáticas dentro de la Institución, en tanto se podía reorganizar debidamente el Teatro Universitario propiamente dicho, se creó la llamada Asociación del Teatro de la Universidad de Costa Rica, y se puso al frente de ella al Arquitecto don Lenín Garrido Llovera. Se confió al señor Garrido la promoción de actividades escénicas entre el estudiantado universitario y la administración del Teatro de Cámara Arlequín.

El único grupo experimental estudiantil que pudo organizarse fue el surgido en la Escuela de Filosofía y Letras aún antes de la creación de la Asociación. Este grupo, bajo la dirección del señor Garrido, presentó en El Arlequín la obra *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill.

También a fines del año, e independientemente de la Asociación del Teatro, un grupo de estudiantes universitarios presentó en el Paraninfo *La Guarda Cuidadosa*, de Cervantes, bajo la dirección de la señorita María Teresa Frické, profesora de la Universidad de Chile y primera actriz del Teatro Experimental de esa Institución hermana.

El Teatro Arlequín fue puesto, además, al servicio de diferentes grupos independientes, que dirigieron varias representaciones en él. Se distinguieron especialmente el conjunto denominado Teatro de Bolsillo y The Little Theatre Group of Costa Rica.

Además, el señor Garrido, quien se demostró como elemento sumamente diligente y comprensivo, organizó en el mismo Teatro varias exposiciones de pintura y escultura.

Puede afirmarse que el experimento iniciado por la Universidad el día 9 de noviembre de 1955 con la apertura del Teatro de Cámara, ha resultado sumamente fructuoso. El Teatrillo ha sabido despertar un interés creciente por las actividades dramáticas, y ha servido para estimular el nacimiento de varios grupos experimentales independientes. Abierta por la Universidad la brecha, la Asociación de Periodistas de Costa Rica procedió a mediados del año a abrir al público su propio Teatro de Cámara, el cual también ha venido ofreciendo representaciones a cargo de otros grupos dramáticos (pp. 66-67).

El informe del secretario general, recogido en ese documento (*Anales* de 1956) se refería así (en lo que atañe), a los intereses estudiantiles y de otros grupos sobre el teatro:

Los estudiantes de Filosofía y Letras, que en principio se manifestaron entusiasmados con la idea de cultivar las artes dramáticas, a causa de la falta de tiempo y por las responsabilidades derivadas de los estudios, quedaron a medio camino. El Ing. Garrido, ante esa actitud de los alumnos universitarios, decidió poner énfasis en las actividades culturales que se podían ofrecer en el local en donde funcionaba el Teatro de Cámara. Dadas las circunstancias hay que reconocer la magnífica labor realizada por él, no sólo en la línea de las representaciones dramáticas, sino también en otras, no menos importantes. Por sus contactos personales, obtuvo la colaboración de un grupo de aficionados que se presentó ante el público bajo el nombre de “Teatro de Bolsillo”, que presentó las siguientes obras: “La Ventanilla”, “El Mueble”, “Sólo Ellos lo Saben”, de Jean Tardieu; “Antes del Desayuno”, de Eugene O’Neill, “A las seis en la Esquina del Boulevard”, de E. Jardiel Poncela, “La Versión de Browning”, de Terence Rattigan, “El Sistema Dos”, de George Neveux y “My Three Angels”, de Albert Husson. Esta última la llevó a escena “The Little Theatre Group”. Las diferentes temporadas ofrecidas por el Arlequín, con los mencionados grupos –en los cuales muy pocos universitarios actuaron– fueron acogidas en forma entusiasta por un determinado sector del público. Algunas obras fueron representadas casi durante quince días consecutivos.

La Universidad de Costa Rica se ha apuntado un indiscutible triunfo al crear en San José una modalidad de actividad teatral que ha gustado sobremanera. El camino está abierto... Cumplió con un loable propósito de cultura. Ahora pueden otras entidades o grupos estimular y llevar a mejores realizaciones la empresa.

La clara visión que el señor Garrido puso en juego al hacerse cargo de las funciones cuyo ejercicio le encargó el Consejo Universitario, se tradujo también en las exposiciones de libros y obras de arte que se ofreció al público en un saloncito especialmente acondicionado para eso. Numerosas acuarelas, óleos y esculturas principalmente de profesores, egresados y alumnos de la Escuela de Bellas Artes fueron admirados por personas que al tiempo acudían a las representaciones del Arlequín. Dibujos y pinturas de Margarita Bertheau, Francisco Amighetti, Flora Luján; esculturas de Néstor Zeledón (alumno del III año de la Escuela de Bellas Artes), dieron realce y belleza a las exposiciones. En el mismo saloncito se llevó a cabo la presentación del libro “La Espada de Madera”, de Alfonso Ulloa (pp. 229-230).

Seguidamente, se abre un largo paréntesis para referir parte de la labor cultural del gremio de los periodistas, a través del Teatro de la Prensa (al menos en sus inicios), al que aludió el rector de la Universidad de Costa Rica, en su informe final de labores, recogido en el documento *Anales* de 1956.

Efectivamente, el Teatro de la Prensa, con capacidad para unas 100 personas, situado 25 varas⁵² al sur del Teatro Nacional, tuvo un semestre muy fructífero. Se había inaugurado el 29 de junio de 1956, con la obra *Taller de reparaciones*, de Alfredo Sancho Colombari, y *El despertar de la primavera*, de Frank Wederkind, ambas dirigidas por Sancho Colombari, quien indicó en el prólogo de su obra, publicada en 1956, bajo su propio sello editorial “Nevado Esplendor”:

52 “Vara”: unidad de medida de longitud, utilizada en la época. Hoy “metros”.

Con el objetivo de inaugurar el Teatro de la Prensa, en un plazo de tiempo determinado, se resumió el tema esencial en dos escenas, convirtiéndose en un Auto Sacramental que conserva el mensaje religioso de la pieza completa en su conjunto (1956, p. 7).



Figura 15. Aviso del programa de estreno del Teatro de Cámara de la Prensa

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 47.

Por su parte, es obvio pensar que, tratándose del grupo teatral del gremio de los periodistas, los diarios de la época dieran amplia cobertura a la inauguración del Teatro de la Prensa y los avisos de la presentación de las obras fueran elaborados en formato regular, lo que los hacía bastante visibles al lector. Así, por ejemplo, en *La Nación* del 3 de junio de 1956 (p. 43) se publicó un artículo con el título “El 3 de julio se inaugurará el ‘Teatro de la Prensa’”; en la edición del 24 (p. 51), se incluyó otro con el de “El viernes entrante se inaugurará el ‘Teatro de la Prensa’”; y en la edición del 26 de junio (p. 31), nuevamente se hizo referencia al acontecimiento en una nota titulada “Gran entusiasmo por el debut del ‘Teatro de la Prensa’” y se informó que se tenía previsto inaugurar, el día 29 también, una exposición de pinturas pertenecientes a la colección privada de Arturo Echeverría, entre las cuales figuraban trabajos de Manuel de la Cruz González, Jorge Gallardo, Max Jiménez, Margarita Bertheau y otros artistas (Figura 15).

En el artículo publicado en *La Nación* del 24 de junio (p. 51) se informó de la colaboración que el Teatro de la Prensa había recibido del maestro Arnoldo Herrera, director del Conservatorio Castella y se conocieron los nombres de los actores y actrices que intervendrían en el montaje de *Taller de reparaciones* y en *El despertar de la primavera*, entre los cuales figuraban, como era lógico esperar, algunos elementos del Teatro Universitario (en receso en ese momento): Ana Poltronieri, Fernando del Castillo, Nelson Brenes y Albertina Moya.

A Fernando del Castillo, por cuanto trabajaba para la Radio Universitaria⁵³, el rector Rodrigo Facio, de común acuerdo con el director de esa estación, Carlos Salazar Herrera, le concedió los permisos correspondientes y así se lo hizo saber a Joaquín Vargas Gené, presidente de la Asociación de Periodistas de Costa Rica, en una carta que se publicó en el periódico *La Nación* del 6 de julio de 1956 (p. 12).

53 Hoy “Radio Universidad de Costa Rica”.

Por ese medio informativo (*La Nación* del 5 de julio de 1956, p. 31) se comunicó que la Escuela de Pedagogía de la Universidad de Costa Rica había reservado una función completa exclusivamente para sus miembros, debido al alto valor pedagógico de la obra *El despertar de la primavera*. En la nota periodística se anunciaban las próximas obras: *Usted tiene ojos de mujer fatal*⁵⁴, de Enrique Jardiel Poncela; *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill; *Los Alcmeónidas*, de Alfredo Sancho; *Calígula*, de Albert Camus y *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello⁵⁵.

La labor del Teatro de la Prensa incluyó también conciertos, como el del pianista belga Tibor Yusti, en julio de 1956; foros públicos, como los que dirigieron, por esas mismas fechas, el Ing. Jorge Manuel Dengo, a la sazón gerente general del Instituto Costarricense de Electricidad y Alfredo Hernández Volio, gerente del Consejo Nacional de Producción; exposiciones, como ya se había indicado y otro tipo de actividades.

El 19 de octubre de ese mismo año, el Teatro de la Prensa presentó, bajo la dirección de Roberto Desplá, la obra *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Enrique Jardiel Poncela, y el 27 de noviembre, se estrenó *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo, bajo la dirección de Desplá, también.

El estreno de la obra de Jardiel Poncela se anunció el día 19, en el periódico *La República*, así: "Hoy se presenta de nuevo el Teatro de la Prensa. 'Tú tienes ojos de mujer fatal' será llevada a escena". El texto decía, en parte:

El Teatro de la Prensa [...] se apresta hoy a demostrar una vez más sus grandes cualidades artísticas y su indiscutible idoneidad para sus intervenciones en las tablas. La hilarante obra que se montará hoy a las ocho de la noche, en el Teatro de Cámara del Círculo de la Prensa [sic], no dudamos se constituirá en un éxito de taquilla dadas las cualidades histriónicas de los que actúan (p. 23).

El día 21, en el matutino *La República*, se publicó una reseña con ilustraciones fotográficas titulada: "Superior actuación del conjunto artístico en representación de la obra de Jardiel Poncela", que se iniciaba así: "El comentario de ayer, en los círculos artísticos de la capital fue la extraordinaria actuación del Conjunto Artístico de la APCR⁵⁶ que presentó la comedia de Enrique Jardiel Poncela USTED TIENE OJOS DE MUJER FATAL" (p. 56).

54 El título de la pieza se indicaba, indistintamente, como: "Usted tiene ojos de mujer fatal" o "Tú tienes ojos de mujer fatal".

55 Posiblemente esa lista de obras por presentar en el Teatro de la Prensa había sido tomada de un programa preliminar sujeto a cambios; porque, por ejemplo, *Antes del desayuno* fue una obra presentada por el Teatro Arlequín y otras obras como *Calígula*, *Los Alcmeónidas* y *Seis personajes en busca de autor*, no figuraron en el programa de presentaciones de 1956 del Teatro de la Prensa ni de ningún otro grupo.

56 Asociación de Periodistas de Costa Rica.



Figura 16. Aviso del segundo programa del Teatro de Cámara de la Prensa

Fuente: *La República*, 1956, p. 23.

En la Figura 16 se puede ver la forma en que se informó sobre la obra ya mencionada, en el cual se adelantaba el próximo estreno: *Canción de cuna*, obra del español Gregorio Martínez Sierra.

Ese día 23, el mismo diario, en la sección de “Notas sociales”, incluyó el siguiente comentario titulado: “Anoche triunfó de nuevo el Teatro de la Prensa”:

Anoche fue otro día de triunfo para el Teatro de la Prensa que, con la presentación de la obra de Jardiel Poncela “Usted Tiene Ojos de Mujer Fatal”, cosechó aplausos a granel y justicieros comentarios que se pronunciaron por parte de entendidos en la materia, que califican de “magnífica” la actuación del conjunto que viene trabajando en ese teatro.

La gente de nuevo se arracimó anoche, dando una vez más su ratificación de la calidad artística de los actores, que demostraron sus grandes calidades histriónicas y lo acoplado que se mantiene el grupo.

Húbose de cerrar el teatro para evitar la aglomeración y las entradas se continuaron vendiendo, pero para las presentaciones que seguirán dándose todos estos días, tanto ha sido el entusiasmo que el público demuestra por asistir a admirar al conjunto teatral que se está imponiendo con la hilarante obra del gran escritor español.

Hoy de nuevo, a las ocho de la noche, se llevará a escena la divertida obra que estamos seguros estará en cartelera por muchos días más (p. 17).

La obra *Canción de cuna*, anunciada como la siguiente presentación que se daría en el Teatro de la Prensa, se estrenó, efectivamente, el 25 de octubre de 1956. El día anterior, en el periódico *La República*, se publicó un artículo en donde se señalaba que la recaudación de taquilla del primer día se entregaría a Ester Ureña de Lefrank, “tan conocida y profundamente estimada en nuestros medios artísticos y sociales, ya que se encontraba enferma, sola y en una lamentable situación económica” (p. 23).

La señora de Lefrank y Roberto Desplá fueron los directores del montaje de *Canción de cuna*, que se había escenificado en el mes de agosto, en el Teatro Nacional, según se publicó en el diario *La Prensa Libre* del 30 de agosto de 1956 (Figura 17).

El 29 de noviembre, en el periódico *La República*, se comentó:

Triunfa de nuevo el conjunto de Teatro de la Prensa. El Teatro de Cámara de la Prensa presentó antier [es decir, el 27 de noviembre] con muy buen éxito la obra “Madrugada” del escritor español Buero Vallejo. Con un elenco armonizado hizo este grupo una gran labor de conjunto en donde todos los actores manifestaron sus cualidades artísticas. Anoche de nuevo fué [sic] llevada a escena esta pieza, con nutrida asistencia que con sus aplausos supo estimular el arte de estos jóvenes actores. Hoy será presentada otra vez a las ocho y media de la noche. Y ya ayer estaban casi todas las entradas vendidas (p. 18).

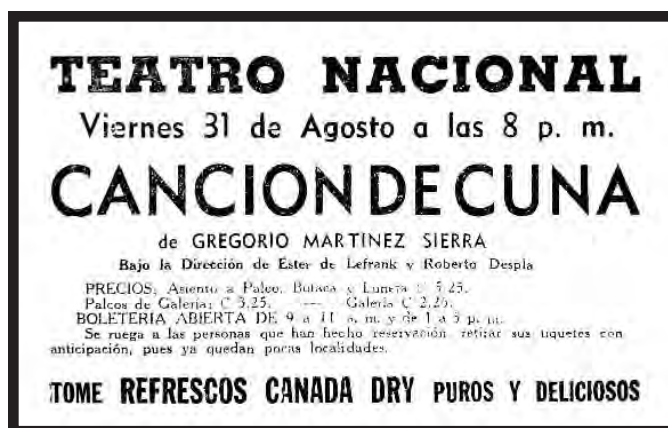


Figura 17. Teatro de Cámara de la Prensa. Aviso presentación de *Canción de cuna*, de Martínez Sierra, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1956, p. 13.

Hasta aquí lo referente a la actividad inicial del Teatro de la Prensa (segundo semestre de 1956).

Al año siguiente, el Teatro de la Prensa tomó el nombre de “Las Máscaras”, como lo daría a conocer el periódico *La Nación* del 25 de mayo de 1957 (p. 16), en un reportaje con gran despliegue fotográfico titulado: “Con el nombre de “Las Máscaras” revive el Teatro de la Prensa”, que reabría sus puertas con la obra de Jean Anouilh titulada: *Cita en Senlis*. La dirección del teatro se le confió a Lucio Ranucci, quien ya había regresado de Nicaragua y había reanudado sus actividades artísticas, de nuevo en Costa Rica.

El grupo de teatro de la Escuela de Filosofía y Letras utilizó, finalmente, la sala de El Arlequín para presentar *Antes del desayuno*, de Eugene O’Neill, obra para un solo personaje, que fue dirigida por Lenín Garrido y en la cual actuó Albertina Moya, quien se desempeñaba como actriz y cantante lírica.

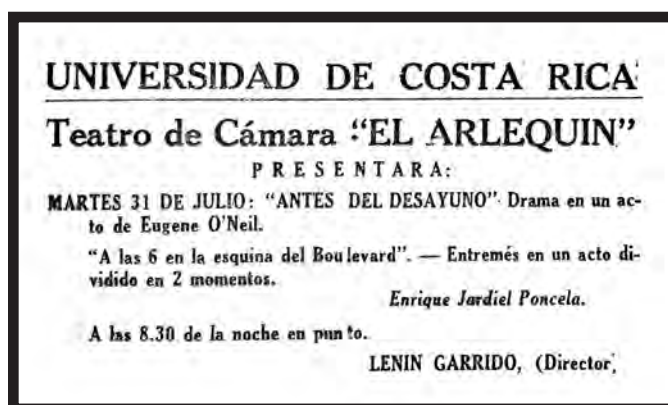


Figura 18. Universidad de Costa Rica avisa presentación de *Antes del desayuno*, de O’Neill y *A las seis en la esquina del boulevard*, de Jardiel Poncela. Teatro de Cámara El Arlequín

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1956, p. 10.

Esta obra, junto con *A las seis en la esquina del boulevard*, se anunció en los diarios de circulación nacional (*La Nación*, *La República* y el *Diario de Costa Rica*) como una presentación de la Universidad de Costa Rica y del Teatro de Cámara El Arlequín. Su estreno se haría el 31 de julio de 1956 (Figura 18).

Esta obra la dirigió Jean Moulaert y el elenco estuvo formado por Kitico de Arguedas, Anabelle de Garrido, Clemencia Martínez y Alexis Gómez.

El 6 de agosto se anunció, por ejemplo, en *La Prensa Libre*, que era el “7.º día de éxito” (p. 27) y el 10 de ese mismo mes se indicó en el aviso que era la última función.

A modo de resumen conviene tener claro que el Teatro Permanente de Cámara de la Universidad de Costa Rica (Teatro El Arlequín) presentó en su corta existencia, que va de julio de 1955 a aproximadamente marzo de 1956, las siete obras de teatro siguientes: *Dónde está la señal de la cruz*, de Eugene O’Neill; *Deseos reprimidos*, de Susan Glaspell; *Mañanas* (o *Mañanitas*) *de sol*, de los Hermanos Álvarez Quintero; *Si no hay otra manera*, de Noel Coward; *Las noches de Chicago*, de Georges Neveux; *Juego Limpio*, de H. Alfredo Castro F. y *El héroe*, de Alberto Cañas.

Esta reseña sobre el “primer” Arlequín es fundamental. Este teatro es el que va a heredar sala y nombre al “segundo” Arlequín; es decir, a la *Asociación Cultural Teatro Arlequín*, llamado en sus inicios Teatro de Bolsillo. A este “segundo” Arlequín, por apego a la verdad y a la realidad de los hechos, no deben atribuírsele como montajes suyos los que fueron presentados por el “primer” Arlequín, el Teatro Permanente de Cámara universitario, dirigido por Lucio Ranucci, o por otros grupos⁵⁷.

Hasta aquí se ha hecho referencia a la génesis y corta vida del Teatro Permanente de Cámara universitario llamado Teatro El Arlequín, así como lo sucedido en la transición que dio paso hacia una nueva etapa, donde tomó protagonismo el grupo de aficionados al teatro que se presentaron, en un principio, como Teatro de Bolsillo, pero que muy pronto se convirtieron en la Asociación Cultural “Teatro Arlequín”, de cuya trayectoria se ocupan los capítulos siguientes y en la cual se centra este trabajo investigativo.

57 En algunos programas de mano de la Asociación Cultural Teatro Arlequín se solía hacer un listado de obras de este grupo (el “segundo” Arlequín) y aparecen “como montajes suyos” algunas de las obras del Teatro de Cámara Universitario (archivo personal de la autora).

También hay confusión sobre el trabajo realizado por el Teatro de Cámara Universitario (El Arlequín) y la Asociación Cultural Teatro Arlequín en el libro de las autoras Anita Herzfeld y Teresa Cajiao titulado: *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología* (Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1973, pp. 15-16).

CAPÍTULO II

EL SEGUNDO TEATRO ARLEQUÍN

PRIMERA PARTE

Introducción

El capítulo segundo de esta investigación se centra en reseñar el paso de los *Arlequines*⁵⁸ y sus colaboradores por el teatro costarricense desde sus inicios en 1956, bajo el nombre de Teatro de Bolsillo, hasta 1969, ya convertidos en un referente de la vida cultural, artística y social del país. En ese lapso de 13 años, el grupo utilizó dos sedes: el Teatro Arlequín de la calle 9 (creado por iniciativa de Lucio Ranucci, ya reseñado en el capítulo primero) y el Teatro Nacional. Estas dos circunstancias en la vida del grupo han sido el criterio fundamental para dividir este capítulo en dos partes.

La primera parte dará cuenta de la actividad teatral de esta importantísima agrupación de pioneros del teatro costarricense durante los años que se extienden desde junio de 1956 hasta mediados de 1963, cuando el Teatro Arlequín presentó sus últimas obras en la tradicional sede de la calle 9 (50 metros al norte del Restaurante y Cafetería Chelles). Dado que el propietario del inmueble arrendado a la Asociación Cultural Teatro Arlequín decidió demoler el edificio para construir un estacionamiento para vehículos, el conjunto debió buscar un nuevo escenario para presentar sus obras.

58 Con ese apelativo se bautizaron ellos mismos, los que forjaron la idea de continuar con el proyecto de teatro de cámara iniciado por la Universidad de Costa Rica y expuesto en el capítulo primero de esta investigación.

El segundo apartado de este capítulo se ocupa de reseñar la trayectoria del Teatro Arlequín desde finales de 1963, cuando el grupo hizo su primera presentación en el Teatro Nacional, hasta 1969. Se ha decidido limitar esta sección hasta este año, por cuanto la década de 1970 tiene características muy particulares para el Teatro Arlequín que serán estudiadas en el capítulo tercero.

Se ha estimado que la historiografía del teatro costarricense está en deuda con el Teatro Arlequín y con todos los artistas y profesionales de disciplinas varias que realizaron su trabajo bajo su alero, porque, a pesar de la notoria actividad realizada por este importante grupo de pioneros, como lo evidencia este estudio, a la fecha solamente se cuenta con la investigación de la pintora Jeannina Blanco, la cual culminó con la elaboración de un filme documental, en este caso contó con el apoyo de Margarita Libby, titulado *Por amor al Arte... El teatro costarricense a partir del Teatro Arlequín*, exhibido en el Teatro Melico Salazar, en mayo del 2009, junto con una exposición de retratos al óleo y cuadros de los *Arlequines* realizados por Blanco⁵⁹.

Se debe reconocer que, por el momento histórico en el que aparece esta agrupación, los montajes que llevó a cabo, el profesionalismo con el que realizó su trabajo artístico, el prestigio que alcanzó en el ámbito teatral y cultural del país, su rol en la formación de un público conocedor y amante del teatro de calidad y su enorme contribución al crecimiento de la escena costarricense, no parece justo relegar al olvido su paso por el teatro costarricense.

En relación con este grupo, don Alberto Cañas escribió lo siguiente en *La Prensa Libre* del 25 de abril de 1991:

[Ellos, los *Arlequines*] a partir de 1956, organizaron y sostuvieron al viejo Teatro Arlequín dándole así al teatro costarricense el más formidable empuje, creando un público y estableciendo un honroso repertorio sin concesiones comerciales ni políticas, años antes de que se produjera la benéfica correntada sudamericana antes de la cual, según algunos desmemoriados, aquí vivíamos en una charca (p. 9).

El 16 de junio de 1996, en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación*, se publicó un amplio reportaje titulado “Huella pionera”, a cargo de la periodista Aurelia Dobles, ya que en ese mes se cumplían cuarenta años de la irrupción de los *Arlequines* en la escena costarricense. En esa ocasión, Guido Sáenz, motor indiscutible del grupo, al rememorar esos inicios, señaló:

Hace 40 años. Parece mentira. Sí fue un mes de junio del 56.

Fue la raíz del teatro profesional. No es que lo hacíamos con ánimo de serlo, sino de la mejor manera posible; nuestro norte era hacer teatro de gran calidad.

59 El filme documental de 55 minutos de duración realizado por la pintora Jeannina Blanco y Margarita Libby con la colaboración del Ministerio de Cultura y Juventud y el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica fue presentado, oficialmente, en el Teatro Melico Salazar en mayo de 2009.

Se nos ocurrió dar ese paso, que no era fácil; el ambiente teatral en Costa Rica era muy exiguo, muy pobre.

Irma Gallegos de Field asumió el papel de tesorera del grupo y se convirtió en el alma que amalgamaba a la gente. Todos hacíamos de todo: boletería, tramoya y hasta barríamos el local. Conseguíamos los chuicas⁶⁰ y los muebles en nuestras casas. [...] Yo era el que maquillaba: me compré los materiales y libros de modelado en el rostro durante un viaje a Nueva York.

[...]

Éramos muy entregados a la causa, sin un cinco de por medio. Ese detalle no nos ubica en el plano profesional, pero nos ufanamos con humildad y certeza de ser causantes del establecimiento del teatro profesional en Costa Rica. Por nuestra consistencia, permanencia y altas metas, establecimos una rutina que dejó huella, y eso lo percibió el público que nos acompañó por 25 años. No es mérito, porque era un gran gozo (p. 5).

La responsable de dicho reportaje señaló que los integrantes de ese grupo, hacía cuarenta años, “pusieron la semilla del movimiento teatral costarricense, ese que tendría después desarrollo, clímax, decadencia y otra vez desarrollo. Mas ellos dieron el primer salto alto” (p. 5). Así que, ¿cómo no hacer un recorrido por la vida del Teatro Arlequín de los *Arlequines*?

Cabe señalar que, a lo largo del análisis de la trayectoria de este conjunto, se encontró mucha información tratada a la ligera sobre el teatro en Costa Rica, en general, y acerca del Teatro Arlequín, en específico. Se ha procurado revisar aquellos documentos y datos de periódicos de la época, actas del Consejo Universitario y archivos documentales y fotográficos, entre otros, con la idea de que este trabajo sea lo más apegado posible a la “realidad” del momento y de que las inferencias de la autora tengan un soporte sólido.

Quienes lean este trabajo tendrán una visión panorámica de lo que se producía, escribía y comentaba alrededor de la actividad de un grupo que, sin lugar a dudas, abrió camino en el teatro costarricense durante la segunda mitad del siglo XX. Se espera que esta reseña contribuya a saldar parte de la deuda referida.

De acuerdo con Guido Sáenz (1981) en el *Semanario Universidad* n.º 513, “hasta la creación de la Compañía Nacional de Teatro, El Arlequín sostuvo el peso de la actividad teatral costarricense” (p. 18). No hay duda de que el trabajo de la Asociación Cultural Teatro Arlequín debe ser valorado en su justa medida.

El abogado, periodista e intelectual costarricense Guido Fernández, con motivo de la apertura de la nueva sede del Teatro Arlequín en la calle 13, en 1972, escribió el artículo titulado: “Estación retorno o progreso del teatro en Costa Rica”. Este se publicó en *La Nación* del 6 de noviembre de 1972 y fue luego recogido en el libro *Los caminos del teatro en Costa Rica* (1977). En él se menciona:

60 Chuica: m. trapo viejo; harapo. En Quesada Pacheco, M. A. (1996). *Nuevo diccionario de costarrriqueñismos* (segunda edición). Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, p. 94.

El Arlequín tuvo en nuestro país una importancia particular. Comenzó como una diversión para personas dedicadas a otros menesteres, como manera de completar el cuadro cultural de un pequeño grupo interesado, un tanto “diletante”, en el espectáculo teatral más que en la vida de teatro. En la historia del Arlequín hay sonados éxitos y grandes fracasos. Pero de ahí salió un equipo de eminentes actores, cuyo retiro paulatino de las tablas ha dejado un vacío sin llenar, y los mejores directores costarricenses, entre ellos dos talentos tan encontrados, pero al mismo tiempo tan extraordinarios como Lenín Garrido y Daniel Gallegos. Del Arlequín son Guido Sáenz, José Trejos, Kitico Moreno, Ana Poltronieri, Oscar Castillo, Anabelle Garrido, cada uno maestro en un aspecto diferente de la actuación teatral, pero todos dueños de una formidable intuición y sobre todo de un temperamento excepcional. El Arlequín guardó silencio durante mucho tiempo cuando se quedó sin sede. Ahora, tras varias experiencias desafortunadas en el Teatro Nacional, vuelve a lo que era: un teatro de cámara magnífico para la formación de actores, pero de muy limitada proyección popular como aporte a una cultura teatral (p. 27).

Del Teatro de Bolsillo al Teatro Arlequín

En el capítulo anterior se señaló que el 7 de mayo de 1956 (acta n.º 819, artículo 3.º) el Consejo Universitario aprobó el nombramiento del ingeniero Lenín Garrido como director de la Asociación del Teatro (entidad no jurídica, como ya se ha mencionado). Aunque su cargo era el de “director de la asociación del teatro”, en la práctica fungía como “administrador del teatro Arlequín”, como se puede concluir del nombramiento asociado a ese puesto de “secretario del administrador del Teatro Arlequín” hecho por el Consejo Universitario (sesión n.º 828 del 18 de junio de 1956, artículo 15).

Quince días después de su nombramiento, Garrido le hizo al Consejo Universitario la primera petición de uso del local del Arlequín para el “grupo experimental denominado ‘Teatro de Bolsillo’, a fin de que realice algunas representaciones en la semana comprendida entre el 5 y el 12 de junio” (acta n.º 825 del 4 de junio de 1956, artículo 17). Esta solicitud fue aprobada con la condición de que se le entregara el 25 por ciento de la entrada bruta a la universidad.

Solís (1991), en su tesis de licenciatura en Artes Dramáticas, cita las palabras de Guido Sáenz, en un documento sin fechar, y anota:

Todo parecía coincidir a favor de la creación de un grupo dispuesto a lanzarse a la aventura de “actuar” y a la vez, de convencer a la Universidad de que facilitara las instalaciones de El Arlequín, (Lenín) Garrido lo logró y fue nombrado administrador de la sala [...] y la maquinaria se puso en marcha. El 5 de junio de 1956, el “Teatro de Bolsillo”, como huésped de la Universidad de Costa Rica, reabría El Arlequín con un programa de tres obras cortas de Jean Tardieu (p. 23).

Según rememoró Sáenz en un artículo publicado en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 5 de agosto de 2012, cuando él y los demás integrantes del grupo pretendían revivir el proyecto del teatro de cámara en la sala del Arlequín conocieron a Jean Moulaert, y barajaron la posibilidad de que los dirigiera:

Su interés, su disponibilidad, su relación con el teatro y las artes en general, como la esencia característica de su familia en Francia. Todo eso me pareció, además de interesante, muy sugestivo. La proposición era muy tentadora. Acepté entonces conversar con el francés.

[Moulaert y su esposa]⁶¹ nos ofrecieron tres obras cortas de teatro experimental del autor francés contemporáneo Jean Tardieu. “Las acabamos de traducir. Son lo último de lo último”, nos aseguraron los Moulaert. “Sus repartos son pequeños y las piezas no solo son absurdas en grado superlativo, sino enormemente divertidas. Aquí las tienen. Léanlas y hablemos”, añadieron.

A todos nos sedujeron las tres piezas cortas de Tardieu. La decisión de montarlas quedó en firme, así como también hacernos responsables de El Arlequín (p. 3).

El 2 de junio de 1956, el periódico *La Nación* informó lo siguiente en un artículo titulado “El Arlequín reanuda sus actividades”:

El Teatro de Cámara de la Universidad –El Arlequín– reanuda sus actividades el 5 de junio de este mes, o sea el próximo martes.

De acuerdo con los planes del Teatro de abrir sus puertas a toda clase de manifestaciones artísticas, tanto universitarias como privadas, en un afán de impulsar la cultura nacional, será un grupo particular el que inicie esta temporada de actividades.

Se trata del “Teatro de Bolsillo” quien presentará un programa de tres actos que se ha dedicado a la creación de un novedoso estilo exclusivo para teatro de cámara.

Las obras son: “La Ventanilla”, “Sólo ellos lo saben” y “El Mueble”, y es seguro que la novedad del programa vendrá a acrecentar el interés que el teatro experimental viene despertando en Costa Rica (p. 39).

Un día después, el 3 de junio, se publicó el aviso de la función inaugural de las tres piezas de Tardieu (Figura 19) en ese mismo medio informativo.



Figura 19. Aviso programa de estreno del Teatro de Bolsillo, en la sala del Teatro Arlequín. Obras de J. Tardieu

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 63.

61 La esposa era Virginia Grütter.

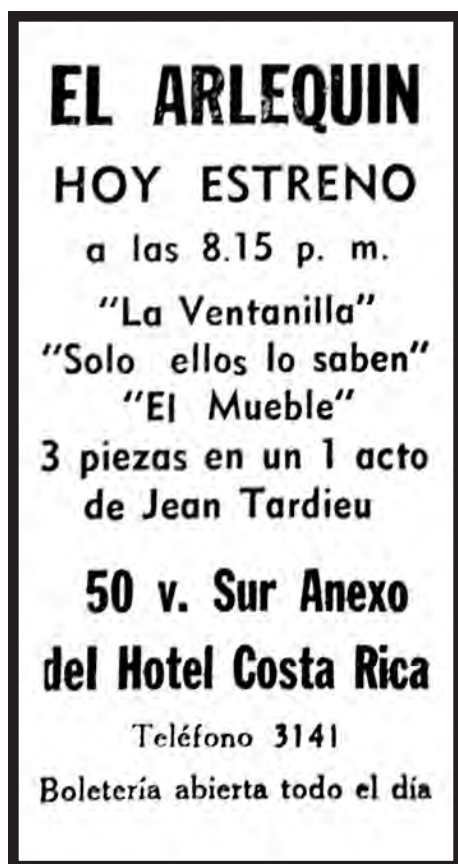


Figura 20. Aviso programa de estreno en la sala del Teatro Arlequín. Obras de J. Tardieu

Fuente: *La Prensa Libre*, 1956, p. 15.

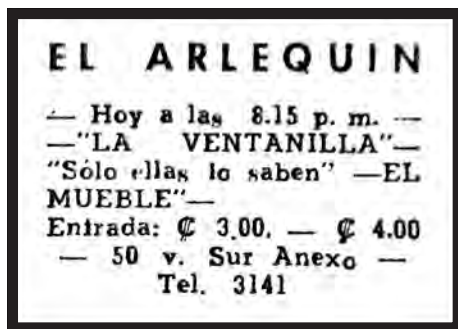


Figura 21. Aviso programa de estreno en la sala del Teatro Arlequín. Obras de J. Tardieu

Fuente: *La República*, 1956, p. 23.

Lo mismo hizo el periódico *La Prensa Libre* en su edición del 5 de junio (Figura 20). En este aviso se puede comprobar que decía simplemente: “El Arlequín hoy estreno”, como si se diera por un hecho que, con solo mencionar “El Arlequín”, ya se sabía de qué se trataba; así de posicionado estaba ese nombre.

El anuncio del matutino *La República* (edición del 5 de junio de 1956) del programa del debut (Figura 21) seguía el mismo formato que el anterior, aunque era más sencillo, según se aprecia.

La presentación del nuevo grupo en la sala del Arlequín fue un éxito. Era evidente que el público estaba ávido de ver teatro y respondió de manera entusiasta. Tras ocho días de presentaciones con lleno completo, finalmente, el 12 de junio se llevó a cabo la última función, no sin antes informarlo por la prensa escrita, para que nadie se perdiera la oportunidad de asistir a aquel prometedor comienzo.

El programa de mano de este primer montaje (Figura 22) si bien contiene la información básica del caso, como grupo teatral, sala, título de las obras, autor, traductores, personajes e intérpretes de cada pieza, y otros, es sumamente sencillo y sin mayores pretensiones gráficas. No obstante este último aspecto, es un documento de gran valor histórico porque marca la continuidad del proyecto de Teatro de Cámara en Costa Rica; representa el primer paso de los *Arlequines* de una larga carrera; dejó clara la condición del grupo de *huésped* de la Asociación del Teatro de la Universidad de Costa Rica, es decir, que no se habían apropiado de la sala, cuya administración le correspondía a esa entidad; dejó claramente los nombres del elenco participante: Kenneth Mc. Cormick, Celina García, Nelson Brenes y Virginia Grütter, en *Sólo ellos lo saben*; y José Trejos y Guido Sáenz, en las otras dos piezas: *La ventanilla* y *El mueble*; y, finalmente, algo sumamente importante, es que no hubo necesidad de recurrir a traductores de afuera, pues el país tenía en ese momento personas capacitadas para esa delicada labor: Jean Moulaert y Virginia Grütter.



Figura 22. Programa de mano. Obras de J. Tardieu. Teatro de Bolsillo, en la sala del Teatro Arlequín: *La ventanilla*, *Solo ellos lo saben* y *El mueble*

Fuente: *Áncora*, *La Nación*, 1996, p. 5.

Uno de los diarios de circulación nacional⁶² incluyó entre sus páginas la siguiente gacetilla, sin firma, titulada “El Teatro de Bolsillo”:

El “Teatro de Bolsillo”, huésped del Teatro Universitario, acaba de presentar tres obras del dramaturgo francés Jean Tardieu: “La Ventanilla”, “Sólo ellos lo saben” y “El Mueble”. Las obras, como tales, fueron presentadas felizmente por el nuevo grupo teatral. Su director, Jean Moulaert, acertó en la selección de los actores y, se nos antoja, supo captar el humorismo efervescente de las cortas piezas.

Guido Sáenz en “La Ventanilla” y José F. Trejos en “El Mueble” son insuperables. Tienen dicción clara, mímica discreta, seguridad y fluidez en el diálogo. Su talento es innegable. A ellos se debe gran parte del éxito logrado, sobre todo a Sáenz, quien vitaliza “El Mueble”, con sus excelentes efectos de sonido.

Celina García, pese a ser novata, saca bien su parte. De quienes trabajan en “Sólo ellos lo saben”, es quien interpreta y asimila mejor el papel. Los demás, en general actuaron discretamente.

El “Teatro de Bolsillo” ha iniciado bien sus labores. Merece apoyo del público y de quienes están obligados a proteger todo retoño de cultura. Felicitamos al nuevo grupo teatral y esperamos que siga adelante (s. p.).

También hubo, en relación con este primer programa del Teatro de Bolsillo, dos trabajos que es necesario destacar: se trata de los comentarios críticos publicados en la prensa escrita. Uno estuvo a cargo de Guido Fernández, en el *Diario de Costa Rica*, el 10 de junio de 1956; el otro, de Alberto Cañas (bajo el seudónimo de O. M.) en el periódico *La Nación* del 12 de junio de 1956.

62 No se ha logrado identificar el periódico.

Estos dos comentarios, transcritos más adelante, deben considerarse, por una parte, el punto de vista de dos distinguidos intelectuales costarricenses sobre el autor, las piezas, el desempeño actoral y otros detalles de este montaje de los *Arlequines*; y por otra, constituyen, hoy por hoy, aquellos primeros intentos de establecer una labor sistemática de crítica teatral de montajes producidos en Costa Rica.

No era la primera vez que se realizaban notas, glosas o comentarios sobre espectáculos; pues se habían hecho sobre presentaciones de compañías teatrales extranjeras en el país, las del Teatro Universitario y del de Cámara, grupos de danza (especialmente de ballet), músicos e incluso sobre películas exhibidas en Costa Rica. Sin embargo, estos dos intelectuales dejaron entrever en sus escritos un deseo de darle seguimiento a los miembros del elenco, a vestuaristas, iluminadores, escenógrafos y otros; de ir formando un público especialmente proclive al teatro; de aportar sus conocimientos sobre los autores de las obras; y de abrir un horizonte muy necesario a futuro.

Tanto Cañas como Fernández deben ser considerados los pioneros de una labor sistemática de crítica teatral, que dejará huella y marcará una senda necesaria en el quehacer artístico. Hoy día hace falta investigar y analizar todo lo relacionado con la crítica teatral en Costa Rica.

No se considera redundante insistir en la importancia fundamental de la labor crítica de Fernández y de Cañas, en su capacidad investigativa, en su tenacidad para educar y formar al público más lego en la materia y su independencia de criterio.

Fernández (1985) sostenía que en toda generación de creadores de la literatura y el arte debía haber, al menos, un crítico, quien era el responsable de proporcionar luz; es decir, era portador de una “lucerna” (p. 10) (ese era el término que utilizaba); era, decía, un suerte de cernidor que separa el grano de la paja, elementos estos que debían quedar bien diferenciados si su trabajo pretendía ser útil. Fernández resumía su labor así:

Un combatiente que a veces hace sombra consigo mismo, un atleta que se encuentra en estado de permanente tensión entre su actitud ante la obra, sus realizadores y el público, el intérprete de los gustos del lector y el obrero de fragua a quien se le pide enderezar la forja sin soplete (p. 13).

¿Quiénes eran estos dos críticos? Guido Sáenz (2003) en el libro *Piedra Azul, atisbos en mi vida*, se refiere a ellos con estas palabras:

Ambos, teatralmente cultos, fueron una guía imponderable para esa época y la podrían haber seguido siendo para cualquier otra. Escribían objetivamente, sin hacer concesiones y con un notable y estimulante estilo, positivo para las producciones, para los actores y, consecuentemente, para el público. Cuando algo no les gustaba, igualmente lo decían, pero siempre con la intención de guiar tanto al espectáculo como al espectador. No hay duda de que su contribución fue enorme, inteligente, eficaz y orientadora. Jamás retorcida, arbitraria, dañina per se, injuriosa, o hasta procaz como sucede con algunos que se hacen llamar críticos para disimular y ocultar el estéril y abrumador fracaso de sus vidas en todos los aspectos imaginables (pp. 149-159).

Guido Fernández (1977), sin embargo, decía que él no era crítico: “Prefiero llamarme comentarista, o cronista teatral, y aceptar humildemente que la crítica de teatro está aquí no digo en pañales, sino en embrión, a una cierta distancia del oficio teatral y la dramaturgia” (p. 8).

En cuanto a Cañas, él siempre se consideró, a lo largo de su “carrera” de “crítico” teatral y de cine, como “cronista”. Cabe mencionar que muchos de sus comentarios, a diferencia de los de Fernández, generaron controversia; hubo personas que no compartían sus puntos de vista. Quizá la crítica más fuerte la recibió de una persona que firmó como A. C. J. en un artículo publicado en el periódico *La Nación* el 25 de setiembre de 1963 con el título de “El cuarto en que se vive: unas palabras con O. M.” (p. 26).

En relación con el ya mencionado primer montaje del Teatro de Bolsillo, el comentario crítico de Fernández, titulado “La angustiada carcajada de Jean Tardieu”, decía:

No se encuentra Jean Tardieu en la galería de las grandes figuras del teatro contemporáneo francés. Su nombre no está tan inflado como el de Sartre, Camus, Anouilh, Giraudoux o cualquier otro. Es una fama modesta la suya, pero no por eso menos digno de interés su hacer teatral, a juzgar por las tres obras que nos ha presentado Jean Moulaert en “El Arlequín”.

La primera es “La Ventanilla”, todo un acierto de realización, un ejemplo de buen comportamiento escénico, un magnífico suceso de habilidad y de comprensión. En escasos veinte minutos de diálogo entre una persona cualquiera que llega a pedir información sobre el itinerario de unos trenes, y quien lo atiende detrás de la ventanilla, Tardieu ofrece al público todo un catálogo de observaciones psicológicas, sociales, políticas, económicas. En tan breve conversación, se enlaza a la tierra como observador sagaz y penetrante, empuña los instrumentos quirúrgicos y va haciendo la disección de muchos —no sabemos todavía cuántos— mitos contemporáneos; y de pronto, se traslada a un ámbito totalmente opuesto, se fuga del escenario y divaga sin rumbo por un terreno irreal, pero al mismo tiempo material, lleno de extrañas sugerencias metafísicas. De entrada, la sátira enfoca la manía estadística de las grandes y pequeñas empresas de hoy: el afán incontrolado de acumular datos, informes, fechas, para tenerlos en un archivo que sabe Dios para qué servirá. Luego los papeles se cambian y es el ciudadano corriente —en quien hemos visto, por algún extraño puente de ideas, a una suerte de Joseph K.— el que abrumba con interrogantes al burócrata que le atiende, confiándole sus problemas sin revelar nada sobre ellos y finalmente, en tono de videncia, recogiendo brutalmente la intuición franca de la proximidad de la muerte. Y ya que mencionamos a Joseph K., digamos en el mismo orden de ideas que en esta atmósfera de persecución y de culpabilidad, la imagen de Kafka se asoma por entre los pliegues de alguna cortina, quizá sonriendo con la misma mueca angustiada con que vio levantarse una mañana, convertido en insecto, al viajante de “La Metamorfosis”.

“Solo ellos lo saben” es una pieza de remiendos que apunta sus flechas contra la legión de escritores que queriendo decir mucho no dicen nada y que, por el contrario, se complacen en hacer intrincados los personajes y los sucesos de sus obras hasta tal punto que, al final, nadie entiende un ardite. El tema es original, casi pirandelliano, y no es ocioso advertir al público que vaya a verla, que no le busque sentido, porque no lo tiene, porque es una estampa escénica que se caracteriza, precisamente, por su ausencia de lógica. Cualquiera pudo haberla escrito —lo cual es evidentemente muy fácil— pero sólo Tardieu tuvo la idea de hacerlo. La carcajada que arroja

“Sólo ellos lo saben” a mucha escoria del teatro de hoy que, de vez en cuando, se cuela por aquí y por allá con el respaldo de un nombre famoso, es fina e hiriente. Queda en el ambiente durante mucho tiempo.

Finalmente, “El Mueble” es otro ejemplo de este humor trágico, de esta risa angustiosa y grotesca de Tardieu. El tema podría plantearse, en términos trascendentales, como el antagonismo del hombre y la máquina, el problema de la sobrecreación, y quizás sobre otros asuntos de no menor relieve. Pero nos interesa poner énfasis solamente en que es ese complejo estilo cómico de Tardieu el canal por donde hace discurrir, con mucha inteligencia, su mensaje subterráneo.

Claro que las obras descritas no pertenecen al género teatral que es accesible a toda clase de público y aun de crítica. Pero si aquella condición inherente a ellas permanece oculta para muchos, por lo menos queda de ellas, a la luz, lo externo de un ademán cómico sin goznes, desmesurado y arrítmico.

La interpretación de piezas de tan complicada estructura fue un acierto. Y lo decimos sin hipérbole. Tanto desde el lado de Moulaert como en lo que se refiere a los actores, las obras subieron a escena en perfecto entendimiento con su tonalidad de raro humorismo desencajado y agónico. “La Ventanilla” nos reveló que Guido Sáenz es un actor de grandes posibilidades y que, guiado por consejos pertinentes, puede conseguir mucho de ese talento innato. “Sólo [sic] ellos lo saben” es una excelente demostración de que los novatos pueden subirse encima de los hombros de veteranos, como ocurre con Celina García, quien ejerció mayor autoridad sobre su papel y sobre la escena que Nelson Brenes. “El Mueble” es la obra de José Francisco Trejos y del encargado de los sonidos. A ellos se debe su buen suceso.

De todo lo cual se desprende que el prestigio del teatro de cámara, a que llegó por industria y sensibilidad de Ranucci, tiene perspectivas de mantenerse. Así, con modalidades distintas, autores no descubiertos y caras nuevas en el tinglado, hay que esperar mucho de este “Teatro de Bolsillo” que se hospeda en el “Arlequín” (p. 4).

Por su parte, el comentario crítico de O. M. (Alberto Cañas) titulado “Tres piezas de Jean Tardieu” mencionó:

LA VENTANILLA–SOLO ELLOS LO SABEN–EL MUEBLE. –Obras en un acto de Jean Tardieu. Traducidas y adaptadas por Jean Moulaert y Virginia Grütter. Presentadas por el Teatro de Bolsillo, con José F. Trejos, Guido Sáenz, Kenneth McCormick, Celina García, Nelson Brenes y Virginia Grütter, bajo la dirección de Jean Moulaert, en el Teatro Arlequín.

Un nuevo y muy interesante grupo teatral que se denomina “Teatro de Bolsillo”, hizo su primera presentación en el Teatro El Arlequín, con entusiasmo, dedicación y acierto, pero con un programa inferior a la calidad del grupo.

No es que exista nada contra las obras de Jean Tardieu que se presentaron. Lo que ocurre es que cada una de ellas estaría muy bien como complemento a un programa de más miga.

Presentadas en serie, como lo han sido, dejan en el ánimo del espectador la sensación de que ha asistido a una cena cuyo menú estaba compuesto únicamente de postres.

La primera de las obras “La Ventanilla” es la más débil y la más pretenciosa de las tres. Lo que comienza como una especie de sátira contra la burocracia, se pierde luego en pseudo-filosofías de lugar común, tan sólo [sic] salvadas con adecuados pero cada vez más esporádicos toques de humor. Es como si el autor se hubiera puesto a escribir a medio leer una novela de Kafka. Hay una imitación formal de la técnica del gran novelista checo, pero muy poco de su fondo y de su miga.

“Sólo Ellos lo Saben”, es una muestra de ingenio, pero no de ingenio excesivo. Cuatro personajes discuten hábilmente una situación, aparentemente espantosa, sin que el público llegue jamás a enterarse ni de sus pormenores, ni de nada. Las cosas se complican cada vez más, pero el espectador no sabe por qué, no llega a entender nunca lo que sucede. Si la obra tuviera un final menos rotundo (la situación se arregla, y el espectador positivamente se da cuenta de que se ha arreglado), sería un éxito total. A la larga, la obra hace pensar que se trata de una charada que cualquiera estaría en capacidad de escribir, y que el acierto de Tardieu reside en que sólo a él se le ocurrió escribirla.

La mejor de las obras presentadas es, sin duda alguna, “El Mueble”, que podría definirse como un sketch de gracia inagotable y casi que de gracia infinita. Es un largo monólogo entre dos personajes (uno de ellos no profiere palabra alguna); el que habla, inventó un mueble, que no vemos. Un mueble maravilloso que hace de todo. Y trata de vendérselo al otro, mediante la táctica más agresiva de los agentes viajeros proverbiales. Cada frase es un acierto, y el desenlace es sorpresivo, si no original.

Hasta aquí las obras. Hablemos de la manera como fueron presentadas, y entonces hay que comenzar a elogiar la labor del “Teatro de Bolsillo”. La dirección de Moulaert en “La Ventanilla” y “El Mueble” es impecable; desgraciadamente, no logró dar sabor de clímax al desenlace de “Sólo ellos lo saben”, que parece agonizar y morir en los últimos segundos; pero se nos antoja que puede subsanarse en el curso de la corta temporada que se anuncia.

“Sólo ellos los saben” es la más difícil de montar de las tres, y Moulaert ha sabido mover a sus personajes en el ínfimo ámbito de El Arlequín, y ha acertado el ambientar la obra a la manera de hace cuarenta años, tanto en vestuario, como en amaneramientos, ademanes, poses y técnica histriónica.

La escenografía es escueta, adecuada y oportuna. Con toques de burla y humor. Muy económica en “El Mueble” y “La Ventanilla”; cuidadosísima en “Sólo ellos lo saben”.

El aplomo con que se conduce José F. Trejos en sus dos intervenciones, es el esperable. En el medio actual, hay pocos actores capaces de revestir de mayor autoridad a sus personajes. Las escenas humorísticas de “La Ventanilla” y el largo monólogo de “El Mueble” duplican su efecto por obra del intérprete. No hay que olvidar que tiene cierta veteranía, pero no es sólo por ella –sino principalmente porque tiene talento– que puede ser el maestro de casi todos los esperanzados que se van iniciando en los escenarios.

Guido Sáenz, admirable cultor de muchas artes (en privado hasta ahora) prueba suerte en público y constituye una revelación. Es lo que cabía esperar de un hombre de tan profunda sensibilidad y tan arraigado (arraigado viene de raíz) sentido artístico. Artista nato, le basta un gesto, para decir muchas cosas. Y tiene el don inefable de la expresividad, con o sin palabras.

Ellos dos son lo más destacado del grupo. Kenneth McCormick estaba nervioso la noche del debut, y tiene tendencia a declamar; pero esta tendencia es reprimible. Su labor discreta no deslucen, y tiene evidente temperamento. También tiende a declamar Celina García, pero hay en ella la materia para desarrollar una actriz de recursos mímicos que puede llegar a sorprender. Nelson Brenes ha tenido mejores trabajos; no cabe aventurarse a decir que, como director, Ranucci le comprende mejor que Moulaert; pero su intervención en “Sólo Ellos lo Saben” es inferior a las que anteriormente ha tenido en El Arlequín. Virginia Grütter (que bajo la dirección de Ranucci tuvo un bautismo de fuego desafortunado en “El Viajero sin Equipaje”)⁶³, demuestra que una golondrina no hace verano, y que lo que le ocurrió la otra vez, fue producto de la mala suerte; en este programa de Tardieu, su trabajo es altamente discreto.

El programa no especifica de quién es el maquillaje (este cronista sospecha que es de Guido Sáenz); merece párrafo especial, porque es un maquillaje que efectivamente caracteriza. Y la caracterización es uno de los mejores elementos en este debut del Teatro de Bolsillo. Uno de los mejores, pero no el mejor. El mejor, a no dudarlo, son los efectos de sonido, perfectos desde cualquier punto de vista que se les observe. En los efectos sonoros reside la mitad del éxito de “El Mueble”, y tienen la eficacia, el sentido humorístico y la originalidad de aquellos memorables efectos de la película inglesa “El Hombre del Traje Blanco”. Es la primera vez, en muchos años, que aquí se puede apreciar una sincronización hecha con cuidado, con dedicación y con sentido exacto de su función.

El grupo, como tal, está acoplado y tiene sentido de equipo. No ha andado con tanto acierto en la elección de su primer repertorio; Jean Tardieu aparece –al través de estas tres obras– como un autor ingenioso y de recursos, pero de un talento menor, que le sirve, sin embargo, para captar cierto snobismo [sic] que todo público tiene, con tendencia a lo superficial y a lo frívolo. Es un magnífico complemento dentro de un programa de más envergadura. Pero el programa que estamos viendo, es prácticamente un Festival de Tardieu, que no se justifica (p. 20).

En el periódico *La República* del día 12 de junio de 1956, se publicó un artículo bajo la firma de A. S.⁶⁴. Llevaba por título “La dirección de Jean Moulaert impuso el ‘Teatro de Bolsillo’” y decía así:

El “Teatro de Bolsillo”, huésped del Teatro Universitario de Costa Rica, es un huésped por cierto al cual la Universidad no debería dejar marchar, dándole, por el contrario, Cédula de Residencia nacional.

Su director, Jean Moulaert, ha logrado presentar tres creaciones del maestro Tardieu, cuyo dominio de la velocidad se ha hecho evidente en tres creaciones de intensidad escénica, modelos de economía en el plan, análisis y solución del argumento.

La nómina de actores presentada por el Director, constituyeron de por sí una revelación y una muestra del temperamento de fino localizador de caracteres, que es

63 La obra *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, dirigida por Lucio Ranucci, fue estrenada por el Teatro Universitario el 12 de agosto de 1954.

64 Se trataba de Alfredo Sancho Colombari, periodista, dramaturgo y poeta muy vinculado a la actividad teatral, quien solía suscribir los artículos periodísticos con las iniciales de su nombre y primer apellido. (Información tomada del “Fichero Topográfico” de la Biblioteca Nacional de Costa Rica).

Moulaert. Encontrar el tipo para esa nueva especie de teatro creado por Tardieu, y la forma en que los actores cumplieron, exhibe una vez más, las posibilidades del material humano que hay en nuestro país.

El teatro portátil, manuable, del dramaturgo francés es un teatro podado, auto-censurado, resumido. Y, así son las reacciones que provoca: veloces, intensas, radicales; no obstante, la gran economía de personajes, espacio y tiempo.

Colaboró, en la adaptación y traducción de la obra, Virginia Grütter, debiéndose a ella, en gran parte, el éxito conseguido por Jean.

También debe apuntarse el mérito del escenógrafo, Sr. Moya, quien captó ágilmente el sentido de la **mise en scène**, [y] como asimiló admirablemente el Sr. Sáenz el montaje de ruidos que acompañaron la acción de “El Mueble”.

Quiera el señor Garrido Llovera, Administrador del Teatro de Cámara de la Universidad, expedir un decreto prohibiendo que el Teatro de Bolsillo abandone “El Arlequín” (p. 2).

Como se ha visto, el grupo comenzó como Teatro de Bolsillo; sin embargo, esta denominación fue absolutamente transitoria y circunstancial y quedó absorbida por un nombre de más peso, ya conocido y posicionado en el imaginario colectivo. En la realidad, y para todos los efectos, era *Teatro Arlequín*, sin más.

Aparte de lo dicho, habría que apuntar otras razones para que la designación “Teatro de Bolsillo” no se asentara en el medio. Parecieran resultar válidas las siguientes:

- a) El propio interés de los iniciadores de hablar, desde el principio, de una continuación del *Arlequín*, como ha quedado patente tanto en las actas del Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica, como en el libro de Sáenz (2003) *Piedra Azul: atisbos en mi vida* (2003). Y es que, en lo profundo, este grupo se sentía heredero del proyecto de teatro de cámara, nacido por iniciativa de Ranucci.
- b) Las instalaciones que se iban a utilizar ostentaban el nombre de “Teatro El Arlequín”, donde también existía una cafetería y una sala de exposiciones artísticas. Es decir, era a esas alturas, un lugar especial de sobra conocido en el modesto San José de la época.
- c) A escasos meses del comienzo, los integrantes del grupo decidieron organizarse jurídicamente bajo la razón social de: Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica.

A partir de esa reapertura, este grupo será el artífice de un movimiento teatral que abarcará la segunda mitad de la década del cincuenta, la del sesenta y casi toda la del setenta, período reseñado en esta investigación. Sobre los integrantes del grupo, verdaderos creadores y promotores del arte teatral en Costa Rica, Sáenz (2003) dijo:

Todos habíamos visto buen teatro, aquí y afuera, leíamos mucho y estudiábamos más. Era un grupo de gente de formación universitaria, medianamente culto, ‘viajado’ y con mundo. [Que estaba integrado por] José Trejos, Lenín Garrido, Anabelle Quesada de Garrido, Virginia Grütter, Daniel Gallegos, Kitico Moreno y yo. Más tarde, Ana Poltronieri, Óscar Castillo, Kenneth McKormick [sic], Albertina Moya, Clemencia Martínez y otros (pp. 148-149).

En su tesis, Solís (1991) indicó que el Teatro de Bolsillo estaba compuesto por Guido Sáenz, Jean Moulaert, José Trejos, Virginia Grütter, Nelson Brenes, Roberto Fonseca, Celina García, Kenneth McCormick y Liliana García⁶⁵. Sin embargo, esos nombres corresponden a quienes intervinieron en el primer montaje de la agrupación, en junio de 1956, y no a quienes permanecieron en esta, como un núcleo compacto, a través de la vida del Arlequín.

En el reportaje ya mencionado de la periodista Aurelia Dobles sobre la trayectoria del Teatro Arlequín, “Huella pionera”, se reproducen las siguientes palabras textuales de don José Trejos, quien narraba aquellos comienzos del Teatro Arlequín:

En junio de 1956, Jean Moulaert, un joven francés que tenía poco tiempo de haber llegado al país, junto con Lenín Garrido, José Trejos, Guido Sáenz, Kenneth McCormick y unos pocos colaboradores más, decidimos llevar a escena tres obras cortas de Jean Tardieu, las cuales serían representadas en el Arlequín, teatro de cámara que un año antes había instalado la Universidad de Costa Rica, gracias al esfuerzo de Lucio Ranucci. Ese nuevo grupo se llamó a sí mismo Teatro de Bolsillo [subrayado añadido], pero ese nombre solo se usó en la primera representación [subrayado añadido], ya que después de esta la UCR decidió no sostener más el Arlequín y el nuevo grupo se hizo cargo del teatrillo de cámara adoptando su nombre [subrayado añadido]. Poco tiempo después se constituyó legalmente la que habría de llamarse Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica (*Áncora*, 16 de junio de 1996, p. 5).

Es posible que, por las limitaciones de la memoria, o porque sean hechos que no se consideran relevantes, haya datos que no coincidan, aunque provengan de las personas involucradas. Tal es el caso del uso del nombre Teatro de Bolsillo utilizado durante todo el segundo semestre del año 1956, tal como se lee en las solicitudes de la sala hechas al Consejo Universitario después de la primera presentación. Tampoco hay coincidencia en la lista de fundadores. Según el reportaje antes referido, Trejos le dijo a la periodista:

Observe bien la lista de fundadores del Arlequín: Jean Moulaert, Guido Sáenz, Daniel Gallegos, Guido Fernández, Clemencia Martínez, José Trejos, Irma Field⁶⁶, Marius Ferrat, Kenneth McCormick, J. Francisco Chaverri, Alberto Cañas, Guillermo Arguedas y Roberto Fernández.

La irrupción del Teatro de Bolsillo en la vida cultural del país, con el programa de obras de Tardieu dirigidas por Moulaert, con claros propósitos de profesionalismo y con un interés legítimo de hacer un teatro distinto, fue un acontecimiento fundamental e inusitado en la vida teatral costarricense. En palabras de Sáenz (2003): “Fue como un gol de media cancha” (p. 148), frase usada en el ámbito futbolístico y muy utilizada por su entrañable amigo José (Pepe) Marín Cañas, según le dijo Sáenz a la autora de esta investigación⁶⁷. Ciertamente, este hecho fue trascendental y marcó un punto de inflexión en el desarrollo del teatro costarricense.

65 El nombre correcto era “Celina”.

66 Irma Gallegos de Field.

67 Entrevista de la autora a Guido Sáenz del día 5 de abril de 2013 y conversación telefónica del día 27 de agosto de 2013.

Para entender, en su justa medida, la labor de los *Arlequines*, es muy importante destacar que a este grupo no lo movía el afán de lucro, pues todos sus integrantes eran profesionales, empresarios con medios económicos o personas que formaban parte de estratos sociales altos. El Teatro Arlequín nunca se pensó como una entidad comercial, sino como una asociación cultural. En una entrevista con la periodista Patricia Blanco, al cumplirse 25 años de la primera presentación del grupo, Guido Sáenz confesó: “No ganábamos ni un centavo, el trabajo era mucho: nos correspondía pegar puertas, barrer y limpiar pisos, vender boletos, hacer afiches...”. Esto dio lugar a la publicación de una reseña sobre el Teatro Arlequín en el *Semanario Universidad* (n.º 513, p. 16) en 1981.

Por su propia naturaleza, el grupo del Arlequín era pequeño y tuvo unas motivaciones muy particulares para hacer teatro. Seleccionaba cuidadosamente los textos y centró su actividad en una sala josefina acorde con sus propósitos. Además, dio a conocer a los grandes autores del teatro universal y también a algunos costarricenses. A sus integrantes les interesaba el teatro en sí, por puro goce y placer. Esos rasgos exaltan, todavía más, la labor indiscutible de los *Arlequines*.

Dadas las consideraciones anteriores, resulta inapropiada la crítica de Esteban Polls, primer director de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), quien llegó a Costa Rica pocos años antes (mediados de 1968) y realizó algunos montajes junto a los *Arlequines*. Mientras todavía ocupaba el cargo mencionado, hizo alusión al Teatro Arlequín en un artículo publicado por el *Semanario Universidad* (26 de marzo de 1973) bajo el título de: “Llevamos al pueblo lo mejor del teatro”. En él, expresó:

Ha habido un grupo que desde que llegué me ha preocupado, el Arlequín.

Fue un semillero que fructificó en gente de teatro, algo que no había en este país. Despertó vocaciones y aficiones, pero luego representó la negación de lo mismo.

El Arlequín es un núcleo aferrado que cerró el paso a esa serie de vocaciones y creó las primeras frustraciones teatrales. Por el giro que le dieron se convirtió en el *hobby* de un círculo, que lo querían sólo [sic] para ellos.

Ha hecho representaciones importantes, pero limitadas a hacer funciones en que disfrutaban los intérpretes y con un cerrado público adepto. Es un grupo importante en la historia teatral del país, pero debió tener más ambiciones.

Empezó en una sala de menos de 100 localidades y hoy cuenta con 150 espectadores. Si se conforman con ese público, algo anda mal, algo está equivocado (p. 3).

Resulta necesario subrayar que nadie medianamente informado y conocedor del trabajo de este grupo teatral dudaría de su honestidad profesional y de que sus integrantes asumieron la tarea como una faceta fundamental en sus vidas a la que entregaron muchísimas horas y esfuerzo. Esto lo han reconocido personas vinculadas al medio, cuyas opiniones han quedado recogidas en esta investigación.

Por lo tanto, sería injusto e inapropiado reputar lo que hacían de *hobby*⁶⁸, entendido este término como un “pasatiempo o entretenimiento que se practica habitualmente en los ratos de ocio”, según la definición que aporta la Real Academia Española (RAE); puesto que a cada uno de los miembros de la Asociación Cultural Teatro Arlequín se les iba la vida en hacer teatro y, por su solvencia económica, podían dedicar parte de su tiempo a esa actividad. El hecho de entregarse a ella como lo hacían, sin recibir una remuneración (aunque no siempre fuera así), no puede ser motivo para descalificar su trabajo, si este se conceptúa como “aquel esfuerzo humano aplicado a la producción de bienes” (RAE), en este caso inmateriales.

Los directores

Un detalle muy importante reside en que este grupo siempre se aseguró de contar con los mejores directores, pues los integrantes entendían muy bien que un buen guía era fundamental. Esta premisa fue decisiva para enfrentarse a nuevos autores, a textos complejos y para el crecimiento de todos ellos.

Sin duda alguna, fue determinante, contar desde el inicio con un director como Jean Moulaert. Un profesional riguroso, experimentado (que dirigía obras tanto en español como en inglés o francés, como se expondrá a lo largo de esta investigación), disciplinado, serio y conocedor del oficio teatral. Desde el principio implantó una serie de exigencias que mejoraron sustancialmente la puesta en escena.

Entre sus logros está la eliminación, definitiva y para siempre del “apuntador”, a cuyo cargo estaba el recordarles a los actores, en escena, los parlamentos que olvidaban y era utilizado hasta por las compañías extranjeras que se presentaban en el país. Este avance podría catalogarse de revolucionario, pues se orientaba hacia la profesionalización de los actores y actrices y a su independencia como tales. Obvio es decirlo, el público recibía un mejor producto.

Otro de los aportes de Moulaert fue establecer el sistema de temporadas, en contraposición a espectáculos por una sola noche, habituales, sobre todo, en las compañías teatrales que se presentaban en el país. Esta modalidad pretendía, entre otros objetivos, ampliar las oportunidades, y así atraer más público; racionalizar los recursos invertidos, tanto en horas de ensayo, como en vestuario, escenografía, iluminación y otros elementos; y, finalmente, se trataba también de un asunto de imagen, pues no daba la misma impresión abrir solamente una noche a tener actividad durante varias semanas.

68 Como lo hizo Esteban Polls en una entrevista publicada en el *Semanario Universidad* del 25 de marzo de 1973, p. 3.

Sobre ese particular, Jean Moulaert y Guido Sáenz hicieron un comentario que se publicó en el *Semanario Universidad* (n.º 513 del 13 al 19 de noviembre de 1981), en los siguientes términos:

[El sistema de temporadas] condujo al surgimiento de un foco de actividad teatral permanente y a atraer mayor cantidad de público, así como también de gente interesada en hacer teatro. En ese sentido [...] el Teatro Arlequín tuvo el gran acierto de formar un público y de cambiar actitudes frente al arte dramático (p. 18).

Una de las personalidades clave del Arlequín a partir del segundo montaje fue, sin duda alguna, Kitico Moreno. Según su opinión⁶⁹, los *Arlequines* eran superiores a los españoles que venían a Costa Rica, pues estos últimos no sentían al personaje (era “como de la boca para afuera”) y no se preocupaban por aprenderse el papel, ya que ahí estaba el apuntador para ayudarles. Ellos, en cambio, estaban obligados a saberse de memoria los parlamentos, a consagrarse con pasión y entrega a su personaje y al espectáculo total; a asumir el reto con una enorme responsabilidad. En otras palabras, ellos hacían teatro profesionalmente. El director Moulaert, afirmó Moreno, “era muy exigente y riguroso y les exigía puntualidad, asistencia a los ensayos, saberse el papel y poner todo el empeño”.

Kitico Moreno⁷⁰ le confesó cómo quedó fascinada cuando vio el primer montaje de las piezas de Tardieu, en junio de 1956. Fue en ese momento que se dijo: “Yo quiero actuar con ellos [y] en el segundo montaje ya estaba subida en el escenario”. Ella se refería a la obra *A las seis en la esquina del Boulevard*, la cual será reseñada posteriormente.

El 1.º de agosto de 2012, con motivo de la muerte de Moulaert acaecida el 29 de julio de 2012, Alberto Cañas dijo:

Con Jean Moulaert ha desaparecido uno de los verdaderos responsables del crecimiento y auge del teatro en Costa Rica a partir de la década de 1950.

Hombre de exquisito gusto, perteneciente a una familia de fuertes conexiones teatrales y cinematográficas en Francia (su padre fue un notable escenógrafo y una prima suya fue actriz destacada en el cine de la Francia ocupada), Moulaert ingresó a Costa Rica por razones matrimoniales, y aquí, en cuanto pudo, se conectó con la gente que estaba empeñada en hacer teatro, y fue el director de escena oficial del Teatro Arlequín, cuando el grupo que adoptó el nombre de esa sala, se fundó en 1946 [evidentemente hay un error, pues se sabe que fue en 1956].

Caracterizado por un gusto exquisito en el manejo de los actores y actrices, y por un exacto, diríase que matemático sentido del movimiento escénico, desde que el grupo Arlequín comenzó, sus producciones (con intérpretes casi todos novatos) se caracterizaron por su calidad escénica y el jago, por decirlo así, que Moulaert sabía extraerles a los aficionados que se decidieron a hacer teatro y fue en el Teatro

69 Entrevista realizada por la autora a Moreno el día 19 de setiembre de 2013.

70 Misma entrevista citada en la nota anterior.

Arlequín (50 metros al norte de Chelles) donde comenzó a crecer el público teatral, al extremo de que, cuando tuvieron que devolver el pequeño local que alquilaban, se pasaron tranquilamente al Teatro Nacional y aprendieron a llenarlo.

Junto a él se formaron como directores Daniel Gallegos y Lenín Garrido y como intérpretes Kitico Moreno, Guido Sáenz, Ana Poltronieri (que ya había anunciado su talento bajo las órdenes de Luccio [sic] Ranucci que en 1946 [es 1956, lo correcto] se fue a Nicaragua), José Trejos (que también tenía alguna experiencia), Annabel [sic] de Garrido, Oscar Castillo, Flora Marín, tantos otros aficionados que se me escapan, a quienes los Catania (Carlos, Alfredo y Gladys, cuando llegaron a este país a finales de la década de 1960) convencieron de que se convirtieran en profesionales. Profesionalizando el teatro, lo demás fue crecimiento e historia, hasta que en 1985 se cerró el Teatro del Museo por insistencia de la Junta Directiva de la institución y hasta allí llegamos, pues allí comenzó la espantosa decadencia que hoy sufrimos.

No sólo tenía Moulaert un gran talento como director, sino que era un lector impenitente de teatro, alerta a lo que sucedía en los grandes centros. Fue él quien presentó aquí, por cierto, con éxito, la primera obra del teatro del absurdo: “La Lección”, de Eugene Ionesco, y sabía alternar las novedades con el teatro sólido y consagrado. El Arlequín fue realmente un tesoro bajo su dirección.

Habiendo sido él el primer director de la escuela de teatro de la Universidad Nacional, el teatro de ésta no lleva, como debiera, su nombre, sino el de Atahualpa del Cioppo, un simpatiquísimo anciano que vino a enseñar a la UCR y fue un notable profesor, aunque de paso hacía sus pequeñas campañas políticas inclinando al comunismo a algunos de sus alumnos (al menos por algún tiempo), pero que aquí no dejó huella visible, salvo entre sus copartidarios.

Dos obras más dirigió Moulaert, ambas con absoluta seguridad y comprensión del texto y ambas con buen éxito de público: “Tarantela” y “Una Bruja en el Río”. Esta última también con éxito de crítica y premio nacional. Mucho del éxito que tuvieron se debió a la sagacidad de su dirección.

Bien. A partir del triste año teatral de 1985, Moulaert se refugió en la enseñanza. No obstante, lo cual siento su desaparición como un vacío. Su cultura teatral es la que todo director que se respete debe tener, y actualmente aquí muy pocos [la] tienen. Que descansen en paz el buen amigo. Y que por lo menos sus alumnos sigan su magnífico ejemplo (*La República*, 1.º de agosto de 2012, pp. 14-15).

También en esa ocasión, Guido Sáenz se refirió a Jean Moulaert así:

Desde los primeros ensayos pudimos percibir la lucidez, la gran visión y el potencial del director Moulaert. Tenía la sagacidad de un lince. Todo lo veía, todo lo adivinaba; se adelantaba a las intenciones del texto, a la orientación de un gesto; analizaba con clarividencia un movimiento o el fraseo de un parlamento. Era capaz de hacer un análisis severo de una determinada situación del personaje y proveer de ideas e instrumentos a sus actores para la mejor comprensión del acontecimiento escénico.

Jean Moulaert nos abrió nuevas opciones en el escenario para resolver situaciones muchas veces desconcertantes. Nos guió por caminos insospechados con emocionantes reacciones para interpretar la vida, ya fuera mediante el sufrimiento, la alegría o el silencio. Con él aprendimos una disciplina en nuestro trabajo actoral, para abandonar esas conocidas frases y esos tan practicados vicios costarricenses que rayan en la mueca: “ahí nos la jugamos; está bien así; dejalo así” (*Áncora*, 5 de agosto de 2012, p. 3).

Saénz (2003) opinó que con la puesta en escena de las tres obras cortas de Jean Tardieu: *La ventanilla*, *Solo ellos lo saben* y *El mueble*, en 1956, todas dirigidas por Jean Moulaert, en la sala del Arlequín

Nació el teatro profesional costarricense [y] esta es la base sobre la cual se produciría, en lo sucesivo, un movimiento teatral tan sólido que culminaría con la creación, quince años después, de la Compañía Nacional de Teatro, en 1971. Y es que todo se hizo bien (p. 148).

Con ocasión del reportaje que realizó el *Semanario Universidad* en 1981, titulado “Teatro Arlequín 25 años”, Guido Sáenz indicó:

Era la primera vez en la historia del teatro costarricense que se agrupaba gente intelectual, y con mucha vocación y voluntad de revolucionar el ambiente cultural del país. Jean Moulaert, quien fungió durante muchos años como director artístico [subrayado añadido], había hecho teatro en Europa y demostró tener mucha disciplina, criterio y técnica (p. 16).

Gallegos acota que:

Bajo su dirección [la de Moulaert], formamos el Teatro Arlequín y, con él, el comienzo del teatro profesional [subrayado añadido] de Costa Rica. Aquel “Teatro de Bolsillo” forjó un público que esperaba con entusiasmo cada temporada.

Fue un grupo que con el tiempo llegó a tener un estilo y una consistencia propios, en razón de la seriedad con que se hacían sus puestas en escena; que formó directores y estrenó obras de dramaturgos costarricenses, así como dio a conocer importantes obras del teatro universal, tanto clásicas como contemporáneas (*Áncora*, 6 de agosto de 2012, p. 3).

Otros directores tienen también méritos e hicieron crecer el teatro en Costa Rica, como Lenín Garrido, quien fue el responsable de varios de los montajes del Teatro Arlequín. Para el reconocido intelectual costarricense Daniel Gallegos, Garrido era muy detallista, tenía bastante conocimiento del teatro y un gran sentido de la estética del espectáculo a la que contribuyó su formación de arquitecto; así como también Carlos Catania, Esteban Polls, el propio Gallegos y otros.

Solís (1991) coincide con el parecer de Gallegos y Guido Sáenz al considerar que el 5 de junio de 1956 marca el inicio del teatro profesional en Costa Rica, por cuanto cada uno de los participantes en la producción de la obra tenía una tarea específica y concreta que llevar a cabo y porque Jean Moulaert eliminó, de manera definitiva y radical, el oficio del apuntador.

Aunque Fernández (1977) no utiliza el término “profesionalización”, se considera que habría que entender sus palabras en ese sentido:

Jean Moulaert tuvo, por encima de todo, el mérito de haber sentado las bases de un ejercicio teatral más serio, más disciplinado, más profundo. Con Jean, en primer término, había que saberse el papel, de manera que cuando se dieron obras tales como *La versión de Browning*, de Terence Rattigan, o *La ventanilla* y *El mueble*, de Jean Tardieu, *La lección*, de Ionesco, o *Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti,

lo primero que percibía el espectador era la emancipación de los actores con respecto de la tramoya, escenario, apuntador y, en general, de todo el equipo técnico que con ellos había preparado la obra.

El Arlequín fue el laboratorio (p. 144).

En la etapa final del Teatro Arlequín hubo otros profesionales que dirigieron obras, ya sea como directores invitados o porque utilizaron la sala del Arlequín para presentar sus espectáculos.

A continuación, se hace un paréntesis para hacer referencia a una situación en particular que llama la atención. En la sesión del 11 de junio de 1956 (acta n.º 827, artículo 25), el Consejo Universitario conoció una nota fechada el 2 de junio de ese mismo año, suscrita por Lenín Garrido, que se transcribe a continuación, junto con el acuerdo respectivo:

ARTICULO 25. El señor Rector da lectura a la siguiente comunicación:

San José, Costa Rica, 2 de Junio de 1956.

Honorables señores Miembros [sic] del Consejo Universitario.

Estimados señores:

El Consejo Estudiantil de la Universidad ha solicitado de la Asociación del Teatro su cooperación a los festejos de la Semana Universitaria. Piden ellos el acostumbrado programa de Teatro [sic] que año a año se les ha preparado. Es por esto que solicito a ese Honorable Consejo que se me autorice a montar la pieza teatral “La Heredera”, obra recomendada por la Comisión del Teatro desde el tres de febrero de 1955.

Esta presentación en el Teatro Nacional satisfacería [sic] los deseos de los estudiantes, y al mismo tiempo es una buena ocasión para presentar el primer programa de la Asociación del Teatro en un ambiente informal. Cualquier defecto de dirección y montaje que pudieran notarse se corregiría antes de una nueva presentación al público.

Los gastos serían:

Pago de actores. Según lo acostumbrado se pagaría un máximo de ₡250⁰⁰ a la primera actriz; entre ₡200⁰⁰ y ₡175⁰⁰ a los caracteres secundarios y un pago general de ₡50⁰⁰ a los papeles menores. Esto daría en la obra considerada un total de ₡1.000⁰⁰.

Aproximadamente se puede considerar el montaje de la obra en ₡1.200⁰⁰.

Total de gasto inicial ₡2.200.

En espera de su amable respuesta, quedo de ustedes atentamente,

f) L. Garrido Llovera.

Director de la Asociación del Teatro.

El señor Rector agrega que, con posterioridad, el Ing. Garrido conversó con él y le expresó que consideraba preferible posponer la representación de “La Heredera”, con el fin de preparar mejor esta obra. El señor Garrido solicita ahora autorización para que el grupo artístico “Teatro de Bolsillo”, lleve a cabo, durante la celebración de la Semana Universitaria la representación en el Teatro Nacional de las tres pequeñas obras que montó en el Teatro Arlequín.

Se acuerda aprobar las sugerencias del Ing. Garrido.

Tanto la nota transcrita como el agregado del rector generan dudas sobre la existencia de un conflicto de intereses de Garrido en relación con el papel del estudiantado y el Teatro de Bolsillo, ya que parece que él tenía claro que esa:

Presentación en el Teatro Nacional satisfacería [sic] los deseos de los estudiantes, y al mismo tiempo es una buena ocasión para presentar el primer programa de la Asociación del Teatro en un ambiente informal. Cualquier defecto de dirección y montaje que pudieran notarse se corregiría antes de una nueva presentación al público.

Las interrogantes que surgen son: ¿Por qué un profesional con tanto conocimiento y experiencia decía algo por escrito, pero se desdecía en la conversación con el rector? ¿Se daba algún tipo de presión por parte del Teatro de Bolsillo para darse a conocer en el Teatro Nacional con todo el respaldo de la Universidad de Costa Rica? ¿Si la Semana Universitaria había sido, esencialmente y por tradición, una actividad de los universitarios en forma exclusiva, por qué dar prioridad a una entidad privada (Teatro de Bolsillo) que tenía otra conformación? ¿No había habido suficiente tiempo para afinar el montaje de la pieza teatral *La Heredera* (que, según dice Garrido en la nota, había sido recomendada por la Comisión del Teatro desde el tres de febrero de 1955) para presentarla en junio de 1956?

Se da por cerrado el paréntesis y se dejan las respuestas libradas al criterio de los lectores.

Continuando con el tema central, cabe señalar que, posiblemente, una vez “probada” la sala del Arlequín con el estreno de las obras de Tardieu, el grupo se dio cuenta de algunas de las carencias del local. Fue así que el 18 de junio de 1956 (acta n.º 828, artículo 15), el Consejo Universitario autorizó que los operarios del Departamento de Administración de la Ciudad Universitaria realizaran diversos arreglos en las instalaciones del Teatro Arlequín, tales como el acondicionamiento de los vestidores y las reparaciones en las sillas para los espectadores, cuya capacidad era de 80 personas.

Recuérdese, además, que el Teatro Arlequín contaba con un espacio para llevar a cabo exposiciones de pintura, escultura y libros, al igual que disertaciones y otros. Esta faceta del Teatro Arlequín fue muy importante para dar a conocer a artistas que se iniciaban o que ya tenían un nombre hecho en distintas ramas del arte y la literatura; lo anterior se indicará cuando venga al caso. Por ejemplo, esa sala albergó una de las primeras muestras del reconocido pintor Rafa Fernández y de esculturas de Néstor Zeledón, además la actriz chilena María Teresa Fricke, de paso por el país, dictó una conferencia titulada “Idea del teatro”, a la que se invitó a profesores, alumnos y público en general, en avisos de prensa (Figura 23).



Figura 23. Universidad de Costa Rica invita a conferencia “Idea del teatro”, que dictará la actriz chilena María Teresa Fricke

Fuente: *La República*, 1956, p. 28.

El día 27 de ese mismo mes y año, se publicitó el trabajo escultórico de Zeledón Guzmán (Figura 24). Igualmente en el diario *La República*, con el título de “Exposición de esculturas de Néstor Z. Guzmán en el Teatro de Cámara de la universidad ‘El Arlequín’”. Al escultor se le puede observar en plena labor. La muestra incluía piezas en madera y en piedra.



Figura 24. Exposición de esculturas de Néstor Z. Guzmán en el Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1956, p. 27.

En la sesión del 3 de setiembre de 1956 (acta n.º 838, artículo 23), el Consejo Universitario recibió un informe de Garrido⁷¹ sobre el “resultado artístico y económico de las dos temporadas de teatro de Cámara de la Universidad”⁷². También daba cuenta de las mejoras hechas al local. Este documento, junto con la solicitud para la creación de una caja chica, pasó a estudio de la Comisión de Teatro para que se analizara conjuntamente con la Contaduría universitaria.

⁷¹ El detalle no aparece en el acta.

⁷² Se refiere, obviamente, a la sala del Teatro Arlequín administrada por la Universidad a través de la Asociación del Teatro Universitario.

De esas dos temporadas, se sabe que una fue la del Teatro de Bolsillo presentada del 5 al 12 de junio de las tres obras de Tardieu. La otra fue la puesta en escena de *Antes del desayuno*, de E. O'Neill, y *A las seis en la esquina del boulevard*, de E. Jardiel Poncela. Estas fueron dirigidas por Lenín Garrido, la primera, y, la segunda, por Jean Moulaert. Como se anotó en el capítulo primero, estas piezas no se anunciaron como montajes del Teatro de Bolsillo. Seguidamente, se puede ver el programa de mano de estas dos obras⁷³.

El programa de mano para esta segunda presentación de los *Arlequines* (Figura 25) tenía otro formato y era más atractivo que el primero. Se trataba de un desplegable sencillo, a color (verde malva) con la información básica de título de la obra, autor, elenco y dirección; en esta oportunidad, también se agregaron datos de los responsables del maquillaje, tramoya y traspunte (que era el encargado de indicar el momento de salida de los actores y actrices a escena).

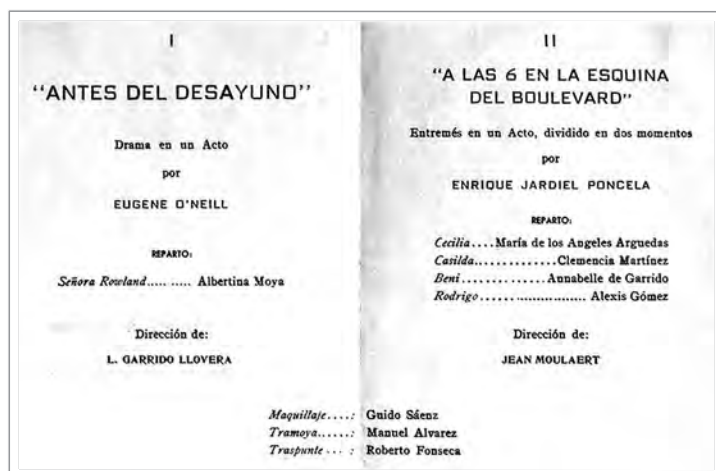


Figura 25. Programa de *Antes del desayuno*, de O'Neill y *A las seis en la esquina del boulevard*, de Jardiel Poncela. Teatro de Bolsillo, en la sala del Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.

En el anuncio de ambas obras que se publicó en *La Nación* del 2 de agosto de 1956 (Figura 26), se notan los titubeos propios del paso de una situación a otra; valga decir del Teatro de Cámara universitario $\Rightarrow$ Teatro de Bolsillo $\Rightarrow$ Teatro Arlequín.



Figura 26. Aviso obras de O'Neill y Jardiel Poncela. Teatro de Bolsillo en la sala del Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 51.

73 Tomado del archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.

"EL ARLEQUIN"
Teatro de Cámara de la
Universidad de Costa
Rica

5^o DIA
de éxito

—★—
**ALBERTINA
MOYA**
— en —

'Antes del Desayuno'
de EUGENE O'NEIL
— Y —

**"A las seis en la Es-
quina del Boulevard"**
de
**ENRIQUE JARDIEL
PONCELA**

—★—

Butacas ₡ 3.00
Mesas ₡ 4.00
Boletería abierta desde
las 5 p. m.

—★—

50 varas al Sur del Ane-
xo del Hotel Costa Rica
TELEFONO 3141

—★—

**A las 8.30 p. m.
en punto**

— — — — —

**Exposición de Dibujos y
Grabados. — Abierta de
10 a 12 y de 4 a 6.
DOMINGO: Matinée a
las 4 de la tarde.**

Figura 27. Aviso quinto día de éxito obras de O'Neill y Jardiel Ponce. Teatro de Bolsillo en la sala del Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 35.

Estrictamente hablando, la obra *A las seis en la esquina del boulevard* representaría el paso definitivo de una situación a otra porque, aunque no fue anunciada como una producción del Teatro de Bolsillo, sus integrantes y su director sí lo fueron. El elenco estuvo integrado por Kitico Arguedas, Anabelle de Garrido, Clemencia Martínez y Alexis Gómez. Como se ve, tanto Kitico como Anabelle eran figuras indiscutibles del "nuevo" Teatro Arlequín y su director fue Moulaert, quien se encontraba prácticamente posicionado como director artístico de la nueva agrupación.

Aunque no se publicó ninguna crítica o comentario de este montaje en los diarios de la época, sí hubo una respuesta innegable del público, ya que en el anuncio sobre la presentación de las obras del 4 de agosto de 1956, en el diario *La Nación*, se hizo alusión a un "quinto día de éxito" (Figura 27). Este aviso es de gran valor histórico, pues evidencia dos de las prácticas que identificaron a esta agrupación desde sus inicios. En primer lugar, cómo el Teatro Arlequín se mantuvo fiel a la idea de compartir su espacio con otras manifestaciones del arte, en este caso una exposición de dibujos y grabados⁷⁴. En segundo, brindar funciones llamadas de matiné, a fin de que quienes tenían limitaciones para asistir a las presentaciones nocturnas pudieran contar con un horario más conveniente; es decir, había un claro interés por atraer al público. Se debe tener en cuenta que, en esa época, no existían las facilidades actuales de transporte.

El informe de Garrido (citado en acta n.º 838) anteriormente expuesto fue complementado por el profesor Carlos Monge Alfaro, secretario general de la Universidad de Costa Rica, en su calidad de miembro de la Comisión del Teatro, mediante la nota del artículo 26 del acta n.º 842 del 24 de setiembre de 1956. En esta dio a conocer el monto al que ascendió la entrada bruta de la "segunda temporada del Teatro de Bolsillo" realizada en el Teatro Arlequín (₡2610,00). Además, señaló la petición de Garrido de destinar el 60 por ciento de este ingreso al pago de los actores, los tramoyistas, la boletería y el ayudante auxiliar de la dirección. Monge Alfaro indicó que, luego de "un amplio

⁷⁴ Esta práctica había sido establecida por Lucio Ranucci desde los inicios de la fundación del Teatro de Cámara.

cambio de impresiones” (entre él y el subcontador de la universidad), se “acordó sugerir al Consejo Universitario que fijara el porcentaje en un 50 % únicamente”. Es de suponer que la solicitud de Garrido de un 60 por ciento se rebajó al 50 por ciento, ya que no existe ningún acuerdo adicional y porque pareciera que el 50 por ciento era el porcentaje más justo; es decir, a partes iguales. La Universidad de Costa Rica se había encargado de fomentar y anunciar el programa en un espacio que estaba bajo su responsabilidad, por lo tanto, era lógico que asumiera una fracción de los costos, en este caso el pago de los actores y demás involucrados. Luego de dilucidar dudas de orden presupuestario, que no viene al caso ampliar aquí, se resolvió que el pago solicitado se haría por medio de la partida de “extensión cultural”.

El 18 de setiembre de 1956, el Teatro de Bolsillo estrenó *La versión de Browning*, de Terence Rattigan, y *Las noches de Chicago*, de George Neveux, ambas dirigidas por Jean Moulaert. A pesar de que la segunda obra ya se conocía en Costa Rica (había sido presentada en diciembre del año anterior por el Teatro de Cámara Universitario dirigido por Ranucci), en esta oportunidad se utilizó una nueva traducción, que fue realizada por Moulaert y Grütter. El elenco también fue otro, como era de esperar y estuvo compuesto de la siguiente manera: en la pieza de Neveux: José Trejos, Virginia Grütter y Jean Moulaert; y en la de Rattigan: Guido Sáenz, Kitico Moreno, Daniel Gallegos, Carlos Rojas, Bill Denny, Marius Ferrat e Irma Carranza de Gólcher, según se consignó en el programa de mano (Figura 28). Este documento también destacó que en la sala de exposiciones del teatro, se estaba exhibiendo el libro titulado *La espada de madera*, del escritor Alfonso Ulloa Barrenechea. Como se puede colegir los *Arlequines* continuaban con su política de estimular la creación artística en el país.

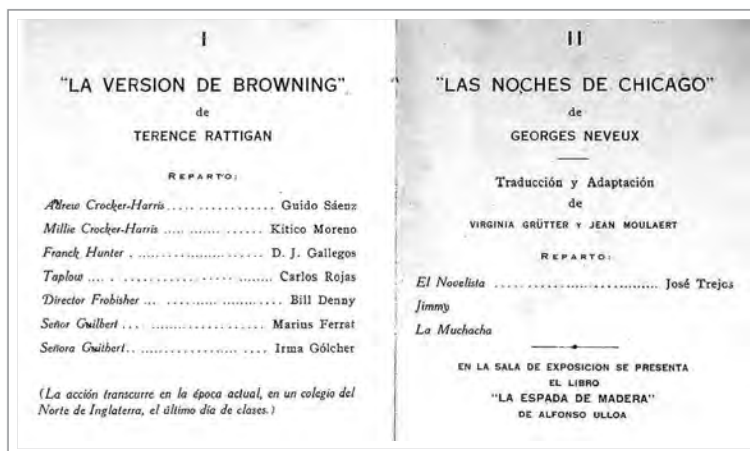


Figura 28. Programa de mano de *La versión de Browning*, de Rattigan y *Las noches de Chicago*, de Neveux. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.



Figura 29. Aviso estreno obras de Rattigan y Neveu. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 48.

La nueva presentación del Arlequín se anunció en *La Nación* el día del estreno, 18 de setiembre de 1956, mediante un aviso (Figura 29) con la información básica que el público debía conocer, al cual también se le prevenía que reservara su entrada.

En el *Diario de Costa Rica* del 23 de setiembre de 1956, se publicó la siguiente crítica de Guido Fernández (bajo el pseudónimo de Don Guy):

“La Versión de Browning” es lo más próximo al primer triunfo legítimo del teatro en Costa Rica. Sobre una obra en un acto, concebida y realizada con atención a las tres unidades del teatro clásico griego, escrita con la sutileza de un diálogo emotivo, profundizada en sus personajes con amor y comprensión, el grupo que actúa en El Arlequín elaboró un trabajo de conjunto —especialmente matizado—, un trabajo detrás del cual hemos visto la presencia de la seriedad profesional [subrayado añadido]. En cada uno de los detalles que integran el triunfo, director y actores se propusieron dar lo mejor de sí y ese esfuerzo común produjo como resultado el satisfactorio bienestar de una empresa armoniosa, firme, de la cual los titubeos parecen comenzar a eliminarse por gestión propia.

La sensación original que produce esta breve pero enjundiosa pieza del dramaturgo inglés Terence Rattigan es la de un estudio de caracteres buscado y logrado con la sensibilidad de alguien que tiene derecho a llamarse escritor. El método lleva, por vía de lo particular y aislado, un drama colectivo —colectivo en contraposición a individual— de sobrias proporciones y alcances muy sutiles. Andrew Crocker-Harris es un individuo observado con compasión, con entendimiento de lo que es y significa el quebranto de su presente en relación con la seguridad de su pasado. A su alrededor se teje una intriga sórdida y llena de crueldad, pero él la racionaliza con la fuerza intelectual que le ha dado la disciplina aprendida de

los griegos. La telaraña no tiene sentido espiral con él como centro. Si bien Rattigan, en pocos trazos maestramente dibujados, nos enseña “un” carácter, al desenvolverlo y relacionarlo con la situación en que se encuentra hace también el magistral diseño de una esposa derrotada que se nutre con el sueño —ya maltrecho— de una vida que no ha podido ser; y la configuración también admirable del personaje de un profesor joven que siente amor propio y le persigue la vergüenza de su conducta.

Se necesitaba un sentido especial y más avanzado del drama para representar en Costa Rica “La Versión de Browning”. No porque sea una pieza extremadamente difícil, con las complicaciones que podría tener cualquier gran obra del teatro contemporáneo, sino precisamente porque es una obra íntima, recogida, serena, de la cual están excluidos los aspavientos y los manierismos. La condición de tenuidad de su conflicto humano, además de entusiasmo y vigor, demandaba estudio profundo. Observación cuidadosa, matización de las palabras, los gestos, el movimiento. Y eso fue lo que logró Jean Moulaert.

Solo así se puede explicar que, por ejemplo, la labor interpretativa de Guido Sáenz, que carga con la responsabilidad del papel principal, no oscurezca la de los demás. Por el contrario, la enfatiza y pone de relieve en su jerarquía propia. Sus compañeros están obligados a formarle la atmósfera que necesita para la profundización de su Andrew, pero él les devuelve aquella corriente de vida y la actuación es entonces una empresa uniforme y natural.

Guido Sáenz ha podido comunicarle a su personaje toda la refinada amargura y la quejumbrosa soberbia intelectual con que fue ideado. Con su Crocker-Harris hemos asistido a la primera creación individual de un actor en Costa Rica, dicho sea sin hipérbole [subrayado añadido]. Con una fuerza que nos causa tanta mayor admiración cuanto sabemos que Sáenz ha tenido muy pocas experiencias dramáticas previas, desplaza, por decirlo así, al ente de ficción que está supuesto a interpretar para colocarse a sí mismo en ese puesto. Es un acto de entrega y posesión a la vez, realizados con toda la cabalidad de un artista honesto.

Daniel Gallegos y Kitico Moreno, en sus réplicas, pusieron en evidencia una asimilación profunda del papel que están llamados a desempeñar dentro de la obra. Entendieron que su misión era dar relieve a un tercero, a Guido Sáenz, y no vacilaron en sacrificarlo todo por él. Pero han sido compensados con creces, porque nos han dado la medida exacta de su capacidad histriónica.

El reparto complementario, sin ser brillante, cumplió con discreción el cargo. Carlos Rojas tiene cualidades a las que hay que poner atención; a Ferrat le venció su aparentemente excesivo aplomo; Bill Denny puso toda la afectación de que es capaz en el personaje del Director, y el efecto le dio buen resultado.

“La Versión de Browning” no debe pasar inadvertida. Instamos al público para que la vea y constate que el porvenir del teatro en Costa Rica es ambicioso, justificadamente ambicioso [subrayado añadido] (p. 10).

El llamado del crítico fue escuchado, porque las obras se mantuvieron en cartelera varios días.

El 2 de octubre de 1956, en el diario *La República*, J. Bernardi Mas emitió este comentario bajo el título “Teatro de Cámara El Arlequín”:

El Teatro de Cámara “El Arlequín” se afianza. Y avanza con seguros pasos con el programa que en estos días presenta.

“La Versión de Browning” es una obra que pesa en la balanza teatral. En un acto, Terence Rattigan expone con profundidad a un grupo de seres y define perfectamente sus problemas que tienen su origen en el profesor Andrew Crocker-Harris y los va, como una tela de araña, envolviendo a todos hasta que llega la mano de la voluntad y la rompe como una simbólica liberación.

El problema, en su raíz y en su desarrollo, es interesantísimo y a los elementos de que se vale Rattigan, éste [sic] les exige una tremenda fuerza, un realismo admirable y la más sincera expresión. El carácter del profesor Crocker-Harris, hombre que se podría llamar de otra época al estar profundamente identificado con los clásicos griegos, choca contra la superficialidad, la despreocupación y la frivolidad signo de nuestro tiempo y queda desplazado, se convierte en un ente. Su matrimonio es un fracaso: los alumnos no lo comprenden y se burlan de él: la dirección del Colegio [sic] lo posterga y atropella.

Ante su esposa, ante la Dirección [sic], ante los alumnos y amigos da la impresión de un hombre débil, de un fatalista, un fracasado, pero con la férrea voluntad, elevado espíritu y magnífica entereza los doblega, se impone y los vence.

A Guido Sáenz lo vimos la primera vez en “La Ventanilla” y quedó en nosotros la impresión del gran actor que nos confirma ser en “La Versión de Browning”. Sin duda el mejor actor que hoy tiene Costa Rica. El papel que representa exige un profundo estudio psicológico para identificarse como él lo hace con el personaje que creó Rattigan. La voz, la expresión facial, el ademán y el movimiento escénico en esta interpretación de Crocker-Harris de Guido Sáenz rozan los límites de lo perfecto.

Kitico Moreno es la magnífica actriz que representa a la esposa del profesor y junto con D. J. Gallegos, en una actuación muy superior a cuanto le vimos hasta hoy, lucen extraordinariamente en sus nada fáciles interpretaciones. Forman con Guido Sáenz un triángulo perfecto, este en el vértice y ellos en la base. Dentro se mueven el alumno Taplow, el Director y el matrimonio Guilbert interpretado por Carlos Rojas que a pesar de su juventud insinúa lo que nos podrá ofrecer si persevera. Bill Denny bueno en la dicción y en las poses que hay que pulirle un poco el ademán y muy aceptables en sus primeros pasos escénicos la pareja Marius Ferrat e Irma Gólcher.

Jean Moulaert merece elogios por la elección de la obra y por su trabajo. Con este conjunto, del que no pueden dejarse fuera José Trejos y Virginia Grütter que actúan en la obrita “Las Noches de Chicago”, los buenos aficionados al teatro pueden esperar lo mejor (p. 27).

Junto al comentario anterior, se incluyó una nota titulada “Tercera semana de éxito en ‘El Arlequín’”, la cual estaba ilustrada con una fotografía (Figura 30) de Jean Moulaert, Virginia Grütter y José Trejos saludando a un público que los aplaudía de pie.



Figura 30. Elenco de *Las noches de Chicago*, de Neveux saludan al público al finalizar la función. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de Maruja Trejos Escalante.

El texto de la nota era el siguiente:

El Arlequín, Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica está obteniendo un triunfo sin precedentes en la historia artística del país. Durante tres semanas el teatro se ha llenado noche a noche, respondiendo así el público en forma entusiasta

al esfuerzo del grupo “Teatro de Bolsillo”, fundado y dirigido por Jean Moulaert, quien al amparo de la Universidad esta vez ha puesto en escena “La Versión de Browning”, dando lugar a la excelente actuación de un grupo bien entrenado en que se lucen especialmente Guido Sáenz y Kitico Moreno. El otro número del programa, “Las Noches de Chicago”, demuestra una vez más el definido talento histriónico de Trejos.

La extraordinaria disciplina de que este grupo ha hecho gala, así como la cabal interpretación de las obras y la hermosa escenografía, dan al espectáculo calidad internacional (*La República*, 1956, p. 27).

El aviso sobre las obras en cartelera (Figura 31), publicado en *La República* del 3 de octubre de 1956 es un claro ejemplo de cómo se fue diluyendo el apelativo de Teatro de Bolsillo para dar paso al de Teatro Arlequín. Véase que en ese anuncio ya se asumía el que se convertirá en el nombre definitivo de la agrupación.

La publicación de un comentario firmado por Juan Bordallo sobre las obras en cartelera en el diario *La República* del 4 de octubre de 1956, que se transcribe a continuación, da motivo para rescatar a quien llegara a ser una personalidad muy singular y primordial para el teatro en Costa Rica.

Bordallo, era un catalán radicado en el país, cuyo oficio era la peluquería y afines, ejercidos a un nivel altamente profesional. Desde que se inició la actividad del Teatro Arlequín, este personaje fue un imprescindible, dados sus conocimientos sobre distintos tipos de peinados, acondicionamiento y uso de pelucas, prótesis capilares, barbas postizas y todo tipo de complementos. En su caso, agregaba a su saber, una afición por la lectura y el teatro, por lo que resultó ser la persona idónea para trabajar con los *Arlequines*:

La Versión de Browning de Terence Rattigan, que se presentó en el Teatro Arlequín, como espectador diré que es un grupo de grandes artistas noveles. La dirección buena y el decorado muy bien ambientado. “Kitico Moreno” se reveló como una gran actriz, en esta obra, superior a la anterior⁷⁵. “Guido Sáenz” perfecto y gran actor en su papel de Andrew. Desearíamos verlo interpretar papeles más alegres tal como es él, pues en sus dos obras es muy repetido, aunque muy bien. “D. J. Gallegos” en el papel de Frank estuvo muy nervioso como si estuviera ausente de la escena en algunos momentos, pero muy sobrio y distinguido. “Carlos Rojas” muy bien en su papel de Taplow alegre y lleno de vida. “Bill Denny” director del colegio estuvo muy acertado. “Marius Ferrat” estuvo correcto en su interpretación de suplente de profesor. “M. Golcher”⁷⁶ muy simpático en su papel de recién casado. Felicitamos a Jean Moulaert por su bella decoración. Ojalá nos dé más obras para podernos deleitar una vez más con ellas (p. 15).



Figura 31. Aviso tercera semana de obras de Rattigan y Neveux. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1956, p. 23.

75 Se refiere a *A las seis en la esquina del boulevard* de Enrique Jardiel Poncela.

76 Evidentemente, hay un error, pues el nombre era “Irma” (Irma Gallegos de Gólcher) y hacía el papel de la señora Guillbert, como se aprecia en el programa de mano.

El 21 de octubre en el *Diario de Costa Rica* se publicó el siguiente comentario titulado “La reciente temporada de ‘El Arlequín’” bajo la firma de M. M. M.⁷⁷:

“El Arlequín”, ya ampliamente conocido de todos los costarricenses (no sólo [sic] josefinos), [presenta] dos obras de autores contemporáneos en la mejor temporada teatral que haya ofrecido desde su fundación.

LA VERSION DE BROWNING

Con un título completamente inadecuado (aunque la traducción sea literal) la famosa obra de Terence Rattigan fue llevada con gran propiedad al escenario de nuestro “Teatro de Cámara”.

El corto (un acto) drama pertenece a la segunda época de Rattigan quien, en sus primeras aventuras en el teatro inglés, adquirió cierto renombre como autor de ligeras comedias de ninguna trascendencia. No fue sino hasta el estreno de “El Hijo de [los] Winslow” que el ahora famoso dramaturgo inglés llamó la atención de los círculos intelectuales europeos. “La Versión de Browning” tiene mucha semejanza con esta otra obra. Las dos tienen su acción principal en un colegio; en las dos se hace una acusación violenta, sin eufemismos, de ciertos males de nuestra sociedad –de todas las sociedades humanas–. Y las dos, finalmente, han sido llevadas al cine con bastante éxito.

La presentación que hace “El Arlequín” es adecuada porque evade los discursos de “personajes” y presenta las conversaciones de algunos seres humanos que sufren y aman con la misma intensidad –tal vez más– que los espectadores. El drama “nace” todas las noches al levantarse el telón y vuelve a morir al acabarse los aplausos.

Dos factores se pueden considerar en la obtención de este casi ideal teatral: la acertada dirección de Jean Moulaert y la magnífica actuación de Guido Sáenz. Moulaert supo dirigir cada uno de sus actores hacia su propio descubrimiento, entrelazando las acciones con las palabras y logrando una espontaneidad que nunca habíamos visto en ningún teatro costarricense.

Guido Sáenz se convierte a sí mismo en un Crocker-Harris más real que el verdadero (Rattigan basó su obra teatral en un caso de la vida real). Pierde su propia personalidad para convertirse en un viejo profesor, enfermo, débil que ha visto destruirse uno a uno todos sus ideales, todas sus esperanzas, para reaccionar virilmente en el último momento.

Kitico Moreno hace una adecuadamente vengativa (venganza contra el mundo y contra sí misma), Millie Crocker-Harris. Su habilidad histriónica es notable, y si sigue cultivándose, llegará, en no lejano día, a ser motivo de orgullo para todos los aficionados del buen teatro.

Daniel Gallegos tuvo, por lo menos en la función a la que asistió este comentarista, una actuación acertada en ciertos momentos y excesivamente nerviosa en otros. Entendemos que, en sucesivas presentaciones, supo corregir este defecto.

Carlos Rojas hace un Taplow un poco forzado, aunque de mucha simpatía. Sus relativamente pocos años lo excusan de sus errores, así como engrandecen sus aciertos.

77 Esas iniciales corresponden a Martín Mérida. Información tomada del “Fichero Topográfico” de la Biblioteca Nacional de Costa Rica.

Billy Denny, a quien vimos no hace mucho tiempo en el Teatro Nacional en “Dial ‘M’ for Murder”⁷⁸, se desempeña con su habitual habilidad. Su dicción es sorprendentemente buena, aunque en ciertos pasajes se le notaron ciertas deficiencias, aparentemente producto de falta de ensayo.

Tanto Marius Ferrat como Irma Gólcher proporcionan cierta intimidad –aun a través de sus errores– a la obra.

LAS NOCHES DE CHICAGO

Esta obra de un dramaturgo francés casi desconocido en nuestro medio (autor también de “Demanda contra Desconocido”) es sorprendente por la explosiva originalidad que brota constantemente de su corto monólogo-diálogo.

La historia de un escritor de “novelas populares” que sufre el acoso de su editor mientras sus personajes saltan enfrente de sus ojos no es muy original, pero sí lo es la manera como representa este tema Neveux.

José Trejos hace de escritor como si nunca hubiera hecho otra cosa en su vida que escribir libros “a tanto la palabra”.

Su voz, sus gestos, hasta su manera de vestir son las de un hombre que necesita “un trago” antes de que entren sus personajes, después de tocar, cortésmente, la puerta.

Lo que el espectador ve entrar en escena son dos seres humanos –¿fantásticos?– que representan su comedia delante del escritor, pero con derecho a disentir, como los personajes de Pirandello o los de Unamuno.

Las actuaciones silenciosas de Moulaert y de Virginia Grütter son impecables y nos hacen desear verlos de nuevo en escena, tal vez en un papel de más duración y de más consistencia.

En resumen, la reciente temporada de “El Arlequín” ha sido, en nuestro concepto, la mejor que se haya presentado hasta el momento. Esperamos que en el futuro se continúe por la misma senda que nuestro Teatro de Cámara ha escogido (p. 21).

Los comentarios favorables sobre este montaje hicieron eco en la audiencia, que ocasionó que las presentaciones se extendieran hasta el 6 de octubre, como puede constatarse, por ejemplo, en un aviso del *Diario de Costa Rica* de ese día que no es necesario incluir aquí.

La revista *Brecha* correspondiente al mes de octubre de 1956⁷⁹, publicó la siguiente nota en relación con la labor del Teatro Arlequín:

El Teatro de Cámara, EL ARLEQUIN, patrocinado por la Universidad Nacional⁸⁰, sigue haciendo una real y verdadera labor de cultura.

Su administrador, Ing. Lenín Garrido Llovera, inteligentemente se ha sabido rodear de personas entusiastas que colaboran con gran acierto en su obra: la de hacer teatro y

78 La obra *Dial “M” for Murder*, de Frederick Knott, fue presentada en el Teatro Nacional el 3 de agosto de 1956, por The Little Theatre Group, y estuvo dirigida por Bruce Patchen, quien también era parte del elenco. Los otros integrantes fueron Jean Baumann, Bill Schaefer, Elwood Fossett y Bill Denny.

79 Revista *Brecha*, Año 1, n.º 2 de octubre de 1956.

80 Evidentemente, se refiere a la Universidad de Costa Rica.

teatro de calidad. Prueba fehaciente de lo dicho son las dos últimas representaciones: LA VERSION DE BROWNING y LAS NOCHES DE CHICAGO.

En la obra de Terence Rattigan, “La Versión de Browning”, trabaja un equipo de actores excelentes, sobresaliendo la actuación de Guido Sáenz, quien ha demostrado su capacidad de actor ya en muchas otras ocasiones, pero que, a nuestro juicio, en esta obra es en la que se consagra su poder histriónico y su capacidad artística, en la que obtiene con su sencillez, su forma de gesticular, de moverse, de dominar la escena, una calidad emocional de alto valor estético. Kitico Moreno, que hace de esposa del profesor, desempeña su papel como siempre, admirablemente. Creemos que ella y la señora de Garrido Llovera, Anabelle Quesada, tienen grandes cualidades artísticas que han ido desarrollando en la escena hasta alcanzar una calidad muy depurada. Sí nos ha extrañado que, en este excelente conjunto de actrices, no esté Paula Duval, ya que a Albertina Moya la vimos representando a O’Neill⁸¹. Los demás actores hacen sus papeles airoosamente.

La dirección es de Jean Moulaert, y muy buena. En “Noches de Chicago”, de George Neveux, Trejos y sus personajes actúan con propiedad y humor. Los decorados de “La Versión de Browning” son de Frank Yglesias, y en todo, responden a la obra en su calidad artística.

Es en verdad muy satisfactorio ver este esfuerzo del Ing. Garrido y compañeros ya dando frutos reales que se palpan y se miran y que van transformando nuestra cultura, haciéndola más humana, más actual, más viva.

Para ellos todos, para EL ARLEQUIN, nuestra más calurosa felicitación.

[...]

En la sala de exposiciones del mismo teatro EL ARLEQUIN se exhibe la obra editorial de Antidio Cabal. Esfuerzo personal de este gran español que, preocupado por la cultura, ya nos ha dado en preciosas ediciones, libros de Ana Antillón, Raúl Morales y Alfonso Ulloa. Y ahora prepara para próximas entregas, poesías de Isaac Felipe Azofeifa, Carlos Duverrán y Adilio Gutiérrez, y novela de Virginia Grütter, así como también un libro de dibujo y pintura de Dinorah Bolandi.

La obra editorial de Antidio Cabal tiene un valor muy grande en el esfuerzo que representa y el aporte valioso a las letras patrias. Para Antidio Cabal nuestro vehemente deseo que siga triunfando en su pelea quijotesca contra el medio un poco amambizado y cachacheado en que nos movemos (p. 20).

A pesar de que el Teatro de Bolsillo honraba a la Universidad de Costa Rica con sus actuaciones en el Teatro Arlequín, como se logra concluir de los comentarios de personas entendidas, había una situación agobiante para esta entidad: era evidente que el grupo había “monopolizado” la actividad teatral en la sala de Teatro Arlequín que la universidad seguía pagando.

Resulta importante entender, dentro del contexto del momento, la situación que se daba con este grupo. Era un hecho que a) había conjuntado elementos dispersos del teatro universitario, del de cámara y todos (o casi todos) los de la Facultad de Filosofía y Letras. Esto significaba que los interesados en hacer teatro, que antes no tenían un espacio, ahora sí contaban con uno; b) estaba dando muestras de tener un proyecto

81 Se refiere a la obra *Antes del desayuno*, de E. O’Neill, ya reseñada.

serio y a largo plazo; c) había iniciado con un empuje inusitado y daba muestras de que quería darle forma y acabado al plan; d) otros grupos ya tenían sus salas; y e) nadie más había mostrado interés en hacer uso de las instalaciones del teatro.

Sin embargo, también las autoridades de la universidad tenían sus razones para mostrarse intranquilas, pues, en cualquier momento podían recibir críticas, ya que el Teatro de Bolsillo era una agrupación privada que, evidentemente, estaba resultando beneficiada. Por eso, en la misma sesión y artículo mencionados (artículo 26 de la sesión n.º 842 del 24 de setiembre de 1956), el Consejo Universitario tomó el acuerdo de “encargar a la Comisión del Teatro Universitario que informe sobre si considera conveniente o no que la Asociación del Teatro Universitario limite sus actividades a patrocinar las representaciones que grupos independientes lleven a cabo en el Teatro Arlequín”.

¿A qué preocupaciones apuntaba este acuerdo? ¿Cuál era el asunto de fondo que incomodaba? ¿Era de orden meramente económico o había algo más? Cuando se había aprobado el Reglamento del Departamento de Teatro, en la sesión del Consejo Universitario de 7 de mayo de 1956 (acta n.º 819), se había dispuesto en los incisos b, c y f, en este orden, que a la Asociación del Teatro le correspondía, además de administrar las instalaciones del Teatro Arlequín, lo siguiente:

1. Complementar las lecciones de Literatura e Historia del Arte que se imparten en las diferentes Escuelas Universitarias.
2. Estimular la organización de grupos de representación escénica de las Escuelas Universitarias.
3. Ofrecer conferencias y cursillos relativos a las obras dramáticas escogidas para ser llevadas a escena tanto por los grupos de la asociación como por el elenco mayor que tiene a su cargo los programas de Extensión Cultural.

De acuerdo con el seguimiento de las actas del Consejo Universitario, la asociación se había limitado, hasta esa fecha (setiembre de 1956), a facilitarle la sala del Arlequín al Teatro de Bolsillo para que presentara sus obras. Estas le estaban resultando, al parecer, muy onerosas a la universidad.

El informe de la Comisión del Teatro solicitado en la sesión del Consejo Universitario del 24 de setiembre de 1956, según el acta n.º 842, artículo 26, aporta algunos datos esclarecedores al respecto. Dicho documento⁸² expone “la idea de que el grupo de artistas que ha venido actuando en el Teatro de Cámara ‘Arlequín’ se desafilie de la Universidad [subrayado añadido]”. De la lectura del debate que se dio en el seno del Consejo Universitario, se deduce que el asunto se les podría estar yendo de las manos, se estaban perdiendo los límites entre lo público y lo privado y que la idea originalmente planteada no se estaba cumpliendo a cabalidad.

82 Conocido en la sesión del 22 de octubre de 1956 (acta n.º 846, artículo 14).

Por lo tanto, es lógico pensar que el Consejo Universitario se mostrara interesado en resolver de una vez por todas una situación comprometedora jurídicamente hablando, que podía ponerla en entredicho y traerle consecuencias a futuro.

Ciertamente, se trataba de un asunto delicado desde el punto de vista legal al que se sumaban otros aspectos, como lo presupuestario y financiero, la imagen de la universidad, su papel de promotora de actividades culturales, la consideración especial que merecían las personas involucradas y la posible respuesta de un público ya habituado al teatro.

El caso no era de fácil solución y eso se percibe en el debate de las dos propuestas que la Comisión del Teatro puso sobre la mesa. La primera, era suspender indefinidamente las actividades teatrales, lo que significaba, indudablemente, un retroceso. La segunda, planteaba que el grupo que había venido utilizando la sala enterara, en la Contaduría universitaria, el 25 por ciento de la entrada bruta una vez terminadas las representaciones. Esta exigencia pretendía solucionar un asunto de límites entre lo público y lo privado, porque se insistía en que esa agrupación debía tenerse, para todos los fines, como una entidad independiente, ajena a la universidad, pero (he ahí la ambigüedad) a la que se le facilitaba el local (con pago de luz incluido), el mobiliario, la cantina⁸³.

Resulta importante destacar las opiniones de algunos miembros del consejo. Por ejemplo, el ingeniero Baudrit apuntaba que:

Después de tantos esfuerzos hechos por crear ese conjunto artístico que, inclusive da prestigio a la Universidad, como realización suya que es, no debe ser una cuestión puramente de orden presupuestario lo que deba venir a producir la desafiliación del Teatro Arlequín, respecto de la Universidad. Por eso creo del caso manifestar que bien vale la pena esforzarse por buscarle solución al problema que nos plantea la comisión (acta n.º 846, artículo 14).

Al margen del asunto de fondo en discusión, lo que cabe subrayar aquí es cómo a esas alturas ya se había consolidado para los iniciadores del proyecto el apelativo de “Teatro Arlequín”. Es decir, el nombre de la sala había pasado a ser también el del grupo. La denominación de Teatro de Bolsillo se había ido quedando atrás.

En una entrevista hecha a Guido Sáenz el 5 de abril de 2013, se le preguntó la razón por la que su grupo teatral se llamó “Arlequín”. Su respuesta fue: “El nombre de Arlequín lo dejamos porque así le llamaban al de la universidad y nos pareció bien dejarlo así. Arlequín ya era un nombre que sonaba”. Ciertamente, para ese entonces esta denominación tenía un lugar dentro del medio teatral y cultural y, en el propio seno del Consejo Universitario, se daba por entendido que, al decir Teatro Arlequín, se estaba hablando del grupo y no de la sala.

83 Entiéndase “cafetería”.

Las opiniones en el seno del Consejo Universitario estaban un tanto divididas. Por un lado, se encontraban aquellos preocupados por la situación, quienes creían que definitivamente se debía suspender todo vínculo con el Arlequín; por otro, los más moderados, por ejemplo, el Dr. Macaya Lahmann pensaba:

Creo que sería un pésimo precedente y verdaderamente sensible en todo caso que, faltando poco tiempo para que concluya el año, el Consejo tomara un acuerdo desarticulando de la Universidad a un grupo. Encontraría mejor, de no haber otra solución más acertada, que se clausuraran las actividades de ese Teatro [sic] por el resto del presente año (acta n.º 846, artículo 14).

Otro miembro del Consejo Universitario, el licenciado Gonzalo González, sugirió acordar un presupuesto extraordinario para ver de qué forma se lograba financiar el teatro. Sin embargo, el secretario general de la universidad, el profesor Monge Alfaro, dio por descartada esa posibilidad.

Lo que no queda claro de esta discusión es si se trataba de un conflicto del momento o si era a futuro, ya que en el presupuesto ordinario de la universidad para el ejercicio económico 1956-1957, aprobado el 6 de enero de 1956, se había previsto la suma de ¢12 750 para el alquiler del local y la electricidad, ¢5000 para el montaje de obras y ¢6000 para el pago de actores (acta n.º 796, artículo 1.º del 6 de enero de 1956).

La discusión se resolvió al pasar el asunto a estudio de la Comisión de Presupuesto para que determinara si era posible “acordar un presupuesto extraordinario para que las labores del Teatro Arlequín continúen como parte de la Universidad, en la misma forma que hasta ahora”.

En el artículo 10 de la sesión n.º 848 del 5 de noviembre de 1956, se leyó en el Consejo Universitario la siguiente propuesta de la Comisión de Presupuesto:

Con respecto al asunto del Teatro Arlequín, se acordó recomendar que continúe trabajando como grupo independiente por el resto del período lectivo, entregando a la Universidad el 25 % de la entrada bruta, corriendo por cuenta de los integrantes del grupo todos los gastos que demande la presentación de las obras.

Como se puede ver, el porcentaje ya se había rebajado a la mitad de lo estipulado en setiembre, lo que da una idea del “estira y encoge” que había en el aspecto económico.

El acuerdo final del Consejo Universitario se redactó en términos similares; únicamente se agregó que el 25 por ciento de la entrada bruta sería considerado con carácter específico para engrosar el presupuesto de “extensión cultural”.

Mientras esas discusiones se daban en el seno del Consejo Universitario, el Teatro de Bolsillo continuaba con sus planes. Así, el 19 de noviembre de 1956, el Consejo Universitario conoció una nueva nota del ingeniero Lenín Garrido, director de la Asociación del Teatro, para que se le autorizara prestar la sala, otra vez, al Teatro de Bolsillo. El plan era poner en escena la obra titulada

“El sistema dos” de George Neveux, a quien nuestro público conoció y aplaudió recientemente en “Las noches de Chicago”. La dirección está a cargo de Jean Moulaert, quien con su discreción y seguridad que ya se nos está haciendo habitual dirige a los actores Antidio Cabal, Mario Ferrat, Carlos María Jiménez, Virginia López, Mario Ulate, y otros (acta n.º 851, artículo 16).

La solicitud se aprobó con la condición de que se aportara el 25 por ciento de la entrada bruta a la universidad para engrosar la partida de “extensión cultural”, de conformidad con lo acordado el 5 de noviembre.

El 21 de noviembre, en el diario *La República*, se publicó una nota titulada “El sistema dos” el próximo jueves en el “El Arlequín” que decía:

El jueves 29 se estrenará en el Teatro de Cámara “El Arlequín” una comedia de George Neveux: “El Sistema Dos”. Este autor francés ya es conocido de nuestro público a través de la obra “Las Noches de Chicago” y de él dice la crítica más seria de París que es un clásico en el género cómico. Entre otros, André Maurois ha hecho críticas muy elogiosas de esta pieza que ahora presentará el grupo que dirige Jean Moulaert, quien recientemente cosechó un gran triunfo con “La Versión de Browning”.

El público esperaba una nueva temporada de “El Arlequín” que comienza ahora y continuará inmediatamente con una obra en inglés “My Three Angels”. Es de esperar que en el futuro las temporadas no sean tan distanciadas unas de otras, ya que el interés que las actividades de este grupo han despertado en nuestro público no debe desestimarse (p. 27).



Figura 32. Aviso estreno de *El sistema dos*, de Neveux. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1956, p. 64.

El 27 de noviembre de 1956, en el periódico *La Nación*, se anunció (Figura 32) que el día 29 sería el estreno de la pieza de Neveux, dirigida por Jean Moulaert.

Efectivamente, *El sistema dos* se estrenó el 29 de noviembre de 1956. Fue dirigida por J. Moulaert y el elenco estuvo compuesto por Antidio Cabal, Marius Ferrat, Virginia López-Calleja, Carlos Moya, Joselina Cuello, Carlos María Jiménez y Vinicio Corrales. En la sección *Del Cine y Teatro* de *La Prensa Libre* del día del estreno, y bajo el título general de “Teatro, Conciertos y Exposiciones”, subtítulo “El Arlequín”, se anunciaba el evento.

En otra publicación de *La República* del 5 de diciembre de 1956, se comentaba que, hasta la fecha, la obra contabilizaba siete noches de representaciones. Además, agregaba que:

La actual temporada del “Arlequín” prueba, si fuese necesario, el nuevo interés que se ha desarrollado últimamente entre nuestro público para el Teatro, así como la satisfacción de los espectadores frente a ésta [sic] pieza ingeniosa y rápida, pequeña obra brillante de la comedia francesa moderna.

Unos diálogos humorísticos de efectos imprevisibles, giran alrededor de una situación extraordinaria, magistralmente desarrollados por el autor Georges Neveux.

Para completar el entretenimiento del espectador, “El Arlequín” ofrece como de costumbre, una exposición de obras de arte inéditas, en el presente caso, una serie de esculturas de Néstor Z. Guzmán, joven artista costarricense⁸⁴ (p. 23).

En *La Prensa Libre* del 6 de diciembre de ese año, en la sección “Del Cine y Teatro”, se publicó un comentario ilustrado con una foto de una escena de la obra (Figura 33). En ella se observan a tres de los integrantes del elenco: Virginia López-Calleja, Antidio Cabal y Marius Ferrat.



Figura 33. Tres integrantes del elenco de *El sistema dos*, de Neveux, en escena. Teatro Arlequín

Fuente: *La Prensa Libre*, 1956, p. 22.

Por su parte, el comentario decía:

Fijo en su propósito de selección, El Arlequín abrió de nuevo sus puertas para albergar en su casita de trapo y de papel la obra “El Sistema Dos”, del comediógrafo francés George Neveux.

Su presentación en público ha sido un notable acontecimiento, y el trastazo que da en la cabeza de la monotonía es un simpático suceso que nos place hacer constar.

Burla, burlando, como corresponde al estilo del autor, “El Sistema Dos” nos presenta un caso que existe en todos los hombres, o sea, el yo externo y el yo interno;

84 Ya antes se hizo referencia a esa exposición y se incluyó la nota periodística. Se trataba del escultor Néstor Zeledón Guzmán, quien se presentaba como Néstor Z. Guzmán.

el yo que se és [sic] y el yo que se quisiera ser. Así ocurre con “Enrique Carlomagno”, un hombre de treinta y dos años, que de pronto ve desdoblada su personalidad y se asombra, creándose así el problema que Neveux expone con un fino sentido del humor desarrollado en situaciones de elegante extravagancia.

La comedia tiene simpatía a chorros. Nos la imaginamos en su versión original, en su propia salsa, con esa chispita que se apaga con la traducción, a pesar del loable esfuerzo de Virginia Grütter por mantenerla viva.

Pero Neveux es un hábil armador de la farsa y aun en el trasplante penetra triunfante en el gusto del espectador que la saborea deleitosamente.

Con la presentación de “El Sistema Dos”, Jean Moulaert ha demostrado su valentía y su inquieto espíritu artístico. No se arredró ante una obra muy difícil, para ofrecer algo novedoso y de calidad y agrupó a su alrededor a un conjunto nuevo para lanzarlo al campo de las posibilidades artísticas en el que han de desarrollarse, para ofrecer a Costa Rica el definitivo conjunto que ha de permitir la creación de un verdadero teatro nacional. Esto hay que aplaudirlo.

Virginia López-Calleja, Joselina Coello, Antidio Cabal, Marius Ferrat, Carlos Ma. Jiménez, Vinicio Corrales y Carlos Moya son artistas noveles a los que hay que alentar y estimular.

Con “El Sistema Dos” se les carga un peso enorme que los pone a prueba. El resultado es bastante satisfactorio teniendo en cuenta que se inician. Nuestro público también se inicia en la exigencia y es interés de todos confiar en que surgirá la esplendorosa realidad que todos deseamos.

Nos permitimos recomendar la visita a la exposición de esculturas de Néstor Z. Guzmán que es una valiosa muestra del arte de este joven escultor y una satisfacción para el espíritu (p. 22).

El 10 de diciembre de 1956 (acta n.º 855), el Consejo Universitario conoció una nota del subcontador de la universidad referida a los ajustes presupuestarios que debían hacerse para que no se produjeran sobregiros al finalizar el año. Interesa destacar que el funcionario le recordaba al Consejo que debía dejarse una previsión de recursos suficientes para el pago del alquiler del local del Teatro Arlequín, durante los primeros meses de 1957, mientras se aprobaba el nuevo plan de gastos por la Contraloría General de la República. Esa obligación derivaba de que el contrato de arrendamiento vencía en mayo de ese año.

Efectivamente, se reservaron dos meses de alquiler, pero se decidió lo siguiente:

Se le enviará nota al Ing. Lenín Garrido, indicándole que por razones presupuestarias se suprimió dicha partida [es decir, la de alquiler]⁸⁵, a fin de que se sirva

85 Habría que entender que la supresión de la partida para pagar el alquiler era a partir del vencimiento del contrato, en mayo de 1957, por cuanto la Universidad de Costa Rica tenía un compromiso contractual con la inquilina del inmueble del teatro y lo había venido honrando satisfactoriamente.

explicarlo así a todos los grupos que están haciendo uso del Teatro. Disponerse asimismo que las exigencias [sic] ["existencias" debe ser la palabra correcta] deberán ser entregadas por inventario a la Contaduría. Finalmente se autoriza al señor Rector para que disponga de la distribución de esos enseres entre las Facultades o Departamentos que requieran de los mismos (acta n.º 855).

Este acuerdo del 10 de diciembre de 1956 daba por terminado, en principio, el asunto relativo a la sala del Teatro Arlequín y a lo que en ese local se encontraba.

Sin embargo, el Arlequín seguía con sus planes. Así, en *La Prensa Libre* del 13 de diciembre de ese año, en la sección "Del Cine y Teatro", se publicó un comentario sobre la puesta en escena del día anterior de la obra "My Three Angels", a cargo de The Little Theatre Group, dirigida por Jean Moulaert en la sala del Arlequín. La nota, titulada "My Three Angels" e ilustrada con las fotografías de las actrices Mona Bunker y Sietske de Jongh, decía:

Las interpretaciones de [...] [citaba el elenco completo] son individual y conjuntamente de lo mejor que hemos visto hasta el momento. Magníficos en la dicción, la mímica, la expresión y la situación escénica, todos logran hacer olvidar que se trata de un grupo no profesional. La decoración, el vestuario de Gloria Darmstedt y el maquillaje de Guido Sáenz son excelentes.

Jean Moulaert merece una calurosa felicitación por el éxito de su labor directriz en este difícil paso que ha dado en colaboración con el "Little Theatre Group" que ha llegado a "El Arlequín" para ofrecer un verdadero acontecimiento de "My Three Angels".

Los aplausos del público al final de cada acto y al terminar la comedia obligaron a abrir las cortinas varias veces, premiando a todos los artistas y manifestando su beneplácito a la obra (p. 2).

Asimismo, el *Diario de Costa Rica* del 15 de diciembre de 1956 publicó un artículo titulado "Mis tres ángeles" que decía así:

Un excelente trabajo de dirección y actuación hay en "Mis Tres Angeles", pieza en tres actos que se está representando en el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica.

Es la primera obra de formato extenso que sube a escena en el pequeño pero amable rincón de "El Arlequín" y la segunda en la que se obtiene, sin duda, una sensación profesional en cuanto a la labor que en su conjunto realizan el director de escena y los actores. Jean Moulaert nos indica que tiende a ser norma o característica de su estilo, la seriedad, el pulimiento y el esmero: en "La Versión de Browning" puso en evidencia la virtud de un trabajo disciplinado y artísticamente honesto, con el sustento de una pieza de una estructura dramática ejemplar; y en "Mis Tres Angeles", aunque la obra es apenas delicada y humorística, sin pretensiones de alta calidad, nos ha dado la confirmación de que ese era el camino de rigor para el afianzamiento de la joven, pero no por ello menos auténtica, tradición teatral costarricense iniciada por Ranucci.

"Mis Tres Angeles" está basada en una obra de Albert Husson y ha sido adaptada por Sam y Bella Spewack. No hay en la obra aliento de gran teatro, sino más bien una anécdota sentimental impregnada de cordialidad y simpatía, y se gana el

aplauso del público porque está bien construida y tiene una prosa amena, además de que los personajes –tipificados como buenos y malos, cobardes o valientes, todo según la conocida línea de la comedia rosa– dicen cosas ingeniosas y los trucos no tienen la violencia amañada de los comediógrafos sin oficio.

Los miembros de “The Little Theatre Group” han dado a la obra una tónica necesaria de buen humor y sencillez poética, y Jean Moulaert, al dirigirlos, ha encontrado en ellos la más acusada forma de colaboración.

Mencionar a unos y guardar silencio sobre otros sería injusto, porque todos –Bruce Patchen, Mona Bunker, Ann Haines, Sietske de Jongh, Bill Denny, Wells Cornelius, John Floyd y William Warner⁸⁶– tienen dominio de situaciones, dicen sus parlamentos con corrección e ininterrumpida fluidez y se ayudan unos a otros en las réplicas.

Nota sobresaliente es también el maquillaje, apropiadamente caricaturesco en ciertos casos, el vestuario y los decorados, en donde la preocupación por los detalles que integran el conjunto se manifiesta, una vez más, para dar sobrado crédito a la lealtad y a la inspiración de Moulaert y sus colaboradores (pp. 4 y 8).

Ante la decisión del Consejo Universitario de entregar las instalaciones del Teatro Arlequín, el director de la Asociación del Teatro decidió renunciar, a partir del 1.º de enero de 1957. Así, en la sesión del 21 de diciembre de 1956 (acta n.º 857, artículo 6.º), se conoció la nota respectiva acompañada con una factura de una tienda josefina pendiente de pago para que fuera asumida por la Universidad.

Al parecer, en la compra realizada no se habían atendido las formalidades exigidas por la universidad (todo hay que decirlo); sin embargo, Garrido alegó que “ignoraba que fuera indispensable tal requisito” (acta n.º 857, artículo 6.º), por lo que se atenía a otro caso anterior similar al que no se le habían puesto objeciones. El Consejo Universitario le aceptó la renuncia y autorizó cancelar la deuda pendiente.

El 15 de diciembre de 1956, la Universidad de Costa Rica anunció, en *La República*, la presentación del Teatro Universitario (que desde *La zapatera prodigiosa*, en marzo, no había tenido ninguna actividad) con la obra *La guarda cuidadosa*, entre-més cervantino, dirigido por María Teresa Fricke, profesora y primera actriz del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, de paso por el país. En esa ocasión, a modo de preámbulo, el Dr. Salvador Aguado Andreut⁸⁷ ofreció una reseña sobre el teatro de Miguel de Cervantes y Saavedra.

En los *Anales de la Universidad de Costa Rica* correspondientes al año 1956, se daba cuenta a la comunidad universitaria de los acontecimientos relativos al teatro de la siguiente manera:

86 En la mención del elenco el periodista omitió el nombre de Jean Moulaert, quien también actuó.

87 Salvador Aguado Andreut era profesor extraordinario de filología y director de la Cátedra de Lengua y Literatura de la Universidad de Costa Rica.

El Teatro Universitario fue suspendido durante el año con motivo de la renuncia presentada por su Director, señor Luccio [sic] Ranucci. Con el fin de mantener un cierto estímulo para las actividades dramáticas dentro de la Institución, en tanto se podía reorganizar debidamente el Teatro Universitario propiamente dicho, se creó la llamada Asociación del Teatro de la Universidad de Costa Rica, y se puso al frente de ella al Arquitecto don Lenín Garrido Llovera. Se confió al señor Garrido la promoción de actividades escénicas entre el estudiantado universitario y la administración del Teatro de Cámara El Arlequín.

El único grupo experimental estudiantil que pudo organizarse fue el surgido en la Escuela de Filosofía y Letras aún antes de la Creación de la Asociación. Este grupo, bajo la dirección del señor Garrido, presentó en El Arlequín la obra *Antes del Desayuno*, de Eugene O' Neill.

También a fines del año, e independientemente de la Asociación del Teatro, un grupo de estudiantes universitarios presentó en el Paraninfo *La Guarda Cuidadosa* de Cervantes, bajo la dirección de la señorita María Teresa Fricke, profesora de la Universidad de Chile y primera actriz del Teatro Experimental de esa Institución hermana.

El Teatro Arlequín fue puesto, además, al servicio de diferentes grupos independientes, que dirigieron varias representaciones en él. Se distinguieron especialmente el conjunto denominado Teatro de Bolsillo y el Little Theatre Group of Costa Rica.

Además, el señor Garrido, quien se demostró [sic] [¿mostró?] como elemento sumamente diligente y comprensivo, organizó en el mismo Teatro varias exposiciones de pintura y escultura.

Puede afirmarse que el experimento iniciado por la Universidad el día 9 de noviembre de 1955 con la apertura del Teatro de Cámara, ha resultado sumamente fructuoso. El Teatrillo ha sabido despertar un interés creciente por las actividades dramáticas, y ha servido para estimular el nacimiento de varios grupos experimentales independientes. Abierta por la Universidad la brecha, la Asociación de Periodistas de Costa Rica procedió a mediados del año a abrir al público su propio Teatro de Cámara, el cual también ha venido ofreciendo diferentes representaciones a cargo de otros grupos dramáticos.

La Universidad ha logrado demostrar, así como –según lo afirmamos en los Anales de 1955– “contrariamente a lo que algunos creen, esto está dejando de ser una aldea”.

Las autoridades universitarias nos sentimos satisfechas de haber contribuido así a fomentar en la ciudad el gusto por las actividades escénicas y esperan que otros grupos o entidades se hagan cargo, de este año 57 en adelante, de continuar el esfuerzo iniciado. En primer lugar, porque sus recursos económicos no le permiten a la Institución seguir prestando ese servicio, y luego porque lo que a ella le corresponde ahora es dirigir su preocupación fundamental hacia la reorganización del Teatro Universitario, entendido éste no exclusivamente como agrupación cuasi profesional, sino más bien como conjunto de actividades complementarias íntimamente relacionadas con las funciones académicas y formativas generales. Para lograrlo, se ha ideado el programa de actividades dramáticas dentro de la Facultad de Ciencias y Letras, y se ha integrado una comisión cuyos miembros están todos completamente compenetrados de la idea de que las actividades de ese tipo promovidas por la Universidad deben corresponder básicamente a los propósitos educativos de ésta.

La llegada a fines del presente año de don José Tassis, quien sigue en Chile por cuenta de la Universidad cursos de Artes Dramáticas, nos permitirá perfeccionar todos estos planes (pp. 68-69).

Es decir, según lo consignado en *Anales*, todo en relación con la materia teatro parecía estar claro y decidido por la universidad a partir de 1957.

En la sesión del 9 de enero de 1957, además de otros asuntos, el Consejo Universitario continuó el debate relativo al presupuesto y aprobó un acuerdo mediante el cual la plaza de director del Teatro Universitario se trasladó a la rectoría con un salario mensual de \$1500,00.

En la sesión extraordinaria del 29 de enero de 1957, el Consejo Universitario conoció la nota suscrita por Lenín Garrido, Guido Sáenz y Jean Moulaert. En ella solicitaban el uso de la sala y el equipo del Teatro Arlequín desde el 28 de enero hasta el 11 de febrero. Indicaban que Garrido, “como funcionario activo de la Universidad que él es”, se haría cargo, *ad honorem*, de la administración del teatro. El Consejo Universitario fue claro en su acuerdo que decía:

Acceder a lo solicitado con la condición de que el Ing. Garrido asuma la responsabilidad en cuanto a: 1°) La integridad y buen uso del equipo y las instalaciones actuales; 2°) La conservación del orden; 3°) La naturaleza de las obras que lleguen a representarse en cuanto ella pueda comprometer el buen nombre de la Universidad y 4°) El control de las entradas y distribución de los ingresos de los cuales corresponderá a la Universidad un 25%. Comisionándose al señor Rector para hacer la entrega del Teatro en el momento que se ponga en sus manos la nota en que el Ing. Garrido asume esa responsabilidad (acta n.º 864, artículo 10).

La obra que se iba a presentar era “My Three Angels”, la cual había estado en cartelera en diciembre de 1956.

A partir de una nota suscrita por Garrido, conocida por el Consejo Universitario en la sesión n.º 866 (artículo 25) del 18 de febrero de 1957 y la cual será explicada más adelante, se concluye que el rector le había hecho llegar una misiva con fecha 30 de enero de 1957 en la que, entre otros asuntos, lo ponía al tanto sobre el trámite reglamentado que debía seguirse a fin de obtener autorizaciones para el uso de la sala del Arlequín. Además, es posible que se le informara sobre la decisión de cerrar la sala y disponer del equipo y mobiliario, como ya había decidido el Consejo Universitario en la sesión del 10 de diciembre de 1956.

La nota de Garrido daba cuenta de que: a) del 29 de enero al 2 de febrero se había escenificado, en idioma inglés, la pieza *My Three Angels* (de Sam y Bella Spewack)⁸⁸, lo cual no fue obstáculo para que se produjera una buena asistencia; y b) se habían

88 Esta obra la presentó The Little Theatre Group y la dirigió Jean Moulaert. En ella actuaban Bruce Patchen, Mona Bunker, Ann Haines, Sietske de Jongh, Bill Denny (quien había trabajado en *La Versión de Browning*), Jean Moulaert (a cargo de la dirección de las obras del Teatro de Bolsillo, como ya se sabe), Wells Cornelius, John Floyd y Willy Wagner.

integrado a las arcas de la universidad, las siguientes sumas que correspondían al 25 por ciento de la entrada bruta de las presentaciones: ₡449,25 (las que se dieron del 15 al 22 de diciembre de 1956) y ₡291,50 (las del 29 de enero al 2 de febrero de 1957). Garrido, además, le pedía al rector, en su misiva que:

Si es posible, demoren el traslado del mobiliario y equipo del teatro hasta el fin del contrato de arrendamiento del local, a fin de poder ensayar y presentar debidamente aprobados por una comisión dos programas que ya se están preparando.

Además, se está tratando de formar un grupo de personas interesadas en colaborar económica y moralmente a mantener activo el Teatro Arlequín; la empresa no es fácil, pero sí posible, y para ello es importante la presentación de nuevos programas⁸⁹ que puedan interesar a un mayor número de personas.

En respuesta a la nota de Garrido, el Consejo Universitario decidió “autorizar el funcionamiento del Teatro [¿hasta?] el día 22 de abril próximo, a propósito de poder contar con un plazo de ocho días para desocupar el local”. También se acordó informarle a Garrido que el portero del teatro dejaría el cargo a partir del 1.º de marzo de 1957. Además, este documento confirma que el contrato de alquiler se había prorrogado por un año (a partir de mayo de 1956) y que vencería en los primeros días de mayo de 1957.

La sesión del 18 de febrero de 1957 (acta n.º 866) es, también, muy importante, ya que en el artículo 35 se nombró a Lenín Garrido y a Guido Sáenz, a partir del curso lectivo de 1957, como profesores de Apreciación de Teatro y Práctica de Teatro, respectivamente, en el Departamento de Estudios Generales de la Escuela de Ciencias y Letras. Con estos dos nombramientos, la universidad se verá muy comprometida para marcar límites tajantes entre sus actividades de extensión cultural y las del grupo que había “monopolizado”, en la práctica, la utilización de las instalaciones del Teatro de Cámara. La entidad seguiría colaborando con el conjunto, el cual tomaría, muy pronto e irrevocablemente, el nombre de Teatro Arlequín respaldado, a nivel jurídico, por un ente que se llamó Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica.

En los primeros meses de 1957, el Teatro Arlequín dio cabida a dos exposiciones de arte: en enero, a una de escultura de Néstor Zeledón Guzmán; en febrero, a otra de pintura de Rafa Fernández.

La revista *Brecha* de enero de 1957 se refirió a la muestra escultórica de esta manera:

Néstor Z. [Zeledón] Guzmán presentó su exposición de esculturas en la sala de Arte del Teatro de Cámara Arlequín. Hace su primera salida individual y exhibe su obra de arte, la expresión de las cosas que el escultor capta o interpreta, sea ello un desnudo o un árbol, en todo queda lo que el artista piensa y siente.

89 Es posible que se estuviera refiriendo a *Delito en la Isla de las Cabras*, de Ugo Betti y *Mis tres ángeles*, de Sam y Bella Spewack, esta vez en español.

¿Tiene importancia la materia? Mucha. Es el cuerpo; la obra, el alma. El ánima interna que la alumbra y la hace imperecedera.

Y son rutas de sensibilidad las que se abren con una exposición como ésta. Son cauces de hondura insospechada, sendas sentimentales de emoción y arte, que se abren ante un público que admira, juzga, critica y hace también mofa de estas cosas cuando no llegan a inquietarle (pp. 25-26).

Acerca de la de Rafa Fernández, así decía la revista *Brecha* del mes de febrero de 1957:

EL TEATRO ARLEQUIN en el salón de exposiciones presenta la obra pictórica de RAFA (Rafael Ángel Fernández), un joven pintor que exhibió algunas de sus obras, hace algún tiempo con el grupo “Plus Uno”, en los salones de la Alianza Francesa (p. 25).

En la sesión del Consejo Universitario del 1.º de abril de 1957 (acta n.º 873, artículo 60), se conoció y aprobó una nueva solicitud suscrita por Garrido para usar la sala del Arlequín, el día 2 de abril, a fin de presentar la obra *Delito en la isla de las Cabras* de Ugo Betti, “considerado uno de los clásicos del teatro actual”, según Garrido. La pieza sería dirigida por Jean Moulaert, como las anteriores del grupo de los *Arlequines*, y el elenco estaría formado por Ana Poltronieri, Albertina Moya, María de los Ángeles Arguedas (conocida también como Kitico Arguedas o Kitico Moreno) y Guido Sáenz.

Por la solicitud hecha por el Departamento Administrativo de la UCR al Consejo Universitario (sesión del 8 de abril de 1957, acta n.º 874, artículo 33), se conoce que el portero del Teatro Arlequín, quién tendría que haber dejado su cargo desde el 1.º de marzo (sesión del 18 de febrero, acta n.º 866, artículo 25), había seguido trabajando durante ese mes y reclamaba su paga. Asimismo, el departamento comunicaba que laboraría todo el mes de abril.

Como se puede concluir hasta el momento, existía una situación que no terminaba de finiquitarse relacionada con el uso que el grupo teatral, dirigido artísticamente por Jean Moulaert, hacía de la sala del Arlequín. Lo anterior porque, aunque se tomaban ciertas decisiones, estas no se cumplían o se cedía ante sus solicitudes, como se puede ver en el acuerdo al que se hará referencia a continuación.

En la sesión del 22 de abril de 1957, el rector informó al Consejo Universitario que:

Se ha constituido un Comité, que integran los señores Abel Romeo Castillo, Lic. Fabio Fournier, Antonio Jaén Morente, Joel J. Lloyd, Teodorico Quirós, Ana de Keith y Elizaberth de Oreamuno, para procurar mantener abierto el Teatro Arlequín. Han dirigido una solicitud al Consejo Universitario, a fin de que se exonere al Teatro del pago de 25% que ha venido haciendo, durante cada representación, sobre las entradas brutas producidas por la última obra y para que la Universidad contribuya con la suma de ₡1000.

Posteriormente solicitaron, también, el uso durante el mes de mayo del mobiliario, que es de la Universidad y la donación posterior del mismo (Acta n.º 875, art. 9.º).

La solicitud fue contestada afirmativamente respecto de la exoneración del 25 por ciento que correspondía a las últimas funciones y al uso del mobiliario y demás

pertenencias del teatro hasta el 20 de mayo de ese año. Pero, la respuesta fue negativa en cuanto a ceder el mobiliario, a título gratuito, pues había invertido en ese rubro un monto “superior a trece mil colones, por lo que no sería posible pensar en una donación de esa magnitud”. Sobre este último punto, la propuesta de la universidad era la venta, como se lee en el acuerdo del Consejo Universitario:

Ofrecer dichas pertenencias en venta al Comité, con base en el valor que determine la Contaduría, a la que se encarga de efectuar la depreciación correspondiente, y una vez apartado el vestuario y demás pertenencias del Teatro Universitario que la Universidad desea conservar para cuando éste se restablezca, para lo cual se encarga al Ing. Garrido.

La venta se haría a un plazo de cuatro años, debiendo abonarse ₡2500,00 anualmente con garantía de un pagaré otorgado por uno o varios de los miembros firmantes de la solicitud.

A finales de abril, el Consejo Universitario (acta n.º 876 del 29 de abril de 1957) conoció y resolvió una solicitud hecha por la dueña del inmueble donde se ubicaba el teatro, Carmen Rivera de Grillo, en la que le recordaba que el 30 de abril finalizaba el contrato de alquiler, pero como:

El local queda en condiciones de deterioro y transformaciones que lo dejan inapropiado para otro uso que no sea el que actualmente tiene, creo justo una reparación de los perjuicios a mi favor, y estaría de acuerdo que por tal reparación quede a mi favor el mobiliario y cualquier otra mejora que allí se encuentre actualmente.

Tome nota el señor Rector que si bien el contrato autoriza a la Universidad las transformaciones que creyere necesarias para adaptar el local, en él no se releva a la Universidad de la obligación de restituir el local en el mismo estado en que lo recibió, como es lógico y equitativo.

También Yontá Fernández L., dueña de la cafetería que funcionaba en el teatro, pedía lo suyo. En este caso, se trataba de ₡1500, por derecho de llave, más ₡750 que había invertido en el equipo y enseres propios de un negocio de esa naturaleza. Ella alegaba haber firmado un contrato con Lucio Ranucci y Olga Espinach de Ranucci; es decir, su negocio operaba desde la apertura de la sala del Arlequín en noviembre de 1955.

El Consejo Universitario dijo desconocer esa situación, ya que los contratos los firmaba el rector. Por ese motivo, se le contestó negativamente; sin embargo, se le informó sobre la existencia del comité interesado en continuar con el teatro, ante el cual podía gestionar permanecer a cargo de la cafetería. La solicitud de la dueña del inmueble también fue denegada.

Es posible que, dadas las circunstancias, en esa misma sesión el profesor J. J. Trejos Fernández, miembro del Consejo Universitario, sugiriera que:

Sería conveniente hacer del conocimiento del público que la Universidad se desliga del Teatro de Cámara “El Arlequín” y que éste quedará bajo el patrocinio de un Comité. Ello con el propósito de que no se pueda producir, por cualquier

circunstancia, algún futuro malentendido que venga a perjudicar el prestigio de la institución (art. 47).

El Consejo Universitario atendió esa solicitud y acordó hacer una publicación conjunta; es decir, de la Universidad y del Comité de patrocinadores del Teatro de Cámara (como se les denominó en esa ocasión). Sin embargo, no se logró localizó ninguna publicación al respecto.

En la sesión del 20 de mayo de 1957 (acta n.º 881, artículo 34), el Consejo Universitario conoció una nota del Comité de patrocinadores del Teatro Arlequín con la lista de los muebles y enseres que estaba dispuesto a comprarle a la universidad a los precios que la Contaduría de la institución había establecido “llenando los requisitos que el Honorable Consejo disponga para los trámites de traspaso, una vez haya recibido el informe de la Contaduría con respecto a la depreciación”. Es decir, el comité creyó que el monto total de lo que estaba interesado en comprar, que sumaba \$5922,00, no tenía la rebaja por el costo de la depreciación, así que hubo que aclararles a los miembros que:

El precio dado a ese Comité ya tiene la depreciación que en algunos casos se ha estimado en más de un 60 % como el precio de las bancas que de \$260,00 se fijó en \$100,00 y el de las 20 sillas, que de \$90,00 se fijó en \$50,00.

Para cerrar la negociación, se le indicó al comité que finiquitara el asunto con el jefe del Departamento Legal de la Universidad, quien debía confeccionar un pagaré de respaldo en el que figuraran el deudor y un fiador. Sobre la deuda correrían intereses, como era debido. Cabe recordar que los miembros del comité habían propuesto una compra a plazos que la universidad había aceptado.

A la deuda del grupo de patrocinadores del Teatro Arlequín se le dieron largas: intentos de arreglos de pago, amagos de donación (que nunca contaron con consentimiento de la Contraloría General de la República), conversaciones, prórrogas y, finalmente, intenciones de ejecutar el pagaré. Cartas fueron y vinieron; incluso se publicaron quejas en los diarios sobre la falta de apoyo de la universidad y del Gobierno para el grupo (según lo señalado por el rector en la sesión del Consejo Universitario de 27 de octubre de 1958-acta n.º 965, artículo 33).

A finales de 1959, todavía la situación no se había finiquitado. En la sesión del Consejo Universitario n.º 1041 del 7 de diciembre de 1959, se indicaba:

ARTICULO 27. El señor Rector dice que el Consejo Universitario acordó un último arreglo para el Teatro Arlequín, a fin de que el grupo de actores que se dedica a trabajar en él, pudiera hacer frente al pago del valor de los muebles cedidos por la Universidad.

A pesar de la buena voluntad demostrada, no ha sido posible obtener sino el pago de \$100,00 de julio⁹⁰ a esta parte.

90 De 1959.

Ante esa situación, mantenida a pesar de los esfuerzos del Consejo por conseguir el pago de alguna manera, después de que la Contraloría estableció la necesidad de éste, ha llegado a la siguiente conclusión: se le ha ocurrido que, para el grupo de teatro universitario que trabaja bajo la dirección de los señores Sáenz y Tasis [sic], hace falta un lugar para ensayos y para dar obras al público. Ha pensado en solicitarles, a los miembros del Arlequín, se facilite a la Universidad el local por la mitad del tiempo. Se podría usar inclusive para otras actividades culturales, como exposiciones, conferencias, etc. Así se haría el pago a la Universidad en una forma fácil para ellos y de gran utilidad para la Institución.

Se acuerda acoger la idea del señor Rector, encargando al Secretario General, Prof. Carlos Monge Alfaro, al frente de la Extensión Cultural y a los señores Tasis [sic] y Sáenz, ponerse en contacto con los señores del Arlequín, a fin de llegar a un arreglo al respecto.

En agosto de 1962 (acta n.º 1228), el director técnico del Departamento Administrativo-Financiero de la universidad se dirigió al rector para informarle lo siguiente:

La Universidad tiene a su favor un pagaré por la suma de ₡5.922,00 proveniente de la venta de enseres del Teatro Arlequín. [...] El único abono que hasta el momento se realizó fue por la suma de ₡100,00 el 1º de junio de 1959. Como el Consejo Universitario ha concedido varias prórrogas y tenemos [sic] [¿tememos?] la prescripción del pagaré, recomendamos, al igual que lo hicimos el 20 de mayo de 1959, en carta dirigida al señor Rector (DC-069-59), autorizar al Departamento Legal a que presente dicho pagaré a los tribunales para su ejecución o bien para lograr un arreglo tendiente a su inmediata cancelación.

Evidentemente, para esas alturas, la universidad no parecía estar interesada en recuperar la deuda. El asunto había sido, de sobra, manido. Inclusive uno de los miembros del consejo se dejó decir que: “El asunto está por prescribir, dejar que esto suceda sería una forma de resolver el asunto”. Sin embargo, el acuerdo final al que se llegó fue consultar nuevamente a la Contraloría General de la República sobre “la posibilidad de modificar el pagaré suscrito en el sentido de vender los enseres con un nuevo precio”.

A partir de esta fecha (agosto de 1962), no se volvió a hacer referencia al tema de la deuda, así que, presumiblemente, se dejó prescribir.

Se debe recordar, asimismo, que el acuerdo del Consejo Universitario tomado en la sesión acta n.º 876 del 29 de abril de 1957 también contemplaba que el secretario general interino de la universidad difundiera, en los medios escritos un aviso “haciendo ver que la Universidad no tiene ninguna relación en adelante con el Arlequín”. Sin embargo, no se localizó ninguna nota en ese sentido en los meses siguientes.

A pesar de que fueron muchas las diferencias entre la Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín, como se ha podido observar, se debe anotar que esa casa de estudios siguió dando apoyo logístico al ya consolidado grupo, al menos mediante la publicación de los programas de mano (en el Centro de Publicaciones) y las grabaciones de música (en la Radio Universitaria) para las distintas obras que siguieron presentándose.

El Segundo Arlequín

A estas alturas de la situación, el Teatro de Bolsillo había quedado atrás para dar paso al Teatro Arlequín. El grupo asumió, por su cuenta, el alquiler del local a partir de mayo de 1957 y tomó su nombre. De ahí en adelante, y hasta el cese de sus actividades, hacia 1979, el público costarricense logró una total identificación con este conjunto, el cual alcanzó un nivel de excelencia profesional y de respeto en el ámbito cultural y artístico difícilmente repetible por otra agrupación privada. A lo largo de esta investigación, el lector se dará cuenta cabal del lugar que llegó a ocupar en la vida cultural, social y artística costarricense.

La primera polémica en torno a una obra teatral: *Delito en la Isla de las Cabras*



Figura 34. Escena de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1957, p. 4.

Volviendo a 1957, el Teatro Arlequín siguió su programa trazado. *Delito en la isla de las cabras* de Ugo Betti fue la pieza que no solo inauguró el año teatral de esa agrupación, sino la primera que se ponía de ese autor italiano. Sin embargo, al margen de esos pormenores, lo más relevante del montaje de esa obra fue la encendida y más que fructífera polémica (tanto en un nivel privado, en tertulias, como pública, en la prensa) que generó, de cuyo seguimiento y estímulo se encargarían los periódicos de la época.

El domingo 31 de marzo de 1957, en *La Nación* (p. 18) a modo de preanuncio al estreno de *Delito en la isla de las cabras*, el reconocido profesor de la Universidad de Costa Rica, Salvador Aguado-Andreut, divulgó su ensayo *Análisis de una obra de Ugo Betti - 'Delito en la isla de las cabras'*, el cual, por su importancia, se incluye en el anexo número uno de esta investigación.

El hecho de que el público tuviera acceso a un ensayo de esa naturaleza era realmente un privilegio y una oportunidad de aprendizaje. También lo era para el Teatro Arlequín, cuyo montaje tuvo gran acogida de público y la crítica más autorizada le fue favorable.

Además, un artículo ilustrado con una de las escenas del montaje (Figura 34) en la que se veía a Silvia (Kitico Arguedas [Moreno]), uno de los personajes femeninos, con un revólver en la mano apuntando a Angelo (Guido Sáenz) difundido en el *Diario de Costa Rica* ese mismo día 31, con el título “Delito en la Isla de las Cabras’.

Una obra madura, audaz, polémica”, contribuyó a animar un debate en etapa incipiente aún. El texto decía lo siguiente:

“Delito en la Isla de las Cabras” es, en más de un sentido, una obra inusual. La intensidad de su acento dramático, la exposición de un conflicto apasionadamente humano en términos claros e indudables, la estructura fundamentalmente unitaria, todos estos son los hilos que van haciendo el tejido de una de las más sólidas piezas de teatro contemporáneo. Pero es en el aspecto de su atmósfera poética en donde encontramos el mérito de más relieve. Poesía trágica, a la altura y dimensión de los griegos, que nace del choque de sentimientos, del enfrentarse un ser humano a otro con toda la complicada gama de rencores, simpatías, diferencias. Ello dentro de un clima lírico extraordinario, no sólo [sic] ubicado en la dual condición del personaje central, sino también y con mayor fuerza en los momentos escénicos de más profundo significado.

La obra tiene antecedentes polémicos. Concebida por un autor maduro, Ugo Betti, para público maduro, “Delito en la Isla de las Cabras” no hace concesiones a la tibieza ni a la placidez que exigen ciertos ambientes. La controversia, en este ámbito, debe descartarse definitivamente. No hay más que cuatro seres humanos abrazados a la pasión: un hombre y tres mujeres, entre quienes se traba el combate por la supremacía. Madre e hija son víctimas de la tragedia. Como en toda la literatura teatral griega, el destino juega una mala pasada a la ambición, al egoísmo, al sexo.

“Delito en la Isla de las Cabras” se estrenará el próximo martes en El Arlequín. Viene ensayándose desde hace tres meses, y el conjunto de actores, –Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Kitico Arguedas, Albertina Moya– ha captado ya la intensa sensibilidad de la obra. La dirección de Jean Moulaert es precisa, grave, profunda. El campo –mucho más difícil y complicado que en “La Versión de Browning”– es árido, pero ha sido domeñado con talento y esfuerzo.

El público sabrá apreciar éste [sic], ejemplo de teatro maduro, y verá que está muy lejano ya de su etapa experimental (p. 4).

En la sección “Cine-Teatro” de *La Prensa Libre* del día 2 de abril de 1957, a cargo de J. Bernardi Mas, también se incluyó el artículo, que se transcribe luego, con el título de “Delito en la isla de las cabras”, acompañado de una fotografía ilustrativa (Figura 35), en la cual se apreciaban dos de los personajes femeninos de la pieza, Silvia y Pia, interpretados por Kitico Arguedas (Moreno) y Albertina Moya respectivamente.

Esta noche a las ocho y media, en el teatro “El Arlequín” va a producirse un acontecimiento extraordinario: el estreno de la obra universal de teatro contemporáneo “Delito en la Isla de las Cabras” del gran dramaturgo italiano Ugo Betti.

En nuestro medio donde no contamos con una Compañía de teatro profesional que nos represente todos los días, es doblemente valioso el esfuerzo que realiza Jean Moulaert al frente de “El Arlequín”, y muy de apreciar lo que nos ofrece periódicamente con una selección y superación que merece los más cálidos elogios.



Figura 35. Escena de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La Prensa Libre*, 1957, p. 3.

En un principio, aun tratándose de puro teatro de cámara, observamos una osadía peligrosa al escoger las obras, piezas de alto valor siempre, pero muy superiores a las fuerzas con que contaba. Hoy, sin embargo, se ha conseguido ya la nivelación al lograr reunir a Ana Poltronieri, Kitico Arguedas, Albertina Moya y Guido Sáenz, cuatro valores positivos de la escena nacional que esta noche pasarán la prueba de fuego para su consagración definitiva. Y ha de pasarla también, con más rigidez, el Director Moulaert por la responsabilidad que ha cargado al presentar la extraordinaria obra “Delito en la Isla de las Cabras” que exige de toda la máxima capacidad de dirección e interpretación.

El antecedente de “La Versión de Browning” sirve suficientemente para pulsar lo que esta noche nos pueden ofrecer los intérpretes entrados en la profunda e intensa obra de Ugo Betti. Conocida ésta [sic] y sus valores extraordinarios, a ellos corresponde en definitiva la consolidación de este teatro que es el máximo exponente artístico nacional.

Esperamos, pues, que el estreno de “Delito en la Isla de las Cabras” sea lo que representa para la vida artística de Costa Rica y deseamos sinceramente que el más resonante éxito acompañe en esta noche a Moulaert y a su conjunto de actores.

De igual manera, el periódico *La Nación* de ese mismo día, 2 de abril se sumó a otros diarios e incentivó la asistencia al estreno mediante una amplia nota con las opiniones del director y de los integrantes del elenco respecto de los personajes que encarnaban e ilustrada con una fotografía de una de las escenas más intensas del acto segundo (Figura 36). El texto, titulado “Estreno en el Arlequín”, mencionaba lo siguiente:

Atraídos por la noticia de que el Teatro Arlequín estrenará el martes próximo “Delito en la Isla de las Cabras”, de Ugo Betti, nos acercamos a dicho sitio con el deseo de ver un ensayo, y hablar con el director Moulaert y los actores –Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Kitico Arguedas y Albertina Moya– a fin de formarnos algún juicio, mediante observación y cambio de impresiones, sobre este inesperado suceso artístico. La pieza la conocemos desde hace bastante tiempo, y admiramos sin reserva la producción dramática de Betti. Sobre todo, el “Delito en la Isla de las Cabras” nos parece extraordinaria, con una calidad y altura poética de primera clase en su contenido y en su forma.

En España al ser representada en los teatros Dido y Teatro de Cámara de Barcelona, bajo la dirección de Antonio de Cabo y Salvador Salazar, tomando parte actores de tanto renombre como Gabriel Llopart, Ana Faura, María Paz Molinero y Alfonso Estelo, provocó gran cantidad de los más diversos y apasionados comentarios. Porque “Delito en la Isla de las Cabras” pertenece a ese género de monumentos artísticos que no pueden pasar desapercibidos.

Llegamos pues, al Arlequín, donde fuimos recibidos por actores y director, y acto seguido nos pusimos a conversar con ellos sobre el asunto que nos interesaba, o sea qué opinión les merecía la obra de Betti como tal, y cómo se sentía cada uno con el papel que le había correspondido. Nos dirigimos primero a Ana Poltronieri, por ser ella la que lleva el papel femenino de más peso, o sea, el de Agata, la viuda digna y serena pero también sensual y rebelde, a quien la vida pone en una encrucijada, a escoger entre su amor de madre, por una parte, y su instinto de mujer, por otra.

Ana Poltronieri nos dijo –en lo que estamos muy de acuerdo– que Agata era, a su juicio, uno de los personajes más completos y complejos que creó el genio de Betti. “Ha sido para mí –continuó diciendo– un trabajo como ninguno hasta ahora,

el poder compenetrarme con el papel de esa mujer extraña, que parece oscilar constantemente entre la brutalidad de una bestia y las ternuras y razonamientos de un ser exquisito, cuando en realidad no es más que una sola y siempre la misma, o sea una mujer de alma fuerte y hermosa, pero deformada por el desengaño, las lecturas y el tedio”.

Guido Sáenz, quien interpreta a Angelo, intervino diciendo: “—Me parece justa esta descripción del carácter de Agata, sólo así se explica, además, el ascendiente que tiene sobre quienes la rodean, pues es ella quien ha llevado a su hija y a su cuñada hasta la Isla de las Cabras, ella quien permite que Angelo se quede, y, en fin, ella, quizás, instrumento del destino, que provoca y resuelve la tragedia.” Le preguntamos a Guido qué opinaba de Angelo, el personaje que le corresponde interpretar. “Es —nos dijo— el papel que más me ha gustado, y en el que he trabajado con mayor entusiasmo. Las grandes dificultades de “meterse” en el papel de un tipo que es casi un símbolo de la tierra, con caprichos incomprensibles que dañan a los demás, pero con una alegría e ingenuidad gigantescas, se ven largamente compensadas con la belleza del texto, y las conquistas que cada día se hacen del personaje”.

Kitico Arguedas, quien hace el papel de Silvia, la hija de Agata, nos dijo que Silvia le parecía el personaje más delicado de la obra, en lo cual estuvimos de acuerdo. Guido Sáenz citó, entonces, un parlamento de Angelo en que refiriéndose a Silvia dice: “Sería de desear que una misteriosa piedad se incline y recoja la flor, salvándola de su asquerosa caída”. En otra parte de la obra Angelo repite: “Silvia es la flor”. Este personaje es tremendamente difícil de interpretar, pues ha de estar largo tiempo en escena sin más que cortos parlamentos, debiendo llenar esos minutos a base de actuación.

Albertina Moya, con su cordialidad de siempre, nos habló con gran entusiasmo de su papel de Pia, la cuñada de Agata, quien da el toque de histeria a la obra, haciendo contrapeso a los arranques de Angelo, salvando Betti en esta obra, como una fina composición musical, el equilibrio de la obra.

A esta altura de nuestra visita, intervino el director Moulaert diciendo que había pasado el rato de descanso, y que el ensayo debía continuar. Le pedimos que nos dejara ver una parte, pero actores y director insistieron en que sería mejor ver el estreno, pues con esto la sorpresa sería completa.

Reflexionamos un momento y como vimos que tenía razón, nos despedimos después de haber aceptado una entrada de obsequio, no sin antes haber felicitado a Jean Moulaert por la excelente escenografía.

Esperamos, pues, el estreno del martes, con la firme sospecha de que la representación de “Delito en la Isla de las Cabras” será toda una revelación (p. 21).



Figura 36. Escena de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 21.

EL ARLEQUÍN
TEATRO DE CÁMARA

GUIDO SAENZ
ANA POLTRONIERI
KITICO ARGUEDAS
ALBERTINA MOYA
en

DELITO
en La
ISLA
de Las
CABRAS

pieza en 3 actos de
UGO BETTI
dirigida por
JEAN MOULAERT

HOY
ESTRENO
a las 8.30 p. m.

Boletería abierta desde
las 5 p. m.
Teléfono: 3141
50 varas Sur Anexo
Hotel Costa Rica

Figura 37. Aviso estreno de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 48.

Adicionalmente, en otra de las páginas de ese diario se difundió el aviso del debut (Figura 37), en el cual se consignaron los datos relevantes usuales como, sala, nombre de la obra, autor, hora, dirección y elenco.

Como era de esperar, el martes 2 abril de 1957, subió a escena la obra de Betti, *Delito en la Isla de las Cabras*, dirigida por Moulaert, con elenco formado por Guido Sáenz, Kitico Arguedas [Moreno], Ana Poltronieri y Albertina Moya, tal como se había anunciado. A partir de ese día, “la mesa estaba servida” para la controversia, como ser veré. El programa de mano (Figura 38) era, desde el punto de vista gráfico, muy similar al de las dos piezas estrenadas el 18 de setiembre de 1956 (*Las noches de Chicago* y *La versión de Browning*).

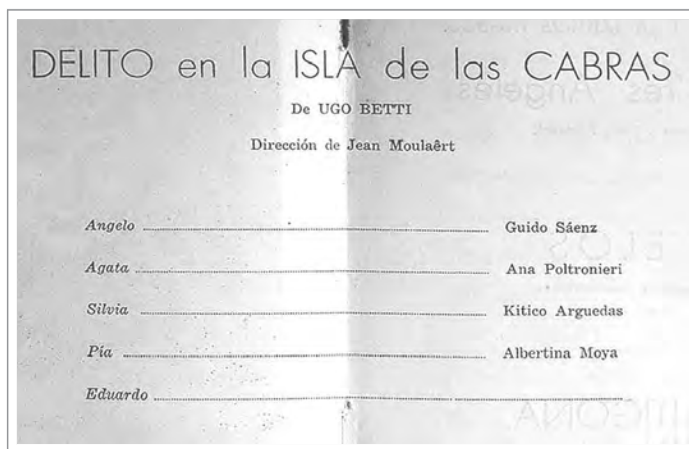


Figura 38. Programa de mano (créditos) de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.

Al día siguiente, 3 de abril, en el *Diario de Costa Rica* se comunicaba: “Brillante triunfo obtuvo Moulaert con ‘Delito en la Isla de las Cabras’”. El artículo mencionaba:

Un brillante triunfo obtuvo anoche Jean Moulaert con la presentación de la obra “Delito en la Isla de las Cabras”, del italiano Ugo Betti, al lograr una estupenda actuación de Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Kitico Arguedas y Albertina Moya. El Arlequín estuvo desde muy temprano abarrotado de público muy selecto que ansiaba ponerse en contacto con las incidencias de esta obra trágica, que ha provocado en todas partes del mundo encendidos elogios y candentes polémicas.

La concurrencia aplaudió en forma sostenida después de cada acto, y al cerrar el telón para el final de la obra la ovación fue resonante.

Guido Sáenz hizo una verdadera creación en su papel de Angelo, Ana Poltronieri le secundó admirablemente como Agata. Silvia y Pia, interpretadas, respectivamente por Kitico Arguedas y Albertina Moya, lucieron espléndidamente en sus personajes. El decorado, la iluminación y los acentos musicales que subrayaban parlamentos de corte poético dieron magnífico “ambiente” a la representación.

“Delito en la Isla de las Cabras” seguirá presentándose durante toda la presente semana y la próxima en el Arlequín, un teatro de cámara donde se va obteniendo ya la seguridad de la alta calidad de sus representaciones. Por el éxito de anoche puede asegurarse que la temporada será todo un suceso artístico (p. 4).

Don Mario González Feo terció en los comentarios sobre *Delito en la Isla de las Cabras* en un artículo aparecido en la sección *El Espectador* del *Diario de Costa Rica* del 4 de abril de 1957, bajo el mismo título de la obra, que decía lo siguiente:

Asistí al estreno de esta pieza de Ugo Betti en el Arlequín.

La delictuosa pieza sobrecargada de fama, no me gustó. Más bien me chocó, me sorprendió desagradablemente. Encuentro que se le ha ido la mano a la crítica, que ese “Delito” no merece tanto ditirambo y que el verdadero delito consiste en sobreestimar algo que no tendrá sino efímera vida en el mundo de las letras.

Presentárase esa pieza hace cincuenta años, si esto hubiera sido posible en tal época, y el fracaso hubiera sido rotundo. Presentarla hace cien años o antes hubiera sido imposible. Presentarla dentro de 20 años, cuando esta cosa brutal y animal, este dogal de crueldad y odio que ahora nos atosiga, a base de mejor y más humana cultura haya sido soltado a la humanidad, resultará anacrónico. Generaciones más tranquilas, menos angustiadas, menos pesimistas y más sanas espiritualmente, no creo que soporten un teatro así.

Lo que sucede en “El Delito etc.” no alcanza altura y no por el tema en sí, sino porque ese autor, al menos en esa pieza, no pudo volar más alto. La concepción es corriente. Acabo de ver en New Orleans una película “El rey y las tres princesas” de Clark Gable, del mismo argumento, pero infinitamente superior en todo, y donde la figura de la vieja (la madre) por su gran fuerza y entereza resulta figura inolvidable. Ahí el autor, además, presenta al pillo simpático y hasta imprescindible en la granja de las mujeres solas. El final también es dramático, pero no morboso como en esta “boutade” de “Las Cabras”.

Ignoro y no acierto tampoco a comprender el porqué del éxito (si lo ha tenido) de esta petit-pieza [sic]. Me parece que el ruido que mete se debe a su oportunidad, mejor dicho, a su “contemporaneidad”. Algo así como “Un tranvía llamado deseo” o “La muerte de un viajante” y digo esto con todas las reservas del caso pues estas otras producciones sí tienen calidad.

En “El Delito, etc.” sólo hay tres hembras: Agata, Silvia y Pia. Tres. Y un macho: Angelo. Pero macho solamente en el sentido sexual; por lo demás cínico, cobarde, vago y sin simpatía alguna. Al contrario. Es cierto que de no ser así él, y de no ser así ellas, la pieza se viene abajo al primer envite.

Este gigoló busca y se encuentra una “ganga” en un pueblo lejano y en la casa de tres mujeres solas que acaban las tres por ser sus amantes, mantenerle, vestirle y mimarle y que aburridas del hallazgo terminan matándole. Eso es toda esta tragedia que quiere ahora aparecer como nieta de griegos. En las tres hembras “existencialistas” de Betti no hay matices. Y no los hay porque Betti no pudo matizar y le resultaron las tres como hechas de una sola pieza y en realidad iguales al varón. Siendo esto así, uno no se explica cómo la tragedia dura los tres episodios clásicos: exposición, trama y desenlace. La vieja, la otoñal y la muchacha apenas sí se diferencian. De las tres no se hace una, y esto demuestra, al menos en esta pieza, la poca habilidad y la carencia de recursos del autor. No existen ahí conflictos interiores y personales

sino en corta escala y estos de poca calidad. Solamente y acaso los de Silvia. Por eso suenan a falso los parlamentos de Agata, que quiere aparecer “maternal” pero cuyo relato, el del degüello del cabrito, cuando su hija era infante, es repugnante, tenebroso, cruel y malo. Hay poesía y hay pureza juvenil en el alma de Silvia, pero el autor no quiso o no pudo explotar como contraste, esta mina literaria que apenas brilla soslayadamente. Esta es la opinión que me merece “El Delito en la Isla, etc.”

De esta clase de teatro, no va a quedar nada. Este teatro no suspende, no entretiene, no divierte, no enseña. Mortifica, angustia y hiere y eso sin arte alguno.

Se dirá que lo que ahí sucede, sucede en la vida. Es claro y es cierto. Leyendo los sucesos de policía que trae la prensa diaria, se pueden hilvanar tragedias grotescas. Eso que pasa en la Isla de las Cabras, bien puede suceder en algún caserío de Golfito, en alguna abra de San Carlos, en Grifo Alto de Puriscal o quizá en San José.

Pero, ¿qué gana nadie conque alguien lo lleve al escenario? Esa clase de sucedidos de grueso calibre y entre cierta clase de gentes, para ser material artístico y abuenar [sic] su calidad debe ser enfocado por un gran artista. Leyendo los sucesos sangrientos de un diario de Córdoba donde se narraba que un gitano a caballo irrumpió violentamente en una iglesia y arrebató a la novia que era la mujer que él quería y que se casaba con otro, Federico García Lorca escribió “Bodas de sangre”.

El suceso, violento, pintoresco, estruendoso, y el gesto varonil y gallardo del gitano inspiraron una tragedia moderna maestra. La madre del novio en esa misma tragedia, tiene caracteres de clásica grandeza. Y todo el ambiente, hasta la luna que figura en un atisbo genial del poeta español, como si fuera el coro griego, está envuelto en tremante y genial inspiración.

Esta “Isla de las Cabras” no es más que eso: una isla en el inmenso piélago, una islita, un islote perdido en la mar océano de la literatura universal.

Los actores estuvieron magníficos. Guido Sáenz tuvo momentos de actor, de buen actor profesional. Kitico lució su muy elegante y discreto talento escénico sacándole todo lo más posible a su rol de Silvia. Las demás actrices, sobrias, justas y diciendo muy bien (p. 4).

El 6 de abril, el diario *La Nación* reproducía las palabras del distinguido intelectual costarricense Claudio Gutiérrez Carranza, jefe del Departamento de Filosofía de la Universidad de Costa Rica en un artículo titulado “‘Delito en la Isla de las Cabras’ Una obra perfecta” que señalaba:

Visitamos ayer al Lic. Claudio Gutiérrez, Jefe [sic] del Departamento de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, quien nos manifestó, refiriéndose a “Delito en la Isla de las Cabras”, obra que está presentando el Teatro Arlequín:

“La representación de anoche fue, a mi juicio, perfecta. No hubo la menor falla en el trabajo de los actores, y la obra en sí es de un contenido poético extraordinario, a pesar del crudo tema que trata. La calidad y la forma de trabajo del grupo sostuvieron el interés del público, a través de toda la representación.

En cuanto a la actuación de cada actor, parece increíble que Guido Sáenz pueda trabajar en forma tan excelente dos papeles tan distintos, como el del profesor Crocker Harris en “La Versión de Browning”, un viejo seco,

un árbol añoso; y el de Angelo, en “Delito en la Isla de las Cabras”, que es un tipo lleno de vida, elástico, lleno de juventud.

De Ana Poltronieri constatamos, una vez más, su fascinante personalidad; llena la escena con sólo aparecer; y la interpretación de su personaje es conmovedora, sobre todo si se toma en cuenta que es complejo y difícilísimo.

Kitico Arguedas lleva maravillosamente su papel. Utiliza con verdadera maestría sus ojos y todo el movimiento escénico para dar una idea acabada del personaje, que tiene, en realidad, sólo pocos y cortos parlamentos. Nos hizo recordar, en algunos momentos, la Ofelia de Vivien Leigh, y la actuación de alguna gran actriz italiana.

Albertina Moya se posesionó completamente de su papel. Representa la herida abierta entre el sentido común y las cosas horribles que suceden, marcando constantemente el desequilibrio entre lo que es y lo que no debe ser. Logra perfectamente hacer sentir al público la actitud histérica de esa mujer, que se debe a las circunstancias que la rodean, ya que es ella el toque de normalidad, exacerbada entre tanto horror que la rodea.

Mientras los otros personajes viven tranquilamente una situación de locura, ella se trastorna, ya que es, en el fondo, una criatura sencilla y corriente.

No puedo menos que agradecer a Jean Moulaert, el director y escenógrafo de la obra, habernos dado un tan magnífico rato, y a Ugo Betti el haber escrito una obra tan hermosa” (p. 12).

El 7 de abril, en la *Revista Cultural* de *La Nación*, sección del diario *La Nación* que se publicaba los domingos, se dijo lo siguiente sobre la obra *Delito en la Isla de las Cabras*:

Justo es consignar una voz de estímulo al grupo de artistas que ha llevado a escena en el teatro de cámara El Arlequín la obra de Ugo Betti, “Delito en la Isla de las Cabras”, que no analizamos puesto que ya lo hizo el domingo pasado, en este mismo diario, y magistralmente, el Dr. Salvador Aguado-Andreut. Nos complace el esfuerzo que lleva a cabo este grupo bajo la dirección de Jean Moulaert y con la cooperación entusiasta del Ing. Lenín Garrido y de Guido Sáenz, porque el teatro es sin duda la más elevada y al mismo tiempo la más popular de las expresiones de la poesía y su máximo desarrollo ha correspondido al máximo desarrollo de las grandes culturas: el siglo de Pericles en Atenas, siglo isabelino en Inglaterra, siglo de oro en España y el gran siglo en Francia. El cine ha hecho que los grandes públicos pierdan la apreciación viva del teatro, que no admite comparación con las impresiones mecánicas de la pantalla, pero es obra de cultura todo empeño por promover el desarrollo dramático.

La obra de Betti, poesía de la mejor calidad y una de las grandes obras de nuestro tiempo, encontró una adecuada interpretación en el grupo de actores. Creemos que Guido Sáenz ha demostrado, ya sin lugar a dudas, sus extraordinarias capacidades dramáticas, su comprensión y su fina sensibilidad, y que no desmerecieron en sus respectivos papeles Ana Poltronieri, excelente en algunas escenas, Albertina Moya y Kitico Arguedas.

Se “limó” un poco la obra en algunas expresiones demasiado naturalistas, pero no perdió por ello la fuerza y la emoción del pequeño pero extraordinario mundo humano y natural que se propuso crear el gran autor italiano (p. 62).

El *Diario de Costa Rica* se hizo eco del suceso y, en la edición del 7 de abril de 1957, no solo publicó la crítica de Guido Fernández (Don Guy), sino también una gacetilla, transcrita seguidamente, con el título “Gran éxito de público la obra ‘Delito en la Isla de las Cabras’” en la que aparecía una fotografía de Jean Moulaert (Figura 39), que se ha logrado rescatar a modo de homenaje para este insigne hombre de teatro.



Figura 39. El director de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti, Jean Moulaert. Teatro Arlequín

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1957, p. 4.

Jean Moulaert, [es] quien dirige la obra que actualmente está presentándose en el Teatro de Cámara “El Arlequín” con un gran éxito de público: “Delito en la Isla de las Cabras”, del autor italiano Ugo Betti.

La labor de Moulaert se concreta en un trabajo de dirección admirable, secundado por las excelentes actuaciones de Guido Sáenz, Albertina Moya, Kitico Arguedas y Ana Poltronieri.

Durante toda la semana que viene seguirá subiendo a escena esta obra, que está apasionando al público josefino por su intensa verdad y su paralizante dramatismo (p. 4).

La opinión vertida por Fernández⁹¹, llamada por él “crónica” y transcrita a continuación, se titulaba como la obra e incluía un epígrafe de J-P. Sartre que decía: “La guerra, al morir dejó al hombre desnudo, sin ilusiones, abandonado a sus propias fuerzas; pero le hizo comprender, al fin, que solo puede contar consigo mismo”:

La controversia que está suscitando “Delito en la Isla de las Cabras”, todavía no arribada a los periódicos –excepción hecha de un artículo de don Mario González Feo, en “*DIA-RIO DE COSTA RICA*” del jueves pasado– no nos toma desprevenidos.

Dondequiera que esta obra es puesta en escena, se desata un torbellino de opiniones en pro y en contra de muy difícil entendimiento y gobierno. Señores de gran calidad la atacan con ariete; críticos la defienden con escudos medievales. Este hecho de su polemismo es para nosotros, de comienzo, un buen signo. Siempre sospechamos de aquellos partos humanos que no tienen por compañía el escándalo, tanto los que son unánimemente aceptados por el consenso general –público y comentaristas– como los que con énfasis del mismo tono se rechazan.

“Delito en la Isla de las Cabras” va a tener diez años de existencia. Escrita en 1948 por el atormentado, agonizante Ugo Betti, la obra no puede reclamar todavía el mérito de su intemporalidad, por más que no haya aún metro para esa circunstancia de la “duración”. Sin embargo, ha sido objetada y aplaudida como “Las manos sucias”⁹², como “Té y simpatía”⁹³, como tantas piezas teatrales que están sometidas desde

91 Esta crítica también se publicó en la revista *Brecha*, año 1, n.º 8, abril de 1957, pp. 21-22, ilustrada con una escena de la obra.

92 Obra de Jean-Paul Sartre.

93 Obra de Robert Anderson.

su nacimiento al proceso de análisis, a la prueba de fuego. Hay quienes la consideran como una obra vulgar, sin poesía, demasiado tremendista. Otros la reputan de “singular creación del arte teatral contemporáneo” y elevan los elogios hasta esferas que pueden considerarse lindantes con la hipérbole.

El autor de esta crónica confiesa que se sintió entusiasmado ante la representación de la obra, tanto por la representación misma como por la obra en sí.

De su entusiasmo nace este comentario, al cual le servirán de apoyo los conceptos del señor González Feo y los que vayan surgiendo al correr de las teclas.

La obra es, desde luego, sombría. Su tono no tiene el desvaimiento ni la palidez de los “dramas”. En ella hay trazos fuertes relieveados por una gran tensión y por un deprimente derrotismo. Está expuesta en términos sórdidos, sin refinamientos, sin enredaderas. Parte de hechos dados, concretos, firmes. No entra en explicaciones innecesarias ni se entretiene en “matizar” la conducta de los personajes. Lo que dicen y hacen éstos es directo e inmediato. El recurso de la metáfora se utiliza con sobriedad, con talento. Son pequeños espacios de evasión, asomos del mundo exterior que luego vuelven a meterse en aquella tumba que es la casa de las tres mujeres. El lenguaje es rudo y violento, sin equívocos, sin circunloquios. No tenemos enfrente una comedia, ni un drama. Es una tragedia, por su corte y por su contenido. Las figuras luchan contra su destino, pero no pueden domeñarlo.

Angelo es un arribista, un vividor, un cobarde. Su empresa es dominar a tres mujeres solas que viven en un aislamiento material y físico desde hace mucho tiempo (el hecho de que Silvia esté en la Universidad no debilita esta afirmación: Silvia es una adolescente que se nutre del recuerdo de su padre, que tiene una gran necesidad de afecto y que siente el escozor de la tragedia muy en lo íntimo). Angelo seduce a las tres hembras, pero inmediatamente se desborda el conflicto: la condición en encuentro con los instintos. El atractivo de Angelo es primitivo y brutal. Ellas son mujeres educadas, no son campesinas. Lo instintivo se impone y entonces un nuevo plano dramático se acerca: Agata, la madre, no quiere dejar que se escape la luz que ha venido a iluminar su crepúsculo; desea a Angelo para ella, nada más. Su egoísmo y deseo de exclusión son enfáticos. Siente celos de Silvia y de Pia, la cuñada, y trata de alejarlas. Su tramoya surte efectos, aunque al armarla se sienta aguijoneada, de cuando en cuando, por el impulso del amor maternal. Al final, Agata se queda sola con Angelo, pero el destino se burla de ella.

Se reclama la ausencia de humanidad en los personajes, la falta de lógica de la trama, el ayuno de poesía de la obra.

Algunos autores han visto en la literatura teatral de Ugo Betti una suerte de “neo-simbolismo”, o sea un simbolismo no a la manera de Maeterlinck, sino con la nueva característica de que lo humano tiene vigencia por encima de lo que trata de representar. Angelo, es cierto, carga sobre sus espaldas una acumulación de males, pero quedan al descubierto las razones cuando vemos que lo que actúa dentro de él como resorte interno es el miedo, el terror agudo hacia la muerte, y la reacción psicológica correspondiente: la fanfarronería, la prepotencia. Agata es la mujer que renunció a todo por la satisfacción de la lucha y padece ahora de un desengaño: por eso no regatea su amor a un desconocido que le atrae físicamente. Silvia tiene aún la inocencia prendida en el alma: se enfrenta a Angelo, tiene el sufrimiento de su

caída; Pia, como Blanche Dubois⁹⁴, trata de protegerse con un pasado falso, pero las defensas no resisten el también crepuscular impulso a la entrega. La emotividad de lo humano lo encontramos en todos estos personajes, si bien con un sentido distinto al teatro-crónica. No son los hombres lo que existe, sino lo humano. Al generalizar lo individual se llega a ese “neo-simbolismo” sui generis cuya creación se atribuye a Ugo Betti. La poesía no surge de la irrealización sino de los conflictos humanos.

Al público le molesta que no se le explique el proceso de seducción de las tres mujeres, cómo Angelo se acerca y convence y vence a cada una de ellas. Del primero al segundo acto hay una distancia enorme. El primero es descriptivo: la exposición de los antecedentes necesarios (claro que no se reduce a solo eso: en ella los caracteres principales encuentran una definición previa y el auditorio tiene sus primeras manifestaciones). En el segundo, ya Angelo es dueño de la situación, la domina por completo. ¿Qué pasó en el entreacto? Una técnica teatral para infantes haría necesaria esa explicación. Pero entonces la de Ugo Betti dejaría de ser tragedia para convertirse en novela pasional. En el episodio final surge la idea del castigo para el culpable en la mente de Pia y Silvia, y para Agata, por el contrario, la de posesión absoluta. Entonces la obra se baña con un soplo de eternidad, que es constante desde el principio hasta el fin.

No puede imputársele a “Delito en la Isla de las Cabras”, por otro lado, incompatibilidad con la poesía. Decir esto es negar que de un tema sórdido y abrupto nazca el vuelo poético. Recordemos “A puerta cerrada” y “El malentendido”, solo por vía de ejemplo, en donde Sartre y Camus dan un vigoroso tratamiento a tramas semejantes y obtienen un ámbito extra-humano fascinante.



Figura 40. Kitico Moreno, actriz de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1957, p. 30.

La representación de la obra en El Teatro de Cámara El Arlequín fue brillante. Guido Sáenz, en el esfuerzo más memorable de su breve, pero admirable carrera dramática, tomó para sí la responsabilidad de darle a Angelo un contenido humano intensísimo; en el gesto, en la palabra, en los silencios, en los momentos de violencia e ira, en los de cobardía y timidez. Guido Sáenz imprimió a la obra un sello de autenticidad difícilmente igualable.

Ana Poltronieri también hizo verdaderos prodigios con su papel. Su Agata tuvo en todo momento esas tres dimensiones que se reclaman de todo personaje con vida propia. Kitico Arguedas, en quien el talento dramático avanza con celeridad, dio una Silvia sutil, alucinada y en momentos majestuosos; y Albertina Moya estuvo vibrante siempre vivencial.

La dirección de Jean Moulaert representa el más completo trabajo escénico realizado en nuestro país en varios años. Desde la decoración –que le da un ambiente cargado de tragedia a la obra– hasta los trajes y los acentos musicales, pasando, desde luego, por la composición plástica del movimiento, y la variada gama de tonalidades dramáticas que lleva la línea de la acción, Moulaert ha dado muestras de gran sentido profesional y de intuición brillante.

94 Personaje de la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams.

Por eso consideramos a “Delito en la Isla de las Cabras” un hito formidable en la trayectoria de nuestro arte dramático. Y el público, con su asistencia a las representaciones –que ya van a cumplir una semana– y sus aplausos, está refrendando esta verdad (p. 4).

Por su lado, el periódico *La República* de ese mismo, día 7 de abril, difundió una fotografía de Kitico Arguedas [Moreno] (Figura 40), a modo de recordatorio para que el público asistiera a la obra en cartelera. Ella hacía el papel de Silvia en *Delito de la Isla de las Cabras*.

Asimismo, la reconocida intelectual Lilia Ramos publicó, en *La Nación* del 9 de abril de 1957, un artículo ilustrado con una fotografía de Guido Sáenz, quien interpretaba el rol de Angelo. El título del comentario era “‘Delito en la Isla de las Cabras,’ bajo el signo de la excelencia” y, el texto, el siguiente:

**El arte de la escena consiste
en que parezca que
improvisamos lo que hemos
aprendido de memoria.**

Coquelin el Mayor⁹⁵

Drama de alto coturno, acerado, con filo... humanísimo. Una historia a puerta cerrada, como la de Sartre, en que la limitación de espacio y de horizonte, ahogan, sofocan con lentitud subrepticia.

¡Magnífico escenario! Acentúa vigorosamente la pena de Agata, Pia y Silvia, las hembras que se mantienen a punto de hacer estallar sus crudas pasiones. Chocan sus sentires ocultos bajo el disfraz de vocablos, gemidos, oraciones incompletas que iteran para disimular, ahuyentar la soledad..., para rechazar la existencia yerma de valores auténticos.

Esto se adivina a manera de umbral y al recogerse el telón. Golpean las ideas y tienen eco en un interior severo, muy ordenado; en que nada cambia por neofobia, como si el simple mover de un objeto anodino, destrozara su mundo frágil dejándolas caer en el vacío.

Insuperable Guido Sáenz en su papel de Angelo. Inesperadamente llega el macho suspicaz, atractivo, enfermo de inseguridad... Conocedor de la situación y ya listo para explotarla en su beneficio, fría, glacialmente como si fuera mina obsequio de su difunto compañero, el esposo de Agata.

Los cuatro poseídos por anhelo fervoroso de amor; ellas negándolo por desconocimiento o por miedo patológico; él con temores sombríos, pero con resolución firme. El varón se impone con su sola presencia. Recuerda conflictos..., inventa..., se lanza y descubre puntos lábiles, dolorosos, heridas que aun sangran y ataca dulce o ásperamente, sin tregua: podría perderlo todo al cesar. Angelo llega al paroxismo en su combate por asir su claro objetivo. Intenso, vibrante, agudo, real en su actuar...

95 Benoît-Constant Coquelin, conocido como “Coquelin l’aîné” (1841-1909), fue un actor francés.

como si se tratara de una sesión psicodramática en que el individuo se libra de experiencias terribles.

Angelo, artero, ladinamente rompe los diques ya falseados por viejas y oscuras hambres. Es dueño..., lo sabe a cabalidad. Abusa..., no se sacia. Conquista a las tres mujeres; saltan las máscaras hechas pedazos. Escenas grandiosas que traen a la memoria vivencias europeas.

Y Ana Poltronieri en Agata, es magistral, única, con todos los atributos de una gran trágica. Da la sensación de llenar en parte su cometido, bajo el impulso del precepto de Mallarmé: “Suggérer au lieu de dire”. Discreta, mesurada en gestos y ademanes..., rica en pausas, quietud y fijeza de hondo significado.

**El sentimiento es todo;
la palabra, tan solo humo y sonido.**

Goethe

En esta obra de Ugo Betti, Ana me hizo evocar a María Casares en la austeridad melancólica de algunos pasajes de Lady Macbeth. Agata, feral en su lucha por acaaparar su hombre, cálida y tierna en la reminiscencia de su hija niña..., cruel para vengar los celos. Maravillosa en la rica gama de los sentimientos más contradictorios, hasta que triunfa la vehemencia de la mujer insatisfecha que, al fin, destruye el objeto de su pasión. Molière hacía reír, sin reír. Ana Poltronieri hace llorar sin que broten sus lágrimas.

Muy buenas actrices Albertina y Kitico. Ambas cooperan admirablemente en la creación de la atmósfera densa, grávida que exige el drama.

Todo el espectáculo se halla bajo el signo de la excelencia (p. 16).

Mario González insistió en seguir comentando y, el 16 de abril, desde su columna *El Espectador* del *Diario de Costa Rica*, escribió lo siguiente bajo el título de “Algo más y finalizando con ‘El delito en la Isla de las Cabras’”:

**Del alma inquieta y furiosa
que sugiere lacerarse
y curarse de ser humana.**

Ugo Betti

En Costa Rica suceden cosas que a uno le dejan perplejo, turulato y “estupefactado” como dice la Característica de la Marcha de Cádiz. Por ejemplo, cualquiera que salga se sorprende del gran número de estudiantes que día y noche invaden las calles rumbo a sus colegios. Y uno y sobre todo los extranjeros piensan: ¡Qué país más culto! Y puede ser que lo sea, pero los auténticos frutos y las auténticas y tangibles pruebas de tal cultura nadie las ha tenido jamás al alcance de su mano. Sobre este particular se podría hacer interminable lista de hechos, pero como ahora tratamos de teatro sólo a ello me referiré.

La Compañía Mejicana de Teatro Clásico Español a pesar de sus excelentes actuaciones y de su insuperable repertorio, contempló noche a noche la desolación vergonzosa de la sala del Nacional prácticamente vacía. Para poder salir del país y no quedar debiendo en los humildes hoteles donde se hospedaron esos pobres artistas, por contribución de algunas personas cultas y generosas representaron

al aire libre y en el atrio universitario “Fuente Ovejuna” [sic] de Lope. Aquello fue hecho a lo grande, con innumerables comparsas, caballos y todos los detalles de una vívida realidad. Pues solamente un periódico, este *Diario*, comentó el singular acontecimiento. Como no cobraron por ver, asistió más público. Pero en resumen todo pasó inadvertido ignorándose el esfuerzo que tal montaje representaba y desde luego, la propiedad, hermosura y solemnidad con que la obra maestra fue repuesta. Ahora viene una pregunta: ¿Tanto profesor de literatura, tanta clase, tanta conferencia, tanta composición no producen un lógico y elemental resultado? ¿Al menos a los alumnos no se les despierta la curiosidad por asistir a lecciones tan objetivas? En lo que respecta al teatro clásico la respuesta debe ser negativa. En cambio “El Arlequín”, teatrillo de bolsillo, interesante y útil en todo caso, representa “El Delito en la Isla de las Cabras” de Ugo Betti y tiene un éxito de público, de crítica y como consecuencia, de dineros, superior a todo cálculo.

Los intelectuales estáticos e indiferentes ante lo clásico y consagrado, de esto sí opinan, discuten e intervienen con gran calor. Que yo recuerde han escrito con singular encomio, el crítico Don Guido Fernández, el catedrático Sr. Aguado Andreut, la profesora Sra. Lilia Ramos, el profesor señor Gutiérrez Carranza. Y todos han elevado su entusiasmo hasta el ditirambo. Y me aseguran que uno de ellos ha dicho que si todo el teatro moderno se hundiera y sólo se salvara “El Delito” nada se habría perdido. Otro dice que esa hermosa pieza tiene una gran poesía *et sic de cæteris*. No hay duda que en el actual mundo de las letras más vale tener suerte que talento y ser oportuno antes que genial. Como yo escribí opinando todo lo contrario de lo que opinan estos señores y para no equivocarme demasiado, he leído el famoso “Delito” con toda atención pensando rectificar honradamente si de la lectura se desprendía mi cambio de actitud. Pues ha sucedido lo contrario.

Representada, quizá por lo bien representada que está y por la buena calidad de los actores, la pieza es soportable. Leyéndola se llega a conclusión definitiva de que es algo truculento y de una crudeza de mala clase y pésimo gusto. El finado Ugo Betti acumuló en ella giros, palabras gruesas, comparaciones violentas y crudas como adrede. El buen gusto de la adaptación suprimió muchísimas groserías que, de haber dejado, hubieran hecho odiosa la pieza. El autor se proponía a todo trance hacerle honor a su propio deseo expresado en las palabras que puse como epígrafe de este artículo: “Del alma inquieta y furiosa que quiere lacerarse y CURARSE DE SER HUMANA”. En esto indudablemente fue sincero al escribir “Delito”.

Una de las características del teatro moderno es esbozar apenas, sintetizar los problemas y comprimiéndolos, dejar la solución de ellos al arbitrio y gusto del espectador o lector. Así los espectadores o lectores vienen siendo como el coro, pero un coro de carácter deliberativo. Un coro contemporáneo “democrático-progresista”. Así yo, actuando de coro, de número de coro, mejor dicho, juzgo al “Delito” a mi juicio y opino fundamentalmente que esta obra es un desahogo del autor, una venganza contra el sexo femenino, algo denigrante contra él, una apología cursi de la poligamia y del incesto y que revela poco o casi ningún conocimiento del alma femenina y de su principal atributo: los celos. Los celos que son en las mujeres su elemento atmosférico, ambiental, que no los rehúyen o rechazan, sino que más bien los cultivan amorosa y minuciosamente con una invencible fuerza de exclusividad. Don Ugo, como no le interesa nada este resorte, no quiere o no puede con psicología elemental, ahondarse en estas tres almas femeninas y apenas sí roza los naturales incidentes que en la realidad se hubieran presentado de ser posible el caso del “Delito”. Pero esto no le interesó al autor, porque, como dije, lo que quería escribir era una represalia y nada más.

No juzgo con dureza al “Delito” por razones exclusivamente morales, pues ahora nadie se sorprende de nada. Yo lo enjuicio como mala obra, descuidada y de pésimo gusto. Casi inconcebible con esos personajes. Tres mujeres intelectuales, superiores, recitadoras de frases muy poéticas siendo un demasiado fácil juguete de un atorrante sin gallardía, sin varonilidad; un pobrete heredero, sin escrúpulo de ropas del difunto ofendido por él hasta el tuétano: en su mujer, su hija, su hermana; un histérico de estremecimientos y pavuras feminoides cuando se supone muerto a manos de Silvia que, por otra parte, jamás pensó en matarle.

Ugo Betti pensó hacer un “enfant terrible” y resultó un Angel sin “ángel”. Crear a un tenorino de conventillo, mañoso y agradable haciendo mesa limpia de tres palurdas y que el caso intrascendente resultara lógico.

Un Don Juan campesino o arrabalero más gallardo, más valiente, menos rijoso y quizá resultara perdurable. Pero como esa no era la intención primigenia, creó este chulo con la aviesa intención de demeritar y humillar a los personajes femeninos. Si esta fue, sin duda alguna, la intención, confesemos que la logró en toda línea. Que tiene “El Delito” proyección universal, dicen. Exagerado el juicio. Me pongo a pensar ¿qué sería de Angelo en un país de harenes, en Arabia, por ejemplo. ¿Sin prestigio, sin piastras y sin pantalones ni de quién heredarlos? ¿Qué sería de nuestro héroe? Y ese conflicto ¿qué carácter tendría ahí? Entonces ¿a qué decir que “El Delito” tiene carácter universal? Yo no entiendo esos entusiasmos.

Tipos como Hamlet, como la Celestina, serán universales en todo sitio y tiempo porque es tal su grandeza que con ellos no cuenta lo de las latitudes. Y en el campo de los profesionales en la conquista de mujeres ¿qué distancia entre Casanova y Angelo, entre el Marqués de Sade y Angelo y ¿no nombro a Don Juan Tenorio por no ofender a Tirso ni a Zorrilla!

Dije que atribuía el éxito de esta pieza, hermana cronológica del Rock and Roll a su contemporaneidad, al actual ambiente angustiado y poseído más que nunca por las dos fuerzas fatales: el miedo y el sexo, en cuyo fondo alienta expectante, la muerte. Esta espera de lo peor, esta indiferencia ante lo realmente fundamental, esta perenne rebeldía de esta humanidad horra [desprovista] de ética, este deseo de evasión, de huida de sí mismo que cada cual padece, producen éxitos de poesías tipo “Ugo Betti” en su Isla. Si las bombas atómicas no borran de la faz de la tierra esta humanidad, sin duda ésta [sic] querrá redimirse intelectual, moral y socialmente. Entonces tendrá que recurrir a los únicos remedios infalibles pero heroicos: tiranías implacables, no estilo romano, sino ruso. Solamente así podrá sacudirse de esta sombra caliginosa y de este cruel temor. Entonces piezas o producciones como “El Delito”, resultarán anacrónicas.

Dejo “A POSTERIORI L'ARDUA SENTENZA” (p. 4).

El día 23 de abril, en el *Diario de Costa Rica*, el señor Miguel Servet⁹⁶ terció en la discusión viva y suscribió un artículo titulado “Delito en las Islas de las Cabras”, cuyo contenido era el siguiente:

Pareciera que el autor de “Delito en la Isla de las Cabras”, disponiendo de un tema interesante, no hubiera sabido qué hacer con él. Esta es la sensación que el

96 Posiblemente, el nombre era Miguel Angel, pues algunos polemistas de la discusión sobre *Delito* se refieren a él como Miguel y otros como Angel.

espectador recibe ante el desarrollo de una trama confusa, plena de situaciones sin sentido, falta de una continuidad lógica. Los personajes están desviadamente tratados y el autor, en la presentación de ellos, no sabe darles fuerza de vida real a pesar de tratar un tema desabrido en el cual la única salida posible tendría que haber sido precisamente lo contrario: gran realismo.

Lo primero que se experimenta, a través de toda la representación, es que en ningún momento se encuentra uno “metido” –permítaseme la palabra– dentro de la trama. Lo que va desarrollándose en el escenario, resbala sobre la conciencia del espectador obligándolo a un continuo trabajo intelectual en busca de una explicación que ligue las ideas que expresan los actores con su manera de obrar. Así, por ejemplo, nos presenta a Agata como una mujer desengañada de su primer matrimonio, pero íntegra, recta, responsable, sin embargo, no tiene el menor inconveniente en no solo permitir la estancia en la casa de un Angelo al que el autor no le puso ningún atractivo, ni siquiera simpatía, sino que de buenas a primeras le cuenta las mayores intimidades de su vida. Y no se diga que la explicación de esta situación está en que la pobre Agata estaba en una isla solitaria, triste y en ayuno sexual y el forastero un individuo que, según testimonio propio, había sido compañero del esposo, porque esto sería falso. Precisamente en las condiciones de guerra o postguerra, en que se encuadra la escena, es cuando más desarrollado está el instinto de desconfianza.

A partir de este momento, los personajes no son más que marionetas mal urdidas en cuya acción o parlamento el espectador se ve obligado a adivinar lo que el autor hubiera querido representar y, conforme a estas suposiciones de cada cual, surgen las disensiones que le dan el calificativo de “obra discutida”.

Al faltar claridad en la exposición; diálogo consonante con el intenso drama en que se desenvuelven los cuatro personajes, continuidad lógica en los hechos; ingredientes de fondo que sustituyan el sentido poético ortodoxo y, en fin, justificante artístico de la inmoralidad del tema, el interés del espectador queda flotando en el aire ansioso de posarse sobre alguno de los muchos esbozos dramáticos que le van ofreciendo: hipocresías, estupro, chulerías, relaciones sexuales simultáneas repugnantes, vagancia, crimen..., pero no lo consigue hasta bien entrado el tercer acto, lo único aceptable de la obra, pero demasiado tarde para dejar una huella de buen gusto en su espíritu.

En suma: un tema interesante para un cuento corto, pero sin habilidad de desarrollo en forma teatral, lo mismo que si un modisto, disponiendo de una bella tela, no sabe darle el corte y la confección necesaria para hacer de ella un bello modelo (p. 4).

El 24 de abril, en el *Diario de Costa Rica*, una persona difundió el siguiente texto bajo la firma de Avides Ben:

Me ha interesado la polémica en torno a “Delito en la Isla de las Cabras”, y para conciliar tanta divergencia me propuse asistir a una de las representaciones. Trato de resumir aquí la impresión general de la obra:

Tanto el tema como su desarrollo están dentro de un área eminentemente humana. No encuentro nada anormal, monstruoso ni irreal, desde el punto de vista de la vida.

La situación que se produce y que motiva el fatal desenlace, está correctamente planteada y se comprende fácilmente por las circunstancias explícitas e implícitas que en ella se contienen. El hastío, la soledad, el desamparo en que viven las mujeres, es terreno propicio para cualquier cosa, si aparece un hombre. Las condiciones del tipo: labioso, mentiroso, simpático, cínico, mundano, constituyen la mejor semilla



Figura 41. Albertina Moya, actriz de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 4.

para plantar en ese terreno previo. Esta clase de tipos es muy atractiva para todas las mujeres, aunque siempre en forma ocasional y breve. Así las cosas, el drama va desarrollándose hacia una situación normal, en el sentido de previsible, de humanamente posible.

Las seduce a todas y ellas caen por una especie de inercia moral, hasta que la repugnante promiscuidad agita y convulsiona la conciencia de las mujeres.

El crimen salva la obra de la vulgaridad [negrita del original] y le imprime un sello de categoría dramática. Es un crimen buscado inconscientemente por la cuñada y la hija y deliberadamente por la madre. Llegan a odiar en Angelo su propia falta y en su eliminación física sienten su liberación moral.

Hay muchos otros aspectos e incidencias de la obra que podrían comentarse y que se prestan a distintas interpretaciones, pero que no es del caso examinar ahora. Ejemplo: la última escena donde puede discutirse si Agata quiere matar a Angelo o no.

Con fundamento en mis modestas dotes de crítico y en los humildes conocimientos de profano en la materia, creo que la obra plantea un complejo e interesante problema humano, psicológico y moral, que remata en forma dramática. Es una

obra comprensible, interesante y de valor humano, pero, no sé si será por la mutilación que sufrió el diálogo original o por la actuación de los actores, no llega a transportar estéticamente al espectador, quien permanece hasta el final curioso, interesado, pero un tanto frío (p. 4).

En forma similar a lo hecho por el matutino *La República* del 7 de abril, *La Nación* del día 24 publicó una fotografía de Albertina Moya (Figura 41), quien hacía el papel de Pia en *Delito en la Isla de las Cabras*, con la evidente finalidad de motivar la asistencia a las funciones. Esta actriz era muy conocida por ser cantante lírica.

La obra se había seguido presentando y cada semana se anunciaba el éxito acumulado. Ya para esas fechas, llevaba tres semanas en cartelera y el aviso, difundido en el periódico *La Nación* el 24 de abril de 1957 (Figura 42), incluyó fragmentos del comentario de Lilia Ramos (antes transcrito), la crítica de Guido Fernández (bajo el pseudónimo de Don Guy) y uno de los artículos de Mario González Feo reproducido antes íntegramente.

Sin embargo, la pieza seguía dando para más. El día 25 de abril de 1957, en el *Diario de Costa Rica*, una persona, bajo la firma de Iravex, le replicó a Avides Ben de la siguiente manera:

RÉPLICA A "AVIDES-BEN" SOBRE "DELITO EN LA ISLA DE LAS CABRAS".
El que un individuo viva con tres mujeres, considerando el problema desde el lado masculino; o bien, el que tres mujeres vivan consensualmente (de consenso) con un mismo hombre; y peor aún, el que madre, hija y cuñada se acuesten, de común acuerdo, al menos en el aspecto objetivo, fáctico, con el mismo macho viendo ahora

el asunto del lado femenino –disimulando la condición de hembra absorbente y egoísta que corresponde a esta categoría– le parece a don Avides-Ben “eminentemente humano”, “nada anormal”.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA VIDA:

Ahora bien, tiene razón y no tiene razón. A mí no me parece **normal ni eminentemente humano** [negrita del original] que madre, hija y cuñada se acuesten con el mismo varón simultáneamente: es anti-natural, antibiológico, para la hembra del siglo XX, y así lo declara la obra al pintar el grado de desesperación, de caos psicológico a que llegan las tres mujeres. No tiene razón Avides-Ben, entonces, de gratificar con tales conceptos unas relaciones que riñen con lo biológico, y con la ética común del hombre común, del hombre corriente. Pero sí la tiene, mas incurriendo en perogrullada, cuando hace descansar sus calificaciones “desde el punto de vista de la vida”, porque desde ese punto de vista NADA HAY ANORMAL, NI MONSTRUOSO: sólo hay hechos, datos, rocas, precipicios, culebras, cáncer, homosexualismo, infanticidio, matricidio, etc.

Y esta disconformidad entre él y yo en el uso de los adjetivos me sirve muy oportunamente para sintetizar mi criterio en relación con la obra, que es el siguiente: la pieza se vale de hechos para mí anormales (aunque “normales” desde el punto de vista de la vida) para asentar sobre ellos una tragedia muy teatral, que sólo impresiona por la muerte cruel y asquerosa del ser viviente que agoniza minuto a minuto, con quien nadie siente simpatía; es un animal dañino en el tormento de su muerte, no un hombre, mejor dicho, no un **yo-víctima** [negrita del original] con quien pueda identificarme en ninguna relación de afecto. Puedo comprenderlo, puedo justificarlo, mas no defenderlo, y la obra tampoco lo defiende. Lo condena al abandono en el pozo en donde todos queremos que muera pronto por un sentimiento de piedad muy HUMANA, en vista de que nada puede salvarlo.

A causa del punto de partida –hechos anormales– el remate trágico por bien logrado que sea desde el punto de vista teatral, no sorprende, no impresiona, no conmueve: sólo asusta, asquea inclusive; y la verdadera objeción descansa en que basándose en lo anormal no lo “SUPERA”, no lo trasciende en ningún aspecto; nos quedamos ante hechos escuetos, **ANTE LA VIDA MISMA**, [negrita y mayúscula del original] ante datos o crónicas, mas no ante lo que yo considero la misión, el objeto, el terreno del ARTE. Todo lo que se diga de la obra, desde el punto de vista técnico, teatral, puede ser cierto. Yo no lo discuto; no soy ningún perito. Pero cuando alguien la sitúa entre las obras de arte encuentra en mí, al menos, a alguien que no siente igual. Lo mismo digo de “La Piel”, que tanto me interesó, quizás más que a ninguno otro. Es interesantísima, es un caso digno de gran estudio, pero es como el cáncer que tampoco tiene en sí la categoría de elemento artístico por sí solo.

EL ARLEQUIN
Teatro de Cámara

3ª SEMANA

GUIDO SAENZ
ANA POLTRONIERI
KIPICO ARGUEDAS
ALBERTINA MOYA

— en —

Delito en la Isla de Las Cabras

pieza en 3 actos de
UGO BETTI

dirigida por
JEAN MOULAERT

Hoy a las 8:30 p. m. (*)

Boletería abierta desde las
5 p. m. Reserve su entrada
al: 3141.

50 varas Sur Anexo
Hotel Costa Rica

(*) Por razones técnicas la
entrada a la Sala será pro-
hibida después de esa hora
hasta el primer intermedio.

LA CRITICA . —

“La controversia que está
auscultando “Delito” no nos
toma desprevenidos. Don-
dequiera que esta obra es
puesta en escena, señores de
gran calidad la atacan con
arrete; críticos la defienden
con escudos medievales. Este
hecho de su polemismo es
para nosotros, un buen
signo.”

“El autor de esta crónica
confiesa que se sintió entu-
siasmado, tanto por la re-
presentación misma como
por la obra en sí.”

“Consideramos a Delito
un hito formidable en la tra-
yectoria de nuestro arte
dramático. Y el público, con
su asistencia a las represen-
taciones y sus aplausos, es-
tá refrendando esta verdad.”

DON GUY
Diario de Costa Rica 6/9/57

— ● —

“Todo el espectáculo se
halla bajo el signo de la ex-
celencia.”

LILIA RAMOS
“La Nación” 9/4/57

— ● —

“La adaptación, dirección,
escenario, etc., en mi con-
cepto, perfectos.”

Mario GONZALEZ FEO
Diario de Costa Rica 4/6/57

Figura 42. Teatro Arlequín anuncia tercera semana en cartelera de *Delito en la Isla de las Cabras*, de Betti. Incluye fragmentos de críticas

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 32.

Mucho se puede decir sobre la adolescente que condenó las relaciones de su tía y de su madre; que se produce humanamente; es verdad; cada una de ellas –de las tres mujeres– se conduce en escena individualmente, como un ser corriente que disputa para sí al varón; pero el remate extraño, sorpresivo, es que finalmente se someten, al caer el telón en el segundo acto; esto descontrola totalmente a un espectador corriente, de sentido común, al hombre de hoy, **no al estadístico** [negrita del original] ni al sociólogo. Y si el hombre corriente no se emociona con una tragedia, no hay obra de arte: ¡hay un dramón! (pp. 4 y 14).

Ese mismo día, 25 de abril de 1957, en el *Diario de Costa Rica*, se publicaba un artículo de José Francisco Riesgo titulado “Al margen de la polémica. El Arlequín, un fenómeno cultural”:

He leído todo lo que se ha escrito alrededor de la obra “Delito en la Isla de las Cabras”, pero no escribo para referirme a la pieza teatral que tanto interés ha suscitado en nuestro medio, ni a los alcances de la ardorosa polémica que sostienen nuestros intelectuales y críticos. Quiero hacer únicamente unas acotaciones al margen de este cruce de ideas y opiniones.

Me parece que no todo ha de estar tan perdido en nuestro medio cuando un teatrito como “El Arlequín”, con una obra de un autor a quien pocos conocen, y el trabajo de un grupo de artistas nacionales, mantiene llena su sala durante tres semanas seguidas. Algunos de nuestros escritores se pasan dando el grito al cielo por lo que llaman la “indiferencia ambiente”, por la supuesta falta de apoyo del público para los espectáculos culturales. Se quejan de que aquí no se puede hacer nada edificante en pro del arte. Pero los hechos están demostrándoles que están en un error. Hace algunos días, frente al Edificio Central de la Universidad de Costa Rica, la Compañía Mexicana de Teatro Clásico dio “Fuenteovejuna” ante miles de espectadores que se maravillaron con una representación auténtica del célebre drama de Lope de Vega. Y ahora, “El Arlequín”, por segunda vez, triunfa en una temporada teatral. Y decimos por segunda vez porque hace algunos meses se dio una obrita en un acto, de un autor inglés cuyo nombre no recuerdo,⁹⁷ que duró en escena también por espacio de varias semanas.

El fenómeno cultural es interesante, no sólo [sic] porque constituye un mentís a mi modo de ver definitivo para los que afirman que nuestro nivel, en ese aspecto, es muy bajo, sino porque incluso otras empresas de carácter artístico pueden encontrar una perspectiva halagadora, un terreno propicio donde iniciarse.

Si nuestro público no quisiera más que fútbol –como un día de estos leí que decía un comentarista más o menos serio–, por qué entonces este humilde cronista no ha podido conseguir tiquetes para ver “Delito en la Isla de las Cabras”. ¿Por qué se llena noche a noche El Arlequín?, ¿quiénes son los que lo llenan?

97 Se refiere a *La versión de Browning* de Terence Rattigan.

Todo esto es contradictorio, y se me ocurre que la única solución es que todos los que se lamentan con cantos trágicos de nuestra cultura están equivocados de medio a medio o son miopes. Es cierto que la Compañía de Teatro Clásico de Bellas Artes de México no tuvo éxito, pero ¿no será porque las obras las representaba con los polvorientos moldes de hace tres o cuatro siglos, cuando en todas partes esas mismas obras clásicas son objeto de un proceso de remozamiento que adecua al público moderno el teatro universal?

También debe pensarse seriamente en el problema que representa nuestro Teatro Nacional, al que la gente —el público grueso y el no grueso— le tiene cierta fobia, no sé por qué razones. Sólo [sic] cuando se trata de un espectáculo de primerísima calidad hay una sala llena. De lo contrario, los artistas tienen que padecer la fría recepción que produce actuar para cuatro gatos.

Concluyo, pues, en que es estimulante el ejemplo que ofrece el teatro de cámara El Arlequín. Estimulante y significativo. A mí, personalmente, me llena de optimismo con respeto al porvenir cultural de mi patria.

Para los que regentan el Arlequín y los que en él actúan, mis felicitaciones más sinceras. Lo han de estar haciendo muy bien cuando este humilde servidor, pese a los deseos que ha tenido, no ha podido obtener entradas todavía.

Y cuando las consiga, ya les dedicará unas líneas (p. 4).

Pero Avides Ben no se quedó indiferente y en el *Diario de Costa Rica* del día 26, escribió una “Réplica a una réplica” que decía así:

Me impongo la tarea de espigar en la fronda de la discusión sobre “Delito en la Isla de las Cabras” los puntos básicos de la discordia, así como también la de emplear en esta “réplica de la réplica” o “crítica de la crítica” términos cuidadosamente escogidos, para no confundir conceptos.

Dice Ortega y Gasset que a la gente no le duele “confundir conceptos ni aplastar hormigas”. Debemos pues depurar un poco el uso, y evitar el abuso, de los términos a fin de podernos entender. Previo este “exordio” entremos en materia. A mi modo de ver, la polémica entre vos y yo sobre la obra teatral que tanta agitación ha traído a nuestros espíritus, gira en última instancia alrededor de dos distintos aspectos del drama, si es que se admite que lo sea. Uno es el de si el argumento o tema de la obra es humanamente inverosímil para el hombre civilizado del siglo veinte. El otro es el de si, sea siquiera la consideración que merezca la trama desde el punto de vista antes dicho, la obra tiene, sí o no, valor estético.

Entendámonos sobre el primer punto. Yo creo que el tema (de cuya identidad debo suponer que estamos conformes) es “humanamente verosímil” aun desde el punto de vista del hombre culto del presente momento. La naturaleza humana con todos sus instintos, deseos, apetitos y tendencias vitales desborda en determinadas condiciones y momentos, los valores o principios de la cultura (moral, ética, derecho, etc.), aunque, precisamente porque la cultura tiene o debe tener una función también vital, este rebasamiento termine por detenerse y se opere, no sin consecuencias expiatorias, el regreso de esos impulsos a sus moldes o cauces espirituales. Pero estas sublevaciones de los elementos vitales primigenios son tan “normales” en el hombre civilizado del siglo que vivimos, como lo son las enfermedades en el organismo humano.

En este sentido, y sólo [sic] en éste, afirmé del tema de la obra que era “eminentemente humano” y no anormal por no ser contrario a Natura, como sí lo es la bestialidad

o el homosexualismo. La bestialidad o el homosexualismo traicionan la Naturaleza y la vida en sus finalidades más profundas y constantes. La promiscuidad sexual que la obra expone, cumple con la finalidad elemental y ciega de la vida, aunque hiera las normas y valores que la cultura ha impuesto para darle un sentido superior.

Pero a despecho de todo, contemplamos este desgarramiento de los valores, en forma intermitente, ocasional, como fenómeno concomitante al progreso de la civilización y connatural a ella misma.

El tema es pues, verosímil, humanamente verosímil; y dada la situación que la obra establece y los tipos humanos que la protagonizan, es además de verosímil, comprensible.

En cuanto al valor estético de la obra, que es a mi juicio lo decisivo, la cuestión requiere mayor ponderación. No es una obra egregia, excelsa, no. Acepto que los ingredientes del drama exigen, precisamente por la ausencia de “nobleza” en la conducta y voliciones de los personajes, un trato más sutil y delicado, mano maestra en la combinación de las escenas y de los elementos psíquicos que provocan las reacciones. No los hay, y esto explica que el espectador no logre sentir la “emoción estética” en ningún momento del desarrollo de la pieza, salvo al final en que adquiere cierta profundidad, y deja en el ánimo la huella de lo que no carece totalmente de belleza. Si la obra de arte, para serlo, tiene necesariamente que embargar toda la energía emocional del hombre, “Delito en la Isla de las Cabras” no es una obra de arte.

Dios salve el pellejo de esta criatura, de los buitres de pico curvo y afilado, y de los argumentos “ad hominem” (p. 4).

Ahora, la mesa seguía servida para que Iravex insistiera sobre el asunto. El día 27, en el *Diario de Costa Rica*, volvió por sus fueros con la idea de rematar definitivamente su posición. Escribió, en *Polémica viva*, una “Consideración final acerca de ‘Delito en la Isla de las Cabras’” que decía así:

Estoy de acuerdo, suscribo en un todo, casi, las conclusiones finales de “Avides-Ben”. Y ese “casi”, por limitar mi adhesión en punto a detalle, carece de importancia sustantiva.

Se impone la probidad intelectual, la sinceridad con el propio sentir; plano en que se ha situado también el crítico Guido Fernández con la tesis adversa, en actitud de quien desea oír, ponderar objeciones a veces exaltadas y audaces con que he atacado de lado su modo de ver. Y aunque persistiera en su criterio, creo que lo haría limpiamente sin sentirse obligado por vanidades o pruritos inconfesables.

A esa lealtad mental consigo mismo que Avides-Ben pone de relieve, con una pequeña y humana resistencia a ciertas partes de su discurso, pero se me perdonará que siga de necio con que fue válida mi objeción sobre lo que antes llamó por ligereza excusable “eminentemente humano” y ahora con mayor propiedad “humanamente verosímil”; y a que tenga por lástima que su honestidad no lo llevara hasta derribar el último muro que por impulsos comprensibles lo llevan a decir, mediante un rodeo por vereda un tanto zigzagueante, que “si la obra de arte, para serlo, tiene NECESARIAMENTE que embargar TODA la energía emocional del hombre, “Delito en la Isla de las Cabras” no es una obra de Arte”. No debió colocarme en exigencia tan extrema. Basta con que la obra emocione estéticamente, sin que sea preciso que abra todas las válvulas de la secreción glandular del hombre hasta la última gota. Me contento con que en su primera exposición dijera que “el espectador permanece hasta el final curioso, interesado, pero un tanto frío”, y que ahora declare que “no logra sentir LA EMOCIÓN ESTÉTICA en ningún momento del desarrollo de la pieza” (p. 4).

El *Delito en la Isla de las Cabras* siguió generando polémica. El 28 de abril de 1957 Virginia Grütter publicó un extenso artículo en el diario *La Nación* que decía así:

“Delito en la Isla de las Cabras”. Pieza de Ugo Betti que presenta el Teatro Arlequín, y Mario González Feo, simpático opinador a troche y moche [negrita del original].

Han aparecido varios escritos criticando la pieza de Ugo Betti que presenta el Teatro Arlequín, “Delito de la Isla de las Cabras”. Uno de ellos viene firmado por Mario González Feo, comentarista en quien reconocemos y apreciamos el tono desatado y ameno, lleno de esa fuerza ingenua y maligna propia del adolescente que redescubre, sintiéndose interesantísimo, que es ateo, que la vida es una desgracia, o que la música de Beethoven no sirve para nada. El otro escrito lo firma Angel Servet, y es, nada más testimonio de un espectador inteligente.

Como a mí el “Delito en la Isla de las Cabras” me parece una pieza teatral como existen pocas, quiero defenderla, de esas dos opiniones, en especial de la primera.

En ese artículo se queja el autor que Fuenteovejuna, la hermosa obra de Lope, presentada con gran esfuerzo y gran resultado por la compañía mexicana, no suscitara ningún comentario, ninguna polémica, y ni siquiera una nota informativa por parte de muchos periódicos. Tiene razón el articulista, quien se queja también, como todo el mundo, de la indiferencia del medio, etc. Sin embargo, punto y seguido reclama que la pieza de Betti sí los ha suscitado, y que eso está mal.

Justifica la contradicción diciendo que Fuenteovejuna es muy buena y el “Delito en la Isla de las Cabras” muy mala. Entonces queda claro que a lo que al señor en cuestión le interesa no es que los intelectuales ticos salgan de su pereza y se interesen por algo, que se sienta, en fin, vida en ese sentido, sino que se interesen por lo que a él le gusta. Esto es falta de claridad en la apreciación, y tiene origen en un falso concepto del juicio artístico: no se debe decir “esto es bueno”, “esto es malo”; sólo tenemos derecho al “esto me gusta a mí”, “esto no me gusta a mí”. A mí me parece que es una responsabilidad que no debe olvidar quien, como el articulista, hace públicos sus juicios. Además, es muy natural que lo que es de nuestro tiempo nos haga reaccionar más pronto y con más pasión, el mismo señor González Feo nunca había intervenido dos veces por una pieza de teatro. A pocos les gusta competir con los grandes juicios acumulados durante dos o tres siglos alrededor de una obra de arte cualquiera, y son fáciles de comprender, por otra parte, las razones que nos llevan a interesarnos inmediatamente en el caso del Canal de Suez que no en la conquista de la Galia por César, aunque posiblemente las dos tengan igual importancia en la historia del hombre.

Entra en materia el articulista González Feo haciendo una concesión a su actitud de “la conclusión definitiva es que la obra es algo truculenta, de una crudeza de mala clase y pésimo gusto” diciendo que, a él, como “número de coro”, opina que la obra es simple y sencillamente “una venganza del autor contra el sexo femenino...” que “revela poco o casi ningún conocimiento del alma femenina y de su principal atributo: los celos, los cuales cultivan amorosa y minuciosamente...”.

Más adelante que la obra es existencialista de pésimo gusto, y por último que el caso de las tres mujeres siendo juguetes de un solo atorrante, para usar sus mismos términos, no se explica en tres mujeres cultas, como son los personajes femeninos del “Delito”.

En cuanto a lo de los celos, me parece que confunde uno de tantos sentimientos del alma humana, que no femenina, dándole excesiva importancia. En fin, que no vale la pena discutirlo, y sólo pone en claro la aseveración la poca agudeza psicológica del autor.

En cuanto a lo de existencialista, no sabría nadie, creo, decir a qué se refiere, a no ser que aplique la expresión en el sentido que estuvo de moda hace diez años, cuando se decía por encima del hombro con cara de desprecio: “¿Fulano? ¡Bah! Es un existencialista”. Recuerdo que la obra termina con las siguientes palabras: “Para toda la eternidad”. Y en cuanto a lo de mujeres que por cultas no cometen, digamos, indiscreciones, mejor me callo, como dicen en mi tierra, y me reduzco a recordarle el caso de Clitemnestra, señora, madre, reina, quien tranquilamente asesina a su marido para poderse casar, digamos, con su cuñado. Y es posible que toda la diferencia estuviera en que el cuñado tenía los ojos más bonitos, o tal vez la obra “El Marqués de Lumbría” de Unamuno, además. No comparo los casos, sino que me refiero a las posibilidades del alma humana, y como han sido ellas explotadas por los grandes dramaturgos. No cae el otro articulista, Servet, en esas cómicas definiciones. Él opina, por el contrario, que de un magnífico paño Betti no supo sacar un buen traje. Opinión con la que no estoy de acuerdo, pero que me parece interesante.

Lástima que no dé pruebas de cuanto dice, pues todas estas líneas irían ahora dedicadas a él.

Refiriéndose a Angelo, el articulista lo encuentra “un atorrante sin varonilidad... de estremecimientos y pavuras feminoides”, y en seguida añade que no lo compara con el don Juan de Zorrilla y de Tirso, por no ofenderlos. Le recuerdo al articulista que hay más de un gran científico y crítico que opina de don Juan Tenorio, que se trataba de un homosexual en potencia, y que sólo eso prueba su constante necesidad de nuevas aventuras, único modo de acallar los temores que en cuanto a sí mismo se tenía.

Y hablar del lenguaje del “Delito en la Isla de las Cabras” refiriéndose después, sin ningún empacho, a *La Celestina* como una de las grandes obras universales. ¿Y el lenguaje de esa pieza? ¿Y qué problema resuelve o plantea? Es grande porque pinta, y muy bien, a un tipo humano, y no de los más morales, o socialmente benéficos, o humanamente simpáticos, pero que existe, nos guste o no. Es el mismo caso, en cuanto a eso, del “Delito en la Isla de las Cabras”, quiere decir que lo único que quedaría por discutir con respecto a la obra que nos ocupa, sería si logra o no grandeza Ugo Betti al tratar el material que ha escogido. Servat y González Feo, por distintas razones, opinan que no. Al señor Servat no le diré, sino que tal vez debería ver o leer de nuevo la obra, pues partiendo de mi propia experiencia, creo que los valores artísticos nunca se atrapan, por lo menos en su totalidad y en su justo valor, de la primera ojeada. En cuanto al señor González Feo y su juicio crítico, nada digo, sino que recuerdo cuánto nos divertimos al leer sus declaraciones negando el valor poético de Juan Ramón Jiménez. Esas cosas no tienen remedio, si no se atienden a tiempo, por supuesto. Yo recuerdo haber negado a Pablo Neruda y a Picasso, cuando niña.

De lo que sí estoy bien segura es que es una calamidad haber escrito todo esto para probar que un disparate es un disparate. Sobre todo, si el disparate es, como el caso del artículo de Mario González Feo, un disparate simpático, tanto, que no me queda para terminar, sino pedirle a don Mario que siga escribiendo, por favor, las mismas cosas y en la misma forma (p. 14).

Finalmente, el 30 de abril se anunció en *La Nación* la quinta semana de éxito y las últimas cuatro funciones de la obra.

Como era de esperar, González Feo no pudo mantener silencio ante las palabras de Grütter y el 1.º de mayo de 1957, cuando *Delito en la Isla de las Cabras* estaba a punto de bajar de cartelera, le contestó por medio del artículo “Acotaciones a un artículo de Virginia Grütter sobre el manoseado asunto ‘La Isla Caprina’, que es delito que no merece tanta atención” publicado en la columna *El Espectador* del *Diario de Costa Rica*:

“Fuente Ovejuna” [sic] y su adecuada representación a la luz de las estrellas no motivó comentario alguno de la prensa. Ni siquiera los fotógrafos con sus descargas de magnesio acudieron esa vez. No me quejé del silencio de los intelectuales del patio pues Fuente Ovejuna [sic] ha sido comentada, analizada prolijamente por todos los eruditos del mundo. Entre otros por el Profesor don Antonio Jaén Morente que lo hizo con mucho acierto, propiedad y sabiduría. Lo que dije es que choca el contraste de ese silencio ante un acontecimiento meritorio y el escándalo entusiasta que han armado para una pieza mediocre, truculenta y de pésimo mal gusto. En el actual mundo de las letras más vale tener suerte que genio. Eso dije a propósito del Nobel a Don Juan Ramón, dicho que encontraron “divertido”. Ahora repito que el finado Betti ha obtenido aquí un éxito póstumo indudablemente inmerecido. Dije que “El Delito” es pieza bien escrita por un profesional que conoce a fondo el manejo teatral. Que la pieza no tiene poesía de mayor calidad y que merezca destacarse, pues esta se reduce a frases de ingenio y de efecto, pero que de la acción en sí lo que menos se deduce es poesía. Al contrario.

He leído con cuidado el libreto. Y repito que tiene ingeniosas curiosidades y cosas “divertidas” en las que no han reparado los amigos de divertirse, como esa de que un hombre hable él solo más que tres mujeres juntas. Eso es “divertido milagroso” aunque sea inverosímil. También es divertida la manera de inventar que usa Don Hugo [sic]: Una isla que no es isla ni siquiera Ínsula. Tres pastorcitas de cabras, viviendo las tres de sus quesitos. Las tres criaturas no son unas zafias y hombrunas y brincadoras pastoras, sino tres bachilleras egresadas de universidades: sabihondas, redichas e inquietas. No tiene explicación la estada de esas mujeres ahí. A la legua se ve lo artificioso y preparado del escenario. Dije que nadie se explica cómo no se armó un escándalo de celos desde el primer acto, tratándose de esa humanidad femenina que parece fina y no de tres hembras “hechas a todo”.

Para obviar la situación este novísimo autor, porque no supo o porque no pudo, hace de las tres una sola. Porque las tres fundamentalmente proceden de consuno sin matiz alguno diferencial. Dije varias “cosas divertidas” y ahora añadido que el éxito en C.R. de esa petit-pieza [sic] se le debe a Guido Fernández que al adaptar suprimió escenas, giros y palabrotas insoportables. Dije que La Celestina a pesar de sus palabras gruesas es genial. Y Virginia me quiere tomar en contradicción. Solo le digo que una cosa es Rodrigo de Cota y otra Hugo [sic] Betti. Y le añadido este latinazo: Quod licet Jovi non licet Bovi –o sea en romance: Lo que se le permite a Júpiter no se le puede permitir a un buey–.

En La Habana, la Compañía que montó “El Delito” no contaba con un adaptador inteligente y solamente estuvo en cartel escasos ocho días. Y no por la presión de la crítica, adversa unánimemente, ni por orden de la censura sino por ausencia absoluta de público que no soportó las genialidades existencialistas de Betti. Como sabemos La Habana luce más culta, más sabia y mundana que San José. También es cierto que si a nuestro público por dado que sea a los deslumbramientos se le presenta “El Delito” tal como fue escrito, es seguro que también lo rechaza. El que tenga interés en ello que lea el libreto y estoy seguro que rectificará su juicio si este fue benévolo viendo representarlo.

Hablé pestes de Angelo. Ahora me remuerde la conciencia porque este mantenido resulta un ángel de verdad comparado con Agata que es una señora turbia, de perversa intención y mala entraña. Pero todo ello sin talento. Entre lo suprimido por excesivo están estas cosas divertidas de la existencialista Doña Agata: Mató, según Angelo, al marido en una forma más cruel que si le hubiera ahorcado; se le entregó a Angelo tan fácilmente que el primer sorprendido fue él y luego le llevó al cuarto de su cuñada, y para que nada quedara sin hacerse, hizo que su propia hija entrara a formar parte del pecaminoso cuarteto. Para explicar todas estas primicias que estoy copiando del original, es decir para explicar su flojedad de rabadilla, su alcahuetería oficiosa y su sombría alma, dice esto, también suprimido por el buen gusto del adaptador: “Yo no hubiera permitido que permanecieran inmunes”, (se refiere a la cuñada y a la hija). Me dan lástima y un poco de repugnancia. Yo también en prueba de buen gusto no voy a copiar lo que dice luego Doña Agata a su hija Silvia sobre lo que sintió cuando la llevaba en el vientre.

Con tales personajes, con tal argumento y tales situaciones ni Sófocles arma una tragedia artísticamente perdurable.

Dije que no comparaba el Don Juan de Zorrilla o de Tirso con el tenorillo de pega que campea por sus respetos, gallea y se pone castigador en la Isla Caprina –por no decir blasfemias–. Y lo tal, repito. “Avides-Ben” dice que “el público asiste curioso e interesado, pero nunca apasionado”. Esa frase es un acierto. Añadiría yo que el público desea que Angelo termine de ahogarse y que encontraría muy “divertido” que Doña Agata le siguiera en el naufragio. Esa señora doña Agata, heroína moderna de promiscuidades inexplicables no podría decir cómo la heroína de Shakespeare (con las cuales la compara con euforia presente) “Soy fuego y aire; mis otros elementos entrego a una vida baja” porque la que tal dijo, supo matarse cuando “los otros elementos” amenazaron sus espirituales “aires y fuegos” y esta Doña Agata reduce su heroísmo a echar de la casa a las estorbosas parientes y a echar una tardía sogá al pozo; ante su tardío e inútil y poco trágico gesto, se sienta a velar “por toda la eternidad” al sumergido amante. Todo esto es de segunda clase.

No anduvo muy acertada Virginia Grütter repitiendo lo que Marañoñ asegura de Don Juan Tenorio: que es un feminoide y mucho menos acertada diciendo que es “un homo-sexual en potencia”. No vivió Don Juan de Mañara en un siglo existencialista que disimula, excusa y se encoje de hombros ante tales deformaciones. Hay autores que inventan un “trueno gordo”, para llamar la atención. Un astrónomo de Ahuachapán (El Salvador) lanzó al mundo la peregrina teoría de que el sol era negro, estaba apagado y más frío que un témpano. Es decir, aseguró todo lo contrario de las tradicionales características del sol. Marañoñ se puso a cavilar: “¿Qué etiqueta original le cuelgo yo a mi antipático Don Juan? Ya sé que es varonil, valiente hasta la temeridad, generoso hasta el despilfarro, pendenciero pero agradable, pomposo a ratos, pero humilde hasta el polvo en ocasiones. ¿Qué le atribuyo que le haga detestable?”. Pues como es literatura y crítica literaria, sucede lo mismo que en la contabilidad que un mismo auditor puede hacer aparecer un balance ruinoso o boyante, yo diré que todos esos atributos son “pose” o mejor y más moderno “complejos” naturales y específicos en los “feminoides”. Y esa versión corrió con gran éxito, sobre todo entre los hombres poco favorecidos por las mujeres. Desde luego es más fácil ser iconoclasta que escultor. Y también se pueden decir cosas más “divertidas”. Como esta de repetir que Don Juan Ramón como premio Nobel es un fiasco, una pifia y que este señor a pesar de todo su sentido poético, que lo debe tener en toneladas, y a pesar de su aire lejano y trascendente, es una soberana lata y un soporífero infalible (pp. 4 y 12).

En *La Prensa Libre* del 2 de mayo de 1957, se anunciaron las dos últimas funciones de la polémica obra *Delito en la Isla de las Cabras*.

En la edición de la revista *Brecha* de mayo de 1957, se comentó lo siguiente sobre la actividad del Teatro Arlequín:

DE NUEVO EL ARLEQUIN. Sigue en sus buenos propósitos culturales y dentro de su senda, buenos intentos de Teatro y Pintura. Decimos buenos intentos, porque en todo tomamos al Arlequín como un centro de experimentación artística, el único en el país que ofrece perspectivas de llegar muy lejos.

Mientras en la escena representaba la trágica obra “Delito en la Isla de las Cabras”, que fue un éxito rotundo, en su salón de exposiciones se presentaba al pintor Francisco Alvarado Abella, con dieciséis óleos y acuarelas-ceras.

Nos desconcertó esta exposición de Alvarado Abella; más que exposición con unidad pictórica, lo que encontramos fueron magníficas “muestras” de su hábil pincel y esto, en fin, no era lo que andábamos buscando.

[...] (pp. 25-26).

Las aguas retornan a su cauce

Finalizada la temporada con la polémica obra *Delito en la Isla de las Cabras*, los *Arlequines*, reforzados, se aprestaron a subir de nuevo a escena, esta vez con *Mis tres ángeles*.

El 30 de mayo de 1957, en el periódico *La República*, se informaba “Muy pronto ‘Mis tres ángeles’”. La nota decía lo siguiente:

El Teatro de Cámara EL ARLEQUIN da un paso más en su serie de éxitos teatrales, y está ya a punto de presentar “MIS TRES ANGELES”, comedia de Sam y Bella Spewack, que hace unos meses fue escenificada en inglés y constituyó un gran triunfo. Esta vez el peso de la actuación lo llevará el ya veterano José Trejos, acompañado de un elenco nuevo, cuyos integrantes darán algunas sorpresas. Hay expectación por esta pieza, que está ya en ensayos generales, y que se estrenará el martes 4 de junio.

Comedia amable, llena de humor, de situaciones todo el tiempo interesante y personajes muy variados, es pieza para todos los gustos, en la que Moulaert ha puesto todo su saber y empeño, con la cooperación decidida del propio José Trejos, doña Irma de Field, Isa Oropeza, Cecilia Trejos, Alvaro Dobles, Lenín Garrido, Kenneth McCormick, Fabián Dobles y Rodolfo Trejos (p. 24).

El Diario de Costa Rica también se hizo eco de este suceso. En su edición del 3 de junio informaba “*Mis tres ángeles* en su versión española subirá a escena en breve en El Arlequín”. La gacetilla mencionó:



Figura 43. Aviso estreno de *Mis tres ángeles*, de Sam y Bella Spewack. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 52.

La comedia en tres actos de Sam y Bella Spewack "Mis Tres Angeles", subirá en breve a escena en el Teatro de Cámara El Arlequín, en versión española.

Hace algunos meses, un grupo de capacitados actores norteamericanos, bajo la dirección de Jean Moulaert, presentaron esta misma obra en inglés y tuvo un éxito extraordinario.

Ahora, en traducción preparada por José Trejos y Guido Fernández, y siempre bajo la dirección de Moulaert, está siendo ensayada para presentarla dentro de pocas semanas.

Actuarán en los papeles principales: Alvaro Dobles, Kenneth McCormick, Fabián Dobles, José Trejos, Isa de Dobles, Lenín Garrido, Cecilia de Dobles e Irma Gallegos [de Field].

El Teatro de Cámara El Arlequín tiene una magnífica trayectoria con obras que han gozado del aplauso del público durante varias semanas, constituyendo records de taquilla sin precedentes. Estas obras son: "La Versión de Browning", "Delito en la Isla de las Cabras" y "Mis tres Angeles" (p. 2).

Efectivamente, tal como se había avisado con anticipación, el 4 de junio de 1957 se estrenó, en la sala del Arlequín, *Mis tres ángeles* (versión en español, traducida por Guido Fernández), dirigida por Moulaert. El elenco lo estuvo integrado por: José Trejos⁹⁸, Fabián Dobles, Kenneth McCormick, Álvaro Dobles, Cecilia Trejos, Isa Oropeza, Rodolfo Trejos, Irma de Field, Lenín Garrido y Jean Moulaert. En *La Nación* de ese día se publicó el anuncio respectivo (Figura 43). Como se puede observar, a pesar de que los participantes eran diez personas, se destacó el nombre de José Trejos, quien ya a esas alturas había ido ganando seguidores que le serían fieles a lo largo de su carrera. También se resaltó que el local había sido mejorado. Para esas fechas, el grupo ya actuaba por su cuenta (había asumido el alquiler de la sala) y no tenía ninguna relación con la universidad.

El día del estreno, el *Diario de Costa Rica* publicó una gacetilla con fotografía de una de las escenas de la obra (Figura 44), cuyo título era: "Jocosa comedia 'Mis tres ángeles' se estrena hoy en El Arlequín". Aunque borrosa por el paso del tiempo, la calidad del papel y la impresión, se rescató para esta reseña:

98 José Trejos alternó su papel, algunas noches, con Guido Sáenz.

Como ya era costumbre en el Arlequín, junto con esta pieza se inauguró una exposición de pintura, esta vez de Quico Quirós. *La Nación* del día 6 de junio de 1957 lo informó de esta manera bajo el título “La exposición de Quico Quirós”:

Antenоче se inauguró una nueva exposición de Quico Quirós, en el Teatro Arlequín, acto al cual concurrieron numerosos invitados de nuestro mundo artístico, que tuvieron oportunidad de conocer una nueva modalidad del celebrado pintor nacional.

La sala está cubierta por diez cuadros: tres óleos retrospectivos, 1928 y 1945; tres obsesiones profesionales y tres acuarelas 1957 y Lobelias, óleo también del presente año. Las nuevas líneas y los nuevos matices provocaron también nuevos comentarios, favorables sin duda para el inquieto artista nacional (p. 30).

El comentario anterior fue ilustrado con una fotografía de la sala de exposiciones del Teatro Arlequín (Figura 45). A pesar de su desgaste, debido a la calidad de los materiales empleados, se rescata dado su valor histórico y por ser única en su género. Los asistentes observaban los cuadros de Quirós y departían antes de entrar a la función de esa noche.

El *Diario de Costa Rica* del 7 de junio de 1957 publicó en la sección “Teatro” un artículo titulado “Mis tres ángeles” que decía lo siguiente:

Con paso firme se ha iniciado una nueva temporada en el teatro de cámara El Arlequín.

Poniendo en práctica un adecuado sentido de la variedad, después de una obra de trágicos caracteres como “Delito en la Isla de las Cabras” –que tanta discusión promovió en nuestros medios culturales y artísticos– se presenta una de tonalidad cómica: “Mis Tres Angeles”.

Se debe la pieza a la habilidad para el diseño escénico de Sam y Bella Spewack, quienes tomaron el asunto de la novela de Albert Husson. Es un divertimento agradable, sencillo y humorístico, en donde el énfasis se ubica sobre el chiste verbal antes que sobre la situación. “Mis Tres Angeles” tiene un esquema tradicional: la obra está bien construida, su interés es ascendente y la solución se diluye en un ámbito de lirismo bastante frecuente en este tipo de comedias.

La interpretación que de la obra hace el conjunto de actores de El Arlequín es el aspecto más interesante de esta nueva temporada. Y lo es porque al lado de gentes tan experimentadas como José Trejos –el “hombre-chiste” de la pieza, de cuya actuación hablaremos en seguida– y como Kenneth McCormick, aparecen caras absolutamente nuevas que nunca habían tenido ocasión de poner los pies en un tinglado. Tal es el caso de Alvaro Dobles, de Lenín Garrido, Cecilia Trejos, Isa Oropeza, Irma de Field, Rodolfo Trejos y Fabián Dobles. Sobresalen Alvaro Dobles e Isa Oropeza, el primero por una caracterización muy bien delineada sin ausencias



Figura 44. Escena de *Mis tres ángeles*, de Sam y Bella Spewack. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de Maruja Trejos Escalante.



Figura 45. Sala de exposiciones del Teatro Arlequín. En ese momento una muestra de Quico Quirós

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 30.

ni privaciones, y la segunda, por una sutil imagen romántica de la muchacha que escapa de la adolescencia. El arquitecto Dobles y su señora actúan con una naturalidad teatral y una precisión asombrosa y es particularmente atractivo el acento de la segunda, matizada de mucho encanto para la simpatía del personaje.

Los demás cumplen con su trabajo en forma admirable. La señora Gallegos de Field como toda una veterana, aun en sus momentos de difícil tropiezo; Cecilia Trejos con mucha gracia y desenvoltura, y Fabián Dobles, con una transparente bondad y una reprimida amargura que le sientan bien al personaje. Lenín Garrido, pese a la brevedad de su intervención, demuestra sus indudables aptitudes para la comedia.

Finalmente, José Trejos. Conocíamos la capacidad histriónica de este actor por sus apariciones en “La Ventanilla”, “El Mueble” y “Noches de Chicago”. Sin embargo, nos ha sorprendido su siempre creadora versatilidad y su comicidad sin aspavientos ni groserías. José Trejos, en el papel del preso Josef, inventor de una fábrica para “embotellar aire” y de un sistema de destilería sin envases ni licor se gana los aplausos de la concurrencia a base de intensa emoción cómica, de seria y madurada conciencia del trabajo profesional.

“Mis Tres Angeles” ofrece al público un postre liviano, muy digerible y placentero. José Trejos y Jean Moulaert, el director, una lección de arte dramático de la mejor cepa (p. 4).



Figura 46. Escena de *Mis tres ángeles*, de Sam y Bella Spewack. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de Maruja Trejos Escalante.

El 9 de junio de 1957 en el diario *La Nación* se publicó una fotografía de una escena de la obra en cartelera en la que aparecían cuatro de los integrantes del elenco (Figura 46). De izquierda a derecha están: Fabián Dobles, Kenneth McCormick, José Trejos y Álvaro Dobles. Se presume era la primera vez que a Fabián Dobles se le vería, en público, ataviado con traje de personaje dramático.

Ese mismo día, en la *Revista Cultural* del periódico *La Nación* que se publicaba los domingos se incluyó una corta reseña acerca de los dos acontecimientos: la obra teatral *Mis tres ángeles* y la exposición de Quico Quirós. Sobre la exposición, señaló:

UNA EXPOSICION DE TEODORICO QUIROS. Teodorico Quirós, el veterano intérprete de nuestro paisaje, expone en “El Arlequín” un grupo de cuadros que, si bien conservan la forma tradicional de este artista –la de planos arquitectónicos– muestran notables variaciones en lo relativo a los motivos y colorido [...] (p. 51).

En lo que corresponde a la pieza teatral, el comentario “Dos noches de teatro” (pues aludía, también, a una obra que se estaba presentando en el Teatro Las Máscaras, llamado en sus comienzos Teatro de la Prensa) señaló:

Mis Tres Angeles es una obra inferior. Una comedia agradable con un primer acto que promete más de lo que da en los siguientes, en los cuales los actores se enredan en su propia trama y se salvan acudiendo a lo cómico, pero no a lo dramático.

La ventaja de esta representación, en lo que al crítico se refiere, está en dos circunstancias: era la quinta vez que la obra se llevaba a escena y los actores se mostraban

más seguros que en la obra de Anouilh⁹⁹, el público iba a ver la obra y no a los actores nuevos, lo que significó menor preocupación para los intérpretes.

El grupo actuó bien, aun en los matices, y hemos de abonar a “El Arlequín” la revelación de dos excepcionales actores: José Trejos, que hizo la obra de anoche, y Guido Sáenz, ya conocido en anteriores actuaciones (p. 51).

El día 16 de junio de 1957, cuando el montaje de *Mis tres ángeles* llevaba varios días en cartelera, el diario *La República* publicó un artículo-pie de foto ilustrado con la misma imagen que había difundido el periódico *La Nación* el día 9 de junio de 1957. Esta vez el título era “Comedia divertida sigue triunfando en El Arlequín”. El texto decía:

Finalizando ya su segunda semana de éxito, la comedia “Mis Tres Angeles” sigue divirtiendo noche a noche a los espectadores del Teatro de Cámara El Arlequín. La obra de los americanos Sam y Bella Spewack, reúne un reparto escogido de actores, encabezado por el excelente José Trejos, ya conocido en el medio teatral de la ciudad, quien da esta vez su máxima interpretación en un papel irresistiblemente cómico, como lo testimonian los reportes de la prensa y los comentarios del público.

Después de un programa de intenso dramatismo, como fue la memorable pieza “Delito en la Isla de las Cabras”, el Teatro Arlequín presenta esta vez un programa liviano, una obra cómica, tierna y romántica, de este tipo de teatro que distrae al mismo tiempo que interesa. El argumento de graciosa originalidad relata las aventuras de un trío de reos –Mis Tres Angeles– a través de una serie de circunstancias cómico-dramáticas que se desarrollan la noche de Navidad del año 1900, en Cayena, Guayana Francesa. Personajes de carácter como un viejo comerciante francés, su esposa e hija, presos de la arrogancia y crueldad de un Tío malo y su sobrino pedante, llenan de gracia e imprevisto esta pieza que no podemos dejar de aconsejar al público, recomendándola como la comedia más divertida de San José y la obra con que más aplausos ha conseguido la compañía del Teatro Arlequín desde su fundación [...] (p. 40).

El 20 de junio, el *Diario de Costa Rica* publicó un extenso comentario sobre *Mis tres ángeles*, a cargo de Belinda del Pinar, que señalaba:

La opinión de una espectadora, aunque discutible, es siempre una opinión.

Por eso voy a escribir mi impresión sobre esta comedia representada en EL ARLEQUIN. Como pieza teatral no me impresionó mucho, es intrascendente, una banalidad casi, aunque se ve que los autores son duchos en la armadura escénica y hacen una comedia para diversión ligera, casi de gracia espesa, muy aparente para el lucimiento de un actor de garra especializado en hacer reír al público. Sin convencer la obra, éste [sic] se divierte a mares, goza y se olvida de la vida por un rato, y hasta acepta todo lo discutible y atrabiliario a cambio de un chirrión de chistes buenos y malos dosificados entres situaciones románticas y sorpresas que de antemano se adivinan, para que al fin todo se arregle y el bien triunfe a granel sobre el mal, así haya que pasar dos cadáveres y un final sentimentalón que no encaja, o por lo menos a esta espectadora no le pareció que calzara.

99 Se refería a la obra que estaba presentando el Teatro Las Máscaras: *Cita en Senlis*, de Jean Anouilh, dirigida por Lucio Ranucci.

Y sin embargo todo esto vale la pena porque si de reír se trata, aquello hace reír y como si fuera poco el conjunto de actores, con una que otra excepción, lleva a cabo un trabajo encomiable y bien dirigido.

El trabajo de José Trejos, estupendo. La obra adaptada para el caso al lucimiento de un actor tan capaz, le da oportunidad de desarrollar sus dotes histriónicas nada comunes, y ha confirmado ciertamente los eficaces recursos que de la comicidad conoce, a más de su personalidad y físico tan llenos y simpáticos, y su magnífica dicción y voz.

Irma Gallegos de Field, una revelación. Con una naturalidad encantadora, que teatraliza suave y elegantemente, pasando graciosamente sobre algunos escollos de dicción que su condición de novata le impone, domina su papel al lado del veterano Moulaert. Da la nota maternal con un sello propio, delicioso, admirable. Se gana al público desde el primer momento.

Isa Oropeza: una novedad. Gran adquisición de EL ARLEQUIN. Su papel delicado, juvenil, romántico, lo llena con su atractiva personalidad, sus graciosos movimientos y su dicción llamativa en extremo. Aunque a veces baja la voz y cuesta escucharla, su trabajo en general resulta excelente, realizado con movimientos y posesión del personaje.

Cecilia Trejos: un papel de característica explosiva, de un humorismo dinámico y cuya voz colabora a la maravilla con ella, brinda al público divinamente momentos de gran hilaridad. Muy bien.

Alvaro Dobles: Una caracterización a la altura, dicción muy buena. Llena el personaje de Henry, un comerciante rígido y petulante, como se debe. Aunque su rol es relativamente corto, lo que uno lamenta, deja una impresión contundente. Parece un veterano, aunque es de los nuevos. Quizá se le va la mano en algún pequeño toque, pero en general de lo mejor.

Jean Moulaert: además de su mérito como director, realiza su papel de padre y administrador atolondrado del negocio de modo muy apropiado; inclusive el acento francés, en este caso, le sirve para dar a su personaje el sabor propio; se mueve bien en el escenario; su mímica es graciosa; indicada, exacta. Pone la nota de bondad, ingenuidad, paternalidad [sic]; hace su personaje Excelente [sic].

Fabián Dobles: hubiéramos querido verlo en otro papel. El de cómico tal vez no le sienta. Se esfuerza, pone mucha responsabilidad, y por momentos le da relieve, pero pareciera que se le escapara. Aunque su rol como segundo ángel ha sido facilitado, dándole a Joseph algunas de sus partes (si la versión que hemos visto en la película es la original), se nota inseguro, tal vez dudoso. Su mejor momento lo hace actuando en un pequeño pasaje dramático, en que le ayuda grandemente el aplomo y colaboración de Irma Gallegos. Se confirma aquello de que los escritores pocas veces resultan buenos actores. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que Fabián es debutante.

Kenneth McCormick: bueno, en general. Buena posesión de su papel, magnífica sonoridad de voz, lástima que su dicción a veces sea precipitada.

Se mueve con desenvoltura y dinamismo, y secunda la labor de Trejos.

Lenín Garrido: bien, muy bien. Mímica adecuada, muy técnica, dicción correcta y desplazamiento escénico inobjetable. En alguna ocasión se notó nervioso, pero se sobrepone y domina su papel. Dueño de una personalidad de tablas que en papeles de más responsabilidad augura para Garrido mucha cosecha de aplausos.

Rodolfo Trejos: su rápida actuación apenas da oportunidad para observar seguridad y buen porte de comediante. Habría que verlo en papeles de más extensión, para juzgarlo apropiadamente. Ha entrado con un paso corto, pero firme.

Por último, tendría que felicitar al Arlequín por el montaje de esta obra. Dijimos al principio nuestra opinión sobre ella; pero con tan buena actuación general y acierto de dirección, y lo mucho que reímos con el gracejo que abunda, pasamos un admirable rato de solaz y contento. Sabemos que en dos semanas de actuación la sala del teatrillo de cámara ha estado llena, y esto indica que una comedia como ésta digestiva y navideña (casi un juguete de cuerda) resulta encantadora para el alegre público josefino (p. 4).

El día 23 de junio, en el *Diario de Costa Rica*, el señor Mario González Feo dedicó su columna *El Espectador* a *Mis Tres Ángeles*. Su contenido era el siguiente:

Pasé un rato sumamente agradable, entretenido, alegre y pendiente de lo que sucedía en escena con la comedia adaptada del francés por los Spewack, “MIS TRES ANGELES”. Por cierto, que al ponerla en película los americanos no anduvieron muy acertados en el nombre. Al menos el que ostenta en español: “NO SOMOS ANGELES” que me parece desfigurado y tergiversado. Es que no tiene el mismo sentido ideológico-sentimental que MIS TRES ANGELES. “No Somos Angeles” a pesar de su humilde ironía no tiene la cordialidad del posesivo “MIS TRES ANGELES” cuya sola enunciación ya sugiere el adjetivo complementario “PROTECTORES, O DE LA GUARDA”, que eso fueron los tres convictos de Cayena para la abrumada, desbarajustada, desordenada y divertida familia de Monsieur Ducatel. Tres expeditivos y ejecutivos ángeles caídos oportunamente, exactamente, a la hora cero, y que con cordial, inteligente y muy humana intervención resolvieron toda clase de problemas, incluso los de más difícil resolución: los sentimentales. Aunque para esto Alfred, el “ángel” aun sin alas, tuviera que estrujar su corazón.

La comedia, y no voy a escribir sobre ella mayor cosa, ya que llueve sobre mojado, está magistral en su plan, ingenio, chiste, su embrollo y desenlace. Todo es ahí de orden desacostumbrado e insólito. La habilidad, el escamoteo y la falta de escrúpulo que lucen los tres caídos del cielo, se hacen ahí necesarios, imprescindibles y sobre todo simpáticos; hasta la actuación drástica y contundente de un personaje que no figura en el reparto, pero que es nada menos que el brazo ejecutor de una justicia regocijante: “Adolfo”.

De la actuación de los actores es de la que tengo que decir algo. El trabajo y la empresa en que están empeñados, no tanto para su placer y satisfacción (porque de otras cosas más materiales no hay ni qué hablar) sino para fines trascendentes en la cultura patria, deben ser estimulados y no deben regatearse parabienes.

José Trejos tiene tal dominio de escena, se mueve en ella tan naturalmente ayudado por su talento, su voz y prestancia que, sin duda, y no quiero incurrir en las consabidas exageraciones patriotas, si alguien inteligentemente se fijara en él, podría llegar a ser un actor genérico de alto merecimiento en escenarios o películas extranjeras de alta calidad. Sé que no es este el móvil suyo, pero lo que digo se me antoja una aseveración exacta.

Isa Oropeza tiene un gran encanto, una figura elegante, una voz sumamente agradable y logró con inteligente facilidad una Marie Louise casi infantil de ingenua, una linda muchacha que necesita sin dilación protección y amparo, tal como se la brindaron los Tres Angeles, precisamente.

Irma Field, como si no estuviera en el Teatro sino más bien viviendo la vida “comme une dame fin du siècle” desterrada en Cayena y su jungla, sin alardes innecesarios ni ademanes que no fueran justos fue una Emilia convincente. Me parece que la inesperada y que llegó por sí misma, escena de la taza de café, fue lo mejor de su actuación y también los mejores momentos de Fabián Dobles. Jules siente nostalgia de un hogar que nunca tuvo y ahí, en ese sitio donde ya todo es irrealizable para él, se le antoja que con una mujer como Emile quizá, quizá, ni hubiera matado porque no le hubieran traicionado y su vida tendría un sentido muy diferente, más de acuerdo con sus sentimientos, pues. En esa escena dos seres humanos, uno fracasado irremediablemente y otro desencantado, ante una taza de café en una perdida jungla americana, sueñan con lo que pudo haber sido y jamás fue.

Que M. Félix sea bien interpretado por el director Moulaert no parece difícil dadas sus ventajas de ambiente, y de dicción. El papel es difícil para cualquier actor. Este M. Félix es lo mejor que le he visto al Sr. Director que en estos papeles de hombre humilde que siempre se reserva, está muy bien.

McCormick ha ganado mucho en dominio y dicción. Más en dominio. Tuvo un momento entre otros de su simpático rol de hombre generoso, fuerte, juvenil y alocado que fue muy feliz: cuando solamente con gesto y una mirada, se despide para siempre de María Luisa y mira con envidia, con cierta callada resignación y con sentimiento de lástima de sí mismo, al teniente que con su propia ayuda se llevará a la muchacha que sin duda le ha enamorado.

Madame Parole, la dama desenvuelta y sin demasiado escrúpulo con el dinero de los demás, cicatera, discutidora, ventajista tuvo su muy buena encarnación con la vivaz Cecilia Trejos.

Lenín Garrido en su papel desagradable, ingrato de Paul, hombre falso, sin voluntad, interesado, mercachifle y tonto, lo mismo que Alvaro Dobles en el Tío Henry, malo, listo, repulsivo (ambos naturales y predestinados clientes del justiciero “Adolfo”) cumplieron a cabalidad. El tontuneco [sic], y el violento fueron fielmente representados.



Figura 47. Escena de *Mis tres ángeles*, de Sam y Bella Spewack. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 19.

Ambiente, presentación, decorado, etc. como acostumbra “El Arlequín”, impecables.

Esta clase de comedias “agradables” como [las] cataloga Shaw, es lo que convence (p. 4).

Por su parte, el diario *La Nación* del 23 de junio de 1957 informaba “El Teatro Arlequín en su 4.ª semana de éxito”. La nota estaba ilustrada con la siguiente fotografía (Figura 47), cuyo pie decía: “En la foto: Fabián Dobles, José Trejos, Isa Oropeza y Kenneth McCormick, intérpretes de la comedia ‘Mis tres ángeles’, actual programa del Teatro Arlequín. El martes 25, a las 8.30 p. m. entrará en su cuarta semana de representaciones continuas” (p. 19).

En la *Revista Cultural* (del periódico *La Nación* del 23 de junio), una persona no identificada lanzaba “Una idea para los directores de los teatros de cámara”. Decía así:

Asistimos a los dos teatros de Cámara que existen hoy en San José porque, no obstante, los defectos con que inevitablemente presentan las obras, nos agrada más el teatro que el cine y nos agrada también el ambiente recogido y poco formal de los pequeños salones.

Creemos que uno de los factores que explican el éxito del teatro –que no existe en el cine– es la cooperación de los espectadores y, como tales, nos sentimos un poco actores cuando la representación se hace en salas de pequeñas dimensiones y de ambiente familiar.

Por otra parte, como en otra oportunidad lo manifestamos, si bien en la ejecución musical o en el ballet es indispensable el profesionalismo, es decir, la mayor perfección técnica, en el teatro nos complace un poco la imperfección de los actores aficionados, siempre y cuando no traicione la obra literaria que es fundamental.

La dificultad que se les presenta a los grupos como los que integran “El Arlequín” y “Las Máscaras”, grupos reducidos, estriba en que la preparación de una obra requiere tiempo y, para representarla aceptablemente, necesitan de uno o tres meses, más tiempo del que la obra se mantiene en escena. Y según lo estamos viendo, ensayan y representan ambos grupos aproximadamente en los mismos períodos, lo cual es inconveniente tanto para los grupos como para el público.

Nos parece que sería conveniente un acuerdo entre ambos grupos, en beneficio de todos: que mientras uno prepara las obras, el otro las ponga en escena. En esta forma tendríamos teatro todo el año y se eliminaría la preocupación de la competencia, aunque no el elemento constructivo de la competencia. Creemos que lo más conveniente sería un acuerdo más amplio, que incluyera un intercambio de actores; es decir, una colaboración, manteniendo los dos centros y actuando indistintamente en los dos. Pero si los problemas humanos lo impiden –circunstancia de la que ni los artistas consiguen escapar– se nos ocurre que no habría inconveniente, para conveniencia de todos, en que se turnaran los ensayos y las representaciones (p. 54).

Se cree que la “idea” antes expuesta fue tomada en cuenta por Alberto Cañas, pues el 27 de junio de 1957, bajo el pseudónimo de O. M., escribió lo siguiente en el diario *La Nación*:

Para quien cae de pronto en San José después de una ausencia, por más corta que ella sea, la sorpresa más grande de todas es la de ver tres teatros abiertos, y los tres con público. El fenómeno es singular y esperanzador; ya no estamos apartados de los caminos del mundo, por lo menos en lo que al arte teatral se refiere. Y para los costarricenses (por lo menos para los josefinos), los nombres de O’Neill y Pirandello; de Anouilh y Betti; de Rattigan y Miller; de Shaw y Williams, no son ya referencias librescas sino parte de la experiencia personal de cada uno. Lo que Europa o Nueva York presencian y comentan, lo que les estimula y pone a discutir, se ve en Costa Rica a corto o largo plazo, pero se ve; estamos, pues, a poca distancia de la polémica.

Se habla en las esquinas, se habla en los conciliábulos, de “El Arlequín” y “Las Máscaras”; y no es esa, conversación de intelectuales, sino de todos. Estos teatros, el Teatro en sí, son ya parte de la vida cotidiana de un número cada vez más crecido de costarricenses.

Se discute sobre los dos teatros: “Las Máscaras” y “El Arlequín” (este comentario no podrá ocuparse de las funciones del Nacional), se discute sobre las obras que en cada uno se presenta, sobre las gentes que las interpretan, sobre la dirección

y escenografía. Y no sólo es estimulante que existan las dos organizaciones, sino que es saludable que se haya producido la competencia.

Pero... el eterno, pero de los ticos. De pronto, la conversación sobre “Las Máscaras” y “El Arlequín”, deviene en discusión sobre “El Arlequín” vs. “Las Máscaras”. El público no lo sabe; al público no le importa; pero pareciera que hay elementos empeñados en que la competencia sea, no rivalidad, sino enemistad, como dos bandos en feudo, o dos aldeas en guerra. De ello nadie sale ganando; al contrario, de allí salen los chismes, y los murmullos, y a la larga, los que salen perdiendo somos todos, si no se pone coto a lo que amenaza ocurrir, desaparecerá “El Arlequín” y desaparecerá “Las Máscaras”. Porque en Costa Rica, la diferencia entre actividad deportiva y la actividad artística, es que la deportiva se alimenta de grescas, y la artística no las soporta.

Este cronista anduvo por los dos teatros. Y la satisfacción de tener a donde ir, se acrecentó al ver lo que cada uno daba. En ambos hay cosas de primera categoría; en ambos se encuentran elementos apenas estimables; en ambos hay defectos. Pero en ambos hay trabajo, talento, ambición y buen gusto.

“El Arlequín” nos ofrece “Mis Tres Angeles”, de Albert Husson (los señores Spewack a quienes se anuncia como autores, son simplemente los que tradujeron la comedia del francés al inglés); “Las Máscaras”, “Cita en Senlis”, de Jean Anouilh. Obras disímiles: cómica, original, construida con oficio la primera; melancólica, un poco extravagante y grotesca la segunda.

“Mis Tres Angeles” es mero entretenimiento, ni siquiera en las ocasiones en que evidentemente no lo es.

Jean Moulaert ha montado “Mis Tres Angeles”, con el movimiento casi febril que demandaba; Luccio [sic] Ranucci ha presentado “Cita en Senlis” con un ritmo lento y melancólico, deliberado y casi triste, que le hace justicia a Anouilh. (El fracaso de Ranucci hace unos años con “El Viajero sin Equipaje”¹⁰⁰, se habría evitado si la hubiera dirigido con la intención crepuscular con que dirigió ésta).

En ambas obras, sobresale principalmente un actor, con pujos de estrella: Fernando del Castillo en “Cita en Senlis”; José Trejos en “Mis Tres Angeles”; ambos tienen experiencia y talento; Trejos un don especial de comicidad; del Castillo, su especial afinidad con los personajes introvertidos y melancólicos.

El resto del reparto, es más parejo en “Mis Tres Angeles” que en “Cita en Senlis”; está más acoplado; Moulaert trabajó con un conjunto que ya se ha acostumbrado a trabajar, como quien dice, en sociedad; Ranucci, por el contrario (y quizá debido a la gran cantidad de personajes de su obra), ha tenido que recurrir a actores de diversas formaciones y diversas escuelas; veteranos de un sector y debutantes de otro, que sólo con el tiempo podrán llegar a acoplarse.

Lo que sorprende de “Mis Tres Angeles”, es la interpretación que le dan los actores; lo que sorprende en “Cita en Senlis”, es la que le da el director. Pareciera que hay dos escuelas de dirección trabajando: la mano de Moulaert casi no se siente, es imperceptible pero segura; en cambio la de Ranucci está presente en cada escena;

100 Obra presentada por el Teatro Universitario en agosto de 1954.

pareciera que Moulaert ha dirigido con criterio europeo, y Ranucci con criterio norteamericano. Y la conclusión a que se llega es que tanto “El Arlequín” como “Las Máscaras”, están en magníficas manos, en manos de directores talentosos y sabedores. Pero hay que hacerle a Ranucci una observación: cinco años de trabajo entre nosotros, le han dado una reputación y una gran seguridad en sí mismo, y esto, de pronto, le hace descuidarse, principalmente en la composición plástica de las escenas. No es esta la primera vez que ocurre; y tiene que ser un ligero descuido, porque es precisamente en este aspecto que, en obras como “El Zoológico de Cristal” y “La Zapatera Prodigiosa” ha hecho sobresalir muchas veces su labor.

Es indiscutible que es obra más comercial la que presenta “El Arlequín” que la que presenta “Las Máscaras”; pero es bueno saber que ambos teatros se van llenando noche a noche; es bueno saber que a cada nueva presentación teatral que se hace en San José, ocurren [debe ser “concurren”] nuevos, inquietos elementos con ambición artística de actuar, y nuevos, curiosos sectores del público. Es para estar optimistas; es para sentirse satisfechos.

Es para sentirse satisfecho cuando un actor debutante titubea; y cuando uno veterano se luce. Lo importante es la inquietud que hay detrás de todo esto; lo importante es que esa inquietud está siendo inteligentemente canalizada por dos buenos directores en obras de categoría y sin adocenamiento; y que el público, que quizás llega por la curiosidad de ver a Fulano o a Zutano, regresa luego al teatro, por el teatro en sí. Que es de lo que se trata (p. 28).

Mis tres ángeles siguió en cartelera hasta el 29 de junio de 1957. En esa fecha se anunció, en *La Nación*, el vigésimo día de representación continua y la última vez que subiría a escena, para que quienes no la habían visto no dejaran de asistir.

Aunque la pieza de Sam y Bella Spewack ya había “bajado” (según la jerga teatral), una persona que solía escribir en los diarios bajo las siglas de M. M. M., se refirió así al montaje, en *La Nación* del 6 de julio de 1957:

La nueva obra presentada en “El Arlequín” (un teatro que se ha adueñado de nuestro medio, y se ha hecho tan “tico” como el café o las mujeres bonitas) es especial para aquellas personas que quieran reír mucho sin dejar de pensar un poco.

“Mis Tres Angeles” es una comedia ligera de, tal vez, no mucha importancia, pero que, en medio de sus múltiples risas, oculta sentimientos e ideas necesarias en un mundo que todavía idolatra los dioses monetarios.

Pero lo mejor de la representación que hace “El Arlequín” no es tanto la obra en sí como las actuaciones, que resultan una verdadera sorpresa... muy agradable, por cierto.

José Trejos, como Joseph, el cerebro de los ángeles, un hombre capaz de venderle una cuota de socio del Alajuelense a un Saprissista, nos ofrece una actuación verdaderamente profesional. Cada uno de sus gestos, cada palabra, cada movimiento están hechos exactamente como los exige el personaje. No actúa, sino que vive. Y, a través de él, viven también los espectadores en un mundo fantástico, pero, a la vez, de una realidad muy cercana a la del mundo en el cual comemos, dormimos y amamos.

Isa Oropeza, en su primera presentación teatral, nos trae la experiencia oculta de una verdadera aptitud histriónica. Saca el mejor partido posible de un papel que no ofrecía muchos matices y crea una Marie-Louise llena de encanto, candor y dulzura.

Los otros dos ángeles, Jules –el corazón– y Alfred –la fuerza– están adecuadamente interpretados por Fabián Dobles –otro novicio de las tablas– y Kenneth McCormick. Alvaro Dobles nos proporciona una actuación memorable en ciertos pasajes, aunque tiende a exagerar en otros. Lenín Garrido hace un papel que da la impresión, en las primeras escenas, de ser muy forzado y falso, pero que luego, con el desenlace de la obra, resulta adecuado.

Jean Moulaert actúa con la experiencia y sobriedad a que nos tiene acostumbrados, aunque es de elogiar más su trabajo como director. Irma de Field, Cecilia Trejos y Rodolfo Trejos se desempeñan bien, sobre todo considerando que es la primera vez que se presenta en público.

La traducción de Guido Fernández está muy bien hecha. No da la impresión de que sea una traducción sino una obra original; no usa nunca palabras extrañas en nuestro medio. No sucede con esta obra lo que pasó con “La Versión de Browning”, título que resulta incomprensible para el noventa por ciento de los espectadores.

En general, se puede considerar “Mis Tres Angeles” como un éxito artístico, desde el punto de vista histriónico (p. 34).

La revista *Brecha* de julio de 1957 también le dedicó un amplio espacio a El Arlequín, el cual estaba ilustrado con fotografías varias de los montajes *Mis tres ángeles* y *Delito en la Isla de las Cabras* y de la exposición de Teodorico (Quico) Quirós llevada a cabo en ese teatro. Asimismo, difundió la imagen de la sala de exhibiciones del Teatro Arlequín, en plena actividad, posiblemente del día de la inauguración; esta fue presentada anteriormente.

Es interesante notar cómo *Brecha* también se refería a este pintor a fin de darle mérito a la labor de promoción de artistas plásticos, escultores y demás llevada a cabo por el Teatro Arlequín; esto al facilitarles su sala para exhibir sus obras y permitirle al “conocedor” comentar sobre ellas, como es el caso.

En lo que interesa, el texto mencionaba:

EL TEATRO ARLEQUÍN sigue en su meritoria labor. Mientras se presentaban “Mis Tres Ángeles” en la escena, con un elenco en que tomaron parte arquitectos, escritores, sus estimables señoras, y otras personas, aficionadas a las tablas, en su salón de exposiciones exhibía el pintor costarricense Kiko [sic] Quirós.

La obra pictórica de Kiko es bien conocida en nuestro medio artístico. Por muchos años su entusiasmo se ha volcado al paisaje y en ese campo son siempre dignos de un buen lugar en el Museo Imaginario sus creaciones interpretando nuestro medio, principalmente el de la costa, lleno de luz y sombras bien definidas.

Ahora Kiko nos sorprende con otro ángulo de su personalidad como pintor; no decimos que éste sea el ángulo de Kiko; es siempre interesante, pero no el mejor. Nos quedamos con el paisaje interpretado por su pincel.

Empieza el pintor a llevarnos desde 1928 con un cuadro muy romántico, “Trini”, pasa por la época mexicana, 1945, con dos óleos, “Colonia de los Ríos” y “Candelabro”, este último realizado muy sobriamente en un fondo celeste, en que resalta la simplicidad decorativa de un candelabro.

Luego viene el Kiko de las sorpresas con “tres obsesiones profesionales”, fecha 1957. Algunas son abstracciones pictóricas en que predomina el gris, siendo la más interesante, “Ad. Alta”; “Fuga”, “El número 5”, que da la marcada sensación del espacio. Es éste [sic] el Kiko que todavía no asimilamos bien, que no acabamos de comprender ni de interpretar, aunque a veces sus obsesiones profesionales consiguen un tinte decorativo interesante.

[...]

CON PASO FIRME SE HA INICIADO una nueva temporada en el teatro de cámara “El Arlequín”

[...] ¹⁰¹.

Se prepara para la próxima temporada “El Lecho Nupcial” de Jan de Hartog, con Kitiko [sic] Arguedas y Guido Sáenz. Buen éxito (pp. 24-25).

El 31 de julio de 1957, el Arlequín volvió a ser noticia, pues estrenó la obra *Lecho nupcial* de Jan de Hartog. La pieza, para dos personajes, fue dirigida por Jean Moulaert. El anuncio de *La Nación* (Figura 48) incluyó, además de los datos usuales, el nombre de Guido Sáenz y Kitico Arguedas [Moreno], la pareja que actuaba. Como novedad, en este caso, se agregó el dibujo de un “lecho nupcial”, el cual también se incluyó en la presentación del programa de mano (Figura 49).

La obra se siguió anunciando y, como ya era costumbre en el Arlequín, los avisos en los principales diarios anotaban cuántos días de éxito llevaba la pieza.

También en esos avisos se fueron agregando datos, como los nombres de las personas encargadas del vestuario o de los peinados especiales. En este caso, se trataba de Virginia Grütter y Juan Bordallo, respectivamente. El segundo era un conocido profesional de la peluquería.

La *Revista Cultural* del diario *La Nación* publicada los domingos, en la edición del 13 de agosto, se refirió así a las puestas en escena del momento en el Teatro Arlequín y en el Teatro Las Máscaras (que estaba presentando *Cita en Senlis* de Anouilh). Del Arlequín, mencionó:

101 El texto que sigue referente a *Mis tres ángeles* se omite, ya que era el mismo publicado en el *Diario de Costa Rica* del 7 de junio de 1957 (p. 4) en la sección “Teatro”, bajo el título de: “Mis tres ángeles” antes transcrito.



Figura 48. Aviso estreno de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 16.

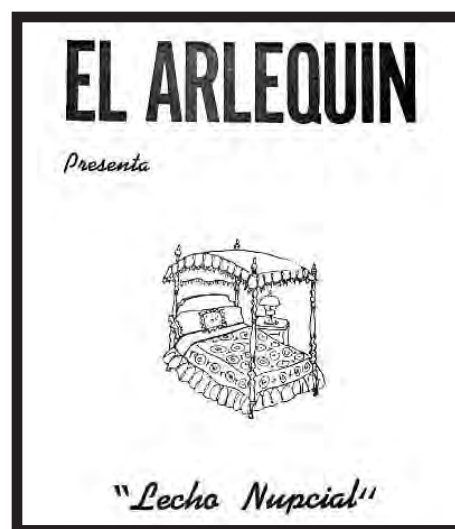


Figura 49. Carátula programa de mano de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.



Figura 50. Teatro Arlequín anuncia tercera semana en cartelera de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog, con fotografía de los protagonistas

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 39.

En “El Arlequín” una obra pesada, sin asomo de talento y sin contenido poético, a la que medio salva de una catástrofe un cuadro final que no es del autor –todo un holandés por la gracia y la fina penetración psicológica– sino de una mujer. Lo que vale del drama, lo que interesa estéticamente en toda gran obra dramática es el de ser **representación** [negrita del original] simplemente, con el agravante (y de aquí el éxito popular) de que los espectadores se ven representados en el escenario y hasta se reconocen. Pero quienes van en busca de la obra de arte se ven defraudados.

En honor a la verdad tenemos que anotar que en las dos obras¹⁰² la actuación, el decorado y la labor de los directores son excelentes. En “Lecho Nupcial” especialmente la actuación de Guido Sáenz y de la señorita [sic] Arguedas es extraordinaria, a tal extremo que, ante la movilidad, la humanidad y brillantez de su interpretación, se perdona y se olvida la mediocridad aplastante de la obra (p. 44).

Seguidamente, se incluyen las figuras 50 y 51 que corresponden a los anuncios de la obra en cartelera difundidos, respectivamente, el 15 y el 22 de agosto de 1957 en *La Nación*, en los cuales aparecen Guido Sáenz y Kitico Arguedas [Moreno], ataviados como los personajes de *Lecho Nupcial*. En el primero de estos se consignan los créditos de Virginia Grütter, como vestuarista y de Juan Bordallo, en los peinados; mientras que en el segundo, se acreditan las cuatro semanas que la pieza llevaba en cartelera. Todo un récord.

La pieza continuó presentándose hasta el día 31 de agosto, fecha de la última función. Este hecho se informó en el periódico *La Nación* en un aviso similar a los difundidos desde el estreno.

Por razones que se desconocen, los comentaristas habituales (O. M. y Don Guy) no emitieron ningún juicio sobre *Lecho Nupcial*; sin embargo, la revista *Brecha* de agosto de 1957 publicó dos documentos que suplieron esa ausencia. Se trató, por una parte de una fotografía de una escena de la obra (Figura 52), con un extenso pie; y por otra, de una nota con trazas de crítica. Ambos testimonios se incluyen a continuación en el siguiente orden: pie de imagen, fotografía y nota:

Con la presentación de “Lecho Nupcial”, el último programa del Teatro Arlequín, dos actores costarricenses acaban de dar una prueba de talento teatral. Kitico Arguedas y Guido Sáenz, dos nombres que representan la primera base seria de la nueva tradición histriónica del país, han dado ya el primer paso hacia el nivel artístico al que, justamente, pueden aspirar. Han pasado ya 18 meses desde que subieron a las tablas, dejando tras de sí el panorama de una escuela dura, consciente e íntegra: Tardieu, Jardiel Poncela, Rattigan, Betti

¹⁰² Se refiere, obviamente, a *Cita en Senlis* y a *Lecho Nupcial*.

y Hartog; escuela variada también, cuyo desarrollo conduce, conviene repetirlo, a la primera etapa estable del camino del “actor”. Kitico Arguedas y Guido Sáenz han conseguido levantar —y a la vez llenar— esa línea intangible escenario-público, condición primordial del fenómeno “Teatro”. Ellos, como el público, deben estar preparándose para la segunda etapa, evidentemente más dura aún, y para la cual BRECHA formula un cálido voto de éxito (p. 50).

“LECHO NUPCIAL” es una muestra del mejor ingenio teatral, Jan de Hartog, su autor y Colette, al completar la obra con los dos cuadros que le dan sentido de redondez y acabado al drama, tomaron hechos triviales como base de una comedia y los convirtieron en el más delicado instrumento de diversión y añoranza. La idea básica es sencilla: la historia de un matrimonio cualquiera, contada en términos directos, desde la noche de bodas hasta el día en que se apaga la existencia del marido sobreviviente. En siete episodios, los cinco primeros de corte más bien humorístico y los dos finales [...]. [En el texto original falta un renglón]. [...] los dramaturgos nos hacen asistir a una sucesión de imágenes familiares en la vida conyugal, con problemas efímeros y hondos, con altibajos serios y superficiales, con toda esa variada gama de sinsabores, congojas y alegrías que hacen del matrimonio la mejor historia de amor... para contarla.

En el Arlequín, “Lecho Nupcial” se ha visto rodeada de perfecciones. Desde una dirección minuciosa e inspirada de Jean Moulaert —que se palpa en todos los detalles: diálogos, movimientos, decoración, vestuario, iluminación, fondo musical— hasta un trabajo dramático de proporciones encomiables de Kitico Arguedas y Guido Sáenz. Las dificultades inherentes a la obra han sido estudiadas y resueltas con talento y paciencia. La comedia divierte, emociona y entenece al mismo ritmo que le imprimen las actuaciones de sus protagonistas. Kitico Arguedas con una noción exacta de la justeza en el decir, de la vibración interna del personaje, de la presencia anímica en los silencios; Guido Sáenz con una gran fibra que le desconocíamos en la comedia, desbordándose continuamente, proyectando su sensibilidad hacia un público que la captó y asimiló por completo.

El costo de presentación de “Lecho Nupcial”, no sólo en lo económico —los personajes visten trajes muy bien diseñados correspondientes a siete distintas épocas—, sino también en lo que tiene la empresa de humana, es muy alto. Por haber sabido limpiar un camino de escollos y obtener tan buen suceso, Moulaert, Kitico Arguedas y Guido Sáenz, así como todos sus colaboradores, merecen que se les congratulen (pp. 49-50).

El siguiente programa del Teatro Arlequín fue una obra que había tenido una buena acogida en otros lugares del mundo. Se trataba de una pieza estrenada en España en 1946: *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia. Se tenía altas expectativas en este montaje, ya que hacía apenas dos años (1955),

"EL ARLEQUIN"
Teatro de Cámara
GUIDO SALNZ
KITICO ARGUEDAS

4^a. SEMANA
LECHO



NUPCIAL
Dirección de
JEAN MOULAERT
Hoy - A las 8 30
Reservaciones de 8 a 12 y
de 4 a 7.30 — Tel. 3141.

Figura 51. Teatro Arlequín anuncia cuarta semana en cartelera de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog, con fotografía de la pareja protagonista

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 35.



Figura 52. Kitico Moreno y Guido Sáenz, pareja protagonista de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog. Teatro Arlequín

Fuente: Revista Brecha, 1957, p. 50.

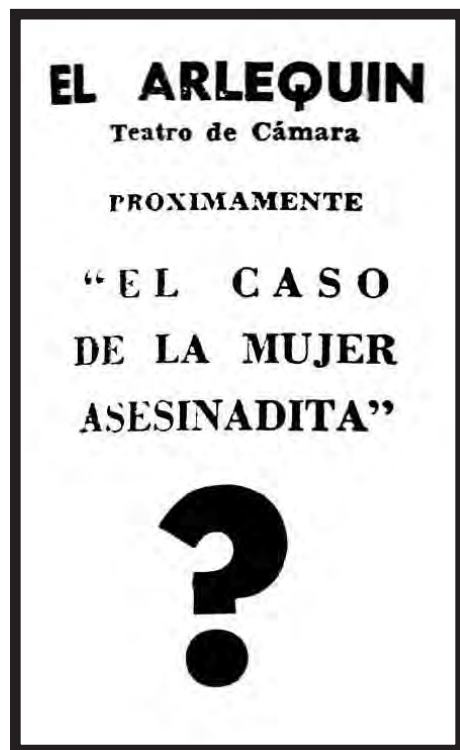


Figura 53. Teatro Arlequín anuncia próximamente: *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia

Fuente: La Nación, 1957, p. 51.

en México, se había filmado una película basada en ese texto y con el mismo título. Fue dirigida por Tito Davison, y en el elenco figuraban nombres de artistas como Jorge Mistral, Martha Roth, Prudencia Grifell, Carlota Solares, Abel Salazar, entre otros.

Según Francisco Ruiz Ramón (2001):

El caso de la mujer asesinadita es la última de las obras de Mihura escrita en colaboración, esta vez con Álvaro de Laiglesia, que le sustituirá frente a la *Codorniz*, vendida por Mihura a los tres años de haberla fundado. Es una pieza minuciosamente construida y calculada, modelo de precisión dentro del arte del teatro, en la que sus autores *juegan* –en el sentido francés de *jeux dramatique*– con las dos caras –la misteriosa, irreal, poética y la real, cotidiana, “normal”– de una misma acción: el asesinato de la protagonista. Asesinato que, por virtud de ese doble juego dramático, aparece como necesario para que un valor fundamental –el amor humano auténtico– se realice. La antigua fatalidad aparece en la obra de tal modo utilizada que es ella, en realidad, el único camino hacia la libertad [...]

[...] No en vano sus autores habían escrito al frente de su obra, como “advertencia” cuarta: “*El caso de la mujer asesinadita* es una comedia escrita con sarcasmo y amargura, en la cual el humo, lo disparatado y lo poético es sólo el ropaje” (p. 330).

Con esos antecedentes, se puede afirmar que la obra se prestaba para generar durante los días previos al estreno, cierta expectativa y curiosidad en los eventuales asistentes, y esa circunstancia se aprovechó para atraer la mayor cantidad posible. Así que, como estrategia, los *Arlequines* idearon que los avisos publicitarios (Figura 53) fueran escuetos, pero efectivos e incluyeran un signo de interrogación suficientemente destacado, el cual sería develado por los que concurrieran a la puesta en escena de *El caso de la mujer asesinadita*.

El día del estreno, 15 de octubre de 1957, se divulgó en *La Nación* un aviso (Figura 54), en el cual, además de la información básica en esos casos, también se revelaban los nombres de cuatro de los integrantes del elenco: Isa Oropeza, Lulú Jiménez, Kenneth McCormick e Irma [de] Field.

La obra fue dirigida por Moulaert y el elenco estuvo compuesto por Isa Oropeza (sustituida luego por Clemencia Martínez), Kenneth McCormick, Lulú Jiménez, Irma de Field,

EL ARLEQUIN
Teatro de Cámara

HOY
ESTRENO
— A LAS 8.30 P. M. —

Isa Oropeza
Lulú Jiménez
Kenneth McCormick
Irma Field

El Caso de la
Mujer
Asesinadita

Comedia en 3 Actos de
MIHURA Y LAIGLESIA

Dirección de
Jean Moulaert

Reservaciones al 3141

Bailetería abierta desde las
4 p.m.

50 vs. Sur Anexo Hotel
Costa Rica

Figura 54. Aviso estreno de *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 51.

EL ARLEQUIN
Teatro de Cámara

500
DÍAS DE ÉXITO
en México - Cuba -
España

AHORA EN
SAN JOSE
— A LAS 8.30 P. M. —

Isa Oropeza
Lulú Jiménez
Kenneth McCormick
Irma Field
Blanca Bengoechea

El Caso de la
Mujer
Asesinadita

Comedia en 3 Actos de
MIHURA Y LAIGLESIA

Dirección de
Jean Moulaert

Reservaciones al 3141

Boletería abierta desde las
4 p.m.

50 vs. Sur Anexo Hotel
Costa Rica

—:—

ADVERTENCIA:
Por motivo de compromisos
anteriores esta temporada
tendrá solamente tres se-
manas de duración. Última
función el sábado 2 de no-
viembre. — Reservaciones
con anticipación al Tel. 3141

Figura 55. Teatro Arlequín anuncia "ahora en San José" *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 35.



Figura 56. Montaje fotográfico con escenas de *El caso de la mujer asasinadita*, de Mihura y Laiglesia. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 18.

Jean Moulaert, Irma Carranza de Gólcher, Virginia Grütter, Ana Antillón, Cecilia Fernández, Blanca Bengoechea, Marius Ferrat y Francisco Portillo.

El 17 de octubre de 1957 en *La Nación*, la gacetilla con título "Con éxito presenta una nueva pieza 'El Arlequín'" citaba a los integrantes del reparto e indicaba:

Oportunamente publicaremos un comentario sobre la actuación de estos actores que están cosechando aplausos en el citado Teatro de Cámara capitalino, bajo la dirección de Moulaert.

[...] La obra de suspenso fue estrenada el martes pasado, y desde entonces la sala ha estado colmada de público que aplaude sin cesar el buen montaje y la interpretación de la pieza (p. 11).

Con la presentación de esta obra, Costa Rica se sumaba a las naciones que, con mucho éxito, tenían la pieza en cartelera en ese momento. Enterados de la situación, en su aviso del 18 de octubre (Figura 55), los personeros del Arlequín incluyeron información que daba cuenta de los 500 días de éxito de la puesta en escena en México, Cuba y España. También se advirtió que la obra estaría en cartelera hasta el día 2 de noviembre de ese año.

Al día siguiente, el 19 de octubre de 1957, se notificó en *La Nación* que la primera semana de presentaciones de *El caso de la mujer asasinadita* había sido un éxito. El aviso fue ilustrado con una composición fotográfica de dos escenas de la pieza (Figura 56) y con fragmentos de los diálogos respectivos. En la parte superior se veía a Jean Moulaert (Norton) y a Isa Oropeza (Mercedes). En la inferior estaban: Kenneth McCormick (Lorenzo), Jean Moulaert (Norton) y Lulu Jiménez (Raquel).

El día 20 de octubre de 1957, en el espacio de *La Nación* dedicado a los anunciantes, se comunicó: "Nuevo éxito en el Teatro Arlequín", acompañado de otra fotografía de una escena de la obra en cartelera (Figura 57), cuya explicación se incluyó en el detallado pie que se transcribe a continuación.

El martes 22 entrará en su segunda semana de éxito, la comedia que presenta actualmente el Teatro Arlequín, "El Caso de la Mujer Asesinadita". Actúan en ella: Isa Oropeza, Lulu Jiménez, Kenneth McCormick, Jean Moulaert, Irma de Field, Blanca Bengoechea, Marius Ferrat, Virginia Grütter, Ana Antillón, Cecilia Fernández y Francisco Portillo. Este reparto, compuesto de veteranos y debutantes, ha dado los mejores resultados en la interpretación de esta comedia, lográndose una labor

muy homogénea. La obra es toda misterio y buen humor, y ha sido cálidamente recibida por el público josefino. En el grabado: Irma de Field, Virginia Grütter, Isa Oropeza y Jean Moulaert. Dice Mercedes (Isa Oropeza): “¿Quién queda en la casa?...” (p. 50).

Como se habrá observado, el Teatro Arlequín seguía en una insistente tarea de atraer público. Así, el 24 de octubre de 1957 de nuevo apareció en *La Nación*, otra fotografía de una de las escenas de la obra (Figura 58) con el título: “El caso de la mujer asesinadita en el Teatro Arlequín”. Se informó que la pieza había entrado en su segunda semana y se reprodujo, como en casos anteriores, un parlamento alusivo a la escena.

La obra continuó en cartelera y el 31 de octubre se anunció la tercera semana de éxito.

En la sección *Brújula Quieta* de la revista *Brecha*, se publicó un artículo, sin título, ilustrado con una escena de la obra. El texto decía así:

EL TEATRO ARLEQUIN ha llevado a la escena una comedia española: “El caso de la mujer asesinadita”. En cuanto a la obra misma, diremos que es de gran calidad dentro del género cómico, escrita con agilidad y lenguaje brillante. Las escenas chistosas se suceden unas a otras, y algunas de ellas, como la del indio y la aparición de los espíritus, logran además del suspenso y el misterio, un grado de hilaridad poco común.

La obra ha sido dirigida, como las anteriores del Teatro Arlequín, por Jean Moulaert, quien tiene también a su cargo, por primera vez desde que este Teatro trabaja, el papel estelar. Además de haber logrado nuevamente una interpretación impecable de su grupo, Moulaert, quien sólo había actuado en papeles secundarios se apunta un brillante triunfo como actor cómico. Isa Oropeza, quien debutó la temporada pasada en la obra “Mis tres ángeles”, se revela en esta pieza como una verdadera actriz, llenando su papel con desbordante simpatía, impartiendo a cada una de sus intervenciones eso que llamamos “chispa”, sin abandonar en ningún momento la discreción y la mesura propias del verdadero talento histriónico. A Kenneth McCormick esperábamos desde hace días verlo justificando la buena impresión que sus cortas actuaciones anteriores habían dejado, y no ha defraudado a los aficionados al teatro: un gran dominio de la mímica y mucha presencia en las tablas. Lulú Jiménez, que hace su debut, muy fina y muy hermosa en su papel de secretaria que se enamora del jefe. Los demás, muy bien en su trabajo de conjunto, este grupo ya da verdadera impresión de “equipo”.

Es necesario citar las actuaciones de Irma de Field, quien hace una creación de su corto papel, y la de Paco Portillo, el otro debutante comiquísimo y con gran aplomo. Blanca Bengoechea, Marius Ferrat, Virginia Grütter, Cecilia Fernández y Ana Antillón llenan cabalmente sus cortos papeles.



Figura 57. Escena de *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 50.



Figura 58. Escena de *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia, con pregunta del personaje Mercedes. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 27.

Felicitaciones, pues, a todos los actores de “La mujer asasinadita”, ya que logran con su muy homogéneo y responsable trabajo de equipo un nuevo triunfo para el Arlequín y para el Teatro en Costa Rica.

DE NUEVO EL ARLEQUIN, en su labor artística y cultural, llena su sala de exposiciones con las pinturas de un artista muy nuestro: Francisco Amighetti. En esta exhibición expone 18 óleos sobre madera. No es necesario decir mucho de Amighetti; es de todos conocido que su paleta rica en colorido y su imaginación pletórica de temas, produce y sigue produciendo cuadros de verdadero valor artístico.

Amighetti siempre está renovando su colorido y los temas de su pintura, es un artista siempre en marcha, no lo detiene nada y consolida cada vez más su nombre de pintor. ¿Y qué es lo que tiene Amighetti que lo hace acreedor a la admiración del público conocedor de pintura? Nada menos que su técnica y su hondura poética; cada cuadro de Amighetti contiene una dosis grande de poesía, de vida, de imaginación creadora.

Considerado entre el grupo de hacedores de arte, Paco Amighetti está con los mejores; los que más se han preocupado por las cosas del espíritu, entre aquellas personas que han dado sus esfuerzos y actividades, no sólo a la labor personal de crear, sino que, también, a la pedagógica, a la dura tarea de enseñar, de abrir caminos, de mostrar horizontes a las juventudes que quieran bucear en el ancho mar de la creación, tan lleno de islas, de escollos, de sirenas que como las de La Odisea, buscan perder al navegante, llenarlo de asombro y también ensobrecerlo, por el orgullo y la vanidad.

¡Qué duro es llegar a lo que ha llegado Paco Amighetti sin relajar su derecho de hacer arte sin entreguismos y sin concesiones! Amighetti lo ha hecho y sigue haciéndolo, lleno de probidad intelectual y de deseo de hacer obra. La muestra la tenemos patente en esta exposición de sus trabajos. Puede la crítica buscarle acomodo al diente de la envidia. Puede el resentido hablar de los pecados de su pintura, pero nadie le puede negar a Paco, su hondo sentido poético, su variedad cromática en la paleta, su saber a dónde va, pasando por todos los pedregosos caminos que conducen a una meta plena de trabajo y de anhelos satisfechos. Es esta la última muestra de su obra. Y estén ustedes seguros, que no será la última. Amighetti sabe lo que quiere y sabe a dónde va en su pintura.

No cabe la menor duda al espectador consciente, que hay una gran madurez en la ejecución de estas pinturas.

Asombra su colorido, las varias combinaciones, la vena poética que sangra del trazo de su pincel, sobre todo, en aquellos óleos en que el mar aparece o se presiente.

Casi podríamos asegurar, basándonos en nuestro propio criterio personal y fuera de toda ponderación a la obra del pintor Amighetti, que esta exposición lo coloca en un sitio muy relevante dentro de aquellos que cultivan las artes en el país (p. 23).

Los comentaristas, Cañas y Fernández, no hicieron sus reseñas habituales, porque el primero estaba enfrascado con sus comentarios sobre películas; mientras que el segundo se encontraba fuera del país, ya que, junto con Lucio Ranucci, Guido Sáenz, Alfredo Castro Fernández y Lenín Garrido fueron los delegados de Costa Rica en el

Primer Congreso Panamericano de Teatro, celebrado en la capital mexicana a partir del 12 de octubre de 1957, el cual se prolongó durante varios días. Ese primer congreso había sido organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, según se dice en el informe respectivo, dada “la similitud de la situación teatral en muchos países de América” (p. 84), en el cual, se anota, además que:

Uniando los esfuerzos de naciones que tienen analogías, cuando no de raza o de idioma, sí geográficas, históricas, políticas, sociales y económicas, sería posible lograr una cooperación que las fortaleciera a todas y les permitiera participar, en conjunto, en el Concierto Universal del Teatro (p. 84).

En dicho congreso estuvieron presentes los delegados de 21 repúblicas de América. A partir de las reseñas publicadas por el *Diario de Costa Rica* los días 16, 22 y 27 de octubre de 1957 acerca de los distintos eventos, se puede concluir que ese simposio no solo reunió a los profesionales del teatro más reconocidos del continente, sino que fue del más alto nivel, si se tienen en cuenta las diversas actividades, el cuidado puesto en la organización y los funcionarios involucrados, entre los cuales se encontraban el ministro de Educación y el director general del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

Por esa época, como ya era sabido, la televisión mexicana había alcanzado grandes avances tecnológicos y logísticos. Por esa razón, los participantes fueron invitados a visitar las instalaciones de Televicentro, donde tenían sus estudios y oficinas los más desarrollados canales televisivos de México.

Gracias a la información divulgada por el *Diario de Costa Rica*, se pudo saber que en la Ciudad de México también existía un Teatro Arlequín, donde ostentaba el título de primera actriz la ya afamada Nadia Haro Oliva, a quien se había designado, junto con las hermanas Alicia y Azucena Rodríguez, Carlos Córcega y Antonio Haro Oliva, de atender a la delegación costarricense. Por esos días, el citado teatro tenía en cartelera la obra titulada *El amante de la señora Vidal* de Louis Verneuil, con la actuación de Nadia Haro Oliva, la cual llevaba más de 200 representaciones. El hermano de Nadia, Antonio Haro, era un militar que tenía el cargo de jefe de recepción y ceremonias del Congreso de la República. A su vez, era organizador de espectáculos y administraba el citado teatro.

En el año 1958, el Teatro Arlequín de Costa Rica puso en escena la obra titulada *Celos* de Louis Verneuil, la cual estuvo dirigida por Jean Moulaert. Por su parte, Guido Fernández consiguió un lugar en el Comité Permanente de la Organización como encargado del seguimiento de los acuerdos. Por esa razón, tuvo que permanecer varios días más en México.

Es una lástima que el proyecto para la creación de un Instituto Panamericano de Teatro, con una serie de funciones importantísimas, como contar con una biblioteca panamericana de teatro y un museo histórico, crear una compañía continental de drama con actores y repertorios de toda la América y editar una publicación periódica,



Figura 59. Escena de *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia. Teatro Arlequin

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 37.

se quedara solo en intenciones. Hoy, el desarrollo del teatro costarricense, y posiblemente el de otras naciones del continente, sería muy distinto si existiera esa instancia propuesta en ese Primer Congreso Panamericano de Teatro.

El 1.º de noviembre de 1957, se anunciaba que ya se acumulaba la tercera semana de éxito de *El caso de la mujer asesinadita*, en un aviso publicado en la edición de ese día del periódico *La Nación*.

En el aviso del día siguiente, en ese mismo medio informativo, se le comunicaba al público que habría dos funciones (posiblemente por tratarse de un sábado): una a las 7 y otra a las 9:15 de la noche y que, a partir del martes 5 de noviembre, el rol femenino principal lo asumiría Clemencia Martínez en lugar de Isa Oropeza. Como se puede concluir, también se amplió el período de presentaciones inicialmente previsto, lo cual evidenciaba el interés del público de asistir al teatro.

Ese día, 5 de noviembre de 1957, en el diario *La Nación*, se publicó una fotografía de una escena de la obra (Figura 59) con el título de "Debuta en El Arlequín". En ella se indicó que Clemencia Martínez (quien aparecía en la foto) asumía el relevo de la actriz Oropeza, la cual se retiraba por compromisos previamente adquiridos. El texto completo decía así:

Hoy a las ocho y media de la noche el Teatro Arlequín entra en su cuarta semana de representaciones consecutivas de la comedia "El Caso de la Mujer Asesinadita". La señorita Clemencia Martínez, para esa segunda parte de temporada asumirá el papel femenino principal. Ese lo desempeñó exitosamente durante las primeras semanas la señora Isa Oropeza, quien tuvo que dejarlo por causa de compromisos anteriores. Auguramos a la señorita Martínez la mejor suerte en la reposición del papel tan brillantemente interpretado por la señora Isa Oropeza, ya que ambas son artistas igualmente apreciadas del grupo Teatro Arlequín (p. 37).

El día 14 de noviembre de 1957, se anunció la última función de *El caso de la mujer asesinadita* y se le informó al público del pronto estreno de la obra de O'Neill titulada *Aceite*, en la que actuarían Kitico Arguedas (Moreno) y José Trejos. Esta sería la última pieza que el Teatro Arlequín presentaría ese año 1957, el cual resultó ciertamente prolífico, como se ha podido constatar.

Para cerrar la actividad teatral de 1957, el Teatro Arlequín puso en escena dos obras: *Aceite*, de E. O'Neill, y *A las seis en la esquina del boulevard*, de Jardiel Poncela, aunque, en el caso de esta última, se trató de una reposición, porque, como ya se había reseñado, se presentó en julio de 1956. Este programa de fin de año también fue dirigido por Jean Moulaert. En *Aceite* intervinieron: Kitico Arguedas (Moreno),

José Trejos, Kenneth McCormick, Francisco Portillo y Stanley Bolandi. Por su parte, en la pieza de Jardiel Poncela actuaron: Clemencia Martínez, Anabelle de Garrido, Kitico Arguedas (Moreno) y Jean Moulart.

El 24 de noviembre se publicó en *La Nación* una gacetilla titulada: “O’Neill y Jardiel Poncela. Drama y comedia en el Teatro Arlequín” que mencionaba:

Para el jueves 28 de noviembre ha sido fijado el estreno de “ACEITE” de Eugene O’Neill en el Teatro Arlequín. El reparto reúne a Kitico Arguedas y José Trejos, actores destacados del grupo del Teatro Arlequín, en interpretaciones de profundo dramatismo. “Aceite”, obra de atmósfera densa, pertenece a los **Dramas del Mar** [negrita del original] escritos por O’Neill, y se desarrolla en un ambiente lleno de situaciones trágicas que tanto interesan a O’Neill.

En la segunda parte del programa tendrá lugar el esperado reestreno de “A las Seis en la Esquina del Boulevard”, comedia presentada hace dos años con un brillante reparto original compuesto por Clemencia Martínez, Anabelle Garrido y Kitico Arguedas. [El Arlequín] vuelve a presentar esa obra en la que estas actrices logran unas interpretaciones de sentido y alto humorismo, subrayando el indudable genio cómico de Jardiel Poncela, autor de la citada obra (p. 29).

En el *Diario de Costa Rica* del día 2 de noviembre de 1957, bajo el título de “Drama y comedia en la última temporada 1957 del Teatro de Cámara Arlequín”, informó lo siguiente:

El Teatro de Cámara El Arlequín, en su última temporada del año 1957, anuncia para el jueves 28 del mes en curso, el estreno de dos obras en las que toman parte los mejores actores del grupo.

En la primera parte del programa se estrenará una tragedia en un acto del autor norteamericano Eugene O’Neill, “ACEITE”, obra de intensas situaciones en las que se enfrentarán Kitico Arguedas y José Trejos, siendo la primera aparición de este último en el drama. La Sra. de Arguedas hace una vez más, una creación de gran profundidad que demuestra su fino talento teatral, y el Sr. Trejos da prueba de su versatilidad al interpretar un papel trágico, opuesto a sus acostumbradas creaciones humorísticas.

Terminará el programa con el reestreno de la comedia en dos cuadros “A las Seis en la Esquina del Boulevard”, de Enrique Jardiel Poncela, obra que, a pesar de una temporada muy corta, obtuvo, hace dos años, un inmenso éxito cómico. Se vuelve a presentar en su reparto original, Clemencia Martínez, Anabelle Garrido y Kitico Arguedas, las cuales realizan interpretaciones de chispeante humorismo (p. 2).

En tanto, en *La Nación* del 27 de noviembre de 1957, día previo al estreno, se difundió una nota cuyo contenido era similar al publicado el 24 de ese mismo mes y año, transcrita en su momento; esta vez con el título “Última presentación del año en El Arlequín”.

Por su parte, el *Diario de Costa Rica* del 27 de noviembre publicó una gacetilla similar a la divulgada en ese medio el día anterior. Sin embargo, esta vez mencionaba al resto del reparto y matizaba algunos detalles. La nota, con el título de “Jueves en El Arlequín. Una comedia y un drama. O’Neill y Enrique Jardiel Poncela” decía:

El Arlequín
TEATRO DE CAMARA
ESTRENO
HOY
A LAS 8:30
KITICO ARGUEDAS
JOSE TREJOS
 en
Aceite
 drama de Eugene O'Neill
REESTRENO
CLEMENCIA MARTINEZ
ANABELLE GARRIDO
 en
"A las seis en la es-
quina del Bulevar"
 de Jardiel Poncela
 Dirección de
JEAN MOULAERT
 Boletería abierta
 desde las 2 p. m.
 Tel.: 3141 — 50 varas Nor.
 te, Anexo Hotel Costa Rica
 en la Sala de Exposiciones
 "Retratos
 de Ghita Luchaire"

Figura 60. Aviso estreno de *Aceite*, de O'Neill y reposición de *A las seis en la esquina del boulevard*, de Jardiel Poncela. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1957, p. 38.

El próximo jueves a las ocho y treinta, se estrenarán en el Teatro de Cámara El Arlequín dos obras escogidas para finalizar la temporada 1957.

La primera, "ACEITE", de Eugene O'Neill tendrá por intérpretes dos de los mejores actores del grupo del Teatro Arlequín, Kitico Arguedas, consagrada últimamente en "Lecho Nupcial", y José Trejos, personaje central de "Mis Tres Angeles", esta vez en una creación dramática, la primera de su carrera teatral. Completan el reparto Kenneth McCormick, Paco Portilla y una nueva revelación, Stanley Bolandi.

La segunda obra del programa es "A las Seis en la Esquina del Boulevard" una comedia del chispeante Enrique Jardiel Poncela, el máximo humorista español, obra que se presentó ya hace dos años durante una muy corta temporada en la que alcanzó gran éxito. Vuelve a las tablas con su reparto original que incluye a Clemencia Martínez, Anabelle Garrido y Kitico Arguedas, así como, en una breve aparición, Jean Moulaert, director y personaje central masculino de la pasada obra "El Caso de la Mujer Asesinadita" (p. 23).

El día del estreno, 28 de noviembre de 1957, se publicó un aviso (Figura 60) en el cual se anunció el acontecimiento y se incluyeron los nombres de los participantes en cada una de las obras. De la de Jardiel Poncela se indicó que era un "reestreno", como correspondía. Al mismo tiempo, como se puede comprobar, se informó de una nueva exposición de pinturas. Se trataba de una serie de retratos realizados por Ghita Luchaire, madre de Jean Moulaert, que estaba de paso por Costa Rica.

Por su parte, el 3 de diciembre, en el *Diario de Costa Rica*, Francisco Marín Cañas escribía "Desde mi butaca", una columna dedicada al montaje del Teatro Arlequín. La tituló "Drama y comedia en El Arlequín" y decía lo siguiente:

Para llenar su último programa de este año, los del "Arlequín" han tenido el acierto de darnos un estreno de gran calidad teatral, junto con una reposición de indudable atractivo. El estreno es ACEITE, de Eugenio O'Neill; la reposición, A LAS SEIS EN LA ESQUINA DEL BULEVAR, de Jardiel Poncela. Entre ambas completaron el tiempo reglamentario de una función, consiguiendo, de paso, una buena noche de teatro.

"Aceite", este drama de un solo acto, de una sola acción, áspero y veraz como todo lo del gran dramaturgo norteamericano, que en los veinte escasos minutos de su duración amarra y resuelve con la mayor sinceridad el nudo de un eterno complejo humano —amor y deber—, ofrece para su cabal realización escénica enormes dificultades interpretativas. El vigor de la obra, sin asideros literarios de ninguna especie, sin resquicios por donde dejar colar la menor insinceridad, puede convertirse en un verdadero escollo para los tres básicos protagonistas del conflicto.

No fue, sin embargo, así, la noche de su estreno, el jueves pasado. La tónica general de la obra, su dureza, sus enérgicos contrastes, estaban allí sobriamente conseguidos, en una lucha contra cada palabra, puesto que en las obras de O'Neill la palabra no es propiamente vehículo, sino amarga consecuencia del asunto interior.

Muy acertada de actitud (hizo, entre otras cosas buenas, un mutis de una gran sinceridad y de mucho efecto), Kitico Arguedas, que nos dio una señora Keeney todo lo más aproximadamente posible a la realidad. Difícil papel el suyo, sobre todo en los momentos de expectación y silencio, o luego, al desatarse el nudo histérico que la orilla a la locura. Tiene ella un natural sentido de lo que hace, y la dirección sabe cuidarla. Con un poco de educación de la voz para estos roles dramáticos, nuestro Teatro de Cámara tendría en ella, indudablemente, una intérprete muy completa: sincera, dúctil, como supo estar esa noche.

José Trejos vive el papel del Capitán con verdadero vigor. Se nos había dicho que era él un cómico por excelencia y que sería ésta su primera interpretación dramática. Hay que reconocer que no lo parece. Sostuvo con propiedad el personaje e hizo gala de una capacidad que debe serle aprovechada en otras actuaciones del mismo tipo. A su lado, Kenneth McCormick completó la buena interpretación con la sobriedad de un personaje bien entendido.

Quizá si esa noche la dirección hubiese acentuado un poco la lucha interior de ciertas pausas y, desde luego, el **crescendo** [negrita del original] final de las voces varoniles sobre la risa de la mujer y la música del órgano –que debe de ser furiosa–, el efecto total del drama no tendría pero. Incluso, [a pesar de] ese “pero” tan pequeño, Moulaert consiguió en muy estimable medida la realización de la obra, creando con acierto la densidad de su ambiente.

El juguete cómico de Jardiel Poncela, “A las Seis en la Esquina del Bulevar”, le dio al grupo del “Arlequín” una magnífica oportunidad de lucimiento. Este tipo de obras es, desde luego, de lo más “agradecidas” en esta clase de espectáculos. Lo que no quiere decir que dejen de intentarse otros esfuerzos, tan conseguidos como el que acabamos de comentar.

La obra de Poncela resulta un caramelo para sus tres mujeres. Lindas las tres, claro está, y casi más que eso, perfectamente a tono. Vimos allí una Kitico Arguedas de cuerpo entero: bella, natural, desenvuelta, encantadora en todo momento. El papel le viene como anillo al dedo y ella sabe sacarle mucho partido. Clemencia Martínez hace otro tanto con el suyo, imprimiéndole, con gran soltura, la terca y tonta ironía de las “casildas”, además de la gran belleza que le imprime sólo con aparecer y moverse en escena. Completa lúcidamente el trío femenino Anabel Garrido [sic], que en ninguna forma desperdicia oportunidad para mostrarse, en todo, a la altura de su amable papel y de sus otras compañeras. Ese pequeño conflicto de mujeres se apoya en Rodrigo –marido y amante por partes iguales–, al que Moulaert supo salpicar de muy finas ridiculeces.

El público, que ríe de buena gana con esta obra de alivio, agradeció también con un largo y merecido aplauso el contraste que se le había brindado, mediante ambas obras, en una sola sesión de buen teatro.

En el vestíbulo, la señora Ghita Luchaire expone 14 retratos a lápiz, todos ellos de asombroso parecido y delicada técnica, muy femeninamente conseguidos en cuanto a forma y expresión psicológica, que es excelente. El público se recreó buen rato viéndolos y tuvo muchos elogios para la artista, a los cuales sumamos nuestra congratulación (p. 4).

El 5 de diciembre de 1957, el *Diario de Costa Rica* publicó la crítica de Guido Fernández (Don Guy), titulada “Sal y aceite en El Arlequín”, que decía así:

El último estreno en el teatro de cámara El Arlequín es una ensalada con sal y aceite: la sal en una pieza de Jardiel Poncela, una situación cómica con los consabidos juegos mentales y verbales del español; y el aceite en la obra ídem de O’Neill, una pesada y a veces histriónica, si bien reducida píldora trágica que se desborda con torpeza.

Hablaremos primero de la gracia. “A las seis en la esquina del boulevard” es una reposición. Hace algún tiempo fue puesta en escena, quizás con menos experiencia, pero con mayor espontaneidad. Antes era ágil, ahora un poco seca.

... Tal vez le falta lo que le sobra a la microtragedia de O’Neill: aceite para que engrase y resbale. Las protagonistas son las mismas: Kitico Arguedas, con mucho señorío de escena, enorme concentrado anímico; Clemencia Martínez, dueña de sí, languideciente, siempre cuidando su presencia; y Anabelle Garrido, con indudable vis cómica. El protagonista ha cambiado: antes era Alexis Gómez, un poco rígido pero muy adecuado; ahora es Jean Moulaert, más flexible, pero con el inconveniente de que su pronunciación recuerda demasiado al Mr. Norton de “La Mujer Asesinada”. El grupo tiene, en fin, más oficio, más cosas sabidas, aplomo y seguridad envidiables, pero se nota con nostalgia la alegría de la improvisación que hizo de aquel “boulevard” un rato amable del teatro costarricense.

Este “Aceite” no flota sobre el agua. Está en las ballenas y es, como éstas, demasiado pesado. Como obra de juventud que es –alguna vez O’Neill se arrepintió de muchos de sus pinitos, e incluso emplazó una demanda que perdió finalmente, contra un editor que no respetaba ese arrepentimiento– se nota en ella el afán de abarcar demasiado en muy poco espacio. Para una obra en un acto, de dos personajes de importancia, con un tema de dimensión trágica, “Aceite” es un continente en el que no cupo su contenido. Todo está reducido a proporciones mínimas, y en ese esfuerzo infinitesimal, el drama padece de asfixia y a veces se vuelve pesado y ridículo. La interpretación que le da el grupo Arlequín es apenas suficiente, no obstante, el evidente esfuerzo de José Trejos por dar dimensión espiritual a su Capitán, y el trabajo cuidadoso de Kitico Arguedas, solo malogrado por una locura final y una ejecución al órgano que parecían de película terrorífica.

En “Aceite” asomó la cara a la escena nacional un nuevo artista: Stanley Bolandi. Su actuación es fugaz, como fugaz es toda la obra, pero nos permitió adivinar a un gran actor de carácter. Ojalá se le señale buena ruta.

Finalmente, un comentario que va por parejo para El Arlequín y para cuantos hacen teatro en Costa Rica. Se refiere a la dicción, –nuestros directores y actores tienen sensibilidad e intuyen muy bien el ejercicio escénico, pero fallan lamentablemente cuando se trata del buen decir. Esos “Usté” y los participios pasados incompletos son de mal gusto. La pronunciación y la modulación correctas constituyen el único obstáculo que no ha podido salvar todavía el nuevo, pero ya rico, teatro nacional (p. 4).

En el *Diario de Costa Rica* de los días 21 y 23 de enero de 1958 fue posible ver un recuento de la actividad teatral del segundo semestre de 1957, en un artículo en dos partes, escrito por Francisco Marín Cañas con el título de “Un balance favorable”. En la primera se consignó lo correspondiente al Teatro Arlequín y decía así:

2 ACIERTOS Y 1 DESACIERTO EN “EL ARLEQUÍN”

Los aciertos: “El Caso de la Mujer Asesinadita” y “Aceite”, con la reposición del juguete de Poncela¹⁰³. El desacierto: “Lecho Nupcial”, con los cuadros de Colette.

De la obra de Mihura, como de las de O’Neill y Poncela, dijimos a su tiempo cuanto creímos necesario; sobra pues, cualquier cosa que añadiéramos.

En cambio, no dijimos nada de “Lecho Nupcial”, por las mismas razones que de “La Última Choza”¹⁰⁴. Ahora tendremos que hacerlo en cuatro palabras, puesto que calificamos de desacierto su presentación, y no porque la obra no nos guste, sino por todo lo contrario, o sea, que gustándonos mucho, como pequeña joya que es del fino humor británico, chocaba ante todo que se hubiesen utilizado los actos de Colette para darle remate —cuando esos dos cuadros sentimentaloides, melodramáticos, nada en consonancia con el tono de la obra, escritos incluso en un estilo poco usual en la que fuera sempiterna inquilina del Palais Royal, como si su autora padeciese un pasajero estado de hipnosis ausentista o de jaqueca hepática—, echan a perder la originalidad del final, tan sutil y amable como el resto de la obra. A este error inicial deben añadirse las licencias que Moulaert consintió a su intérprete, con la sola mira de conquistarse fácilmente al público, comprometiendo así, irremisiblemente y sin el menor miramiento, el espíritu de la pieza.

(Pero con sus aciertos y errores, con el sostenido esfuerzo de un propósito claramente orientado y dentro del cual ocupan también lugar honorífico el Teatro Universitario y sus esporádicas representaciones, y la labor de liceos y colegios particulares, estas gentes del teatro costarricense —aparentemente desaforadas, locas, casi “románticas” todavía— han conseguido echar los cimientos de algo nuevo en Costa Rica, creando además el primer grupo de actrices y actores suyos con que cuenta el país [subrayado añadido]. Actores y actrices aún en embrión —por lo menos en algunos aspectos—, a ratos deficientes, a ratos inspirados y audaces, pero gentes de tablas ya por encima de todo y, quien menos, quien más, con el esbozo de una fisonomía propia, que nadie se atreve a poner en duda, puesto que comienzan a oírse ya en nuestros circulillos esas frases reveladoras del clima que habrá de permitir su final florecimiento: “A mí me gustaría ver a Fulana en tal papel...”, o bien, “No sé por qué no se les ha ocurrido montar tal obra con Zutano...” Y esta labor de crear intérpretes amerita el cariño de nuestro público para esos teatros, pese a todas sus fallas o deficiencias; que fallas y deficiencias son susceptibles de superación, mientras que la posibilidad de crear actores y actrices sólo existirá a condición de que se siga haciendo teatro, por encima de todo y con nuestros solos medios) (p. 4).

103 Se refiere a *A las seis en la esquina del boulevard*.

104 Se trata de *La pequeña choza*, de André Roussin, montaje del Teatro Las Máscaras dirigido por Lucio Ranucci y estrenado el 25 de julio de 1957.

Se hace un paréntesis para anotar lo siguiente:

En la sesión del 2 de enero de 1958 (acta n.º 917), el Consejo Universitario nombró al José Tassis como director del Teatro Universitario. Jerárquicamente, dependía del Departamento de Secretaría General de la universidad, con lo cual se llenaba la vacante dejada por Ranucci desde abril de 1956.

Según el seguimiento de acuerdos hecho hasta el momento, llama la atención que, en esta sesión del 2 de enero de 1958, se dijera lo siguiente:

Nombrar al señor José Tassis Director del Teatro Universitario, dependiendo de la Secretaría General, debiendo por ese motivo suprimirse uno de los dos encargados de esas funciones en la Facultad de Ciencias y Letras. Al respecto el Consejo se inclina por suprimir al Ing. Garrido en atención a que también presta sus valiosos servicios en el Departamento de Planeamiento y Construcciones [subrayado añadido].

El señor Tassis podrá también depender en sus funciones de otras facultades en lo que respecta a tareas específicas que estas le encarguen (inciso 4, artículo 36).

La decisión del Consejo según el acuerdo citado llama la atención y provoca una serie de interrogantes porque hasta aquí, se tenía claro lo siguiente: a) La plaza de director del Teatro Universitario estaba vacante desde la renuncia de Lucio Ranucci; b) En esa misma condición estaba el cargo de director de la Asociación del Teatro (responsable de la actividad de la sala del Arlequín), antes ocupado por Garrido, quien dimitió en diciembre de 1956 (efectiva a partir del 1.º de enero de 1957); y c) Garrido desempeñaba dos puestos en la universidad: uno de profesor de apreciación de Teatro en el Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Ciencias y Letras, y el otro como arquitecto en el Departamento de Planeamiento y Construcciones.

Entonces, ¿cuáles eran, en la práctica, las tareas que Garrido estaba desempeñando en relación con el Teatro Universitario y con la Asociación del Teatro? ¿Se mantenía vigente este último ente? ¿Por qué en el proyecto de presupuesto ordinario para el período 1958-1959, discutido en esa sesión del 2 de enero de 1958 figuraba una plaza de director del Teatro Universitario ubicada en la Facultad de Ciencias y Letras? ¿Quién la había incluido ahí y con qué propósitos?

Balance teatral de 1957

En la edición de la revista *Brecha* de marzo de 1958, Guido Fernández hizo un “Balance teatral 1957” que merece la pena conocer, al menos en la parte que corresponde al ámbito de interés de esta investigación. Decía así:

Durante el año pasado la actividad teatral en Costa Rica comenzó a mostrar sensibles caracteres de madurez. Una tradición ha ido perfilándose, principalmente alrededor de los teatros de cámara que reunieron en largas temporadas, por primera vez, a gran número de espectadores.

En la Universidad se crearon cátedras relacionadas con la apreciación y práctica del drama, y grupos estudiantiles, unas veces con la seriedad del trabajo disciplinado, otras como producto del festivo humorismo de sus celebraciones, acometieron la tarea del teatro en proporciones dignas de estimación. Se crearon entidades particulares, algunas de las cuales, alentadas por un suceso que no se esperaba, machacaron con fuerza, mientras otras parecían languidecer al primer intento.

[...]

De un balance equilibrado sobre el teatro en Costa Rica, pues, debemos sacar como más provechosa consecuencia el proceso de maduración del público que resulta de un empeño pródigo en seguidores.

“El Arlequín”, sala de noventa y dos butacas ubicada en lo que antes era una residencia particular –escenario de escasos tres metros de ancho y proscenio de menguados sesenta centímetros– fue el más conspicuo generador de este esfuerzo. Un local de “ambiente” –sala de exposiciones, pequeño bar, mesas dentro de la salita de espectáculos–, este teatro de cámara creó y conserva su público y, promedios a mano, el suceso artístico y económico ha sido valioso. Siete obras de teatro se presentaron durante la temporada, de tan variada procedencia como ponderación cualitativa. Piezas de Ugo Betti, Jardiel Poncela, Husson, Jan de Hartog, Eugene O’Neill y Laiglesia. Unas dentro de tormentosas polémicas; otras discurriendo en medio de escépticos comentarios. Dentro del primer grupo hay que situar a “Delito en la Isla de las Cabras”, de Betti, obra autocensurada –en lo formal desde luego: un vocabulario excesivamente grosero fue hecho desaparecer en escenas culminantes– que es sin duda la que más roncha ha hecho en la historia del teatro costarricense y el trabajo de dirección y actuación más serio que se haya hecho jamás en nuestro país. “Delito” estuvo en proceso de preparación durante seis meses –otro *record*, con toda seguridad–. El resultado de ese esfuerzo fue un nivel casi profesional en las representaciones. Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Kitico Arguedas y Albertina Moya fueron los protagonistas de este voluptuoso drama de esquema trágico, en el que la silueta de lo truculento amenaza su atmósfera sin llegar nunca a confundirse con ella. “Delito” provocó la ira de muchos censores y el aplauso de cientos de aficionados y de varios críticos. Jean Moulaert –el director que se hizo cargo de “El Arlequín” después de que su fundador, Lucio Ranucci, partió para Nicaragua– supo trazar con vigor la dimensión de sus personajes y obtener un clima de angustia en toda la obra. Su escenografía, de líneas salientes y gruesas, fue un verdadero acierto y el énfasis musical –única concesión al público– estuvo muy afortunado. De Guido Sáenz obtuvo un provecho inmejorable en un papel tan matizado y contradictorio; de Ana Poltronieri, registros de grave interés psicológico y humano; de Kitico Arguedas, una nota de ternura deslizándose sobre la tragedia; de Albertina Moya, un grito de rebeldía otoñal. “Delito en la Isla de las Cabras” fue la primera pieza del año cronológica y artísticamente.

Con posterioridad “El Arlequín” buscó, sin olvidar las calidades, un poco más de alivio en los temas. Con excepción de “Aceite” –que, de paso, fue el único desacierto legítimo–, todas las demás obras fueron relatos en comedia, algunos de mucha finura como “Lecho Nupcial” y “Mis Tres Ángeles”; otros un tanto caricaturescos como “El Caso de la Mujer Asesinadita” y “A las Seis en la Esquina del Bulevard”. A pesar de su desigualdad –en “El Caso” molesto contraste de veteranos y novatos y ausencia de ritmo en la producción–; –en el “Bulevard” excesiva corrección y falta de espontaneidad–, hubo una nota común: el esfuerzo material proporcionado a la forma como respondía el público. En “Lecho Nupcial” las inversiones fueron cuantiosas, pues la obra exigía siete cambios de trajes para cada uno de los personajes.

La sala de exposiciones mostró trabajos de Francisco Alvarado, Dinorah Bolandi, Ghita Lauchaire, Francisco Amighetti y Néstor Zeledón.

De todo lo cual lo más importante es, como dijimos, la creación de un “ambiente”. Además, “El Arlequín” contó con un grupo o equipo de actores de muy valioso talento. Son hechura de este teatro nombres como los de: Kitico Arguedas, que se inició en “La Versión de Browning”, en 1956; Guido Sáenz, quien comenzó en papeles cortos; Kenneth McCormick, Clemencia Martínez, Anabelle Garrido, Isa Oropeza –muy versátil–, Irma Gallegos, Fabián y Cecilia Dobles, Alvaro Dobles –excelente en característicos– y otros. A estos se unieron los “veteranos”: el propio Jean Moulart, José Trejos, Albertina Moya y Ana Poltronieri: el primero, con sus experiencias tras de bastidores en los escenarios parisienses; el segundo, con cosas dignas de recordar en los Estados Unidos y en el “Little Theatre Group” de San José; y las dos últimas de muchos afanes en el Teatro Universitario, de no muy vieja memoria (pp. 6-7).

HOY 8.00 P. M.
EL ARLEQUIN
presenta
DE ANTON P. CHEJOV
“EL OSO”
Humorada en un acto
con Anabelle de Garrido, - José F. Trejos - Serafín Saravia
“EL CANTO DEL CISNE”
Estudio dramático en 1 acto
con Guido Sáenz - Vinicio Corrales
“EL PEDIDO DE MANO”
Humorada en 1 acto
con Ana Poltronieri - José F. Trejos - Guido Sáenz
Dirección de Lenin Garrido.
Funciones todas las noche de martes a sábado
Boletería abierta de 5 p. m. en adelante.
Reservaciones al Tel.: 3141.

Figura 61. Aviso presentación de tres obras cortas de Chéjov: *El oso*, *El canto del cisne* y *El pedido de mano*. Teatro Arlequín

Fuente: *La Prensa Libre*, 1958, p. 15.

El programa Chéjov de 1958

El calendario teatral de 1958 inició en marzo con la puesta en escena de un programa completamente dedicado al gran dramaturgo ruso Antón Chéjov, el cual fue dirigido por Lenin Garrido. Se trató de *El oso*, *El canto del cisne* y *El pedido de mano*. Los elencos de estas obras estuvieron compuestos, el primero, por Anabelle de Garrido, José Trejos y Serafín Saravia; el segundo, por Guido Sáenz y Vinicio Corrales, y, el tercero, por Ana Poltronieri, José Trejos y Guido Sáenz.

Uno de los avisos publicitarios (Figura 61) publicados, por ejemplo en *La Prensa Libre* del 6 de marzo de 1958, consignó, adicionalmente a los datos usuales, los nombres de quienes actuaban en cada una de las piezas.

El *Diario de Costa Rica*, por su parte, difundió el 9 de marzo de 1958 una fotografía de una escena de *El pedido de mano* (Figura 62) de innegable valor histórico, acompañada de una nota titulada “Tres obras de Chéjov en el Teatro Arlequín”, que se transcribe seguidamente.

En la foto, Ana Poltronieri, Guido Sáenz y José F. Trejos en una regocijante escena de “El Pedido de Mano”, humorada en un acto que, junto con otras dos obras de Chéjov está presentando, en la primera temporada de 1958, el teatro de cámara “El Arlequín”, bajo la dirección de Lenin Garrido.

“El Pedido de Mano” es una pieza de gran diversión, y en ella las actuaciones de la Poltronieri, Sáenz y Trejos es sobresaliente y muy pareja. En “El Oso”, Anabelle de Garrido, José F. Trejos y Serafín Saravia componen otro cuadro humorístico de muy finos matices. Finalmente, Guido Sáenz, en “El Canto del Cisne”, ofrece una brillante y memorable interpretación con una obra que es casi un monólogo. La asistencia de Vinicio Corrales en ella es determinante para su buen éxito.

El martes próximo se inicia la segunda semana de la temporada. Durante toda la semana pasada, el público aplaudió con entusiasmo caluroso el destacado nivel artístico de dirección e interpretación (p. 31).

El 12 de marzo de 1958, el *Diario de Costa Rica* publicó un comentario de Guido Fernández, quien, con su indiscutible conocimiento sobre la materia y la solvencia profesional que lo caracterizaba, se refirió a las obras, al montaje y a la actuación de los intérpretes. Además, hizo una suerte de recapitulación sobre la trayectoria, hasta ese momento, de Guido Sáenz, como actor. Respecto de este último aspecto, Fernández se revelaba como un auténtico crítico, pues para cualquier artista es de gran significación que se siga su carrera y se le estudie objetivamente, como era el caso. El artículo es el que sigue:

Inspirada empresa artística la de Guido Sáenz en “El Canto del Cisne”, una de las tres piezas en un acto de Chéjov que está presentando el Teatro de Cámara “El Arlequín”. Con la ayuda de un trabajo directorio de gran calidad –Lenín Garrido acierta con el mecanismo externo de movimiento, luces, sombras y acentos, así como en el trazado del personaje–, Guido Sáenz ha sacado una limpia figura del actor crepuscular que agoniza trágicamente en la obra de Chéjov. En un terreno tan lleno de obstáculos como es el de este personaje, ganó la meta con legítimos honores. El papel es corto, pero tan lleno de matices, tan pródigo en individualidades que habría que tener a un artista muy bueno para vencerlo. Guido Sáenz demostró ser ese actor.

Los que hemos seguido con interés su trayectoria aplaudimos tal maduración. En papeles cortos “La Ventanilla” y “El mueble” –pálidamente kafkiano el primero, pesadilla macabra el segundo–; en “La Versión de Browning”, donde nos dio un Harris exacto; en “Delito en la Isla de las Cabras”, con un Angelo extrovertido, tumultuoso; y en “Lecho Nupcial”, donde luchó contra un papel que no era para él; en todos estos trabajos, no obstante, los pequeños desniveles técnicos, Guido Sáenz ha probado su talento y ha salido airoso. Ahora, en “El Canto del Cisne”, su actuación es un epítome y una superación de todas las anteriores; en ella hay diversos grados de intensidad, múltiples y admirables registros psicológicos: en ella el fenómeno teatral –la verdad representada del drama– asume una realización plena.

Este fantasma de las tablas que emerge en la oscuridad de los bastidores –en un ambiente sombreado con gran sensibilidad por Lenín Garrido–, que resucita viejas glorias en momentos de fiebre agónica, solo, con un vacío por pasado y un abismo por venir, no tiene más que nutrirse –ya sin público: sólo el viejo apuntador,



Figura 62. Escena de *El pedido de mano*, de Chéjov. Teatro Arlequín

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1958, p. 31.

competentemente interpretado por Vinicio Corrales, lo escucha y lo compadece— de los momentos de brillo alcanzados en “Hamlet”, “Otelo”, “Rey Lear”.

Guido Sáenz logra un nítido triunfo de actuación. Impetuoso, sereno, sobrio, turbulento, su gesto declamatorio tiene en todo momento lucidez. Es como una breve, muy breve pero jugosa lección: el actor que dispone de los elementos histriónicos con reflexiva madurez, llevando al auditorio la verdadera noción del drama humano.

Su interpretación no es ortodoxamente Chejoviana, pero es interesante, moderna y, sobre todo, una forma muy inteligente de despojarla de complicaciones innecesarias. Lenín Garrido, en vez de someterla a la pasión de un personaje único con varios matices, le propone varios personajes dentro de un concepto que ha desarrollado hasta sus máximas posibilidades Arthur Miller: eliminación del tiempo y el espacio escénicos. Esto es laurel del Director y triunfo para él y su primer actor.

En cuanto a la obra, Chéjov lo advierte: es un estudio dramático. O sea, una verdadera prueba para un actor. Dentro de las piezas en un acto del dramaturgo ruso, ésta es quizás la más difícil, aunque no sea la mejor. Chéjov se propuso darle al personaje del viejo actor una disparidad compleja para que fuera como un examen de incorporación al estrado de las grandes figuras. Y Guido Sáenz, con las proporciones del caso, ha pasado satisfactoriamente la prueba.

El distintivo de este programa de “El Arlequín”, en el que aparecen además dos piezas de ese torbellinesco humor de Chéjov, “El Oso” y “El Pedido de Mano”, es la calidad. José Trejos reitera su gran talento para la comedia en “El Pedido”, con una actuación altamente regocijante. Ana Poltronieri luce encantadora en su papel de Natasha, especialmente en la escena en que se da cuenta de que han venido a pedir su mano, y Guido Sáenz, como el padre de ella, encarna la figura del viejo cascarrias con notable flexibilidad, estableciendo un ejemplar contraste con respecto de su trabajo en “El Canto del Cisne”: en cuestión de minutos, su personalidad se ha transmutado asombrosamente. En “El Oso”, Anabelle de Garrido pone todo su corazón en el papel de la viuda joven a quien saca de un no muy violento enclaustramiento el agresivo y furioso José Trejos.

A Lenín Garrido, parabienes, por haber demostrado responsabilidad, madurez e inspiración en este programa (p. 4).

El 22 de marzo, el diario *La Nación* se ocupó de hacer un llamado al público. El artículo titulado “El Teatro Arlequín con Chéjov” estaba ilustrado con una fotografía de Guido Sáenz y decía lo siguiente:

Con excelente programa compuesto por tres obras del dramaturgo ruso Antón Chéjov realiza el Teatro Arlequín su primera temporada de este año.

La sola presencia de los nombres componentes de los repartos de las respectivas obras, garantiza la presentación, así como la intervención del director y escenógrafo Lenín Garrido, hombre de gran sensibilidad, intuición y buen gusto. Nombres conocidos y admirados del público como José F. Trejos, Anabelle Garrido, Ana Poltronieri y Guido Sáenz, quienes han tenido oportunidad de demostrar en varias ocasiones sus grandes aptitudes tanto en el drama como en la comedia. En el actual programa se subraya definitivamente calidad: es perfecto. José F. Trejos nos

da brillantez y jocosas intervenciones; su sentido de la comedia es inigualable en “El Oso” y “El Pedido de Mano”.

Anabelle Garrido pone todo su corazón en el papel de la viuda en “El Oso”, luciendo distinguida y proyectando fina sensibilidad.

Ana Poltronieri demuestra, una vez más, su extraordinario temperamento, su personalidad fuerte y su dominio de la escena, con una refrescante e impecable interpretación de Natasha de “El Pedido de Mano”.

Guido Sáenz logra un nítido triunfo de actuación en “El Canto del Cisne”. Supera sus anteriores intervenciones y logra darnos una muestra de su versatilidad convirtiéndose en personalidad totalmente distinta en “El Pedido de Mano”.

Mención especial debe hacerse a Serafín Saravia y a Vinicio Corrales, por sus caracterizaciones en dos respectivos cortos pero jugosos papeles. El primero en “El Oso” y el segundo en “El Canto del Cisne”, logrando este último una insustituible actuación, dándole con ella la redondez requerida a la obra.

Llamamos la atención del público a que no desaproveche la oportunidad de asistir a las últimas representaciones, para ver un espectáculo de definitiva calidad artística, realizado por un grupo serio y que pone de relieve la bondad del teatro en Costa Rica (p. 3).

Esta obra estuvo en cartelera durante varios días. El 25 de marzo, en el periódico *La Nación* se anunció la cuarta semana de éxito y el fin de las funciones.

Ese mismo día, *La Prensa Libre* difundió en la sección “De Teatro”, a cargo de Yehudi Monestel Arce, un artículo que aludía a una serie de actividades artísticas que se estaban presentando durante esos días, entre ellas el montaje del Arlequín. La nota, titulada “Antón Chéjov encuentra buen clima en el Arlequín”, decía así:

En el Teatro de Cámara “Arlequín” el ruso Antón Chéjov ha encontrado buen clima con sus obras cortas y mejor interpretación en los artistas de la entidad. “El Oso”, “El Canto del Cisne” y “El Pedido de Mano” forman la trilogía que ha entrado con buen suceso a la cuarta semana de éxito. Anabelle de Garrido, José F. Trejos, Serafín Saravia, Guido Sáenz, Vinicio Corrales, Ana Poltronieri y el director Lenín Garrido han logrado mantener una homogeneidad apreciable de conjunto y un equilibrio aceptable en las tres pequeñas pildoritas o “comedietas” del inquietante Chéjov. Para hoy a las 8 de la noche está anunciada una nueva función y lo mismo para los [otros] días de la semana (p. 4).

En el *Diario de Costa Rica* del día 30 de marzo de 1958, bajo la firma de F. M. C.¹⁰⁵, se publicó el siguiente comentario titulado “Arriba el telón. El programa Chéjov”:

Las tres obritas que el Teatro Arlequín nos ofrece en la apertura de su temporada 1958, forman un programa ya tradicional, que no era posible dejar de presentar aquí. El solo hecho de haberlo escogido para esa inauguración, resulta ya todo un acierto.

Comencemos por reconocer que Lenín Garrido, como director, y los intérpretes de cuya expresión él ha cuidado, supieron conservarle a Chéjov tono, lenguaje e

105 Se trataba de Francisco Marín Cañas (Información tomada del “Fichero Topográfico” de la Biblioteca Nacional de Costa Rica).

intención, sin mayor desperdicio de los matices en que abundan esas tres joyitas del teatro ruso, que corrieron el peligro de quedarse, como estaban, ignoradas de los públicos occidentales, de no producirse en los últimos años, tanto en el medio teatral europeo como en el norteamericano, una reacción tan definitiva contra la “comedia de costumbres” impuesta dictatorialmente por el “buen gusto”, cuando ese soplo mefítico de un concepto corrompido y convencional de la vida intentaba borrar todos los ásperos e incómodos relieves del Arte –llegando incluso a señalar “cosas chocantes” y de “gusto dudoso” en la obra de Beethoven, por no citar sino un caso–, en pro de la lisura anodina y pulidita de un teatro de bombón y confitura, sin grito, sin ademán, sin gesto, por completo inspirado en el encantador “medio tono” y siempre a base del conflicto psico-sexual (amor-deber) de una marquesa, que era la misma para todas las latitudes, copiosamente envuelta, eso sí, en riquísimas pieles y toda ella tachonada de diamantes. Ideal de “la entretención”, con una emoción estética convenientemente calculada y una dosificación artística bien medida, a base de frases tan redondeadas y de un poder de persuasión social incontrovertible, capaz de producir por sí solo todos los efectos, evitándole al espectador la ingrata tarea de pensar e incomodarse; y que fue dogma de arte para el burguesismo triunfante.

Exactamente lo contrario son las tres obras de Chéjov en exhibición: un ensayo dramático (El Canto del Cisne), una estupenda farsa (La Petición de Mano) y una finísima humorada (El Oso), de las cuales resulta ésta ser la de más sutiles y dificultosos recursos, razón por la cual suelen los directores anteponerla o posponerla en el orden de presentación, según el público al que las ofrezcan.

Pero entremos mejor al Arlequín, ante todo alegres por la calidad del programa que se nos ofrece, y veamos qué han hecho sus intérpretes.

EL OSO:

De los tres personajes, Anabelle Garrido es quien mejor entendió la crítica que de lo convencional, lo cursi, lo emotivo social, encierra esta humorada. Tiene ella, además –que por cierto no se presenta nada bien vestida– prestancia natural y gracia espontánea de sobra para recurrir a esa serie de actitudes y gestos apropiados, de inflexiones entonadísimas, con las cuales valoriza y enriquece sus personajes. Aquí sabe hacer gala de ello y resulta encantadora. Da gusto pensar en las posibilidades que le ofrece el futuro, a poco que persevere en el estudio con inteligencia y sensibilidad tan claras.

José Trejos al borde de anotarse un triunfo, si en el monólogo –quizá por temor a la espontaneidad de sus visajes cómicos– hubiese estado poco más expresivo. Apropiado y sin desmerecer, sí, pero como algo más “pequeño” de lo que conviene al personaje. Como a él le sobra soltura, fácilmente podría conseguir toda la realidad de “Smirnov”, sin exagerar, del mismo modo que consigue después la transición del enamoramiento.

Saravia se empeña en acentuar la vejez de su “Luká”, y eso le perjudica. No importa que le quedara más joven, con tal que le diera más propiedad.

Con nadita de esfuerzo la escena habría podido parecer casi suntuosa, o por lo menos, no tan pobre como se ve. Y eso tiene remedio.

EL CANTO DEL CISNE:

A Guido Sáenz le gusta este estudio dramático y su personaje casi único. De ahí que nos lo dé con todo el cariño que ha sabido ponerle y con mucha propiedad.

Hay en su interpretación, comprensión verdadera de la tragedia del hombre, así como de aquella parte –inevitablemente artificial– que encierra su tragedia. Para Guido es un triunfo indudable el haberle dado vida a ese viejo actor derrotado –aun prolongando quizá demasiado el tono indeciso de la borrachera– y dándosela con verdadera emoción, pese a que toda la primera parte de su actuación se pierde prácticamente, o hay que adivinarla mediante la voz, a causa de la ingrata oscuridad del escenario (¿Por qué mantenerlo en un azul tan denso, no cambiándolo a morado o a rosa, o aclarándolo, cuando Svetrovidov entra con la palmatoria en la mano, de modo que no es sino hasta la mitad del acto, en el instante de poner en el suelo la vela, cuando se modifica la luminosidad y podemos apreciar los gestos, tan necesarios para valorizar la actuación?). De lo que primero se oye, como de lo que después se ve, incluidas las transiciones –éstas sí bien iluminadas–, no cabe sino reconocer en Guido Sáenz ese afanoso y cuidadoso amor por el arte, que comienza sin duda a proporcionarle muy buenos frutos. Vinicio Corrales hace alarde con su papel de una parquedad y buen tono nada escasos de méritos.

Pero donde Sáenz nos gustó de veras fue en:

LA PETICION DE MANO:

Esta farsa (no precisamente “humorada”, como anuncia el programa) es, de las tres obras, la mejor sentida y la mayormente conseguida como realización escénica. Ana Poltronieri está muy bien. Lo mismo José Trejos. Y Guido Sáenz completa el trío con un anciano padre finamente entendido e interpretado con toda la amplitud que el género requiere. Y no se diga que porque este género, la farsa, ofrece mayores libertades interpretativas. Lo que exige en realidad es muchísima alegría y soltura que otras formas teatrales, siendo ambas –alegría y soltura– las teatralmente más difíciles de conseguir sin caer en la tirantez del convencionalismo.

Noche de disfrutar en todos los sentidos, ésta del Arlequín (pp. 4 y 7).

El 24 de julio de 1958, en el diario *La República* se anunció el estreno una nueva obra en el Arlequín: *Celos* de Louis Verneuil. Con la nota periodística titulada “El Teatro Arlequín estrena”, que se transcribe luego, se incluyó una fotografía (Figura 63) de los dos protagonistas en una escena de la pieza: José Trejos e Isa Oropeza.

El Teatro Arlequín estrenará, el viernes en la noche, la pieza en tres actos de Louis Verneuil “Celos”. Es una pieza de suspense, donde en medio de un clima aparentemente amable, se ponen en juego graves pasiones y problemas. La foto capta un momento del ensayo, y podemos ver en ella a sus intérpretes, Isa Oropeza, la inolvidable actriz de “La Mujer Asesinadita”, y el conocido y versátil actor José Trejos, que tantos aplausos cosechara en el programa de Tardieu, en “Mis Tres Angeles” y últimamente en “El Pedido de Mano”, de Chéjov. Recomendamos al público esta interesante pieza, nuevo esfuerzo de nuestro Teatro de Cámara, que en dos años de labor ha conseguido plenamente el favor de los asistentes (p. 19).



Figura 63. Escena de *Celos*, de Verneuil. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1958, p. 19.

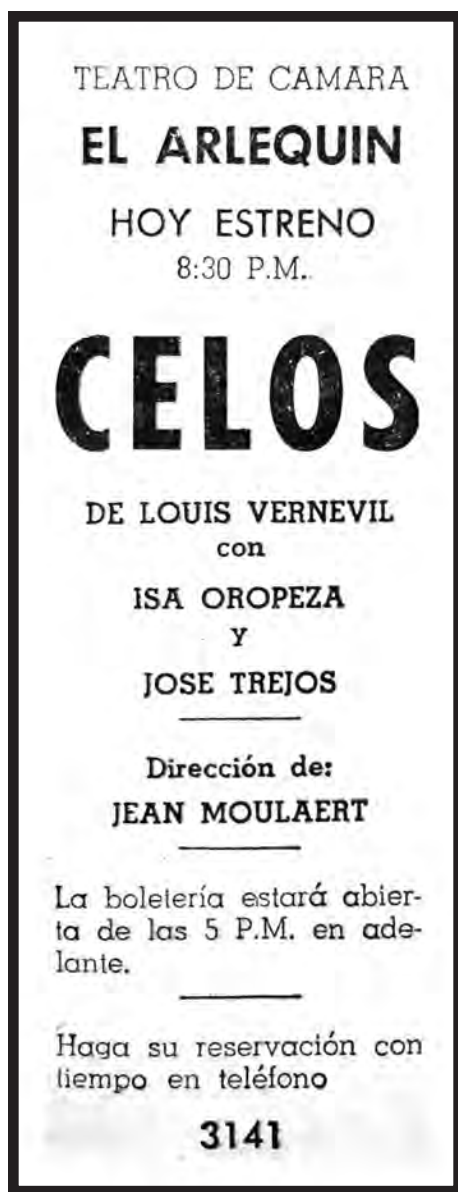


Figura 64. Aviso estreno de *Celos*, de Verneuil. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1958, p. 35.

Al día siguiente, el 25 de julio, debutó, sin contratiempos, la pareja protagonista de *Celos* bajo la dirección de Jean Moulaert. El anuncio correspondiente (Figura 64), publicado en *La Nación* del 25 de julio de 1958, da cuenta de ese acontecimiento.

La obra estuvo en cartelera varias semanas hasta que el 23 de agosto se anunció la última función en el mismo medio informativo, *La Nación*.

Seguidamente se consigna la reseña crítica de Alberto Cañas (O. M.), publicada en el diario *La Nación* del 13 de agosto de 1958:

CELOS (Monsieur Lamberthier). Tres Actos de Louis Verneuil. Presentada en el Teatro Arlequín, con Isa Oropeza y José Trejos, bajo la dirección de Jean Moulaert [negrita pertenece al original].

“Monsieur Lamberthier”, el viejo caballo de batalla de Louis Verneuil, conocido indistintamente en español (según la traducción de que se trate) como “Celos”, “Obsesión” o “Engaño”, no es obra desconocida para el público josefino. Varias de las compañías teatrales que han pasado por aquí en la última década (por no hablar de las más antiguas) la han presentado aquí, y cabe recordar la impecable interpretación que de ella hizo Pepita Serrador hará cosa de diez años. También Carlos Lemos, y creemos que Sofía Alvarez, la dieron. Además, una versión cinematográfica circuló bastante, talvez por estar a cargo de Bette Davis y Paul Henreid.

De modo que ha sido en cierta forma un acto de coraje por parte del grupo de El Arlequín, el lanzarse a una enésima presentación de “Celos”; no sólo iban luchando contra el recuerdo que el espectador pudiera tener de cualquiera de las abundantes versiones, sino —lo que es peor— iban luchando contra la obra misma.

Porque el viejo caballo de batalla de Verneuil, más que caballo es ahora percherón de batalla. Está gordo y fofo; se le ven los años; le crujen las coyunturas. La edad de una obra no es, por supuesto, un elemento que milite contra ella; pero hay teatro

intemporal, que deviene clásico, y teatro que envejece rápidamente. Y de las obras teatrales en boga hace unos treinta años, pocas han envejecido tan rápida y definitivamente como “Celos”, ha envejecido en el mismo grado que las películas mudas; pero —a diferencia de las modas femeninas vigentes cuando fue escrita— no se ha rejuvenecido.

Claro, que siempre es interesante el ver cómo un autor se las arregla para desarrollar una intriga con sólo dos personas en escena, y para mantener, con sólo ellos, el interés de una obra. Verneuil es un experimentado dramaturgo, que todavía de cuando en cuando escribe y estrena. “Celos” en ningún momento aburre;

pero en ocasiones hace reír a destiempo. Lo que le sucede es que su maquinaria es transparente, sus trucos, obvios; los personajes sólo tocan una nota, y la construcción de las escenas está siempre aparente, porque su arquitectura se repite acto tras acto. Por otra parte, Verneuil intenta mantener el ánimo del público suspendido, por medio de la trama. Y la trama la penetra, adivina y resuelve cualquier niño a pocos minutos de plantearse.

No hace mucho tiempo, el público se entusiasmó, en el propio Arlequín, con una obra construida también sobre dos personajes: “El Lecho Nupcial” del holandés Jan de Hartog; y a pesar de que, en traducciones y adaptaciones, muchos escritores le han metido mano, todavía “El Lecho Nupcial” tiene más frescura y más interés que “Celos”.

Para un teatro de cámara y un equipo numéricamente limitado, la limpieza de pocos personajes es una bendición del cielo; y la de dos, ni se diga. El repertorio que sepamos, no es muy numeroso: existe por ahí “Concha, la Limpia” de los Hermanos Álvarez Quintero, que quizás se defiende mejor que “Celos”; y hace pocos meses, este cronista tuvo la oportunidad de admirar la reciente “Dos en un Subibaja”, del americano William Gibson, que es una alhaja.

Pero una nueva presentación de “Celos”, a estas alturas de 1958, se nos antoja injustificada. Salvo que lo que Jean Moulaert y su equipo quisieran, fuera lucir a José Trejos y a Isa Oropeza. Si ese era el propósito, entonces no diremos una palabra más sobre la obra.

A José Trejos le conocíamos en papeles cómicos, y amigos solventes nos cuentan que los intentos que anteriormente hiciera en papeles dramáticos no fueron satisfactorios. Sin embargo, en “Celos” son precisamente las escenas de intensidad emocional, las que le salen mejor: las de aterradores celos, de iras gratuitas, las de pasajeras locuras. Pero se produce un fenómeno curioso en este actor: de sobrios medios de expresión casi siempre –notablemente en la comedia– en “Celos” adquiere un tono declamatorio y teatralesco, opuesto totalmente a lo que siempre ha hecho. Pero esta apreciación no es una crítica, porque teatralesco y todo, es eficaz.

Isa Oropeza está menos favorecida por Verneuil que su compañero. La verdad es que el personaje de Ana María no está escrito con brillo; es un tipo esfumado, ambiguo, borroso y casi siempre falso. De su falsedad depende la carpintería toda de la obra, y por eso no es un personaje con vida, sino un muñeco que el dramaturgo va manejando conforme las necesidades de su personaje masculino se lo indican. Así y todo, Isa Oropeza logra darle a ese personaje lo único que el autor permite: feminidad. Ana María es, en manos de ella, una mujer suave, delicada, tierna y bondadosa. La actriz ha tenido que ponerlo todo, porque el autor no le puso nada. Además, lo habla suavemente, en tono de coloquio, y con una voz hermosa y modulada.

Por lo demás, la obra está excelentemente dirigida, movida con astucia y conocimiento, y con un afán de evitar la monotonía y salvar los elementos de inmovilidad. Ciertos intercambios violentos y difíciles, han sido encajados dentro de una natural simultaneidad que, sin embargo, no les quita claridad. Moulaert ha dirigido y montado con el cuidado de orfebre que le es característico. El decorado y ambiente están correctos, salvo un teléfono que suena en sitio distinto de aquel donde está colocado.

Pero el Arlequín ha perdido su tiempo. Lástima de esfuerzo en obra tan débil.

En estos momentos están abiertos los dos teatros de cámara de San José¹⁰⁶. En ambos –para satisfacción nuestra– el trabajo de nuestros artistas ha sido superior al de los dramaturgos respectivos. No siempre ha sido ese el caso, y por eso cabe señalarlo (p. 30).

El 21 de octubre de 1958 se estrenó *Vidas Privadas*, de Noel Coward, dirigida por Jean Moulaert, quien también formaba parte del elenco, el cual lo completaban: Isa Oropeza, Ana Poltronieri, Irma de Field y José Trejos.

El día 25 de octubre de 1958, Francisco Marín Cañas escribió en “Desde mi luneta”, columna habitual del *Diario de Costa Rica*, un artículo titulado como la obra recién estrenada por el Teatro Arlequín, *Vidas privadas*, en estos términos:

La obra de Noel Coward con que Moulaert ha reabierto el “Arlequín”, casi cuando el año termina, es pequeña, pequeñísima, así de este tamaño. O para decirlo mejor, no es una obra teatral, sino un alarde de Coward, dirigido exclusivamente a demostrar cómo es posible hacer teatro sin obra fundamental, sobre una nimiedad cualquiera, divirtiendo en grande a base de agilidad, de pericia, de tacto.

Porque tacto y agilidad a chorros es lo único que esta obra tiene.

Así que llevarla a escena supone un riesgo tremendo. Moulaert, sin embargo, se arriesgó, seguro del equipo con que cuenta y con su propio refuerzo en este caso, y el intento, como es natural, ha salido airosamente.

“Vidas Privadas” divierte en la forma más legítima que cabe exigir, pese a ciertas gotosidades [sic] de la traducción, poco flexible a ratos.

Siendo todo diálogo en ella, pero no diálogo a “lo Casona”, artificial, conceptuoso y falso, amén de prolijo, sino diálogo natural y simple, enteramente orientado a vertebralizar [sic] la pieza, que sin él no sería nada, mostrando, de paso, cuánto es posible hacer en Literatura sin literaturas. Se hacía preciso manejar ese diálogo con admirable soltura y propiedad, a una velocidad superior a la normal, de modo que el espectador tuviese la sensación de que estaba pasando algo, cuando nada pasaba, en realidad. Entenderlo así y lograrlo sin tropiezos, es todo un triunfo de dirección; al que habrá que añadir, para satisfacción de Jean Moulaert, dos aciertos más: su personal versión de Pierre Boulanger sobre las tablas y la propiedad y gracia de la escenografía.

La obrera de Coward descubrió, además, hasta qué punto cuenta el Arlequín con un equipo mínimo de primer orden para este género de teatro.

Isa Oropeza sabe lo que se trae entre manos, realizándolo, además de con gran habilidad, con indiscutible encanto. Lo mismo le pasa a Trejos. A la pareja le hizo mucho bien la “tesis de ensayo” que para ambos supuso el montaje de “Celos”, ya que

¹⁰⁶ Se refiere al Teatro Las Máscaras que, en ese momento, estaba presentando la obra *Marea Baja*, de Peter Blackmore, dirigida por Lucio Ranucci y cuyo elenco estaba formado por Nena Caravaca, Lucrecia de Leiva, Sira Blanco, Marielos Castillo, Paulina Brenes, Rodrigo Leiva, Rodolfo Araya y Alfonso Beirute. Este último obtuvo una crítica favorable en cuanto al desempeño actoral y montaje, según Alberto Cañas (O. M.). Para más información, véase *La Nación* del 25 de julio de 1958, p. 35.

además de compenetrarse mediante una obra privada de recursos y casi de un estilo diametralmente opuesto al suyo –como era aquélla– les hizo hallar la manera de complementarse definitivamente, sin mutuas concesiones subalternas, dando por resultado una independencia absoluta de estilos dentro de una mutua y perfecta interdependencia; de doble validez en este liviano género de teatro moderno.

Completó el éxito la noche del debut, Ana Poltronieri, con la creación de una Sybil Chase a la altura de las circunstancias y, como era de esperarse, descendiente directa de aquella fresca, desenvuelta y bien entendida interpretación que nos diera, hace unos meses, del Chéjov de “La Petición de Mano”, primera interpretación que le veíamos.

En cuanto a Irma de Field, no tenemos otra cosa que decir, sino que cuando lo único que hay que hacer es salir, estornudar y hacer reír a la gente, y se sale, se estornuda y se hace reír, como ella se exigió, una actriz de verdad, ha hecho con ello exactamente lo más que cabe pedir a una verdadera actriz: la demostración de que lo es.

Un programa excepcionalmente reconfortante y divertido –como un paréntesis en la densidad del ajeteo común–, esta comedia íntima de “Vidas Privadas”, de Coward, que alcanzará un alto número de representaciones en el “Arlequín”.

Con un cuadro tan dúctil y parejo, Moulaert debería intentar, quizá, el montaje de una obra amable como “Ardelia o la Margarita” de Anouilh, que es leve, emotiva y accesible, de superior linaje al divertimento del inglés, aunque no por eso fuera de los recursos de su equipo. Un servidor, ante todo, y el público, a la larga, se lo agradecerían (p. 12).

Alberto Cañas (O. M.), como de costumbre continuó con su labor formativa del público y de seguimiento de los espectáculos. Su comentario, que luego se podrá leer, se difundió en *La Nación* del 26 de octubre de 1958:

Vidas privadas (Private Lives). Comedia en tres actos de Noel Coward. Traducida por Florial Mazía. Presentada en “El Arlequín”, con Isa Oropeza, Ana Poltronieri, José Trejos, Jean Moulaert e Irma de Field, bajo la dirección de Jean Moulaert [negrita pertenece al original].

Las obras de Noel Coward llenan –especialmente para los públicos de habla inglesa– toda una época del teatro cómico y frívolo. Aproximadamente desde 1925 hasta 1945, las comedias se sucedieron en Londres y Nueva York (con fructíferas incursiones por París y otras ciudades del continente) llenando los bolsillos de empresarios y de actores, por no mencionar los siempre bien provistos del autor. Se dice que las obras recientes no tienen la ironía, la frescura, el *sprit* ni el ingenio de las primeras. Las primeras allí están, y en El Arlequín lo estamos viendo.

En Costa Rica, el cine ha presentado abundantes obras de este autor; desde la sentimental y lacrimógena “Cabalgata”, hasta las más impúdicas y cínicas comedietas. En nuestros escenarios se ha visto “Espíritu Burlón”, en español y en inglés; el Little

Theatre Group presentó también en inglés “Fiebre del Heno”¹⁰⁷. Y El Arlequín abrió sus puertas hace ya años, con una comedia de Coward en un acto: “Si no hay otra manera”¹⁰⁸. Ahora está ofreciendo “Vidas Privadas”.

Si nos pusieran a decir cuál es la más típica, la más representativa de las obras Noel Coward, la que mejor resume su teatro, caeríamos en “Vidas Privadas”.

En ellas están los más típicos elementos: el punto de vista cínico sobre la vida de personajes frívolos y dilapidadores; las gentes de poco oficio y mucho beneficio; los individuos ingeniosos, brillantes y decadentes, que saben hacer frases vivaces pero desilusionadas; el ambiente falso de un mundillo de lujo y poquísima moral; y un disimulado homenaje a la promiscuidad de sus protagonistas femeninas. De todas esas cosas, cómicamente presentadas, Coward se burla siempre; en “Vidas Privadas”, también.

Además, tenemos en ella un ejemplo de buena construcción teatral, de inteligente carpintería y de acabada ejecución. Y un diálogo continuamente burbujeante. La construcción habilidosa está aquí más de manifiesto que en otras, pues resulta evidente que todo está trazado para lucir un segundo acto de dos personajes, que tienen abundancia final de violencia física de toda clase.

“Vidas Privadas” fue escrita en 1930. Y habla bien en favor del autor el hecho de que no ha envejecido. (Como “Celos” por ejemplo, sólo cuatro años mayor). Está fresca y chispeante como el primer día.

Antes de hablar de la presentación que El Arlequín ha hecho de “Vidas Privadas”, permítasenos un aparte acerca de la traducción. No es ésta la primera vez que una mala traducción se convierte en un **hándicap** [negrita pertenece al original]. El señor Floreal Mazía (argentino) que ha traducido “Vidas Privadas” ha hecho una versión literal, de manera que lo que el selecto grupo de actores de El Arlequín se ha visto obligado a decir, no es un diálogo en inglés coloquial vertido a español coloquial, sino un diálogo en inglés coloquial traducido palabra por palabra. La obra así, pierde muchísimo. Lo que en el original es conversación chispeante, se ve pronto detenido por un término o concepto tieso e inflexible. De pronto –observamos– alguien propone jugar lotería en el casino. “La buena vieja lotería”, comenta otro. En inglés conversacional, típico y frecuente; en español nadie dice lo que el señor Mazía ha puesto a decir a los actores. En otra ocasión, un personaje exclama: “¡Métase en sus malditos asuntos!”. Eso en inglés era de seguro: “Mind your own damn bussiness!”. Pero en español lo que decimos es: “¡No se meta en lo que no le importa!”. De suerte que el espectáculo se convierte en una cosa rara, porque basta medio conocer la lengua original, para encontrarse de pronto oyendo diálogo en inglés, dicho en presunto español. Un diálogo coloquial puede ser traducido fielmente a un español practicable, sin necesidad de caer en localismos; pero verterlo en forma tan pedestremente literal, sin castellanizar los modismos y figuras del lenguaje, es estúpido. (¿Qué sentido puede tener en español la diferencia que Coward hace en inglés entre un marido que se divorcia de su esposa, y un marido cuya esposa se divorcia de él?).

107 The Little Theatre Group estrenó en Costa Rica, el 20 de agosto de 1954, la obra de Coward, *Blithe Spirit* (*Espíritu burlón*), dirigida por Albert Williams. De la pieza *Hay Fever* (*Fiebre del heno*), no se localizó información sobre presentaciones de este grupo en Costa Rica.

108 Información en el capítulo primero de esta reseña.

El público nuestro lo entendería si se le hablara de que uno u otro de los cónyuges demandó al otro. Y para qué seguir.

“Vidas Privadas” es como una copa de champaña. El traductor le introdujo pelotitas de mazamorra, que le detuvieron las burbujas y casi lo dejaron rancio.

El equipo de El Arlequín debería ya saber lo que es una traducción. Virginia Grütter y Jean Moulaert tradujeron las piezas cortas de Tardieu; más tarde “Mis Tres Angeles”, fue presentada en una acertada versión de Guido Fernández. ¿Es que alguno de esos correctos traductores costarricenses no puede estar a mano para revisar totalmente esas versiones de libro antes de comenzar los ensayos?

Y ahora, al grano. La presentación que se ha hecho de “Vidas Privadas”, es altamente correcta en los aspectos escenográficos, directorial e histriónico. Los decorados son eficaces y la dirección movidísima, salvo lo que apuntaremos más abajo.

José Trejos e Isa Oropeza hacen los dos personajes centrales. Trejos –ya lo sabíamos– donde está mejor es en la comedia. Pero se nos antoja que para hacer Coward precisa utilizar un poco más de lo que Trejos lo hace. Todavía cede a la tentación ocasional de introducir ciertos gestos y posturas protestas, que en Coward quedan un poco fuera de lugar, aunque su eficacia cómica esté fuera de duda.

Isa Oropeza da nuevamente la nota exacta de femineidad; y mantiene muy bien su personaje, dentro de una línea constante y sin desviaciones.

Ana Poltronieri no le da fuerza a su personaje (corto pero importante) en el primer acto; pero en el tercero toma bien la recta final, y se desenvuelve con su acostumbrada maestría. Las escenas finales las domina bien y se apodera de ellas. Quizás la línea final, dicha suavemente y en combinación con un telón que no es modelo de oportunidad, pueden mejorarse.

Jean Moulaert ha adaptado su personaje a sus aptitudes y acento. Y da un francesito divertido. Pero la especialidad de Moulaert actor es la caricatura, y Coward no es exactamente caricatura. Irma de Field, en dos o tres minutos de actuación, le da al público dos o tres minutos de hilaridad.

La obra –dicho queda ya– gira en torno al segundo acto; sin embargo, en esta presentación, el segundo acto sale un poco desvaído, con mucho menos vigor que el tercero. El clímax violento, es abrupto y sin la debida preparación; los personajes ni crecen ni se calientan como debieran. Y el director Moulaert ha permitido que los incidentes violentos de la pelea cuerpo a cuerpo entre los dos enamorados, tengan lugar casi todos detrás de un sofá, y no a la vista y paciencia plenas del espectador, lo cual es un error; el texto exige más rapidez, más coordinación entre los insultos y los golpes, más violencia y más bofetadas.

Todo lo cual se resume así: la presentación, correcta y en ocasiones numerosas, brillante. Todos los actores se desenvuelven bien, aunque Trejos puede darle más fuerza al segundo acto. El énfasis dramático pasó de éste al tercero, pero esto no produce desequilibrio apreciable. En suma, “Vidas Privadas” es una de las mejores noches de comedia que ha dado El Arlequín. Y los defectos que quedan apuntados, pueden fácilmente subsanarse en el curso de la temporada, que auguramos larga, popular y exitosa. El público va a responder bien (p. 32).

El 7 de noviembre de 1958, una persona que firmó con las iniciales M. M. M. se sumó a los comentarios sobre el montaje de *Vidas privadas*, en la sección *De Teatro* de *La Prensa Libre* del 7 de noviembre de 1958, y dijo:

“Vidas Privadas”, la obra que está presentando el Teatro Arlequín es una prueba clara e indudable del triunfo de la forma sobre el fondo.

Es una comedia que no dice nada y en la que prácticamente no ocurre nada. Sus incidencias podrían encerrarse dentro de los límites de un chiste de sobremesa. Pero —y he aquí el milagro— es una buena obra teatral que cumple a cabalidad con la función primordial de toda comedia: hacer reír. Y, a pesar de su aparente futilidad, logra mezclar, con las risas, algunos pensamientos.

A cualquiera que conozca un poco la obra de su autor Noel Coward no puede extrañarle esta aparente paradoja. El popular autor inglés ha sabido llevar las comedias de salón hasta un grado cercano a la perfección. Sin ser —ni pretenderlo— un dramaturgo genial —como sus contemporáneos Shaw o Ibsen— Coward sí supo sacarles partido a las limitaciones, puliendo y trabajando en sus obras con el cariño de un orfebre hasta lograr que cada palabra, cada gesto de sus personajes fuese **exactamente** [negrita pertenece al original] el indicado. Y hasta intervino en el difícil género de la opereta con éxito (“Amargo y Dulce”, “La Revista de Carlos de 1924”, etc.). No fueron obras geniales desde el punto de vista musical pero cada palabra —o cada nota— fue exactamente la indicada.

Es por eso que las obras de Coward dependen tanto de la dirección y de la actuación de sus intérpretes. Hay obras que tienen un alto “margen de seguridad” como las de Wilde, que agradan, aunque sean ineficientemente interpretadas. Pero un Coward mal representado no es nunca regular. Es terriblemente malo.

Es de elogiar, entonces, la presentación que está haciendo el Arlequín. Es Coward tal como debe verse: impecable, apropiado, exacto. Su ingenio, su suave, pero penetrante ironía, su originalidad, están siempre presentes. Y están presentes porque el Director y los actores se compenetraron de lo que es —y lo que no es— este comediante inglés.

Es indudable que José Trejos es especialmente efectivo en la comedia. Todavía recordamos su maravillosa actuación de “Mis Tres Angeles”, muy superior a la de un conocido actor de cine, con el que tuvimos oportunidad de compararlo poco después de la presentación de El Arlequín. Su Elyot Chase es exactamente lo que debía ser. Cada gesto suyo, cada palabra, cada movimiento constituyen una invitación a la risa. Sabe —Trejos— exprimir las risas de las palabras.

No se queda atrás en méritos Isa Oropeza. Sus principales armas son la naturalidad y la dulzura y en esta obra tiene la oportunidad de ponerlas en uso... y lo hace. Su Amanda Boulanger¹⁰⁹ tal como la debe haber soñado —con una sonrisa en sus labios— Noel Coward.

109 Las dos parejas de esta obra (en el original) son: Víctor Prynne y su esposa Amanda (Prynne); Elyot Chase y Sibyl (Chase). Al parecer, en el montaje del Teatro Arlequín los esposos Prynne aparecían como: Pierre Boulanger y Amanda (Boulanger).

Jean Moulaert hace un Pierre Boulanger apropiadamente “afrancesado”. Tiene, también, un gran sentido de la comedia. Su actuación es casi tan buena como su dirección.

Ana Poltronieri, en cambio, es más adecuada en papeles dramáticos (“Delito en la Isla de las Cabras”) que en los cómicos. Tiene una tendencia a exagerar estos últimos. Su actuación aquí, sin embargo, sin ser impecable, es bastante buena.

En general, podemos decir que “Vidas Privadas” es una obra que debe verse. Y [hacemos] la recomendación para todos aquellos para quienes la “Cultura” sea algo más que una palabra que puede encontrarse en las páginas de un diccionario (p. 9).

El 8 de noviembre de 1958, cuando ya la obra llevaba varios días en cartelera, se difundió un peculiar aviso (Figura 65) en el periódico *La Nación*, el cual combinaba, adicionalmente a la información básica acostumbrada, fotografías individuales de los integrantes del elenco, el dato de las semanas de éxito acumuladas y un fragmento del comentario de Alberto Cañas (O. M.), que ese periódico había publicado el 26 de octubre de 1958, insertado líneas atrás. Es oportuno subrayar que la obra continuó presentándose durante ese mes.

Después de *Vidas privadas*, el Arlequín se dispuso a presentar una de las obras cumbres de la literatura dramática mundial: *Largo viaje de un día hacia la noche*, del norteamericano Eugene O'Neill. A pesar de que el grupo había estado ensayando este “plato fuerte” durante varios meses, no se había anunciado nada sobre este atroz drama familiar que estaba apenas conociéndose en el mundo, pues se había estrenado apenas dos años antes en Suecia. Era un gran desafío para el Teatro Arlequín.

Hay que anotar que la administración del Teatro Nacional había mostrado interés por esta pieza, lo cual se tradujo en poner a disposición la sala y asumir algunos gastos, como la publicidad en medios escritos. Lamentablemente, como era frecuente, este teatro tenía compromisos artísticos previos, así que el *Largo viaje* solo podía exhibirse unos pocos días y los *Arlequines* aceptaron, pues, a pesar de ser una obra intimista, en su sala reducida no se hubiera podido desplegar toda la ambientación de la casa familiar de los Tyrone que el texto exige.

Por lo anterior fue necesario advertir al público seguidor, el día 2 de diciembre de 1958, en el periódico *La Nación*

TEATRO
ARLEQUIN
HOY - 8:30 P. M.

3ª

SEMANA
DE EXITO

“Vidas
Privadas”
de
NOEL
COWARD

DIRECCION
de
JEAN
MOULAERT

BOLETERIA
ABIERTA
DESDE
LAS 3 P. M.
Tel.: 3141

Vidas Privadas
es una de las
mejores noches
de comedia que
ha dado EL AR.
LEQUIN
O. M.
LA NACION

Figura 65. Aviso tercera semana en cartelera de *Vidas Privadas*, de Coward. Con fotos del elenco. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1958, p. 39.



Figura 66. Teatro Arlequín avisa que *Largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill se presentará en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1958, p. 39.

(Figura 66), que la obra *Largo viaje de un día hacia la noche* se presentaría únicamente en el Teatro Nacional y no en la sede de la calle 9, utilizada normalmente.

Al día siguiente, 3 de diciembre, en la sección *Escenario* del periódico *La Nación*, se difundió una nota titulada “Un gran drama de Eugene O’Neill mañana en el Teatro Nacional. El grupo del Arlequín presentará ‘Largo viaje de un día hacia la noche’, obra fundamental del teatro contemporáneo”. Su contenido, en lo más destacado, era el siguiente:

El grupo teatral de El Arlequín cerrará mañana su temporada de 1958, con la presentación de uno de los dramas más famosos e importantes que se hayan escrito en este siglo: “Largo Viaje de un Día hacia la Noche”, de Eugene O’Neill.

No es ésta la primera obra de O’Neill que se representa entre nosotros, pues tanto “Donde está la señal de la Cruz”, como “Aceite”, obras en un acto, han sido montadas anteriormente en el propio Arlequín¹¹⁰. Pero ésta es la primera de las “grandes obras” del autor que se nos da a conocer; y para muchos críticos y entendidos, “Largo Viaje del Día hacia la Noche” es la más grande de todas.

Eugene O’Neill es generalmente considerado en todo el mundo como el más grande dramaturgo que haya producido América. Fue él el renovador del teatro norteamericano alrededor de 1920, y su influencia fue tan decisiva como la de Ibsen en Europa cuarenta años antes.

[...] O’Neill estaba prácticamente retirado, cuando en 1936 le fue otorgado el galardón más grande a que puede aspirar un escritor en el mundo: el Premio Nobel de literatura, que fue un reconocimiento oportuno a su genio creador, a su originalidad sin estridencias, y a la potencia dramática de sus creaciones. O’Neill era apenas el segundo literato norteamericano que recibía el premio que otorga la Academia Sueca.

[...] Lo que nadie esperaba fue la revelación que hizo su viuda a pocos meses de morir el escritor: había otro drama terminado, y su marido —que había conservado siempre los lazos de afecto a Suecia que le había distinguido con el Premio Nobel— había dispuesto que, si alguna vez llegaba a ser representado, habría de serlo por primera vez en la Real Academia Sueca. Así fue como, en febrero de 1956, se estrenó en Estocolmo “Largo Viaje de un Día hacia la Noche”. El estreno fue el acontecimiento literario más grande de ese año; los principales periódicos de América y Europa enviaron a sus críticos a presenciar el acontecimiento; escritores y artistas de todas partes se hicieron presentes, y pronto supo el mundo que la literatura norteamericana le había dado a la humanidad una obra maestra.

Meses después, bajo la dirección del panameño José Quintero, la obra póstuma de O’Neill era estrenada en Nueva York, con un reparto que encabezaban Frederic March

¹¹⁰ *Dónde está la señal de la cruz* había formado parte, junto con *Deseos reprimidos* (de Susan Glaspell), del programa de estreno (noviembre de 1955) del Teatro de Cámara Universitario (El Arlequín) dirigido por Lucio Ranucci. Por su parte, *Aceite*, junto con *A las seis en la esquina del boulevard*, de Jardiel Poncela, fueron montajes del Teatro Arlequín dirigidos por Jean Moulaert en noviembre de 1957.

y su esposa Florence Eldridge. El éxito de crítica y de público fue pavoroso; a O'Neill le fue otorgado un póstumo y último Premio Pulitzer. Y luego, "Largo Viaje de un Día hacia la Noche" comenzó a dar la vuelta al mundo.

[...]

Esta es la obra que el grupo de El Arlequín va a presentar mañana. Pero no lo hará en su propio local, sino que ha decidido, por esta vez, trabajar en el Teatro Nacional.

[...]

Es casi seguro que "Largo Viaje de un Día hacia la Noche" será el suceso más importante que haya ocurrido en San José este año, si no en muchos años (p. 24).



Figura 67. Aviso presentación de *Largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill, con fotos de integrantes del elenco. Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1958, p. 18.



Figura 68. Daniel Gallegos y Anabelle de Garrido en una escena de *Largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill. Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1958, p. 15.

Con esos antecedentes, no se puede menos que reconocer el enorme reto y la trascendencia de acometer, por parte del Teatro Arlequín, el montaje de esta obra de O'Neill, la cual, desdichadamente, estuvo en cartelera solamente dos noches. El estreno fue el 4 de diciembre de 1958, y así fue informado por los periódicos de circulación nacional. Fue dirigida por Jean Moulaert y el elenco lo integraron Anabelle de Garrido, Lenín Garrido, Albertina Moya, Daniel Gallegos y Luis Chocano.

El 6 de diciembre de 1958 fue la segunda y última función, y así se informó en los diarios de circulación nacional, en avisos similares al de *La Prensa Libre* (Figura 67), el cual, aparte de los datos indispensables, incluyó las fotografías de los integrantes del elenco. Adicionalmente, de manera velada, se exhortaba a asistir en forma puntual a la cita, ya que “debido a la excepcional duración de la obra se levantará el telón a las 8:00 en punto”, se leía en dicho anuncio.

Asimismo, *La Prensa Libre* del 6 de diciembre de 1958 publicó una nota ilustrada (Figura 68) en la que se daba cuenta del estreno, dos días antes. El artículo se tituló el con el nombre de la obra y se transcribe luego. La imagen recoge una escena en la que están presentes Daniel Gallegos y Anabelle de Garrido.

Se realizó al fin el esperado estreno de la brillante obra de Eugene O’Neill, “Largo viaje de un día hacia la noche”, en la que participó el grupo artístico –cuyos triunfos artísticos son ya definitivos– del Teatro Arlequín.

Después de asistir a su estreno, podemos afirmar, sin exageración, que Costa Rica puede vanagloriarse de contar ya con verdadero teatro, pues tanto el director del Arlequín, como los actores se superan y con talento y sensibilidad notables interpretan y penetran la psicología de los personajes, que es, en el teatro, una de las facetas más difíciles (p. 15).

El 11 de diciembre de 1958, Alberto Cañas (O. M.) dio a conocer una extensa crítica acerca de la puesta en escena de *Largo viaje de un día hacia la noche*, en *La Nación*. Al mismo tiempo, aportó su propia perspectiva sobre el texto de O’Neill, lo cual resulta, indudablemente, de gran interés para este estudio. En seguida, lo más relevante de su planteamiento (casi todo):

Es un drama autobiográfico que O’Neill escribió en 1940, pero que no fue descubierto sino hasta después de su muerte. Estrenado en Suecia en 1956 fue luego presentado solemnemente en Nueva York, donde obtuvo el premio Pulitzer y el Premio Anual del Círculo de Críticos. El éxito ha sido igual en todas partes del mundo. Y a dos años de su estreno, está unánimemente reputado como una de las grandes obras teatrales del siglo XX.

Fue empresa ardua la que acometió El Arlequín al pretender montar “Largo Viaje de un Día hacia la Noche”, durante los largos meses que duraron los ensayos, los más variados pronósticos se hicieron sobre el éxito que semejante empresa les aguardaba; y todos esos pronósticos eran pesimistas. ¿Cómo demonios iban nuestros actores a “sacar” uno de los dramas más difíciles de toda la literatura? ¿Cómo pretendían que nuestro público soportara una representación de cuatro horas con una obra carente prácticamente de acción y movimiento, que está concebida y trazada nada más que como un sutil tejido de emociones encontradas, de pequeños sentimientos, de frases entrecortadas, escritas con sordina, donde todo es íntimo, donde no ocurre nada estruendoso?

La obra de O’Neill no es otra cosa que el relato de lo que ocurrió un día de agosto de 1912 en su familia. El día que la familia supo que el que estaba destinado a ser el más

grande dramaturgo de su Patria (disfrazado en el drama con el nombre de Edmund Tyrone), estaba tuberculoso; el día en que el padre y los dos hijos descubrieron que la madre había vuelto a caer en el vicio de la morfina. Y estos dos acontecimientos son los únicos de la obra; lo demás no es más que el estudio minucioso (con un poco de recuerdo poetizado) de cómo estos dos sucesos domésticos provocaron en los cuatro miembros de la familia el descubrimiento de sus propias pasiones, de la extraña relación que los unía. El vicio de la madre fue provocado por un médico charlatán años antes; y ese médico fue el llamado cuando la madre enfermó, porque el padre (un actor fatuo y avaro) no quería gastar en un buen médico. Ahora se teme que la avaricia del padre llegue a escatimar también un tratamiento adecuado para su hijo menor enfermo. Y recorriendo toda esa gama, descubriendo y señalando las taras espirituales, está el alcohólico hijo mayor, tipo inútil y dilapidado¹¹¹ (volvemos a emplear la palabreja con perdón de Fray Janes), la tónica de cuya vida es la desilusión. Pero si bien se ve la desilusión es la tónica central de la familia, y de la obra. La relación de cada uno de sus miembros con los demás, ha traído lesión, desilusión y dolor. Pero la obra, que parece comenzar como una acusación del propio O'Neill contra su padre, y su madre y su hermano, está escrita con piedad y comprensión. Y en el triste y abrumador desenlace, parece estar implícita la razón de que, a pesar de todo, una familia es una familia; y que en el fondo de las pasiones familiares puede haber un suave sedimento de dulzura que permite comprender, y que permite amar. Porque después de cuatro horas de violencias verbales, y de horribles revelaciones, el drama termina con una nota de amor implícito.

Escrita por O'Neill en un momento de total madurez, "Largo Viaje de un Día hacia la Noche" resume la más acusada característica de su autor: es crudo e implacable, pero tiene por todo un viento poético que lo recorre y lo inunda.

Como todas las grandes obras de trágico aliento, cada hombre ve en "Largo Viaje de un Día hacia la Noche" un drama distinto, personal, propio. De manera que no es posible encontrar la interpretación que exactamente complazca las aspiraciones o preconceptos de cada espectador. Para algunos es, fundamentalmente, el drama de un padre que se ve de pronto enfrentado a las consecuencias de su avaricia y desamor; para otros, será el drama de aquella madre que, acosada por un vicio, no puede ser la madre que debiera; habrá quien vea allí principalmente el drama del hijo mayor, lleno de talento y de perspicacia, pero total y prematuramente destruido por el alcohol. Y habrá quien vea allí principalmente el drama del propio O'Neill, embarcado dentro del momento en que podrá decir que alcanzó su madurez espiritual al comprender la realidad interior de su familia. El drama es, efectivamente, cada una de esas cosas; y es también todas ellas. De modo que la interpretación que se le dé, corre el riesgo de satisfacer plenamente a determinado espectador en ciertos aspectos, y de no satisfacerlo del todo en otros, según lo que cada uno se empeña en ver.

Ahora bien, lo que procede en este caso, es tratar de decir objetivamente lo que es la interpretación que los actores del Arlequín y el director Jean Moulaert han hecho de esta obra monumental. Y esto puede decirse en pocas palabras: "Largo Viaje de un Día hacia la Noche" es uno de los grandes éxitos del teatro costarricense.

111 Podría haber un error de imprenta. Se cree que la palabra correcta es "dilapidador".

Los cinco actores y el director han interpretado correctamente, dignamente, decorosamente, en ocasiones brillantemente, la oscura y triste concepción genial de su autor. Es increíble que a estas alturas pueda ya verse en Costa Rica teatro de tal calidad, interpretado en esa forma. Lo que El Arlequín ha dado en el Teatro Nacional, ES [mayúscula pertenece al original] el “Largo Viaje” de O’Neill y de eso ni discusión.

Es indudable para nosotros, que la actuación estelar es la de Annabelle Garrido. El personaje es difícil, intenso y complicado. Y Annabelle Garrido, al interpretarlo, alcanza definitivamente lo que podríamos en nuestro medio llamar “el estrellato”. De ahora en adelante habrá que incluirla con Ana Poltronieri, con Kitico Arguedas, en la lista de nuestras genuinas actrices dramáticas. El arte costarricense se ha enriquecido a partir del estreno del “Largo Viaje”, con una actriz de excepcional temperamento dramático. Porque ya en el ramo cómico la conocíamos, y la admirábamos. Pero la revelación de esta noche de que hablamos, es rotunda.

Hubo otra revelación definitiva, y es Luis Alberto Chocano. Actor debutante, en papel difícil. Su presencia, sus gestos, y su voz, son tres inapreciables instrumentos artísticos. Actúa con intensidad, y al mismo tiempo con difícil naturalidad, habla bien, y hay en él la madera para otro actor de primera magnitud.

Daniel Gallegos tiene en “Largo Viaje” el mejor de todos sus papeles. La escena nuclear del cuarto acto, donde durante más de media hora tiene que sostener prácticamente solo la acción dramática, es ejemplar [...].

Albertina Moya compone con pocos trazos, un personaje de alivio, la sirvienta de la casa, y tiene verdaderos aciertos. Es de felicitarse que una actriz con tanta experiencia y cartel, haya accedido a desempeñar un papel pequeño, porque esto aumenta la calidad de la producción.

En cuanto al personaje del padre, lo hace Lenín Garrido. No hay cosa que reprocharle a lo que él hizo dentro de la concepción que como actor tiene del personaje. Lo montó, lo mantuvo, lo dibujó. Pero quizás a este cronista en particular le habría agradado un poco de exageración, un poco menos de sobriedad. ¿Es esto una crítica? Volvemos a lo que antes decíamos: sobre esta obra cada espectador tiene sus ideas pre-concebidas, y no es posible satisfacer a todos [...].

En todo caso, [...] cabe reconocer que junto a la notable actuación del conjunto y la brillante aparición [¿actuación?] de Annabelle Garrido, su esposo se condujo con firmeza y talento; su dicción es clara, su voz bien modulada, y no vemos aquí quién podría haberlo hecho mejor. Lo que sucede es que, en ciertos intercambios de palabras gruesas con sus hijos, pareciera como si los hijos fueran más violentos que el padre, cuando eso se nos ocurre que no debiera ser así. En todo caso, Lenín Garrido ha demostrado que puede acometer un papel largo y difícil (el más difícil que actor alguno haya acometido en Costa Rica), y sacarlo con limpieza y talento.

En cierta forma toda esta crónica es un homenaje a Lenín Garrido. A él le debemos lo que ha ocurrido: él se empeñó en que esta obra grandiosa de O’Neill podía y debía montarse: se empeñó con dedicación y con paciencia, y todo lo que él ha hecho –con la inteligente dirección de Moulaert– es un acto de probidad mental y artística, que todo el mundo tiene que agradecerle.

Es difícil penetrar [en] lo que a Moulaert debe haberle costado montar esta obra; ha movido una obra sin movimiento; ha activado una obra sin acción. Y lo que él ha hecho en ese sentido, o se nos mete por los ojos, es casi imperceptible. Y esa es

la señal de la dirección inteligente. Moulaert no nos ha dicho: “aquí estoy yo”. Pero ahí estaba con la mejor obra que haya hecho entre nosotros.

[...].

Pasará mucho tiempo antes que el Teatro Nacional vuelva a iluminarse para un acontecimiento así. Pasará mucho tiempo antes de que vuelva a apagarse después de haber oído a un público que llenaba la sala, ovacionando y aclamando tan merecidamente como lo hizo el miércoles 4 (p. 32).

El Arlequín, anfitrión de otros grupos

Una de las actividades realizadas por el Teatro Arlequín que cabe destacar fue ser anfitrión de grupos teatrales visitantes. La disposición mostrada por los *Arlequines* en este aspecto no solo contribuyó a abrirle al público un mayor horizonte de puestas en escena y modos de actuación diferentes, sino que posibilitó un mayor aprendizaje para el grupo mismo y para los actores y actrices que eventualmente colaboraban.

Así, por ejemplo, el 3 de febrero de 1959, el periódico *La Nación* difundió una nota titulada “*Las manos de Eurídice* abrirá temporada teatral de 1959. El célebre drama del brasileño Pedro Bloch, se estrenará en El Arlequín el viernes 6, con el concurso del actor mexicano Oscar Cossío”. El contenido era el siguiente:

Las actividades teatrales de 1959 se iniciarán el próximo viernes 6. Corresponderá al grupo de El Arlequín abrir la temporada, con la presentación del drama “*Las Manos de Eurídice*”, del dramaturgo brasileño Pedro Bloch.

Desde su estreno en 1950, “*Las Manos de Eurídice*” ha sido un éxito mundial; traducida a numerosos idiomas, su triunfo ha sido completo en cuantos países ha sido presentada. En Costa Rica, numerosas veces se ha intentado su montaje, pero los proyectos nunca llegaron a realizarse. No es sino hasta ahora que “*Las Manos de Eurídice*” logra llegar a nuestros escenarios.

Con la presentación de esta famosísima pieza, inaugura El Arlequín una nueva modalidad en nuestros teatros de cámara: la presentación en calidad de “actores huéspedes”, de intérpretes extranjeros profesionales. El primer actor que será presentado, estelarmente dentro de esa política, es el mexicano Oscar Cossío, a quien algunos espectadores recordarán como uno de los más destacados de la magnífica compañía mexicana de teatro clásico que nos visitara hará un par de años con extraordinario éxito artístico.

Cossío estudió en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México desde 1945. Ha sido director de la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Guayaquil.

“*Las Manos de Eurídice*” inaugurará una temporada que promete ser de bastante calidad. El mismo grupo de El Arlequín, se encuentra actualmente abocado al estudio y montaje de dos obras de bastante categoría: una de ellas, la picaresca comedia de F.H. Herbert que nuestro público aplaudió en el cine con el título de “*La Luna es*

Azul”, y que posiblemente será interpretada por Daniel Gallegos bajo la dirección de Jean Moulaert; la otra, “El Aguila de dos cabezas”, de Jean Cocteau, en la que Lenín Garrido dirigirá a su esposa Annabel y a Kenneth McCormick, y que posiblemente sea presentada en el Teatro Nacional. Igualmente, El Arlequín tiene en estudio, para su presentación en 1959, algunas otras obras nacionales y extranjeras; entre ellas, “Clerambard”, de Marcel Aymé, “Arlequinada” de Terence Rattigan, “El Luto Robado” de Alberto Cañas, “Las Sillas” de Eugene Ionesco, y “La Casa de Bernarda Alba” de García Lorca.

Mientras tanto se prepara la inauguración del nuevo Teatro Las Máscaras, en la Avenida Central. Todavía su director Luccio [sic] Ranucci no ha decidido sobre la obra de apertura, pero entre las que se tienen en consideración figuran “Tovarich” de Jacques Deval, “Seis Personajes en Busca de Autor” de Pirandello, “Visita a un Pequeño Planeta” de Gore Vidal, “Montserrat” de Emmanuel Robles, “Biografía de S. N. Behrman, y “Todo sea para bien” también de Pirandello.

Algunos de esos proyectos se convertirán en realidad; otros no. Pero en todo caso, cabe esperar que la temporada que se inicia con “Las Manos de Eurídice”, será una de las más brillantes que hayamos tenido desde que las actividades teatrales se iniciaron en firme entre nosotros hace cinco o seis años (p. 22).

Asimismo, el diario *La Nación* de esa misma fecha, en la sección *Social*, incluyó una nota ilustrada con la fotografía del actor Oscar Cossío. Se titulaba “*Las manos de Eurídice* en el Teatro Arlequín” y el texto decía así:

El próximo viernes 6 de febrero se estrenará en el Teatro Arlequín la obra de Pedro Bloch “Las Manos de Eurídice”. Pedro Bloch es hoy el más famoso y representado de los dramaturgos brasileños contemporáneos y “Las Manos de Eurídice” ha alcanzado un éxito enorme en España y América. Se trata de una obra revolucionaria que rompe con la tradición clásica y en la que el público interviene también en el desarrollo. No dudamos, pues, que este programa con que se inician las actividades teatrales del año en El Arlequín despertará un gran interés en nuestro medio.

El único personaje de la obra –Gumersindo Tavares– será interpretado por el actor mexicano Oscar Cossío, del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, quien se halla de paso por Costa Rica, como actor huésped del Arlequín, después de dos años de realizar diversas labores teatrales en América del Sur. Es esta, por consiguiente, una oportunidad única de presenciar una obra de alta categoría artística interpretada por un actor profesional de gran experiencia y habilidad (p. 31).

Como ya era sabido, el día 6 de febrero de 1959 el Teatro Arlequín cedió su espacio para que el actor mexicano Oscar Cossío presentara su temporada de *Las manos de Eurídice*, de Pedro Bloch, un trabajo unipersonal. La producción de este espectáculo estuvo a cargo de Jean Moulaert.

El periódico *La Nación* de ese día 6 difundió el aviso del estreno de la obra de Bloch (Figura 69) con la información usual en esos casos. Adicionalmente, se anunció la exposición de 23 cuadros del pintor Juan Luis Rodríguez (Figura 70), que se abriría esa noche, antes del debut de Cossío, en la sala de exposiciones del Teatro Arlequín.

En relación con la visita y presentación de Oscar Cossío, el diario *La República* del 8 de febrero de 1959 informó:

El viernes pasado el Teatro Arlequín estrenó su primer programa del año, *Las Manos de Eurídice*, de Pedro Bloch, con la actuación especial del actor huésped Oscar Cossío.

Esta obra, de un tipo de teatro poco visto entre nosotros hasta el momento, se desarrolla dentro y con el público, es decir, obliga al espectador a participar en ella. Prescinde de la demarcación que constituye el telón y establece una especie de intimidad entre el público y la obra.

Oscar Cossío interpreta esa “tragicomedia de un hombre de hoy” con seguridad y talento y su actuación del estreno ha sido largamente aplaudida por una sala satisfecha.

Es probable que la temporada que se inicia sea una de las más apreciadas por el público aficionado a nuestro movimiento teatral (p. 13).

El 10 de febrero, en la sección “Desde mi luneta” del *Diario de Costa Rica*, Francisco Marín Cañas escribió un artículo titulado “Oscar Cossío en la obra de Bloch, y los cuadros de Juan Luis Rodríguez” en los términos que siguen:

Para abrir boca, “El Arlequín” comienza el año apuntándose dos éxitos en una sola jugada: la presentación de Oscar Cossío en “*Las Manos de Eurídice*” y la exposición de óleos y acuarelas del joven pintor Juan Luis Rodríguez. Como diría Ramón Gaya, ese teatro “va que chuta”. Ojalá mantenga el ritmo y ojalá otros grupos, por ahí, entren en competencia con la ambición de Moulaert, que quiere este año deslumbrarnos.

No porque la tragicomedia que Pedro Bloch escribiera con desconcertante libertad mental y envidiable originalidad tenga que ser forzosamente del gusto de todo el mundo, esa renovadora pieza teatral en dos actos puede pasar inadvertida para lo mejor de nuestro público. Debe haber quienes le encuentren barroquismos innecesarios, algo de bellaquería, un exceso de libertad escénica y un vicio de “pie forzado”, que quizá sea un alarde superfluo del autor y nada más. Pero, con esto o con lo otro, “*Las Manos de Eurídice*” abunda en riqueza escénica, posee el ambiente teatral de una obra de gran movimiento y hondura, y tiene de sobra color psicológico, inteligencia y humorismo.

A Oscar Cossío la obra le viene bien. Él es hombre joven y de espíritu; para la ocasión necesita avejentarse, y lo consigue. Si consiguiera hacer otro tanto con la voz, el resultado estaría muy cerca de lo perfecto. Pero aun cuando la voz no le ayude para aquellas hondas vibraciones íntimas de la tragedia de bancarrota espiritual con que Pedro Bloch ha querido personificar en el “Gumer-sindo” de su obra tantas cosas, se le debe reconocer que siente y vive el papel sin ambages ni mentiras, con ductilidad impresionante, con viveza y propiedad de recursos, proyectándolo plenamente de principio a fin, en un esfuerzo honrado y profundo que, por su longitud y complejidad, encanta, suspende y arrebat,

Figura 69. Aviso estreno de *Las manos de Eurídice*, de Bloch. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 35.

Figura 70. Aviso exposición de cuadros de Juan Luis Rodríguez. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 35.

al punto de arrancar dos largas ovaciones muy merecidas. El público, selectísimo, de la noche de su presentación, llegó a encontrarse tan apresado en el “diálogo” con el actor, que casi se le podía oír. Y este es el mejor elogio que el joven intérprete mexicano puede recibir en premio al despliegue de facultades de que supo darnos muestra.

Por estas razones, su corta temporada de una semana¹¹² será sin duda un éxito, al que ayudará la irreprochable presentación escénica, tan poco formalista, pero tan efectiva como la obra misma.

Además del suceso teatral brevemente reseñado, “El Arlequín” ofrece ocasión de éxito a otro artista, este enteramente tico, y joven por añadidura: el pintor Juan Luis Rodríguez, que expone una colección de óleos y acuarelas bastante numerosa y que constituye toda una revelación.

Entre las últimas obras que le viéramos a Juan Luis, y éstas, hay, como suele decirse, un abismo. El muchacho ha saltado por encima de todos sus juveniles entrabamientos y, liberando su pintura de un cierto manierismo que la hacía confusa y densa, poco expresiva y nada concreta, inicia con esta exposición lo que cabría llamar su “tono mayor”. Es admirable la forma como Rodríguez ha conseguido aclarar sus dudas, precisar sus propósitos, concretar y depurar su técnica, sus modos de expresión y de composición, para dar obras diáfanas, ágiles, con frecuencia sencillas, en sí mismas encantadoras, y de las cuales –así por su fondo como por su forma– cabe esperar en lo futuro una obra de mucha categoría.

Este muchacho tesonero y callado parece revelar, con su variada exhibición del vestíbulo del “Arlequín”, especiales dotes de sensibilidad y comprensión para el oficio y un talento del que únicamente el trabajo humilde e infatigable a que él es tan afecto, podrá dar los frutos que ahora tenemos derecho a exigirle (p. 2).

Como era habitual en el Teatro Arlequín, la obra continuó anunciándose mientras estuvo en cartelera. En este caso, en el periódico *La Nación* del 13 de febrero de 1959, el aviso indicaba que era la segunda semana de éxito.

El 18 de febrero, el diario *La Nación* publicó un artículo titulado “Oscar Cossío en *Las manos de Eurídice*” junto con una fotografía del actor. El texto decía lo siguiente:

OSCAR COSSÍO [mayúscula pertenece al original], el joven actor mexicano que nos visitara ya hace algún tiempo con la Compañía de Teatro Clásico, se ha anotado un triunfo rotundo dirigiendo e interpretando la interesantísima obra de Pedro Bloch “Las Manos de Eurídice”.

Con la puesta en escena de esta obra del gran dramaturgo brasileño, ha iniciado el Teatro Arlequín con gran éxito artístico y de público su primera temporada teatral del año, la cual lleva ya nueve representaciones consecutivas. Al presentar por primera vez en su escenario a un actor huésped profesional de las capacidades de Cossío, El Arlequín le ha ofrecido a nuestro público una oportunidad única de presenciar una obra que ha obtenido un éxito resonante en América del Sur y en España. Estamos seguros, pues, de que ésta será una de las temporadas de mayor éxito que se ha presentado en el Teatro Arlequín (p. 22).

112 En realidad, la obra duró todo el mes de febrero en cartelera.

Las presentaciones del actor mexicano ocuparon la sala del Teatro Arlequín, durante todo el mes de febrero. De esta obra no se ocupó la crítica; pero, como era de esperar los *Arlequines* tenían en proceso el montaje de una nueva obra. Se trataba de *La luna es azul*, pieza en tres actos de F. Hugh Herbert, la cual se estrenó el 28 de abril de ese año y fue dirigida por Jean Moulaert. El elenco lo conformaron Clemencia Martínez, Daniel Gallegos, Jean Moulaert y Bill Denny.

El diario *La Nación* del 23 de abril de 1959 publicó una fotografía de la protagonista y único personaje femenino de la obra (Figura 71), junto con unas cuantas líneas, bajo el título “La luna es azul, en el Arlequín”. El texto era este:

La semana entrante se estrenará en el Teatro Arlequín, la encantadora comedia “La Luna es Azul”. El papel principal estará a cargo de Clemencia Martínez, a quien ya nuestro público ha podido admirar en otros programas como: “A las seis en la esquina del boulevard” y “El caso de la mujer asesinadita”. Estamos seguros de que por la calidad de la obra y por el excelente reparto, en el que figuran también Daniel Gallegos y Jean Moulaert, “La Luna es Azul” constituirá uno de los mayores éxitos que haya tenido el Arlequín (p. 30).



Figura 71. Clemencia Martínez, protagonista femenina de *La luna es azul*, de Herbert. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 30.

Dos días antes del debut, el 26 de abril, el periódico *La Nación* notificó “El Teatro Arlequín presenta el próximo martes lujosa producción de la magnífica comedia de Hugh Hubbert [sic] ‘La luna es azul’”. Ese texto se transcribe a continuación:

El próximo martes el Teatro Arlequín presentará con “La Luna es Azul”, su segunda producción de este año. En realidad, pensamos que fue un acierto escoger esta obra que se ha dado con inmenso éxito en las principales ciudades del mundo y cuya versión cinematográfica ha hecho reír a cínicos y puritanos por todo el orbe.

El rol principal está a cargo de Clemencia Martínez de Montis, cuyas actuaciones anteriores en El Arlequín nos hace pronosticar una nítida y fina interpretación del



Figura 72. Aviso estreno de *La luna es azul*, de Herbert, con foto de Clemencia Martínez. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 40.

famoso papel de Patty O'Neill, papel que llevaría al estrellato a la magnífica actriz de Broadway Barbara Bel Geddes cuando estrenó esta comedia hace algunos años en Nueva York. Junto con la señora Martínez de Montis aparecen Daniel Gallegos Troyo, Jean Moulaert y Bill Denny. Este fino cuarteto de actores dirigidos por J. Moulaert da un perfecto sabor de alta comedia a la graciosa y crítica obra de Hugh Hubbert [sic].

Al mismo tiempo podemos informar que el montaje de la presente producción ha sido realizado dentro del mejor buen gusto y sencilla elegancia, características que siempre han distinguido al conocido grupo de teatro. No nos cabe la menor duda consignar [sic] que "La Luna es Azul" será un éxito más en la tradición de éxitos del Teatro Arlequín (p. 51).

Un aviso publicado en *La Nación* del 28 de abril de 1959 (Figura 72) dio cuenta del inicio de la temporada, de los integrantes del elenco, con fotografía de Clemencia Martínez y otros detalles atinentes.

En *La Prensa Libre* del día del estreno, 28 de abril, se difundió el siguiente comentario del periodista Julio Suñol, el cual estaba dirigido a los críticos:

Esta noche se estrena en el Teatro de Cámara Arlequín, la obra "La Luna es Azul" de Hug [sic] Herbert. Aparecerán en escena Clemencia Martínez de Montis, Daniel Gallegos y Jean Moulart [sic], quien además dirige la obra.

Esta presentación sería la cuarta en un semestre en esta inquieta vida teatral que debe ser orgullo del país.

Antes hemos podido ver "El Día es un Largo Viaje Hacia la Noche" [sic], de O'Neill, que se presentó en el Teatro Nacional. "Las Manos de Eurídice", de Bloch, para un solo personaje; y también "Mujeres" de Clara Boothe Luce, que montó Ranucci¹¹³.

"La Luna es Azul" será pues la cuarta obra en medio año. Y esperamos que pronto tengamos la quinta, dado que Ranucci está trabajando intensamente para llevarla a escena el próximo quince de mayo.

Si es cierto –y creemos que lo es– el aserto de que el teatro de una colectividad trasunta el grado de cultura de ésta, podemos afirmar que el buen gusto por el teatro (que en Costa Rica empezó a desarrollarse desde que se fundó el grupo del Universitario) denota la sensibilidad y la preocupación intelectual y estética de una sociedad. Y aquí en Costa Rica, en este sentido podemos sentirnos contentos.

113 Esta última obra no corresponde a un montaje del Teatro Arlequín, sino al Teatro Las Máscaras.

La existencia de dos teatros de cámara, y el hecho de que haya otros pequeños grupos que se forman ocasionalmente en provincias, colegios y escuelas, dice bien de la inquietud nacional. Así como también dice mucho bueno de los costarricenses la acogida que damos a todas las compañías extranjeras que nos visitan.

No cabe duda que hay cultura teatral en proceso de consolidación. Tampoco se dubita sobre que los actores de nuestro teatro de aficionados pueden competir, con mucho, con los profesionales de otras naciones. Pero esto no es suficiente todavía, ya que en el arte siempre hay que exigir más y más, y no caer en el elogio mutuo y en el autobombo. En este campo, la responsabilidad de la crítica debe ser grande —y de hecho lo es—. Por eso los que se dedican a escribir con esa finalidad, deben ser más intransigentes en los juicios que emiten. Intransigentes con mentalidad unamuniana. No con pretensiones de bajarle el piso a nadie, para decirlo con palabras de nuestra Yolanda Oreamuno.

Para pruebas una muestra: un día de éstos, uno de nuestros críticos de arte publicó un comentario retrasado de puro estar guardado en la mente y el corazón. ¿Razón? ¡Que no creía oportuno decir su pensamiento mientras el artista estuviera en el país, por no sabemos qué pamplinas!

¿Más pruebas? Pues sí las hay. Se podrían citar casos múltiples en que los críticos saben perfectamente de las fallas de actores y directores, pero no expresan sus juicios por no ofender, o por no herir, o por no hacerle daño al empuje espiritual de una empresa como es la de hacer arte, siempre difícil y llena de escollos.

Pero eso no es ayudar a la cultura, ni al arte, no al país ni a los artistas.

Debemos ser exigentes. Deben serlo los críticos de arte. Decir las cosas francamente. Y no escribir haciendo ensayos de pretendidos enjuiciamientos severos —que raras veces lo son— para después terminar con la muletilla: “el conjunto tuvo una actuación armoniosa, de dominio de la escena y no había más que pedir”. O: “las pequeñas fallas de la bailarina se disimularon fácilmente por la realidad de la obra total, que resultó mejor de lo que se pudo imaginar”.

Esto no creemos que sea crítica constructiva, aunque se quiera hacer con esa intención. Ya Oscar Wilde habló del crítico como artista, en el sentido de que la crítica es creación; es darse al público, para que éste diga qué es lo que cree de lo que le dan.

Cuando el crítico —o el escritor público— no dice la verdad, hace mal, debido a que la conducción de opinión encierra gran responsabilidad y perenne inflexibilidad, cualesquiera que sean los resultados de la posición asumida.

Estas disquisiciones y esta digresión, han sido resultantes de nuestro amor por el teatro. Amor de aficionados y enamorados del arte de Talía, que camina bien en la patria nuestra, pero que necesita de la guía serena y juiciosa que pueden dar críticos como Marín Cañas, Alberto Cañas y Guido Fernández. Por lo demás, lo que buscábamos era no otra cosa que saludar “La Luna es Azul” que esta noche marcará otro mojón en la actividad teatral del país (p. 2).

Por su parte, en el *Diario de Costa Rica* de ese día, 28 de abril de 1959, se publicó una columna escrita por Guido Fernández y titulada “La luna, ¿será azul esta noche?”. El texto decía lo siguiente:

En los cuatro meses que van de este año, sólo dos piezas de teatro han dado los escenarios nacionales: la primera, “Las Manos de Eurídice”, con el mexicano Oscar Cossío

y la segunda “Nuestro Pueblo”, el clásico de Thornton Wilder que precisamente por estos días también se revive en Broadway, bajo la dirección de José Quintero.

Poca actividad para un tercio de año ha sido ésta. Dificultades relativas a la selección de obras –los requisitos son: pocos personajes, pocos cambios de decorado, ámbito de acción reducido– han sembrado de obstáculos la labor de los dos grupos principales, El Arlequín y Las Máscaras. Proyectos fallidos se multiplicaron, especialmente en las magnas empresas de “El Aguila de Dos Cabezas” y “La Casa de Bernarda Alba”, que ya habían cogido buen trote.

Finalmente viene esta noche “La Luna es Azul” al escenario, magnificado dentro de sus proporciones, del Arlequín. Actúan en ella Clemencia Martínez de Montis, Daniel Gallegos, Bill Denny y Jean Moulaert, quien también dirige.

Es probable que el público recuerde bien de qué se trata. La versión cinematográfica de “La Luna es Azul”, dirigida por Otto Preminger y actuada por Maggie Mac Namara, Bil Holden y David Niven, ha sido puesta en nuestras pantallas en dos oportunidades. La aventura de un raro ejemplar femenino –mezcla de ingenuidad, agudeza, instinto de protección y audacia– en el apartamento de un arquitecto solterón, en el Village neoyorkino, es una suerte de pacto de defensa recíproca y de agresión mutua: un juego dialéctico acerca del sexo que divierte por su franqueza y liviandad. La tesis de Patty O'Neill se reduce a que en materia sexual es mejor “estar preocupada que ocupada”; y de ahí que dé rienda suelta a las inquietudes que le embargan y que no vacile en plantearlas al arquitecto en medio de la sorpresa y el aturdimiento de éste. Pero el problema de Patty no es que habla demasiado: es que como su apellido es O'Neill y vive en Manhattan, tiene necesariamente ascendencia irlandesa y, también necesariamente, un padre policía. El malentendido de rigor se produce y Patty es sorprendida por el corpulento oficial en momentos inocentes, pero aparentemente comprometedores.

La comedia no es en definitiva una obra de acción, lo cual no quiere decir tampoco que lo sea de pasión. Los tres personajes principales mantienen un diálogo a ratos anfibológico, a ratos unintentional, y se enmarañan en los clásicos vértices del triángulo para que ocurra, como el título lo indica, el suceso inesperado de que la luna sea azul. Lo cual equivale a decir –y de ahí que el título en español, a pesar de que es bello y sugestivo, es absolutamente inadecuado– que la rana echó pelos o San Juan bajó el dedo.

Un mes y medio de ensayos es suficiente para una obra que, como ésta, necesita ante todo mucha agilidad y un toque de encanto. El grupo del Arlequín ha trabajado con mucho interés y los resultados deberían ser dignos de ello. Esperemos a que se abra la cortina esta noche para determinar hasta qué punto lograron calar hondo las sutilezas y los gracejos de una luna que decidió ponerse color azul cuando Patty encontró a su arquitecto en la torre de observación del Empire State Building (p. 4).



Figura 73. Composición fotográfica de una escena de *La luna es azul*, de Herbert y exposición de ediciones de libros de Carlos Luis Fallas. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 12.

El diario *La República* del 3 de mayo publicitó este montaje del Teatro Arlequín, al igual que la exposición de las ediciones de la obra literaria de Carlos Luis Fallas llevada a cabo en las instalaciones del teatro (Figura 73). Por la relevancia histórica de esa publicación, se inserta tal como apareció en la fuente; es decir, como una composición fotografía-texto. En la parte superior, Clemencia Martínez y Jean Moulaert, este en su categoría de actor; en la inferior, una fotografía del escritor Fallas y las vitrinas con los libros en exhibición.

El día 6 de mayo, en *La Nación*, se daba a conocer la crítica de Alberto Cañas (O. M.) ilustrada con dos fotografías (figuras 74 y 75). En ambas se observa a la protagonista femenina, Clemencia Martínez. Quien la acompaña en la segunda es Daniel Gallegos.

Cañas expresó su opinión de esta manera:

LA LUNA ES AZUL (The Moon Is Blue). Comedia en tres actos de F. Hugh Herbert. Traducción y adaptación de Yiya Montejo. Interpretada por Clemencia Martínez, Daniel Gallegos, Jean Moulaert y Bill Denny, bajo la dirección de Jean Moulaert. En el Arlequín [negrita pertenece al original].

La célebre minucia de F. Hugh Herbert, que en tablas y pantallas viene escandalizando a los mojigatos y divirtiendo a todos los demás desde hace unos ocho años, llegó por fin a los escenarios de San José. Para el público no era desconocida, porque la versión cinematográfica fue estrenada aquí hace un tiempo, en medio del escándalo que produjo el hecho de que la censura intentara prohibirla. El hecho de que ahora no se haya producido intento similar, indica, entre otras cosas, que los censores se han civilizado. Porque hay que insistir ahora, como se insistió cuando el “affaire censorial” de la película, que el intento de prohibirla es más que ridículo ya que si bien se ve, “La Luna es Azul”, lejos de ser censurable, peligrosa, o corruptora, es más bien una obra de la que muchas menores de edad podrían salir edificadas; porque a la larga de lo que se trata es de una acérrima defensa a la virginidad, hecha con el más descarado de los desparpajos.

No es cosa de quejarse porque una obra tan ligera e intrascendente como ésta llegue a los escenarios de nuestros teatros de cámara, que al fin y al cabo cumplen con su deber de abrirse a todas las corrientes y a todos los géneros. Pero valdría la pena escudriñar si no hay una tendencia demasiado acentuada en ellos, a basar sus programaciones en obras frívolas y rápidas, y a espaciar cada vez más la presentación de obras de mayor enjundia e importancia. Es posible que el tremendo éxito comercial de “La Pequeña Chozza” haya sido la causa del fenómeno, es posible también que el fenómeno sea más útil, porque obras de este tipo atraen mayor cantidad de espectadores, y contribuyen a ampliar el número de los aficionados y de los “habitués”,



Figura 74. Escena de *La luna es azul*, de Herbert. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 22.



Figura 75. Escena de *La luna es azul*, de Herbert. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 22.

con el consiguiente auge comercial y cultural de la actividad dramática. Pero es lo cierto que en los últimos meses (y salvadas las dos únicas presentaciones de “Largo Viaje de un Día Hacia la Noche”), las carteleras josefinas han estado llenas de obras como “Marea Baja”, “Celos”, “Vidas Privadas”; y la tendencia sigue, porque ya se anunció que Ranucci abrirá su nuevo Teatro Las Máscaras con “Mi Querida Sombra” que pertenece a la misma escuela.

Nuestros teatros quieren hacernos reír. Enhorabuena, que a todos nos gusta reírnos. Pero sería conveniente que nos hicieran también pensar, como hacían antes.

Dentro del género de la comedia desenfadada y cómica, “La Luna es Azul” es de las que mejor están escritas, pero es de las que están peor construidas. El tema es nimio: Una muchacha casta y desfachatada, acepta cenar en el departamento de un joven arquitecto previa promesa de éste de que no intentará seducirla; la cosa se complica cuando el padre de la ex-prometida del arquitecto entra a escena y se pone en competencia con el arquitecto. Pero nimia o no la trama, el dramaturgo Herbert la ha dialogado bien y con envidiable agilidad. Pero eso no es suficiente para hacer que la obra sea totalmente satisfactoria: el personaje del arquitecto, por ejemplo, es contradictorio, y nunca se sabe con certeza cuáles son sus verdaderas intenciones; la posición irreductible de descocada inocencia de la muchacha, queda falseada a menudo por el prurito de hacer una situación jocosa o un buen chiste. El espectador sabe todo el tiempo que aquello terminará en boda, y el autor –que está consciente de tal cosa– permite entonces que la acción se bifurque, que las situaciones sean contradictorias, que las actitudes de personajes sean ambivalentes, porque está seguro que el beso final lo arreglará todo, y de que el público, a fuerza de reírse, no tendrá ocasión de hacerse muchas preguntas. Tales defectos de construcción y aún de ejecución, impiden que “La Luna es Azul” sea una comedia de primera magnitud.

El Arlequín ha vuelto en esta ocasión, a la línea que inauguró (para luego abandonarla) con “Mis Tres Angeles”: la de traducción hecha en Costa Rica, que en teatro de este tipo es imprescindible. Es en ocasiones insoportable la cantidad de argentinismos o madrileñismos que se nos obliga a escuchar en determinadas obras, si no es que lo que representan son versiones literales que nos hacen creer que lo vemos en una obra en idioma extranjero, con títulos como las películas [sic]. La traducción de “La Luna es Azul” hecha a cabalidad por Yiya Montejo, es suelta y fluida; y sin incurrir en costarriqueñismos, emplea instintivamente un estilo de lenguaje y de modismos que nos son inmediatos, que reconocemos de continuo, que reflejan nuestra particular manera de sentir el idioma, y que consiguen una identificación mayor del público con la acción que se desarrolla en el escenario.

En reciente artículo, Guido Fernández se ha quejado de la traducción literal del título inglés. Tiene razón. Pero creemos que la expresión inglesa “cuando la luna es azul”, equivalga a las castellanas “cuando la rana eche pelos” o “cuando San Juan baje el dedo”; estas dos, implican un hecho que jamás se ha de realizar; mientras que la inglesa sobre la luna azul, nos habla de un suceso que casi nunca ocurre, pero que puede ocurrir. A nuestro juicio, el equivalente castellano es “cada muerte de obispo”. Y el título correcto de la obra, en consecuencia, “Murió el Obispo”, y no otro.

Jean Moulaert sabe mover sus muñecos, y en “La Luna es Azul” lo ha puesto de relieve otra vez. Además, ha provisto a la comedia de una escenografía adecuada en las escenas del Empire State Building, y brillante en las del departamento del arquitecto Greshman. Su dirección es certera y puntiaguda, aunque ha permitido que algunos chistes se subrayen en exceso, que otros se dejen apenas caer, y (cosa que ya había permitido antes), que los teléfonos no suenen y tenga un personaje que decir que sonaron, o que suenen por sitios diferentes a aquél donde está el aparato. Lo mismo, cuando Patti le anuncia al arquitecto que ha estado allí “oyendo su música”, resulta que nadie ha oído música antes.

Pero salvados esos ligeros, perdonables y subsanables defectos, tenemos que la dirección de Moulaert en este caso, es eficaz; ha movido muy bien a los personajes, y es —en este género— una de las mejores que hayamos visto, en todo caso superior a “Vidas Privadas”.

Clemencia Martínez no es exactamente el tipo de actriz que puede con su sola presencia convencernos de quién es y cómo Patti O’Neill. Sin embargo, por una indefinible alquimia, su aparición inicial, con un sombrerito ridículo y una mirada atónita, definió a la protagonista que, por otra parte, es un personaje un poco vago, heterogéneo y deshilachado. De allí en adelante, su actuación tiene altibajos; escenas de notable humor y colorido, y otras en que la actriz, aparece por encima del personaje, más sofisticada que éste. Sin embargo, en las escenas claves de la obra, donde más urge que la actriz diseñe y dibuje, Clemencia Martínez lo hace a satisfacción.

Daniel Gallegos, después de largos años dedicados a la creación de personajes dramáticos y taciturnos, ha demostrado aquí que quizás su verdadero campo es el de la comedia. Su presencia física, y aún los trajes, sitúan y ambientan plenamente al personaje, en esa casilla muy especial y a veces elusiva del neoyorquino de cierta posición, ligeramente snob, levemente hastiado, esencialmente sibarita, pero muy civilizado y de cierta deliberada complicación mental. Un neoyorquino de cocktail-party. La palabra sofisticación nos vuelve a saltar, y terminamos por consignarla. Sin embargo, debe todavía moderar determinados amaneramientos que en otras ocasiones ya le han sido señalados, y que en ésta ha desaparecido casi por completo, y que sólo aparecen en dos circunstancias: cuando Gresham se enoja, y cuando —en la última escena— intenta proferir una formal declaración de amor; en este último momento es el único de “La Luna es Azul” en que Gallegos verdaderamente no satisface.

La actuación de Moulaert como David Slaterry, da alguna tela que cortar. Es totalmente satisfactoria y eficiente, si uno está dispuesto a aceptar la concepción que él tiene del personaje; pero a nosotros se nos ocurre que esa concepción es errónea. Intenta Moulaert convertir el ejemplar típico del “bon vivant” bohemio y millonario, típicamente neoyorquino diseñado por Herbert, en un nieto de aquel maravilloso francés con que nos regaló en “Mis Tres Angeles”. La eficacia cómica de la intervención de Moulaert en “La Luna es Azul”, cuela del toque de ridículo que le ha dado a su personaje. Y ese personaje jamás es ridículo; es más viejo que Gresham, pero es un tipo capaz de entrar en leal y abierta competencia con él por la muchacha. El papel en la película, lo hizo David Niven, con una absoluta elegancia y una total dignidad. Niven invitaba al espectador a reírse **con** él, no **de** él; Moulaert se empeña en que el público se ría **del** personaje, no **con** el personaje [negrita pertenece al original]; y es que Slaterry no es infeliz ni es cómico, aunque las cosas que dice sí son cómicas. No hay que tratarlo en parodia, porque desentona de los otros dos y del tono que los otros dan a la obra. Y Moulaert ha hecho una parodia. Una parodia divertidísima, acertada, directa y llena de comicidad; pero una parodia. El acto segundo, por ejemplo, es un “mano a mano” entre los dos hombres, disputándose a la muchacha;

por lo tanto, ambos deben luchar con armas similares, estar en posición parecida, e incluso ofrecerle a ella atractivos equivalentes; incluso debe deslizarse cierta duda acerca del eventual resultado de la lucha. Slaterry no es un viejo verde. Si lo fuera, la comedia no tendría razón de ser, porque un viejo verde no despertaría en Gresham los celos que despierta Slaterry. Slaterry es más bien un hombre capaz de quitarle al arquitecto la muchacha; porque es tan atractivo, elegante y evolucionado como él, y además tiene más años, que es decir más experiencia, y más dinero. No hay contraste manifiesto en ellos. Y en la presentación que comentamos, este contraste se produce.

Moulaert ha demostrado aquí que es un magnífico comediante, de eso no hay duda. Pero ha equivocado la manera de enfocar al personaje que desempeña en “La Luna es Azul”.

La noche del estreno el Arlequín estaba lleno. No hay razón para que no siga estándolo por varias semanas. Emitida ya nuestra opinión detallada terminemos con una visión de conjunto: la obra está fluidamente montada, interpretada con auténtico sentido de equipo y acoplamiento por los tres protagonistas. Y como se trata de una obra llena de picardía, con ribetes de malacrianza, y brillantemente dialogada, estamos seguros de que todo el mundo habrá de disfrutarla.

Se celebra en el Arlequín una exposición de la obra literaria de Carlos Luis Fallas. Sin espacio para ocuparnos en detalle, en ella, sólo queremos hacernos una reflexión: ¿Qué dirá José Marín Cañas cuando se entere de que “Mamita Yunai” se titula, en alemán, “El Infierno Verde”? (p. 22).

El *Diario de Costa Rica* del día 9 de mayo de 1959 publicó en una columna suscrita por F. M. C.¹¹⁴ titulada “La luna es azul’ en el Arlequín”. El escrito indicó:

Partiendo del supuesto de que, en los días subsiguientes, hasta aquél –aún lejano– en que salga de cartel, se haya puesto remedio a las fallas de montaje de que adoleció la noche de su estreno –ya que suelen no suceder más que esa pícara noche–, podemos comentar lo que perdurará hasta la última representación de “La Luna es Azul”, según el montaje de “El Arlequín”.

Sospecho que el escenario de esa sala ha sido ampliado recientemente. Lo muestra el desahogo escenográfico del departamento del protagonista, que nada tiene que pedir en cuanto a carácter ambiental.

Pero si no fuese así, quiere entonces decir que la escenografía es de un tal acierto en cuanto a proporciones y demás que, por sí sola basta a producir el efecto señalado.

Quizá se deba ello también a la soltura con que ha sido movida la chispeante comedia de Herbert, o sea, en íntima relación con la aparente holgura del minúsculo escenario.

114 Francisco Marín Cañas.

Que la pieza es frívola, intrascendente, pequeñísima de propósito y privada de intención, lo sabe todo el mundo. La película, en este sentido, no le añadía ni quitaba mayor cosa. Pero también como la película dejaba demostrado, esa diminuta teatralización posee originariamente un encanto y fluidez particulares, por sí solas [sic] capaces de hacerla entretenida y amena como pocas, entre las mejores del género de pura diversión a que propende casi todo el teatro moderno, más preocupado que el cine mismo –al menos en la actualidad– por hacernos olvidar con su magia puramente habilidosa lo desabrido e insustancial de la vida contemporánea.

Quizá quepa decir que el teatro actual cumple así una función social de revancha. Si la cumple, debe sin duda su razón de ser al estado de choque de la sensibilidad natural de las jóvenes generaciones de autores con la durez [sic] y “pasquedad” moral del momento histórico que viven. En cuyo caso ese resbalar deprisita [sic] sobre todo, sin detenerse en nada, ese forzoso –no forzado– recurrir de continuo a la “liviandad” graciosa y complaciente, vendría a ser algo así como la última puerta de escape a la contricción de sus espíritus. Y como de ese color tenemos hoy casi todos un vestido, es cosa de agradecerse los.

El hecho de que a la altura del escenario holgado esté la holgada interpretación de la obra, se debe por iguales partes a lo conseguido con ella en cuanto a “apego” y “desapego” del texto original, agradable y certeramente vertido al español por Yiya Moreno [sic]¹¹⁵.

La mitad “apegada” al ambiente de la comedia, cuenta con dos factores determinantes. Por una parte, la dirección de Moulaert, que moviendo muñecos vuelve a acertar en el tono exacto de fugacidad y en el sentido de su intrascendencia, sin privarlos de color; y por la otra, el tacto con que la singular pareja Gallegos-Martínez procura mantenerse en carácter, rebasando todas las dificultades. En ambos casos su esfuerzo es loable, ya que ella –Clemencia– a primera vista no encaja en el personaje físico de la avispada neuyorkina [sic], y es sólo a fuerza de modelar su actuación como consigue la imagen originariamente concebida por el autor; y él –Daniel–, logra otro tanto gracias a la minuciosidad que pone en dibujar ante los ojos del público un certero reflejo del destarificado [sic] arquitecto, ahito y mundanal, que Herbert se dejó a medios trazos.

La otra mitad, la “desapegada”, corrió en su totalidad por cuenta de Moulaert actor. Del crápula elegante de Herbert, del inglés mundano e inconfundible (el mejor personaje de la obra), ha hecho él un francés con toda la barba. Es decir, otra cosa. Hizo bien. Porque incapaz quizá de dar la tónica exacta, no le quedaba más recurso que el de proyectar su equivalente con soltura de verdadero buen mimo.

Nadie se lo reprochará, por cierto. Por eso la obra no pierde gracia o flexibilidad. Todo lo contrario, las gana. Pero “su” versión resulta bastante más libre de lo conveniente para no ofrecer dificultades de acomodación a sus compañeros de escena ni romper la armonía. Y si en resumen nada se echa a perder con ello, es porque la obra aguanta eso y mucho más.

“La Luna es Azul” dejará un recuerdo agradable y prolongado, por ser una de esas obras que, con toda razón, nadie quiere dejar de ver.

115 Hay un error en la mención del apellido, que era “Montejo” y no “Moreno”.

En el vestíbulo expone Carlos Luis Fallas una envidiable colección de las infinitas ediciones de sus obras, en su mayoría traducidas a todos los idiomas cultos de la Tierra, e incluso a algunos que no pasan por serlo. Ningún autor nacional podría hacer otro tanto. Y es que quizá ninguno haya alcanzado una difusión y una notoriedad universal tan completa como Fallas y tan merecida, además, nos guste o no, pese a las pocas probabilidades que tiene de recibir ningún Nobel en lo futuro.

Parece ser que al respecto ha recibido un pequeño escándalo de beatería social: “¡Cosas son del tiempo, que no de España!”, como dijera el poeta. Ya que se hace literatura, como se hace arte en general, para luego, para más adelante, irremediablemente para la posteridad: ese momento por venir en la Historia, cuando desaparecidos en el anonimato total los asustadizos de hoy, sólo quede el nombre del gran novelista costarricense iluminando un momento de su patria.

Este momento preciso, el de hoy, en que hay aún tantas gentes de campanillas que no saben siquiera quién es Carlos Luis Fallas (p. 2).

El 13 de mayo, en el *Diario de Costa Rica*, Guido Fernández se volvió a referir a *La Luna es Azul*, esta vez a modo de crítica, como era su costumbre. En un artículo titulado como la pieza, escribió:

El público puede ir confiado a ver “La Luna es Azul”. No le servirán exactamente el mismo plato que le dieron David Niven, William Holden y Maggie MacNamara, o sea una comedia de mundano espíritu, con delicioso cinismo, a la que los actores se entregaban con un aire de elevación y sofisticación estimulante. Se encontrará que “La Luna” se ha transformado en una suerte de sainete con dignidad de comedia en donde los personajes son un poco grotescos y las situaciones y los chistes más gruesos, pero precisamente por esas razones reirá con mejor gusto. “La Luna” tenía en el cine un reparto ejemplar, pero una traducción de diálogo parcial y confusa. Yiya Montejo y los actores en el trabajo de pulimiento han saltado por encima de las barreras del lenguaje para darnos una versión española sumamente flexible que gira sobre ejes como con aceite de buena calidad.

¿Que no es la misma “Luna” que vino del cine? Ciertamente. Admitamos que esta “Luna” está muy lejos de la película y, para ir más allá, de la propia concepción original del autor. Pero lo cierto es que, para poner a trabajar la comedia dentro de las previsiones del dramaturgo, había que contar con gente como Niven, Holden y MacNamara. Jean Moulaert, Daniel Gallegos y Clemencia Martínez forman un equipo de actores que avanza en la caracterización con coherencia y buen nivel, pero principalmente con un concepto de la misma que tiende a suplir aquella magnitud de reparto de la película. Un poco de astracán, algunos atisbos de relleno oportuno, ciertas inflexiones del ritmo, un buen estudio de la acción externa y, particularmente, un esfuerzo supremo para evitar la caída vertical de la comedia en el tercer acto, ponen este equipo en condiciones de hacer reír al público, y le dan la garantía de que los tiros al blanco harán estruendo.

Es posible que la solución no le traiga al Arlequín tanta gloria como la que le dio, por ejemplo, “Mis Tres Angeles”, en donde la comedia se mantenía en el mismo plano de la concepción todo el tiempo. Sin embargo, en aquella oportunidad el material era distinto. No había intenciones ocultas en el diálogo, ni la franqueza aguda de sus implicaciones. Poco podían dar los actores como contribución personal que no estuviera ya en la obra. En “La Luna”, en cambio, la necesidad del aporte individual es mayor y por eso, si bien hay mucha distancia del texto a la interpretación, puede asegurarse que no irrespeto, mucho menos tergiversación.

Con “La Luna es Azul”, el itinerario del Arlequín parece haber terminado un ciclo. Pasando revista a las obras que el grupo ha llevado a escena, se encuentra un énfasis pronunciado en la comedia. Pocas obras dramáticas hacen la excepción, señaladamente tres: “La Versión de Browning”, “Delito en la Isla de las Cabras” y “Largo viaje de un día hacia la noche”. Resulta pues necesario que, después de hacer reír por algún tiempo al público, el Arlequín busque en obras de otro temple no necesariamente intelectuales o trágicas, el camino que poco a poco, por imperio de los elementos a que tiene que adaptarse, ha ido dejando. Es en estas obras en donde la verdadera vocación se pone a prueba: en donde ya no se hace teatro por divertir y divertirse, sino con preocupación mayor: de cultura propia y cultura proyectada. Si el plan de montar “La invitación al castillo” de Anouilh se lleva a cabo, esta aspiración podrá satisfacerse (p. 4).

El 15 de mayo, el periódico *La Nación* difundió un comentario sobre el éxito de la pieza. Decía así:

LAS REPRESENTACIONES DE “LA LUNA ES AZUL” EN EL TEATRO ARLEQUÍN

La comedia “La Luna es Azul”, que con enorme éxito estrenó el Teatro Arlequín hace más de dos semanas, continúa atrayendo grandes cantidades de público a su sala. Conversando con el tesorero del grupo, señor José Trejos, nos enteramos de que hasta el momento lleva uno de los mejores records de entrada. No es para menos. La comedia es chispeante, picaresca y actuada a cabalidad por sus actores, Clemencia Martínez, Jean Moulaert y Daniel Gallegos, más la corta, pero espléndida intervención de Marius Ferrat¹¹⁶.

Jean Moulaert, quien es al mismo tiempo director del grupo, nos manifestó también su complacencia. Se expresó más o menos en los siguientes términos: “Parece que, por fin, después de tres años de dura lucha, el Arlequín ha comenzado a recoger los frutos de la tradición teatral que él mismo ha creado. Nuestro grupo espera con gran entusiasmo, que este favor del público continúe, ya que, al no tener el teatro otro apoyo que el muy real de sus asistentes, es con ellos y por ellos que deberá llegar a ocupar un lugar digno en los movimientos teatrales de América”.

Totalmente de acuerdo con las palabras de Moulaert, pues nada es tan importante para un país como brillar por su cultura.

Nos despedimos de él tras la corta entrevista, con la intención de visitar, en fecha próxima, a algunos de los otros miembros del grupo (p. 5).

La obra continuó presentándose durante varias semanas y se bajó con la función del 28 de mayo, según lo informaron los medios de prensa, especialmente el periódico *La Nación* del 27 y 28 de mayo.

El 20 de agosto de 1959, el Teatro Arlequín se aventuró con una obra emblemática del teatro contemporáneo: *Casa de muñecas*, de Ibsen. Ese día fue el estreno de esa pieza dirigida por José Tassis, a la sazón director del Teatro Universitario.

116 Quien actuaba era Bill Denny y no Marius Ferrat.

En ella actuaron el propio Tassis, Kitico Arguedas [Moreno], Jean Moulaert, Albertina Moya, Irma de Field, Kenneth McCormick y Virginia López.

Un día antes del debut, el periódico *La Nación* del 19 de agosto, publicitó esta nueva obra del Teatro Arlequín con una gacetilla ilustrada (Figura 76) con el título de: “Esta semana en el Arlequín: ¡Ibsen!”, que se inserta tal como salió.

ESTA SEMANA EN EL ARLEQUIN: ¡IBSEN!



KITICO ARGUEDAS

El programa que estrenara El Arlequín esta semana, contiene una serie de elementos interesantes. El primero, es la obra misma: la “Casa de Muñecas” de Hendrik Ibsen. Una de las obras más valiosas en la historia del teatro moderno la que revolucionó (hacer 80 años) la técnica teatral, hasta entonces rebasada, retórica y falsa. La que, en suma inauguró el realismo en el escenario.



JOSE TASSIS

Han hecho, han sido hechas por compañías de repertorio, sin que el montaje haya sido la minucia y cuidado que una obra de esta categoría requiere.



KENNETH McCORMICK

Precisamente, en el montaje y dirección de que ha sido objeto esta vez “Casa de Muñecas”, reside otro de los puntos interesantes del programa que se va a presentar. Jose Tassis la ha dirigido, como el primer trabajo teatral que hace desde que terminó sus estudios dramáticos en la Universidad de Chile. Además, ha asumido uno de los papeles principales, y será motivo de expectación el volver a ver al magnífico actor que es Tassis, después de una ausencia de cuatro años de nuestros escenarios. El creador de “El Doctor Knock” y de “Topaza”, es uno de nuestros mejores actores y tras un largo silencio, viene a recuperar su posición.



ALBERTINA MOYA

“Casa de Muñecas” es, posiblemente, la obra teatral más importante, histórica y literariamente, que se haya presentado en Costa Rica desde que la actividad teatral antioqueña se inició hace seis años.

La obra, por supuesto, es conocida aquí, tanto en las tablas como en el cine. Pero las versiones cinematográficas la han adulterado y traicionado hasta dejarla irreconocible. Y las presentaciones escénicas que de ella se



VIRGINIA LOPEZ

Figura 76. Se anuncia próxima obra: *Casa de muñecas*, de Ibsen. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 24.

Teatro ARLEQUIN
8.30 P. M.
HOY
ESTRENO
KITICO ARGUEDAS
JOSE TASSIS
ALBERTINA MOYA
en
CASA DE MUÑECAS
de Henrik IBSEN
Dirección de
JOSE TASSIS
Boletería abierta desde las
4 p. m.
Reservaciones al Teléfono:
3 1 4 1
50 vrs. Sur Anexo

Figura 77. Aviso estreno de *Casa de muñecas*, de Ibsen. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 44.

Al día siguiente, 20 de agosto de 1959, también *La Nación* incluyó entre sus páginas un anuncio (Figura 77), en el cual se consignó la información básica que correspondía al evento. Dos días después, *La República* dio cuenta del montaje con fotografía de Kitico Arguedas [Moreno] y texto (Figura 78), y señaló que el público había tenido, hasta el momento, muy buenos comentarios sobre la puesta en escena de *Casa de muñecas*.

Al día siguiente, 23 de agosto, ese mismo medio, *La República* publicó un artículo del director de la obra, José Tassis, titulado “Un drama de libertad”, cuyo texto completo se presenta aquí, luego de la fotografía que lo ilustraba (Figura 79):

Cada época ha tenido su propia expresión en los distintos y varios campos de la actividad humana. La tragedia en Grecia, vinculada a un público creyente con la mística de un espectáculo agnóstico: los hombres luchaban contra la fatalidad, contra lo absoluto. Pasado el tiempo, un suceso histórico y cultural como es el Renacimiento, enfrenta al ser humano a sus propias potencias y se halla con que el hombre no es una criatura inerte ante lo absoluto.

El drama ocupa, entonces el lugar de la tragedia en una frágil lucha del hombre contra el hombre mismo. Podríamos decir que tal es el sentido definitivo del drama denominado “clásico”. Y para llegar hasta nuestros días, podríamos citar a Arthur Miller, quien, por ser casado con Marilyn Monroe, no ha dejado de ser un hombre inteligente; él ha dicho: “la tragedia moderna es documentación”. Poco se ha insistido en tan interesante conclusión, y es que nuestra tragedia, nuestro drama moderno, es la titánica lucha del ser humano contra su propio carácter. En esto se percibe cierta “fatalidad”. Nuestros olímpicos dioses, paganas sombras que circundan con extraños designios nuestras acciones, son el ambiente, la educación, la religión, llevados a un punto crítico ante la situación ambigua y dramática de nuestro propio ser. Un caos, con fuerza centrípeta, trastorna nuestro equilibrio interno, frágil elemento al margen de acontecimientos poderosos, ajenos al deseo individual de realizarse. Esta fuerza negativa es frustración. El hombre está muy solo en medio de tantas mezquindades, incapacitado para defenderse honestamente. El hombre se traiciona a sí mismo. De aquí parten todas las premisas de la dramaturgia moderna.

Mas, si ante el cataclismo, o frente a la Torre de Babel siempre se rebela la criatura humana con su eterna inquietud, es porque posee la mística de la palabra, del pensamiento y la acción. El teatro es una oración. La obra dramática está rogando por días mejores y una superior conquista para el hombre.

Y a eso queremos llegar¹¹⁷: [...] Todos recordamos la fábula mitológica de Prometeo. Pues no estaría mal agradecerle a IBSEN, el que arriesgara su inmortalidad, por procurarnos el fuego, no el que simplemente calienta, sino el que produce luz: luz en medio del tenebroso mundo que viene soportando el hombre desde hace ochenta años.



Figura 78. Se anuncia obra en cartelera: *Casa de muñecas*, de Ibsen. (Kítkico Moreno). Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 10.



Figura 79. Fotografía de José Tassis, director de *Casa de muñecas*, de Ibsen. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 12.

117 Hay tres renglones ilegibles en el periódico, imposibles de recuperar.

El drama de IBSEN, (sobre todo el Ibsen realista) es un drama de libertad. Una libertad pagada con la única moneda efectiva en esta clase de negocios lícitos: la verdad. Desde Cristo muchos como Él, han sido puestos en [una] cruz, en nombre de la verdad. Esta no es una verdad crítica, por el contrario, crea situaciones álgidas a las que, en última instancia, el hombre apela con su propia decisión, con una actitud dramática. La verdad de Ibsen, como todas las verdades genuinas, lucha contra la hipocresía. Y esta diabólica fuerza, arma de los débiles, repta y rompe muros y resquebraja murallas, las mismas defensas de la sociedad.

A los temerarios caballeros de esta lucha, se les suele llamar “redentores”, casi en un sentido peyorativo, por parte de almas livianas, indispuestas para ofrecerse a la lucha. El tiempo ha armado a estos andantes héroes con los máximos honores. Ibsen es reconocido como el Padre del Drama Contemporáneo, y nosotros agregaríamos: Caballero de la Libertad y de la Verdad.

Todo esto viene al hecho de que en el TEATRO ARLEQUIN se estrenó el día quince¹¹⁸, CASA DE MUÑECAS, obra del autor noruego a que nos hemos referido.

El argumento de este drama (y no comedia, como se ha dicho por ahí), corre paralelo a hechos ocurridos realmente. Se dice con seguridad, que el personaje, Nora, es una copia fiel de LAURA PETTERSEN, amiga de Ibsen, y autora de “Las Hijas de Brand”. Era una joven de alegría muy natural, a quien Ibsen llamaba, precisamente, la “alondra”, como Helmer a Nora. Se casó con Víctor Kieler, cuyo padre había sido arruinado por una garantía dada a un amigo, lo cual le dejó una especie de fobia de toda solicitud o préstamo y una enfermedad nerviosa. Su esposa pidió dinero prestado, sin decirle nada, con el fin de facilitar su curación. Consiguió su propósito, pero luego fue ella la que se enfermó de preocupación por no poder devolver, con el producto de sus publicaciones, el dinero pedido.

La simiente del drama está abonada. Este episodio, parco y anticipador, es un testimonio somero de cómo Ibsen refleja en sus obras la verdad con todas sus fases. La conclusión o inferencia originada en la obra es otra verdad exclusiva para el espectador. Este se la llevará a su casa y la rumiará hasta ver claro en la esencia del mensaje ibseniano, porque, eso sí, es una obra polémica. No deja de ser teatro, ni deja de ser actual, porque el “hombre-público” ante este documento de realidades, no puede permanecer pasivo, ni dentro ni fuera de la sala.

Ibsen es un defensor acérrimo del individuo, y comentándolo, dice de él Ofelia Machado Bonet: “Cuando la familia, la sociedad o el estado sofocan al individuo, lo desvirtúan, le impiden el pleno desarrollo de su personalidad; cuando lo atan a falsos convencionalismos, cuando lo confunden de tal modo que ni siquiera puede conocerse a sí mismo, en esta pequeña medida, en que dentro de la naturaleza humana, esto es posible, Ibsen piensa que, por encima de todos los deberes, están absoluta y definitivamente los deberes y los derechos individuales”¹¹⁹. Muchas de las heroínas de Ibsen optan por suicidarse al descubrir la falsedad o inconsistencia de su situación o de su vida. Tal sucede a Hedda Gabler. Es decir, le cierra el paso sin la posibilidad de la reconsideración; la hace sucumbir en forma definitiva. En CASA DE MUÑECAS no sucede esto. El drama queda en suspenso. La partida de Nora, admite la posibilidad del retorno y eso es lo que queda en el alma de

118 La obra se estrenó el día 20.

119 Esta cita está toda en letras mayúsculas en el original del periódico.

Torvaldo Helmer, su esposo, cuando repite, esperanzado, las palabras de Nora: “¿El mayor de los milagros?”

No hay drama de alcoba, ni triángulo malicioso, y apenas sí se matiza el amor sensual. El de Ibsen es un teatro difícil; es para un público interesado en seguir de cerca esas casi imperceptibles transiciones, gestos leves, exteriorización de una psicología tensa en los personajes. Ibsen pintó sus muñecos con la mejor y más amorosa poesía: la vida. En fin, es un drama de libertad, como el autor lo fue un hombre liberal.

“Es completamente insignificante, dijo Ibsen, que nuestros políticos procuren a la sociedad algunas libertades más si no procuran la libertad a los individuos” (pp. 12 y 21).

La crítica sobre el montaje de *Casa de muñecas* escrita Alberto Cañas (O. M.) se publicó el día 26 de agosto de 1959, en el periódico *La Nación*. Con título homónimo al de la obra, anotó:

Casa de Muñecas (Et dukkehjem). –Tres actos de Heindrik Ibsen. Interpretada por Kitico Arguedas, José Tassis, Albertina Moya, Jean Moulaert, Kenneth McCormick, Irma de Field y Virginia López. Presentada en el Teatro Arlequín, bajo la dirección de José Tassis [negrita pertenece al original].

“Sólo sé que soy un ser humano igual a ti”, dice Nora a su marido Helmer en el tercer acto de “Casa de Muñecas”. Y en esta frase se resume la obra. A estas alturas, el hecho de que una mujer proclame una cosa así, no tiene mayor trascendencia. Pero en 1879, cuando Ibsen escribió su drama, aquello provocó un escándalo que se escuchó en toda Europa.

“Casa de Muñecas” tiene, en la historia del teatro y en la historia de la literatura, un sitio importante. No es que sea la primera vez que se proclamaba la independencia de la mujer. Pero sí fue la primera vez que la mujer entró al escenario con categoría de ser humano, de persona con derechos. “Casa de Muñecas” no era un manifiesto político o sociológico, pero sí una profecía. De Nora a las “mujeres emancipadas” de Bernard Shaw no había –literalmente– más que un paso. De Nora a las mujeres de hoy, no había más que otro.

“Casa de Muñecas” no es obra que levante polvorines de ninguna clase. A los 80 años de escrita, ha dejado naturalmente de ser revolucionaria. Pero su importancia como obra literaria sigue en pie: es el drama que rompió con los convencionalismos escénicos tradicionales, con la llamada “comedia bien hecha”, de complicada y abundante trama, llena de sorpresas y efectos teatrales, y adelantó un teatro realista que se propone poner en escena problemas humanos y no tramas exóticas; seres humanos y no muñecas. En medio de ese teatro actual, “Casa de Muñecas” permanece como una obra de exquisita estructura, de balanceados sentimientos, de cuidadoso estudio psicológico, de limpio y equilibrado diálogo, carente por completo de estridencias indebidas.

De allí que su presentación en el Arlequín no sea lo anacrónica que a algunos les ha parecido. Es cierto que el problema en 1959 no es que una mujer se decida o no a abandonar la “casa de muñecas” en que vive; el problema hoy es más bien ver cómo se las arregla el marido para que la mujer no se vaya. Pero el conflicto personal de Nora –en contraposición al conflicto social planteado por Ibsen– sigue vigente: es el derecho de una mujer a ser considerada como tal y no como una muñeca. Es el de si la relación conyugal ha de ser puramente romántica, amorosa y protectora, o más bien una relación igualitaria entre dos seres humanos. Sociológicamente,

y hasta jurídicamente, el problema ya está resuelto. Pero en términos individuales todavía suele presentarse, y todavía tiene validez dramática.

La presentación que de “Casa de Muñecas” se está haciendo en el Arlequín, es un acierto en algunos aspectos, y un fracaso en otros. Es –digámoslo sin ambages– un triunfo personal de José Tassis como director y como actor; y al mismo tiempo, un fracaso personal de José Tassis.

Había expectación entre los aficionados, por ver lo que Tassis iba a hacer, después de sus estudios de arte dramático en Chile. Los resultados favorables de esos estudios están a la vista. Pero al mismo tiempo, Tassis ha cometido errores imperdonables, que están ocultando –a los ojos de muchos espectadores– las virtudes indudables de su labor en este caso.

Tassis ha presidido un montaje minucioso y preciosista de la obra de Ibsen. Un montaje de impecable ambientación en decorado y en vestuario. Un dechado de ritmo, de movimiento escénico, y de fluidez. Todo lo cual trasunta en conocimiento pleno de la obra y de su autor, y una firme seguridad en sus medios de trabajo, y en sus propósitos escénicos. Tassis, cuando comenzó a dirigir “Casa de Muñecas”, sabía exactamente lo que quería. Y esto hace más graves las fallas.

José Tassis ha concebido “Casa de Muñecas” como una obra íntima, tenue, asordina, y ha entregado al público, sin coma más ni coma menos, la obra que él concibió.

Pero el espectáculo no logra ser satisfactorio. En un afán de atenuar, de subrayar el **pianissimo**, de mantener una completa y restringida sobriedad de actuación, Tassis ha hecho una “Casa de Muñecas” sin pasión y a veces sin vida. Ha refrenado y encadenado a tal extremo a sus actores, que prácticamente les ha dejado sin libertad de expresión, constantemente reprimidos, a punto de estallar, pero sin hacerlo. Está claro que Ibsen no debe declamarse, sino conversarse. Pero en todo puede haber extremos indebidos. Y en este caso, la frialdad ha llegado hasta tal punto, que todos los actores hablan en un murmullo, en un susurro que en la cuarta fila de lunetas hay que hacer un esfuerzo para escucharlos. Y los espectadores que están sentados en la parte posterior del teatro (y esto a escasos diez metros del escenario) terminan por no captar la mitad de lo que se dice en escena.

José Tassis, actor, tiene recursos y escuela, es claro. Y domina a la perfección la técnica intimista que José Tassis, director, impuso al resto del reparto: la frase entrecortada, el murmullo a flor de labio, la voz suave, pero perfectamente modulada y proyectada. De modo que el personaje Helmer está de cuerpo presente en la escena, cuidadosamente diseñado y compuesto. Pero, ¿los demás? Kitico Arguedas es una actriz de temperamento, de pasión. Y es Nora que susurra como amordazada, la limita, la amarra y la sofoca. De pronto habla casi en secreto. El resultado es que el papel pivotal de Nora se queda como a medio hacer, y contribuye a la monotonía (o sea: un solo tono) general de la representación.

Quizás el que mejor ha captado la técnica directorial de Tassis ha sido Kenneth McCormick, que –a pesar de ciertas dificultades de dicción– logra un personaje inteligible y bien compuesto.

Jean Moulaert hace un gran esfuerzo como el doctor Rank. El público, acostumbrado a verlo en papeles cómicos, se desconcierta en su aparición inicial (como le pasó a Alec Guinness cuando asumió un papel trágico en la película “El Prisionero”). Pero después, es posible apreciar que Moulaert comprende a su trágico personaje, y logra conmover, principalmente en su última escena.

El papel importante que resta, es el que hace Albertina Moya. No es un papel, el de Cristina, que luzca a una actriz, y la señorita Moya no le pone mayor énfasis.

Una cosa es general en la actuación del reparto: Todos los integrantes conocen bien sus papeles, componen bien sus personajes, y comprenden la obra que están representando.

Pero en enormes trechos, no se les oye.

La “Casa de Muñecas” que estamos viendo en el Arlequín, es un espectáculo preciosistamente dirigido, pero extrañamente inmóvil (algo así como las cuidadosas y meritorias películas del director americano Daniel Mann). Tassis ha logrado demostrar que es un director de categoría, y lo será mejor cuando tome más en cuenta el temperamento personal de sus actores (que no muñecos) y la acústica de la sala.

Como actor, Tassis ha avanzado muchísimo desde sus famosas intervenciones en el Teatro Universitario, y recupera la posición destacada que tenía antes de viajar a Chile. Pero es el único que domina y tiene experiencia en la técnica de actuación que impuso, resulta ser el único que logra resaltar en la escena, y que captura verdaderamente al público. (Salvo la escena en que Kitico Arguedas baila la Tarantella, oportunidad en que no había oportunidad de refrenarla, y en la que da rienda suelta a sus facultades). De donde se desprende lo que decíamos al principio: que “Casa de Muñecas” es –en algunos aspectos– un rotundo triunfo personal de José Tassis; y en otros, un fracaso personal de José Tassis (p. 22).

La crítica de Guido Fernández, “Casa de muñecas”, apareció en el *Diario de Costa Rica* en dos tractos: uno el 28 de agosto de 1959 y el segundo el 30 de ese mismo mes y año (ambos en página 4). El texto completo es el siguiente:

Es un error creer que Ibsen fue, fundamentalmente, un polemista. Para muchos su obra significó la labor de un “anticristo de los conservadores”, sólo porque su posición fue absolutamente heterodoxa frente a determinados problemas humanos y no pudo ser indiferente a sus responsabilidades como escritor. Pero el que algunas de las lacras de la sociedad en que le tocó convivir fueran exhibidas, analizadas y resueltas en escena no da, en modo alguno, la tónica de toda una extensa y hermosa producción dramática.

Aun en obras suyas en que la intención beligerante es más obvia –como “Casa de Muñecas”, “Espectros” y “Un enemigo del pueblo”– el observador acucioso, el lector sensible podrá captar el fuerte soplo dramático que las invade, un gran sentido de la poesía trágica gravitando sobre todas las escenas.

Porque Ibsen no fue un reformador, sino principalmente un poeta. Los reformadores tienen su lugar en la historia, pero con una personalidad convertida en silueta mientras su obra activa comienza a diluirse al paso de los siglos, cuando ya los problemas toman otro rumbo y las soluciones se asoman a otros niveles. Incluso los líderes religiosos llegan a ser únicamente punto de partida: la piedra angular de todo un movimiento espiritual, pero, al fin y al cabo, piedra. Sólo Cristo logró trascender esa condición y proyectarse a través de los tiempos como un vigoroso personaje.

Si Ibsen se hubiera propuesto, por ejemplo, desenvainar la espada en defensa de la mujer desde el punto de vista político —o sea en proclama de su igualdad frente al hombre— es probable que a estas alturas se le recuerde quizás como a Rousseau y los enciclopedistas en relación con la Revolución Francesa, pero nunca al lado de Esquilo ni al de Shakespeare. Lo universal y eterno de él, como en estos otros, es lo que precisamente soslaya: problemas transitorios para ocuparse de los más hondos y perdurables de la condición humana.

“Casa de Muñecas”, antes que un panfleto feminista, es una vigorosa defensa a la individualidad. Nora es, en este caso, la víctima, pero pudo haber sido el mismo Torvaldo quien se libera de las ataduras sociales y de las hipocresías de una formación falsa. Lo que importa en la obra es pues la posición del personaje ante las bridas que tratan de sujetarle: Nora surge reivindicada de la prueba, ella encuentra el camino de su propia salvación humana, aun con sacrificio de deberes hacia su hogar y sus hijos. Y es patente que Ibsen no se convierte en defensor incondicional de su conducta, porque prevalece la duda grave de si ha hecho bien o mal en abandonar sus hijos a la tortuosa formación que puede darles su marido, y aun en dejar a éste en sus propias manos, sin esperanza de salvación. Ibsen deja ver, sutilmente, que quizás Nora ha escogido el camino más heroico, pero no el más aconsejable. Sin embargo, el énfasis en la personalidad del individuo, el culto al yo es lo que parece darle estructura mental a esta obra.

Este drama, sin embargo, no es solamente un juego de ideas. Las ideas envejecen y las lastima el tiempo; la poesía, por el contrario, toma un nuevo aroma con cada despertar. Si bien los problemas del binomio individuo-sociedad, individuo-estado, son hoy más que nunca de actualidad, en los términos en que los plantea Ibsen podrían deteriorarse al paso de los años. En cambio, la inspiración poética resiste la prueba del tiempo. Hay en “Casa de Muñecas” momentos de gran belleza emocional; una inteligente penetración en los caracteres, desde el de Nora, que queda desnudo en pocos trazos, hasta el del Dr. Rank, un pobre hombre solitario que busca el fuego del hogar para que sus cenizas queden en alguna compañía. Ibsen presenta, en escena, a seres humanos cuya conducta no revela una determinación de servir de instrumento a las ideas, ni de actuar en función de ellas. Su propósito es, antes que todo, vivir, acentuar su individualidad, darse enteros y libres de sujeciones. Y el autor los va perfilando con una maestría para dibujar la acción humana que sólo los genios poseen.

Además, y aunque ya no sea problema nuestro, el rompimiento de moldes clásicos en la temática, el desarrollo y la construcción del teatro, manifiesto por primera vez en Ibsen como en Strindberg, son una luz inquietante que hace admirar con mayor fuerza el drama de “Casa de Muñecas”.

De modo que, antes que un ensayo sobre el status social de la dependencia de la mujer; antes que un discurso a favor de los derechos femeninos, “Casa de Muñecas” es una

expresión del culto a la verdad que tenía Ibsen, de su firme convicción sobre la libertad del individuo. Y, por otra parte, más importante aún, una gran obra poética.

El hecho de que, si está bien o mal que el Teatro de Cámara Arlequín haya puesto en escena una obra de Ibsen, que superficialmente juzgan muchos como anacrónica, no es siquiera discutible. Podría ignorarse que la historia del teatro universal tiene a Ibsen como el padre del Teatro Moderno, por todo lo que él significó desde el punto de vista de la revolución dramática de fines del siglo pasado. Pero no puede inadvertirse la fuerza espiritual y la tremenda realización poética que hay, por ejemplo, en obras como “Casa de Muñecas”. Ibsen probó todos los géneros y los estilos: hizo drama romántico, realista, simbólico, polémico. Pero antes de atreverse a un encasillamiento, los mejores críticos han dicho que Ibsen es un poeta cuyo lirismo tiene un acento fundamentalmente humano y por tanto nunca pasado de moda.

Esto es, precisamente, lo que sí puede ser objeto de consideraciones, si se habla de la puesta en escena que recibió “Casa de Muñecas” en el Arlequín.

La obra, tal como la concibe y ejecuta José Tassis, el director y primer actor, rehúye lo voluptuoso y lo sensacional, o sea aquellos aspectos característicos por su transitoriedad. Pero en el esfuerzo por soslayar el aspecto polémico que puede venir involucrado en el drama de Nora y su búsqueda de libertad, Tassis ha caído en un extremo muy distante y opuesto: le ha bajado todo el volumen poético y ha dejado el énfasis en el debate.

Esto se debe, especialmente, a dos fallas de dirección: La primera consiste en borrar de los actores toda posibilidad de ejecución propia. Tassis ha estudiado, ha previsto absolutamente todos los detalles. El movimiento escénico está marcado con énfasis; los vacíos están inteligentemente compuestos. Los actores no se mueven, ni respiran ni dicen nada sin su permiso. O sea que ha anulado por completo la inspiración personal de cada uno. La única que logra desembarazarse un poco de estas restricciones es Kitico Arguedas. De ahí que sea ella quien salva la obra.

La otra falla se refiere a la actuación de Torvaldo, y Tassis, como director, resulta responsable de su propio error. Frente a Nora, que en manos de Kitico Arguedas tiene una fuerza interior contenida pero patente, resulta deshumanizado, opaco, balbuceante. Un maquillaje excesivo y el delineamiento del personaje desde una posición errónea, son las causas de su falta de vida. En la escena final, por ejemplo, cuando Nora comunica a Torvaldo que deja el hogar porque no quiere vivir en él, con un extraño, todas las reacciones del marido suenan falsas, convencionales y susurrantes.

No puede negarse, porque está presente en todo momento, el gran oficio del actor-director. Pero en un grupo en que la mayor parte de sus componentes no alcanza una condición profesional, esto antes que una virtud es un defecto. La actuación de Tassis es meditada, fría, introspectiva. No proyecta lo que lleva dentro, y pareciera que no le preocupa. O sea que lo ha hecho deliberadamente, porque esa es su concepción del personaje. Respetamos ese criterio, pero en modo alguno lo compartimos.

Kitico Arguedas, en cambio, sí pone pasión, dentro de las limitaciones impuestas, al personaje de Nora. Es extraordinario su trabajo tanto más cuanto que en ningún momento está vacía de su personaje: lo lleva adentro todo el tiempo, lo vive intensamente y no deja que se le escape ni cuando escucha u observa. Ella lo matiza con rasgos femeninos muy nítidos, lo hace creíble y, lo mejor, comprensible a los ojos del público de hoy.

Jean Moulaert está totalmente dominado por las circunstancias. El Dr. Rank tiene sólo unos dos o tres momentos de ternura y calor humanos. Por lo demás, su rigidez física parece una expresión de la rigidez interior.

Albertina Moya y Kenneth Mc Kormick [sic] componen los dos personajes de segundo plano eficazmente, pero sin dejar de comprender que están un poco alejados del planteamiento dramático.

“Casa de Muñecas” es una experiencia interesante para nuestro teatro. Es una lástima que Tassis nos haya entregado una versión como la que se presenta en el Arlequín, pero, en todo caso, la empresa ha sido difícil y en la voluntad de realizarla hay méritos que sólo se alcanzan gracias al trabajo. Elogiamos su preocupación por darle al teatro el nivel profesional que le hace falta en Costa Rica: el sentido de la responsabilidad escénica en todos sus detalles y manifestaciones. Pero no compartimos su modo de entender y realizar la obra, porque le apaga su hálito de poesía y le subraya lo que el mismo Ibsen negó fuera su intención.

El 27 de octubre de ese mismo año (1959) subieron a escena, en un mismo programa, dos obras: *Los pocos sabios*, de Alberto Cañas, y *La lección* de Ionesco. Ambas piezas fueron dirigidas por Jean Moulaert. El elenco de la primera estuvo integrado por José Trejos, Roberto Fernández, Virginia Grütter, Marius Ferrat y Francisco Portillo, y, el de la segunda, por Jean Moulaert, Sagrario Pérez Soto e Irma de Field.

Varias informaciones previas al estreno fueron preparando a los espectadores para ese importante acontecimiento.

En relación con *Los pocos sabios*, en la revista *Brecha* del mes de abril de ese año 1959, un artículo suscrito por Francisco Marín Cañas comentó varias obras de Alberto Cañas. De *Los pocos sabios* señaló:

Prueba de la cercanía a lo intrínsecamente tico es la farsa “Los Pocos Sabios”, de estilo nítido. Sólo el “vos” le falta para quedar limpia de entreveros. Juro que es enteramente deliciosa y que está conseguida en la medida que se propuso el autor; lo cual no es pequeña hazaña. Le envidio lo que se habrá divertido haciéndola, y deduzco de ahí lo que se divertiría el público presenciándola, el día que se “monte” como merece. Lo cual resulta inexplicable que no se haya hecho ya (pp. 23-24).

En la sección “Lecturas Dominicales” del suplemento *Dominical* del periódico *La República* del día 25 de octubre de 1959, se podía leer un extenso artículo titulado “Los pocos sabios”. El subtítulo estaba resaltado en negrita y anunciaba: “El martes se estrena en el teatro El Arlequín la comedia de Alberto Cañas, ‘Los Pocos Sabios’. A propósito de tal acontecimiento hemos conversado con el autor, y he aquí el resultado”. Esta entrevista compartió espacio, nada más y nada menos, que con la noticia del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura de ese año (1959) a Salvatore Quasimodo. El artículo de fondo también dio cuenta del nuevo montaje del Teatro Arlequín y estaba ilustrado con una fotografía de Alberto Cañas (Figura 80) y otra de Jean Moulaert y Sagrario Pérez (Figura 81) tomada de un ensayo de *La lección*, de Ionesco. El texto apuntó lo siguiente:

Poco podríamos decir para presentar a Beto Cañas que ya no supiera la mayoría de los lectores. Bien conocido es él a través de sus actuaciones en la política nacional, la diplomacia y las letras. Pero fundamentalmente en este campo, donde se ha destacado quizá como el primer escritor humorístico de nuestros días. Ha cultivado con especial fortuna el ensayo. Su pequeña obrita de carácter político, “Los 8 años”, ha sido muy elogiada desde el punto de vista literario. Su crítica de teatro y cine es uno de los platos favoritos de los lectores desde hace muchos años, y sus cuentos, aunque no tan afortunados, también muestran claramente su vena humorística. También escribe poesía y teatro.

Entendemos que “El Héroe” fue la primera obra de teatro suya que fue representada¹²⁰. La crítica le dio una paliza casi unánime. Aunque la verdad es que por ser una obrita de implicaciones políticas inmediatas deberá ser juzgada después de muchos años sin prejuicios de tal naturaleza.

Pero dejemos que hable Beto Cañas, que además de todo lo dicho es un insigne conversador. No tenemos que preguntarle mucho

—Esta comedia mía que van a representar en El Arlequín difiere de mi obra anterior, “El Héroe”, en todo sentido. Fundamentalmente, difiere de ella en que aquélla aspiraba a ser trascendente, a tocar con seriedad un tema importante para los costarricenses de mi época y generación, y esta obra no aspira más que a divertir.

Siendo como es una obra carente por completo de pretensiones, es, sin embargo, de cuantas cosas he escrito, la que más trabajo me ha dado. Quizás a algunos de los espectadores les suene remotamente a cosa conocida; y es que tiene su origen en otra obra que, siendo yo muy joven, escribí para el Radioteatro que Alberto Castillo mantenía en Nueva Alma Tica, y que él radiotransmitió varias veces con el título de “El Fruto Cierto”. He dicho que quizás alguien la recuerde. Mi esperanza es que no.

UNA COMEDIA

Después del fracaso de crítica que obtuve con “El Héroe”, sobre la cual se escribió mucho, y sólo Abelardo Bonilla lo hizo favorablemente, pensé que lo mejor era ponerme a trabajar sobre un tema humorístico; eran los días en que Jean Moulaert acababa de hacerse cargo del Arlequín y Guido Sáenz y Kitico Arguedas preparaban su primera intervención de fondo en “La Versión de Browning”. Yo quería escribirle a Moulaert una obra



Figura 80. Fotografía de Alberto Cañas, autor de *Los pocos sabios*, próximo estreno. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 12.



Figura 81. Escena de *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 12.

¹²⁰ Efectivamente, la obra *El Héroe*, de Alberto Cañas, fue estrenada por el Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica (El Arlequín), dirigido por Lucio Ranucci, el 24 de febrero de 1956, en un programa conjunto que, además, incluyó *Juego limpio*, de H. Alfredo Castro F., como ha quedado reseñado en el primer capítulo de esta investigación.

que le quitara a los espectadores el sabor amargo que podía haberles dejado el tono amargo de “El Héroe”. Y me acordé de mi vieja y juvenil radiocomedia. Pensé que su tema –un mediocre hombre de ciudad que, casi forzado por su esposa, se mete inexpertamente en la compra de una finca para instalar una granja, y se ve expuesto a toda clase de apuros, contratiempos, estafas y tragedias– tenía posibilidades. Pero estas posibilidades sólo podían explotarse si se despojaba [la comedia] de una cantidad de elementos secundarios, sub-tramas e incidentes. Es decir, si se la reducía a lo esencial; si se la reducía, en pocas palabras, a un acto. Recorté y tronché abundantemente, suprimí personajes, desarrollé con todo cuidado posible los que quedaban, procuré suprimirle todo lo que fueran chistes verbales y retruécanos, y le introduje un elemento nuevo: escenas en verso.

CUATRO FINALES

En aquellos días yo preparaba viaje para hacerme cargo de un puesto diplomático en el exterior. Casi al partir, le entregué a Moulaert la comedia en cuestión, una vez introducidas en ella algunas reformas sugeridas por Virginia Grütter y Guido Sáenz, pero con el convencimiento de que la comedia, ya para entonces titulada “Los Pocos Sabios”, adolecía de un defecto espantoso: un desenlace abrupto, súbito y muy poco efectivo.

Desde Nueva York sostuve correspondencia con Guido Sáenz, insistiendo en que, mientras no se arreglara ese terrible defecto, la obra no podría presentarse. No había necesidad de que yo insistiera en ello, porque todos los del grupo del Arlequín coincidían en lo mismo, y no había entonces peligro. Un buen día, decidí escribir una tercera versión, en busca del desenlace apropiado; y quienes conocieron el nuevo plan, lo aprobaron. Se escribió, pues, la tercera versión. Anduvo en poder de Ranucci, cuando trabajaba en el viejo local de Las Máscaras; y cuando ese local se cerró, volvió a manos de Moulaert.

Hace dos meses, supe que Moulaert proyectaba un programa de obras cortas, y necesitaba una que le completara la presentación que pensaba hacer de “La Lección” de Ionesco. Inmediatamente, “Los Pocos Sabios” volvieron a salir a flote, y escribí –por vía de pulimento– una cuarta versión. Esta es la que se va a representar.

CASTELLANO NEUTRO

¿Qué puedo decir sobre ella? Tal vez a algunos interese saber que (salvo las escenas versificadas) está escrita en un lenguaje neutro; es decir, en un idioma que ni es castellano puro, ni castellano tico; todas las formas verbales que en ella se emplean, son comunes al “tú” y al “vos”, de suerte que es un ensayo por “tiquizar” nuestro lenguaje teatral, sin localizarlo demasiado. Aunque con ella he pretendido –quizás lo logre– hacer reír, he procurado eliminar de ella todo tono sainetesco o astracanesco, y emplear procedimientos humorísticos más actuales; es decir, basados más en las situaciones que en el diálogo, lo que creo permite a los actores desenvolverse mejor.

UN BUEN REPARTO

Jean Moulaert ha reunido un reparto excepcional; un reparto superior a la obra. José Trejos y Roberto Fernández tienen más mérito como actores que yo como autor; y sus actuaciones han demostrado en los ensayos, que le darán auténtico humor a la obra. De Virginia Grütter se puede prácticamente decir que debuta en “Los Pocos Sabios”, y ya se verá qué notable comedianta es; y Marius Ferrat –que hasta ahora

sólo ha hecho papeles pequeños— le está dando a su personaje una comicidad que yo no sospechaba.

Hace algunos meses, Paco Marín Cañas publicó un artículo en el que, al referirse a esta obrilla, dijo que esperaba que algún día el público se divirtiera con ella lo que de seguro se había divertido el autor al componerla. Es cierto: escribirla ha sido una experiencia formidable, y ojalá los espectadores se diviertan con ella —ahora que la tendrán entre sus manos—, la mitad de lo que yo me divertí mientras la tuve en las mías.

LA LECCION

Pero no vale la pena hablar tanto de ella. La verdad es que yo considero que, en el programa del Arlequín, es únicamente un antipasto, y que el plato fuerte es “La Lección”. Yo he tenido la oportunidad de verla representada en el extranjero. Y juro que es una de las obras fundamentales del teatro cómico de este siglo. Es una comedia de una gran pureza, de un magnífico humor y una representante genuina de cierta revolución que se está operando en estos días en el teatro mundial. Creo que la presentación de esta obra de Ionesco, es una de las fechas importantes en la actividad artística e intelectual de nuestro país. Que su nombre aparezca unido al mío en un programa, es un honor de grandes dimensiones para mí. Pero, por otra parte, puede ser la causa de que aún el más benévolo de los espectadores, se dé aún mayor cuenta de lo desaliñada que es mi obrilla (p. 12).

Ese mismo día 25 de octubre de 1959, en la *La República* se informó, con el título de “Uno de los éxitos del teatro mundial reciente será presentado en el Arlequín”, lo siguiente:

Eugene Ionesco es un escritor rumano residente en París, que en los últimos diez años se ha revelado como uno de los dramaturgos más discutidos, más aplaudidos, más combatidos y más originales de este siglo. Su evangelio —según él mismo dice— es el “anti-teatro”, o sea que Ionesco trata de subvertir todos los valores dramáticos tradicionales y de hacer un teatro de humorismo extravagante, gratuito y descoyuntado que a veces raya en el surrealismo. La técnica de Ionesco consiste en exagerar hasta el absurdo la más normal de las situaciones, de manera que todo pierda hasta el más mínimo contacto con la realidad.

Su obra más famosa, LA LECCION, comedia en un acto, en la cual un profesor se empeña en dar a una adolescente, clases sobre las materias más increíbles y absurdas, sacando de las verdades más conocidas, conclusiones extrañas y de gran valor cómico. Típico de la técnica sorprendente de Ionesco, es que la obra culmina con un asesinato.

LA LECCION no es sino la mitad del programa que presentará El Arlequín a partir del martes 27 de octubre. El resto de la función lo ocupará una farsa de sabor muy tico, titulada LOS POCOS SABIOS, original del conocido escritor costarricense Alberto Cañas.

LOS POCOS SABIOS es el primer ensayo de teatro cómico autóctono que se hace en Costa Rica en mucho tiempo, y en él, Cañas ha tomado una situación muy frecuente: la de la pareja josefina que, cansada de la ciudad, decide irse a vivir al campo, para extraer de ella consecuencias risibles (algunas de ellas en verso), que culminan en el momento en que los dos protagonistas, en compañía de dos visitantes que les llegan, se ven en auténtico y real peligro de ser matoneados por un vecino (p. 21).



Figura 82. Aviso estreno de *Los pocos sabios*, de Cañas y *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 48.

El día 26 de octubre de 1959, en el diario *La Nación*, se publicó un artículo titulado “Un ensayo de teatro ‘a la tica’ en el Arlequín”. El texto señaló:

Hace muchos años, en Costa Rica teníamos ya lo que era prácticamente nuestro propio estilo de teatro local, sugerente, alusivo, de actualidad, y con un ambiente y una comicidad muy costarricenses, muy ticos. Obras de este estilo como “San José en Camisa”, “El Bellavistazo” y “En Busca del Candidato”, llenaron las viejas temporadas del América y el Moderno¹²¹.

Ahora, tras un lapso de casi un cuarto de siglo, el grupo de cámara del Arlequín va a presentar una nueva obra “a la tica”, con chistes costarricenses. Se trata de la farsa en un acto **Los Pocos Sabios**, de Alberto Cañas, en la cual se satiriza la tendencia de ciertos individuos josefinos, de huir de la ciudad en busca de una aventura agrícola.

El protagonista de esta comedia es un Agente de Seguros totalmente ignorante en cuestiones de agricultura, que decide comprar una finca para vivir en paz y campestremente con su mujer, con resultados verdaderamente catastróficos, pues hasta su vida termina por peligrar. José Trejos, Virginia Grütter, Marius Ferrat y Roberto Fernández encabezan el calificado reparto que ha escogido Jean Moulaert para esta obra, uno de cuyos principales atractivos, según entendemos, es la inclusión de dos escenas de amor escritas en verso de caramelo.

Como complemento del programa —que se estrenará el martes 27 en el Arlequín— se ofrecerá una obra considerada como una de las comedias claves del teatro humorístico contemporáneo: **La Lección**, de Eugene Ionesco, donde las situaciones humorísticas son llevadas a sus más espantosos extremos, hasta culminar en el asesinato. La obra ha despertado grandes polémicas en las grandes capitales, y será presentada aquí en una cuidadosa versión de Virginia Grütter. **La Lección** será interpretada por Jean Moulaert, y marcará el debut de la joven Sagrario Pérez Soto.

Moulaert ha dirigido el programa, y la temporada, según se anuncia, será breve, para que el Arlequín pueda cumplir otros compromisos [negrita del original] (p. 41).

El estreno del nuevo programa del Teatro Arlequín, el 27 de octubre de 1959, se informó en los diarios como se hacía normalmente. El aviso de *La Nación* (Figura 82), además de los datos esenciales, registró los nombres de los participantes, todos conocidos, excepto Sagrario Pérez Soto, la cual, por cierto,

121 Se trataba de dos salas de cine ubicadas en San José.

fue la gran revelación. Se advirtió que estas obras se exhibirían únicamente en quince ocasiones y, aunque no se indicaron razones, era sabido, en el medio, que había una nueva pieza en preparación para cerrar el año teatral de 1959.

Ese mismo día, el 27 de octubre, Guido Fernández dedicó su columna “Esta mañana”, en el *Diario de Costa Rica*, al nuevo programa de los *Arlequines*, pero aprovechó el espacio para referirse a la producción dramática de Alberto Cañas; es decir, hizo una suerte de sumario, y de paso aludió a otros autores costarricenses, lo cual no dejaba de ser atractivo para el público menos conocedor. Tituló su exposición “El estreno de hoy en El Arlequín” y decía de esta manera:

Estrena hoy El Arlequín, uno de nuestros teatros de cámara, un nuevo programa. Abre temporada con una pieza en un acto de Alberto F. Cañas, “Los pocos sabios” y con “La Lección”, de Ionesco.

El autor de “Los Pocos Sabios” ha declarado que su obra es apenas un antipasto en relación con “La Lección”. Para los que tienen nociones de gastronomía no será necesario aclarar que un buen antipasto es indispensable si se quiere que no caiga mal el plato fuerte. El antipasto debe ser digestivo, liviano y agradable porque es como un acto preparatorio en la liturgia del buen comer.

“Los Pocos Sabios” es una obra menor de Alberto F. Cañas. Pero no por su calidad sino por su tamaño. Otras obras suyas como “El Luto Robado”, “Oldemar y los Coroneles” y “Una Bruja en el Río” son piezas mayores, pero únicamente en el sentido de su formato.

Y ya que se citan títulos, hablemos de autores. En Costa Rica la producción dramática ha estado limitada por factores fácilmente adivinables. Alfredo Castro y José Fabio Garnier pertenecen al privilegiado grupo de los pioneros, en el sentido del teatro a escala mayor. Del primero habrá que representar siempre su “Aguas Negras”, una pieza de gran vigor escénico y con dos o tres personajes de verdadera creación. Del segundo, una serie de piezas amables y sensitivas que, si bien no se apartaron de la influencia de Benavente, constituyen un patrimonio literario poco común en nuestro medio.

Pero las voces de ambos escritores están apagadas. Don Alfredo Castro, que separamos, tiene guardada su pluma. Don Fabio murió sin ver una edición completa de sus obras.

En este momento, sólo Alberto F. Cañas puede mostrar una producción reiterada y con proyecciones que rebasan la escala nacional. Lo interesante de su teatro, no es quizás la variedad de temas y de procedimientos de realización, sino un sentido muy particular de lo cómico que ya parecía perderse en la perspectiva del teatro americano y español. Todas las obras citadas son un intento de experimentación dentro de este campo, con muy buen suceso. Cañas tiene una vena humorística que traiciona aun a sus empresas más serias, como “Una Bruja en el Río”, en donde la visión “soroyanesca” de los personajes y el mundo que los rodea tiene un incisivo enfoque crítico.

“Los Pocos Sabios” sigue por el mismo camino, aunque se le atribuya la condición de “farsa”. Es ciertamente, farsa, en el sentido de que sus personajes están complicados en una trama bien urdida y se prestan para desarrollar un tema satírico sobre las delicias de la vida bucólica y las aparentes contrariedades de la vida urbana.

Pero la obra se va de las manos del autor y se convierte en una pieza deliciosa de agudo sentido cómico, con poco énfasis en el diálogo, pero mucho acento en la situación.

Es, pues, interesante el programa que el público verá a partir de esta noche en El Arlequín. Sobre todo, porque estará a la par de una obra de autor extranjero que ha merecido elogios de la crítica, la de uno de nuestros pocos dramaturgos cuyo talento y esfuerzo deben ser evaluados justamente por el público (p. 4).

Al día siguiente, 28 de octubre, *La Nación* divulgó una gacetilla que destacó “Con gran suceso abrió el Arlequín su 4.º programa de 1959”. A modo de subtítulo decía “Con el teatro lleno se estrenaron ‘Los Pocos Sabios’ de Alberto Cañas y ‘La Lección’ de Eugene Ionesco”. El texto señaló:

Anoche, con un teatro totalmente lleno, pues las localidades se agotaron desde las horas de la tarde del lunes, abrió el Teatro Arlequín su cuarto programa de este año. Siguiendo lo que ya es una tradición en esta sala de cámara, de presentar periódicamente programas de obras cortas, el que se estrenó anoche consta de dos obras cómicas en un acto: “Los Pocos Sabios” de Alberto Cañas y “La Lección” de Eugene Ionesco.

“Los Pocos Sabios”, como ya lo ha dicho abundantemente la prensa en estos días, es una obra de sabor costarricense, con humor auténticamente tico, que versa sobre tipos, situaciones y personajes que todos, alguna vez, hemos conocido en Costa Rica. Los protagonistas han vivido en el Paseo de los Estudiantes, y aspiran a que algún día, como héroes de la vida urbana, les levanten un monumento en la esquina del Refugio¹²². La comedia los presenta en el momento en que, por insistencia de la mujer, el marido ha comprado una finca, sin saber nada de agricultura, con el propósito de convertirse en granjero o cosa parecida. En el momento en que más angustioso se le presenta al protagonista un viejo problema de linderos entre la finca que ha comprado, y la de un feroz vecino que tiene muy mal guaro, irrumpen en escena el abogado encargado de redactar las escrituras respectivas, y un Profesor de Sociología, antiguo novio de la esposa del protagonista, que trae las peores intenciones posibles. En un momento dado, estos cuatro individuos quedan totalmente aislados del mundo, y expuestos a ser matoneados por el vecino en cualquier momento.

Este tema y situación, han sido hábilmente conducidos y movidos por el director Moulaert, y dan una buena oportunidad de lucirse a Virginia Grütter y Roberto Fernández, como los desafortunados compradores de la finca, a José Trejos como el mal intencionado Profesor, a Marius Ferrat como el tinterillo que se ha propuesto enredar o desenredar las cosas, y a Paco Portillo como el mandador de la finca.

En cuanto a “La Lección”, es una sátira despiadada hasta la crueldad contra la pedagogía, los profesores y los estudiantes. Escrita en un tono que bordea la incoherencia, es, sin embargo, absolutamente lógica dentro del tono irreal y extravagante del diálogo, que no es sino una larga lección de aritmética y de idiomas, en donde el autor no ha desdeñado recurrir a los procedimientos más absurdos de humor. “Drama cómico”, la llama su autor, y en el fondo tiene un tema trágico.

122 Se le llamaba así a una zona peligrosa al sur de San José: “Allí había un escándalo a cada rato y un herido al día, cuando menos”. En Zeledón Cartín, E. (2004). *Del viejo San José*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 138-139. Recuperado de https://books.google.co.cr/books?id=V_7eS-HxFbroC&pg=PA138&dq=Qu%C3%A9+era+el+Refugio+en+San+Jos%C3%A9&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj3m4WN5vDKAhUHPR4KHQYeANIQ6AEIGZAA#v=onepage&q=Qu%C3%A9%20era%20el%20Refugio%20en%20San%20Jos%C3%A9&f=false

El propio Jean Moulaert ha asumido el papel estelar del profesor, y Sagrario Pérez Soto debuta en las tablas en el papel difícilísimo de la alumna, en una forma que, en el ensayo general efectuado el lunes, arrancó una larga ovación de parte de los presentes. Una breve, pero efectiva intervención de Irma de Field, completa el reparto.

Este programa movido y novedoso, viene a reforzar para El Arlequín una temporada interesante, dentro de la cual ya se han presentado “Las Manos de Eurídice” de Pedro Bloch, “La Luna es Azul” de F. Hugh Herbert y “Casa de Muñecas” de Ibsen. Informa la administración del teatro, que las obras de Cañas y Ionesco se presentarán únicamente quince veces, pues el teatro tiene que cumplir su compromiso final de 1959, que es la presentación de la célebre obra “Dos en un Subibaja” de William Gibson, que interpretarán Clemencia Martínez y Luis Chocano, y cuyos ensayos, se informa, van ya muy adelantados (p. 24).

El 28 de octubre, en el *Diario de Costa Rica* se promocionaron las obras en cartelera como “Programa de piezas cómicas estrenó el Arlequín”, que se transcribe de seguido:

El Teatro Arlequín ha inaugurado un programa de obras humorísticas que reviste gran novedad. Consta de una comedia de autor, tema y ambiente costarricense, y una pieza cómica de extravagante humor, que ha constituido una sensación en las grandes capitales de Europa.

La pieza tica es LOS POCOS SABIOS, original de Alberto Cañas, en la cual se refiere, en tono burlón, a los problemas que se le presentan a un agricultor bisoño e inexperto, que por primera vez se mete a labores agrícolas; el asunto se complica con la llegada de un antiguo enamorado de su mujer, y con la súbita decisión de un vecino con quien hay un litigio sobre cercas, de hacerse justicia por su propia mano.

La otra obra es LA LECCIÓN de Eugene Ionesco, comedia extravagante, “drama cómico”, como la llama el autor, en la que los recursos humorísticos más usuales pierden toda medida, hasta convertir la comedia en un espectáculo de humor casi surrealista. LA LECCIÓN es considerada como una de las obras fundamentales del nuevo teatro humorístico, y ha sido presentada con éxito colosal en París, Londres, Nueva York y México.

La comedia de Cañas será interpretada por José Trejos, Virginia Grütter, Roberto Fernández, Marius Ferrat y Paco Portillo. La de Ionesco, por Jean Moulaert, Sagrario Pérez Soto e Irma de Field. En suma, un conjunto cabalístico de intérpretes, que aseguran el éxito de la temporada que inició El Arlequín, de la cual diremos algo próximamente (p. 2).

Mario González Feo, en su columna “El espectador” del *Diario de Costa Rica* del 29 de octubre de 1959, se refirió a las dos piezas que se estaban presentando en el Teatro Arlequín. Dijo al respecto:

UNA NOCHE EN EL ARLEQUIN.

LOS POCOS SABIOS, estreno de Alberto F. Cañas.

Esta pieza de ambiente tico es muy divertida y está llena de chistes de definitivo color local. Tanto, que pienso que si no se representara en Costa Rica quizá perdería su éxito de comicidad. Toda su hilaridad proviene de alusiones, dichos, y situaciones de color local. Supongo que don Alberto no tuvo otro propósito que ese: escribir

un paso de comedia tico para entretener a un público tico y para ser representado en un teatro de Costa Rica. Desde luego su propósito fue conseguido ampliamente.

Viendo “Los Pocos Sabios” se me ocurría que quizá se pudo haber extendido su acción a un acto más: un primer acto de exposición diferente incluyendo el romance Cuello-Gloria; la amistad de Cuello con el Licenciado –tinterillo, que lo mismo sirve para un fregado que para un barrido (“non rara avis” entre nosotros) y su complot para hacerse de la finca de Tomás–.

En ese primer acto se pudo remarcar lo que luego por alusión se remarca en los únicos dos actos: la enemiga [sic] de Tomás por el campo y, en cambio, la afición de Gloria por el mismo, que en resumen no es otra cosa que el deseo muy femenino de tener marido cosido a la pretina, deseo que explotaba y alimentaba el pillastre de Cuello.

Bueno, a mí se me ocurre todo sencillamente pensando que sería oportunidad para darle a Alberto Cañas ocasión de lucirse haciendo chistes y fabricando situaciones que tan “fáciles” le salen. Eso pienso yo, pero quizá esté mejor, así como está, en dos actos.

Yo me divertí y encontré mucha soltura en el diálogo y en los chistes estilo astrakan [sic]. Los versos “imposibles”, cada vez que Cuello sorprende a Gloria (figura femenina muy conseguida) que son una burla al romanticismo trasnochado, están muy bien. Viendo “Los Pocos Sabios” no se siente el pasar del tiempo, pues transcurre con delicia. Los actores estuvieron acertados. No sufrieron titubeos. Quizá algo de esto, pero poco, en un mutis del primer acto, al salir de escena Profesor y Licenciado. Supongo que se debió al nerviosismo del estreno. Si no es defecto de los actores, sino del libreto, seguramente Cañas lo haya notado y corregido. Fuera de esto, lo demás estuvo impecable. De los actores me parece que Virginia Grütter fue la estrella.

LA LECCIÓN, DE EUGENE IONESCO

Con el ánimo muy bien dispuesto entramos a ver “La Lección” de Eugene Ionesco, que supongo es un “vitalista” algo pedante, y que me perdone la Academia esto de “vitalista” si no existe este neologismo. Este autor rumano (creo) hecho en París, dice que lo cómico no ofrece ninguna salida y que lo cómico siendo intuición de lo absurdo le parece más desesperante que lo trágico. Él dice que lo trágico puede parecer reconfortante, pero si se desea expresar la impotencia del hombre vencido por la fatalidad. El trágico reconoce, por lo mismo, la realidad del destino, de leyes universales tal vez incomprensibles, pero más objetivas, y esta impotencia humana, esta inutilidad de nuestros esfuerzos puede también en cierto sentido parecer CÓMICA. Además, añade claramente que él está o se ha puesto a escribir teatro, precisamente PORQUE LO DETESTA.

“La actuación de los comediantes me repugna; las situaciones teatrales me parecen arbitrarias; todo ello es falso; la reproducción teatral es ridícula y sin magia; yo no entiendo cómo alguien puede ser actor. El actor hace una cosa inadmisible, reprobable: renuncia así mismo, cambia de piel”.

Como vemos, todo esto tiene cierto sentido infantil. Luego, para proceder contra lo que odia, o sea lo “cómico”, ante todo Ionesco juega contra el texto. En efecto, dentro de una obra cómica injerta un efecto teatral grave, solemne, ceremonioso. O, al contrario, para evitar el ridículo de la sensiblería, y de las lágrimas fáciles, injerta una payasada. Es un contraste, un artificio, un recurso teatral en todo caso –y de teatro precisamente, le guste o no al Sr. Ionesco el teatro–. Por supuesto “La Lección” que le mantiene a uno regocijado y celebrando las ingeniosas idioteces de discípula y profesor y, calculando con un magnífico final lleno de brillantez y acierto digno del autor

y de una pieza tan bien escrita, se nos sale Ionesco por la tangente con un final absurdo, morboso, horrible y de un mal gusto insoportable. Él, desde luego, hace honor a la consigna que se ha impuesto de burlarse del teatro. Pero la burla alcanza a los espectadores y les defrauda. Eso de asesinar a aquella criatura está muy bien para el “Grand Guignol” y para públicos sádicos y enfermizos. No es para público corriente y de buen gusto. Para mí, al menos, esos alardes de ingenio discutibles y atrabiliarios, me parecen más poner “épater le bourgeois” que para sentar cátedra de teatro nuevo que será en el fondo lo que busca este rumano hecho en París.

Admiré mucho la actuación de Jean Moulaert, y su prodigiosa buena memoria. Para mí su rol de “Profesor” fue el de un profesional indiscutible. Asimismo, el aire de candor, de ingenuidad, de infantil confianza medio alelada, de gran propiedad, en suma, que tan bien supo usar la Señorita Sagrario Pérez Soto y la naturalidad y dominio de Irma Field en su corta y eficiente intervención. Resumiendo: los actores muy bien, pero la pieza me defraudó [mayúsculas pertenecen al original] (p. 2).

El 30 de octubre de 1959, en el periódico *La República*, se difundió un reportaje con textos de Francisco Gamboa y fotografías de Solano. Se tituló “Un buen programa en el Teatro Arlequín”. La primera imagen (Figura 83) muestra al profesor y a la estudiante interpretados por Jean Moulaert y Sagrario Pérez Soto, respectivamente. El escrito correspondiente se inserta a continuación:

La obra de Eugene Ionesco, “La Lección”, viene a ser una lujosa experiencia. Traducida del francés por Virginia Grütter, tiene mucha gracia, y el trabajo de dirección y actuación realizado por Jean Moulaert es de lo mejor que aquí se haya visto.

“La Lección” es una tragicomedia disparatada, extraña, de un humor nuevo que desconcierta al principio. Es por eso que entre los espectadores produce una serie de reacciones curiosas: mientras unos captan inmediatamente el humor de la pieza, otros, no lo consiguen y se muestran confusos y hasta disgustados. El desarrollo, que hasta la mitad se mantiene dentro de una alegría hilarante, deviene luego en un contraste cruel entre la conferencia disparatada del profesor afectado de una furiosa locura pedante, y la alumna con su horrible dolor de muelas.

Las actuaciones de Jean Moulaert y Sagrario Pérez Soto logran, en forma extraordinaria, dar a la obra toda la fuerza que puso en ella el genio de Ionesco. Mientras Moulaert lleva en “crescendo” su desorbitada conferencia, la señorita Pérez Soto rechaza todo, al principio con indiferencia y luego con furia. Y el profesor habla y habla, y la alumna se queja y se queja en una competencia llena de crueldad.

La mímica de la señorita Pérez Soto es algo que merece capítulo aparte. Es un papel de los más difíciles que se han entregado aquí a una actriz nueva. Es realmente sorprendente la brillante forma en que ella ha logrado captarlo y darle sentido.

La señora Irma Field cumple bien su pequeño papel.

Aparte de las notables actuaciones, hay un detalle genial: el decorado. ¿Cómo se le ocurrió a Jean Moulaert empalmar esos dibujos fantásticos de Saul Steinberg con la obra de Ionesco? No lo sabemos. Pero es un acierto.



Figura 83. Escena de *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 16.

Por todas esas razones, “La Lección” es algo realmente bueno: Dentro del decorado ideal, se mueven la figura ridícula del profesor, que hace Moulaert en forma magnífica, y la cara resplandeciente de la alumna, verdadera antología de gestos inesperados. Total: un éxito. Aunque algunos no lo capten (p. 16).



Figura 84. Protagonistas de *La Lección*, de Ionesco: Jean Moulaert y Sagrario Pérez Soto

Fuente: *La República*, 1959, p. 16.

La segunda fotografía (Figura 84) más parece un montaje y muestra al profesor de frente con expresión indefinida, mientras que la estudiante se sostiene la cara con ambas manos, pues como se sabe, hay un momento en la obra en que ella se queja de un agudo dolor de muelas. El texto, a modo de pie de la escena, se encuentra de seguido:

“El español es la lengua madre. La verdadera lengua madre, que dio origen al portugués, el italiano, el francés, el neoespañol, el sardanapolitano y el rumano y hasta el latín”, dice el Profesor muy convencido de su loca pedantería, durante una de las divertidas escenas de “La Lección”, de Ionesco.

... Y su alumna, loca de dolor de muelas, grita horrorizada: “No, por Dios, Profesor, usted me fastidia. Usted está enredando todo. ¡ME DUELE UNA MUELA! Es Sagrario Pérez Soto en uno de los mejores momentos de su extraordinaria mímica (p. 16).

En la tercera imagen (Figura 85) el profesor ha terminado su trabajo con la alumna y, como en otros casos anteriores, la ha asesinado. Sin embargo, él parece indiferente, aunque el texto complementario señale que no se sabe si su gesto es de picardía o de inocencia senil. En esta fotografía histórica, por demás, se rescata parte de la escenografía utilizada. En este caso una reproducción de dibujos del ya célebre ilustrador de la revista *The New Yorker*, Saul Steinberg (1914-1999).



Figura 85. Escena del desenlace de *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 16.

La cuarta y última fotografía relativa a *La lección* (Figura 86), se recupera, asimismo, porque muestra a la joven estudiante (Sagrario Pérez Soto), ataviada para recibir la lección y sonríe sin saber que terminará asesinada por el profesor.

El reportaje de Francisco Gamboa con fotos de Solano incluyó, asimismo, texto e ilustración sobre *Los pocos sabios*, de Alberto Cañas. En la foto (Figura 87) se observa a los personajes al completo: Gloria (Virginia Grütter), Tomás (Roberto Fernández), Matías (Paco Portillo), el Profesor Gabriel Cuello (José Trejos) y El Licenciado (Marius Ferrat). El relato se transcribe a continuación.

La obra de Alberto Cañas, “Los Pocos Sabios”, está siendo presentada en El Arlequín como primera parte del programa. Es una comedia de ambiente nacional sumamente divertida, y sin mayores pretensiones. Solamente persigue divertir, que ya es toda una empresa. Y lo consigue, gracias al trabajo de cinco buenos actores: Roberto Fernández, Virginia Grütter, Marius Ferrat, José Trejos y Paco Portillo. Quizá únicamente hay en ciertos momentos un poquito de exageración en los gestos, innecesaria en vista de la comicidad intrínseca de la obra. Virginia Grütter, en su primer papel importante, está muy bien, lo mismo que Marius Ferrat, que también hizo hasta ahora papeles cortos. De R. Fernández y José Trejos no hay que decirlo: su actuación está de acuerdo con el prestigio que ambos actores han conquistado; Paco Portillo está también a la altura del compromiso (p. 16).

No hay duda de que ver, por primera vez, una obra de Ionesco era un suceso inusitado; lo era en cualquier parte del mundo. Por esa razón, resultan de enorme valor informativo y educativo las tres columnas periodísticas que Guido Fernández le dedicó a ese autor, a *La Lección* y al montaje, en tres sucesivos días. Estos textos fueron publicados en el *Diario de Costa Rica* (3, 4 y 5 de noviembre de 1959, todos en página 4), con el título de “Para atrapar a Ionesco” (I, II, III). Asimismo, el señor Fernández le dedicó su columna del día 6 a *Los Pocos Sabios*. Merece la pena conocer estos escritos, pues también revelan el conocimiento y el gran sentido de responsabilidad social y artística de Fernández. Los artículos sobre Ionesco se insertarán seguidos, solamente indicados por una pequeña marca de separación:

El programa que está presentando el Arlequín con muy buen suceso comprende dos obras: una de Alberto F. Cañas, “Los pocos sabios”, y otra de Eugene Ionesco, “La Lección”.

No podríamos ser justos si tratáramos de resumir, en el breve espacio de una columna, todo lo que sugiere este programa: las implicaciones que tiene desde el punto de vista de las obras que se han presentado y de la forma cómo han sido ofrecidas al público.



Figura 86. Protagonista femenina de *La Lección*, de Ionesco: Sagrario Pérez Soto. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 16.



Figura 87. Escena de *Los pocos sabios*, de Cañas. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1959, p. 16.

Por eso dedicaremos dos o tres o cuantos comentarios sean precisos al nuevo programa del Arlequín, porque siempre es preferible el riesgo de un cansancio prematuro en el lector, que el de omitir consideraciones pertinentes y útiles sobre nuestra actividad artística.

Hablemos, en primer término, de Ionesco. Es un sonido nuevo dentro del teatro. El público sufre una experiencia extraña con las obras de este autor, porque para medirlas en su importancia sería necesario poseer una nueva lógica, o bien un sentido distinto de las dimensiones teatrales. En Costa Rica es única la experiencia. Quizás con Tardieu se logró anticipar a los espectadores josefinos una noción aproximada. Aquí no hemos visto, sin embargo, las obras de los principales exponentes de este nuevo teatro como “Esperando a Godot”, de Beckett.

Ionesco es para la mentalidad de nuestros espectadores, lo que un cuadro moderno —ya sea surrealista, cubista o simplemente no-figurativo— para quien está acostumbrado a las tendencias artísticas que culminaron, y casi desaparecieron con los impresionistas franceses. Hay autores dramáticos que todavía arrastran ciertas normas convencionales de este arte, que en teatro es aún más nuevo que en pintura. Y por esa razón las transiciones resultan más violentas. Modernos, muy modernos son Miller, Williams, Anouilh, para no citar más que unos pocos de los más conocidos. Pero no revolucionarios en el tratamiento y en la temática. Ellos siguen las huellas de un teatro que con Ibsen recorrió la primera parte de un largo camino cuyo final parece sobrevenir con gente como Ionesco y Beckett.

Las distancias que hay entre “La muerte de un viajante”, por ejemplo y cualquiera de las obras de Beckett, aún aquellas más graves y serias, como “Endgame”, son de tal modo considerables que pareciera que hay entre ellas un abismo. Y sin embargo son pocos los años que las separan.

Ionesco se encontró con una situación teatral que quiso superar. Halló fórmulas concebidas, procedimientos asendeados, temas resobados. Quiso renovar y comenzó por renovarse. ¿Cuál podría ser el cambio más radical? Puesto que el teatro es la palabra, darle a ésta una significación totalmente distinta. O, para decirlo llanamente, quitarle toda significación. Así “Jack” juega con el lenguaje en una forma disparatada, lo reduce a simples resonancias, a frases que, como en los peores —o mejores momentos— del “Ulises” quieren decir algo no por el significado semántico de cada una de ellas ni por su posición en una oración, sino por la forma en que se dicen, por el canto o la modulación con que operan. “Jack” tiene un movimiento envolvente, vertiginoso; pero además un diálogo absolutamente incoherente, descoyuntado, absurdo.

“La soprano calva” es también una revolución de lo cómico. Puesto que el humor resulta de la trasposición de valores o de la burla de las leyes naturales o humanas, Ionesco se propuso hacer comedia a base precisamente de las arbitrariedades más acentuadas. Nada hay sensato, cuerdo, lógico, comprensible —con lógica aristotélica, por supuesto—. Todo es disparatado, amorfo, extraño. La risa sobreviene por el procedimiento de la angustia, como si fuera un asunto biológico. Alguien podrá decir que se le está tomando el pelo, pero es todo lo contrario: Ionesco está hablando con la mayor seriedad.

Él cree que para plantear problemas trascendentales ya está fuera de moda el lenguaje del teatro universal: hay que crear un nuevo modo de expresión, ese sonido nuevo que podría equipararse a la “música concreta” o a la pintura abstracta.

De “La Lección”, de los propósitos de Ionesco y de cómo se traiciona a sí mismo hablaremos mañana.

Por vía de curiosidad, este cronista observó durante una de las funciones del Arlequín en que se presentaba “La Lección”, las diversas reacciones del público cuando la obra abandona resueltamente su aparente tesitura cómica y se convierte en gran aparato granguñolesco, en una cruel, amarga y sádica experiencia dramática.

La mayor parte de los asistentes como es lógico, se mostró sorprendida ante este cambio violento de circunstancias y de ambiente. Sin embargo, el clima de exasperación que va creando Ionesco a través de su obra no parece sino exigir, por el procedimiento de lo inexorable, que el final sobrevenga en la forma en que fue diseñado por el autor. Ionesco ha logrado comunicar a los espectadores una sensación de desasosiego, una inquietud que todos comparten cuando viene el momento de saber que aquello no es definitiva o exclusivamente cómico, sino que hay de por medio otras intenciones no fácilmente accesibles.

El método es desconcertante, pero no por eso menos válido ni efectivo. Ionesco logra sacar de sus casillas al espectador más sereno. A través de mecanismos de comedia poco comunes, y con algunos rastros de estilo convencional, crea un ritmo ascendente de sofocación que hace al espectador respirar excitadamente.

¿Podría preguntarse si el propósito de Ionesco con su obra es solamente ese? ¿Se propuso él mortificar a los espectadores, causar una ordalía mental y emocional al público? ¿Someterlo a presiones extrañas por el gusto de verlo padecer ante un teatro que no parece teatro?

Don Mario González Feo, en su columna del Espectador, nos impuso que Ionesco es, por encima de todo, un autor que odia el teatro, que quiere acabar con él, que se propone liquidarlo y negarlo. Los actores son para él unos imbéciles porque “cambian de pellejo”. Y el teatro es un absurdo.

Si este fue el deseo último que inspiró la obra de Ionesco, debe decirse que la realización de sus intenciones significó para el propio autor y no para el teatro una completa derrota.

Porque la obra se le escapa de las manos y se convierte en un mensaje sonoro y extraño del atormentado hombre de nuestros días para quien la lógica tradicional ya no es suficiente ni siquiera aprovechable. Ionesco se burla del lenguaje y, de la didáctica, pero esto no es importante porque resultaría demasiado obvio. También toma una posición de resentimiento frente al teatro y sus normas comunes, pero esto apenas alcanza a darnos la sensación de que tiene puntos de vista con respecto de él que difieren de los senderos universales y le ubican como creador y renovador. Y, finalmente, el tambaleo espiritual que logra introducir en el espectador es como esa suspensión ante lo absurdo que nos deja Kafka después de “El Proceso” o Beckett después de “Godot”.

No podría afirmarse, por lo tanto, que “La Lección” es una sola de las cosas dichas, porque la verdad es que todo es concurrente y nada excluyente. Y de la reunión de aquellas características podría identificarse el afán de creación poética, que en último momento puede ser la más verosímil y auténtica de las explicaciones.

El público que ha visto “La Lección” y que la verá en las siete funciones que faltan para concluir una lastimosamente breve temporada, estará en capacidad de atrapar a Ionesco si, como acto preparatorio, antes de entrar al teatro, se despoja de los convencionalismos y prejuicios de un arte dramático corriente y tridimensional. Deberá afinar mucho su sensibilidad y poner la antena que capte la cuarta dimensión de la obra: la poesía que como soplo mágico surge detrás de unas bambalinas, porque es humilde o demasiado orgullosa y no quiere que se la confunda con una simple farsa sobre este harpagón de la docencia que parece ser el profesor de “La Lección”.

Sobre cómo Jean Moulaert dirigió, y él y Sagrario Pérez interpretaron la obra, habremos de escribir mañana.

La decisión de Jean Moulaert de llevar a escena “La Lección” no era en modo alguno aventurada ni extravagante. Con el texto en francés de la obra y una traducción idónea en sus manos, Moulaert trabajó con meticulosa serenidad, con ese sentido perfeccionista que ha caracterizado sus mejores realizaciones.

El material era difícil, complicado, severo. Pero Moulaert partió de una posición de respeto y al mismo tiempo de asombro frente a él, y el resultado es que “La Lección” es uno de los productos mejor elaborados y más artísticamente acabados en la trayectoria del Arlequín.

El director participa de la sensación de inquietud que prende en el ánimo de cualquier espectador cuando presencia –o lee– la pieza. Como al final de cuentas lo que parecía claro e inobjetable es que Ionesco, deliberada o conscientemente, se propuso crear un clima de poesía malvada y estrujante, Moulaert decidió tomar la misma actitud con respecto de la obra.

Pero lo importante es que lo hizo de acuerdo con la pauta que señalan autores que, como Ionesco, Brecht o Beckett, han prescindido totalmente de cualquier consideración subjetiva sobre el teatro y se han dedicado a algo que se hace, fabrica o representa no en función del público sino fuera de él.

En otras palabras, Moulaert no se entregó a una creación identificada con la obra, sino a observarla desde una distancia prudente, como un fenómeno que él debía regular mediante los procedimientos usuales de la técnica dramática.

El resultado, por demás interesante, es que el movimiento diseñado y las sugerencias hechas en torno a los personajes no sobrecogen íntimamente, sino que crean una náusea perfectamente localizada como sensación externa. Moulaert, en el papel del profesor al que el cretinismo de sus alumnas exaspera hasta el punto de acabar con ellas, saca una actuación limpia, un modelo de elaboración precisa, sobria y al mismo tiempo acongojante. Para no ponderar el esfuerzo de memoria, con todo y que es prodigioso, habrá que decir que Moulaert dio a su papel una fuerza de convicción que, sin llegar a penetraciones muy hondas, le quitó su carácter de monigote estafalario.

Sagrario Pérez es una verdadera sorpresa. Según confesión propia, jamás había puesto un pie en escenarios, ni siquiera en “veladas” escolares. Sin embargo, el dominio absoluto de su persona y la aptitud para mantener vivo el diálogo y oportuna la réplica, aún en momentos en que está sometida a una tensión nerviosa que no decae ni se diluye, son valiosísimas cualidades histriónicas que envidiaría cualquier actriz profesional. Ojalá el Arlequín pueda conservar, como formando parte de su equipo

de actores de primera línea, a la señorita Pérez, que se colocó en ella ante el impulso de un buen director y gracias a sus propios talentos.

Irma de Field tiene una intervención muy breve, pero es eficaz y oportuna, como siempre.

“La Lección” es, en definitiva, una necesaria y convincente experiencia teatral del Arlequín. Con ella se prueban varias cosas, entre ellas que los grupos de drama en Costa Rica están en capacidad de acometer empresas típicas de teatro experimental con la seguridad de que cuentan para ello con buenos actores y los más apropiados elementos materiales, así como con un público que, si bien curioso y parpadeante, al menos responde con interés a esos ensayos.

También prueba que se ha creado ya un ambiente decoroso y sostenido para el teatro, y que cualquier esfuerzo que se realice con aspiración profesional tendrá el respaldo de espectadores cuyo número aumenta en forma gradual y constante.

Moulaert, por su parte, logró recetarse a sí mismo una dosis fuerte de teatro de pretensiones intangibles, pero con volumen poético de gran importancia. El hecho de que haya resuelto todos los problemas con alta sensibilidad y mucho talento prueba también que la próxima dosis puede ser mayor.

En cuanto a *Los pocos sabios*, Fernández señaló lo siguiente:

El espectador puede estar seguro de que encontrará en “Los Pocos Sabios”, la pieza en un acto de Alberto F. Cañas que se está presentando en El Arlequín formando programa con “La Lección” de Ionesco, un estimulante aperitivo que le hará disfrutar con mayor fruición del plato fuerte.

Se ha dicho que “Los Pocos Sabios” es un sub-producto de teatro, en el sentido de que está muy por debajo de otras obras que el mismo autor tiene inéditas y que sí constituyen, en verdad, una conquista dramática.

Estamos absolutamente en desacuerdo con esta opinión. “Los Pocos Sabios” es una pieza menor sólo en cuanto a sus proporciones o su duración. Por lo demás, plantea y remata con mucha eficacia una situación cómica original, tiene un diálogo vivo e ingenioso –a veces incluso talentoso– y está hecha con oficio y conocimiento de las posibilidades escénicas.

Tampoco creemos que sea un astracán, como se le ha calificado. El género del astracán es una reacción contra el teatro de situaciones cursis con que ya comenzaban a bostezar nuestros bisabuelos. El énfasis se puso en los retruécanos y trasposiciones. Astracán, en “Los Pocos Sabios”, sólo hay en un momento: cuando los cuatro personajes sacan provecho cómico a la circunstancia de que un telegrama no llegó a su destino.

Que la obra tiene excesivo color localista es cierto, pero no para mal. Si algunos efectos humorísticos se obtienen a base de sátiras a personajes muy conocidos en nuestro ambiente, equipos de fútbol, escenas usuales en las calles josefinas e incluso una suave y muy elegante mención política, ello nada tiene que ver con la trama de la obra. En cualquier otro país puede darse la misma situación y para llegar al mismo efecto cómico bastaría escribir alusiones de igual carácter, como a cualquier adaptador, con un poco de chispa, se le ocurriría hacer al instante.

En realidad, lo que hay en “Los Pocos Sabios” es una amable y bien concebida sátira a las gentes de ciudad que se pasan añorando la vida rural y cuando están en ella estimulan su propia nostalgia por el ruido de motores y fábricas, las multitudes

apestosas y los pachucos vulgares. Cañas ha escrito su obra con la abierta intención de proclamar que sus personajes son “los héroes de la vida urbana”, porque están dispuestos al sacrificio de sus propias vidas con tal de salir del infierno en que, por testarudez de la mujer, se han metido.

La noche del estreno de “Los Pocos Sabios” fue obvia la intención de caricaturizar las situaciones que puso el competente equipo del Arlequín a cargo de la obra. Con excepción de José Trejos, todos los componentes de ese equipo –Virginia Grütter, Marius Ferrat, Roberto Fernández y el mismo Paco Portillo– quisieron hacer un poco de ballet grotesco en torno a la pieza. El público, por supuesto, rió de buena gana, pero “Los Pocos Sabios” no estuvieron a la altura de la obra. En noches subsiguientes, sin embargo, ese tono de farsa exuberante fue suprimido y surgieron entonces los momentos de hilaridad más auténticos. Se buscó un nivel apropiado para la interpretación en el que, además de parejos, los actores estuvieron destacados cada uno dentro de su papel. Desde entonces “Los Pocos Sabios” es una comedia que se desliza como por sobre rieles.

De José Trejos, Marius Ferrat y Roberto Fernández poco hay que decir, porque ya el público los conoce como actores de gran aptitud y talento. La revelación la constituyen Virginia Grütter y Paco Portillo, la primera como la esposa de toda la tragicomedia y el segundo como un campesino que desde afuera parece dueño de la situación. A Virginia Grütter la habíamos visto en “Solo ellos lo saben”, y desde entonces se apagaron sus experiencias dramáticas. En “Los Pocos Sabios” su dominio de la expresión y –cosa notabilísima, puesto que es la falla de la mayor parte de nuestros actores– la pureza de su dicción, así como un sentido intuitivo de lo cómico que es personal en ella, son cualidades que la hacen destacarse por encima del grupo. Y en cuanto a Paco Portillo sólo puede decirse una cosa: su “conchito” es perfecto.

La dirección de Jean Moulaert en esta pieza es, como siempre, detallista y colorida. Su escenografía, muy pulcra, muy compacta. Y el movimiento que le imparte ahora a la obra tiene efectos que subrayan la comicidad sin llegar a exagerarla.

Cañas debe sentirse satisfecho de que el Arlequín haya llevado a escena esos pocos sabios suyos con tanta aptitud teatral. Y particularmente porque así tiene derecho a exigir que se retire, de la memoria de espectadores que aún no lo perdonan, aquel “Héroe” de hace algunos años¹²³ (p. 4).

El 4 de noviembre de 1959, la sección *Escenario* del periódico *La Nación* difundió un arreglo fotográfico con sendas escenas de *Los pocos sabios* y *La lección* (Figura 88). En la parte superior están Virginia Grütter (Gloria) y Roberto Fernández (Tomás). Es el momento inicial del acto único, cuando ella teje y él hace un recuento de todo lo que falta por hacer para poder vivir en el campo y reniega de haber dejado la ciudad; en la inferior, Sagrario Pérez Soto (la alumna) y Jean Moulaert (el profesor). Él la hostiga con su lección y la amenaza y ella se arrincona atemorizada.

En lo que respecta al comentario crítico, Alberto Cañas (O. M.), por razones éticas no podía referirse al montaje de su pieza, pero sí a la obra de Ionesco. Así lo hizo, y

123 Se refiere al montaje que hizo el Teatro de Cámara Universitario “El Arlequín”, dirigido por Lucio Ranucci, de la obra *El héroe*, de Alberto Cañas, cuyo estreno fue el 24 de febrero de 1956 en un programa conjunto con *Juego limpio*, de H. Alfredo Castro F.

pasó la estafeta a Daniel Gallegos Troyo, para que este se refiriera a *Los pocos sabios*. De esta manera quedó solucionado el asunto y en el periódico *La Nación* del 8 de noviembre de 1959 se publicó la reseña completa de las obras en escena, que era la que sigue:

EL NUEVO PROGRAMA DEL ARLEQUIN. LA LECCION (LA LEÇON). Drama cómico en un acto de Eugene Ionesco. Traducción de Virginia Grütter. Intérpretes: Jean Moulaert, Sagrario Pérez Soto e Irma de Field. Dirección de Jean Moulaert [negrita pertenece al original].

Periódicamente surgen en Europa, señaladamente en Francia, artistas y literatos cuya misión y deseo más manifiestos son los de “épater le bourgeois”. Uno de los que más efectividad han venido “epateando” a los burgueses en los últimos diez años ha sido el rumano Eugene Ionesco, que, tras declararse enemigo acérrimo del teatro, se ha dedicado a escribir, para el teatro, una serie de obras que él llama “anti-dramas”, “dramas cómicos”, “comedias trágicas” y otros paradójicos calificativos similares. La gran mayoría de las obras de Ionesco son breves, constan de un solo acto, y eso ha impedido que se presenten con la frecuencia que logran las obras de longitud normal, y que ni alguna de ellas haya obtenido la notoriedad que ha alcanzado, por ejemplo, “Esperando a Godot”, de Samuel Beckett, que lleva ya cinco años de estar provocando polémicas a diestra y siniestra. Sin embargo, pese a que Beckett disfruta de más fama, se nos antoja que Ionesco es un dramaturgo superior y ello por la sencilla razón de que, enemigo acérrimo del teatro y todo lo que se quiera, tiene más instinto teatral, más sabiduría dramática y un propósito más claro que Beckett. Las obras de Beckett tienen más pretensiones, y hasta se ha querido por algunos construir una especie de teología en torno a ellas. Pero esa actitud responde más a un sofisticado snobismo, que a una convicción auténtica.

Si bien se ve, el teatro de Ionesco habla también de snobismo de los espectadores. Por snobismo se le puede admitir en muchos casos; y por snobismo, a la inversa, se le puede rechazar. Existe el snobismo de quienes aceptan todo lo nuevo y todo lo extravagante, tan sólo porque lo son. Existe también el snobismo de quienes desdeñan todo lo extravagante y todo lo nuevo, por idéntico motivo.

Al snobismo Andreyev de hace 30 años, era fácil oponerle el snobismo Alvarez Quintero; todavía hoy existe el snobismo Brecht, y el snobismo anti-Brecht; el snobismo Betti y el snobismo anti-Betti. Pirandello mismo era autor para snobs hace un tiempo. Ya no lo es. Lo que sucede es que la revolución de hoy es el convencionalismo de mañana, y lo único que a la larga es, es lo que vale, sea revolucionario o conservador. De los revolucionarios de la generación precedente quedó el pintor Picasso y se olvidó el poeta Tzara.

El hecho es que aquí tenemos a Ionesco, y gracias sean dadas al Arlequín y a su director Jean Moulaert por darnos la oportunidad de verlo, de aceptarlo o de rechazarlo, de divertirnos con él o de indignarnos; que toda suerte de reacciones habrán



Figura 88. Composición fotográfica. Escena de *Los pocos sabios*, de Cañas y de *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 26.

de producirse; todas, menos la de ignorarlo. Habrá quienes abominen de “La Lección” y quienes se encanten con ella. Pero nadie podrá decir que es obra adocenada, mediocre y vulgar. Eso no.

“La Lección”, en suma, es la que un viejo, excéntrico y loco profesor imparte a una adolescente que se prepara para obtener un extraño grado de “doctorado total”. La alumna es torpe, pero el profesor lo es más; las líneas de sus respectivos pensamientos son tan paralelas (aunque discurren en sentidos opuestos), que no hay manera de que converjan. La alumna se ha aprendido todos los resultados posibles de todas las multiplicaciones posibles, pero no sabe cuánto son 4 menos 3. El profesor, por su parte, ha llegado a encontrar una tesis dilológica según la cual todos los idiomas son absolutamente iguales.

La larga lección está escrita por Ionesco con un sentido de humor tan violento, que se convierte en el equivalente verbal de una escena de los Hermanos Marx. El humor va en espiral, sin descanso ni concesiones, sin recapitulaciones ni codas; es una línea infinita, creciente, y sin ninguna conexión con la realidad. No habría espacio aquí para entrar en disquisiciones sobre la naturaleza misma del humorismo. Pero el filósofo Bergson, que en “La Risa” intentó aprisionar el humor, definirlo y casi reglamentarlo dentro de la teoría de que no puede haber humor si no tiene asidero en la realidad ambiente de quien se ríe, abría visto desconcertado ante el extraño humor de Eugene Ionesco, cuyo parentesco con la realidad risible es tan remoto, que amenaza convertirse en un humor químicamente puro, al vacío; casi, diríamos, en humor abstracto, pariente cercano de la pintura abstracta y de la poesía surrealista. Pero, humor, al fin y al cabo, y esto es lo importante, porque dígame lo que se diga, “La Lección” hace reír.

Pero el propósito de Ionesco no es simplemente el de hacernos reír; quiere algo más. Quiere exasperarnos. El contrapunto de la disparatada lección del viejo profesor es el dolor de muela que de pronto acomete a la discípula. Y llega un momento, en que nos preguntamos si la incoherencia de la lección será real, o si será más bien que Ionesco pretende que la escuchemos al través de los oídos de la discípula que, atormentada por el dolor que la aqueja, no puede atinar ya a seguir la lección, y, concentrada en el tremendo dolor, sólo recibe frases sin sentido. Quien haya intentado concentrarse mentalmente sobre algún estímulo exterior mientras padece de un dolor o malestar insoportable, conocerá la experiencia.

Jean Moulaert ha dirigido exquisitamente la extraña pieza. Y ha construido para ella la escenografía más espectacular y de mejor gusto que se haya visto hasta hoy en nuestros teatros de cámara; inspirada en dibujos del famoso caricaturista norteamericano Saul Steinberg, el acierto principal de Moulaert ha consistido en adivinar el contacto que existe y que para nadie se había hecho evidente entre el lápiz de Steinberg y la máquina de escribir de Ionesco.

Pero lo mejor que hay en “La Lección” es la interpretación. Si en Costa Rica repartiéramos anualmente “oscares” a nuestros mejores actores, no vemos cómo Jean Moulaert y Sagrario Pérez Soto se escaparían de recibir los suyos. Moulaert, en un papel larguísimo, complicado, afanoso y complejo, ha compuesto un profesor que tiene la ternura de un abuelo, la crueldad de un sádico, y la tenacidad de un verdadero profesor. Ha dotado a su personaje de una cantidad de toques cómicos que le dan mayor efectividad pero que en ningún instante lo desnaturalizan. Y hasta su evanescente acento francés ayuda a la efectiva composición del personaje.

Sagrario Pérez Soto debuta en “La Lección”. Su papel es breve en cuanto a diálogos; pero largo, difícil y tortuoso en cuanto a mímica. Por largos minutos, su única misión

es la de temblar nerviosamente de dolor, mientras el profesor habla; la de intentar resistir la tortura física para hacer frente a la tortura mental de “La Lección”; y logra, darle a esta alumna trágica y atónita, algo de la magia ingenua y boquiabierta de una Audrey Hepburn.

Hay un porcentaje de espectadores que salen de “La Lección” exasperados. Pero no saben que ése ha sido el propósito fundamental de su autor: exasperarlos. Ionesco en “La Lección” exaspera como exaspera Kafka en “El Proceso”. Y algo de kafkiano tiene en ocasiones; esa cualidad ha sido conservada plenamente; en el aspecto estructural, por la impar dirección de Moulaert; y en el lingüístico, por la perspicaz traducción de Virginia Grütter.

Nosotros, como se ve, pertenecemos al grupo de partidarios de “La Lección”. Pero estamos perfectamente dispuestos a comprender el punto de vista de quienes piensen precisamente lo contrario de lo que pensamos nosotros.

Para comentar la obra que completa el programa del Arlequín, sea “Los Pocos Sabios” de Alberto Cañas, hemos cedido el resto de esta columna por razones obvias a un comentarista huésped: Daniel Gallegos.

LOS POCOS SABIOS

Farsa en un acto de Alberto F. Cañas. Intérpretes. José Trejos, Virginia Grütter, Roberto Fernández, Marius Ferrat y Paco Portillo. Dirección de Jean Moulaert [negrita pertenece al original].

En Costa Rica se han presentado dos obras de Alberto F. Cañas: “El Héroe”, bajo la dirección de Lucio Ranucci, en 1956, y “Los Pocos Sabios”, en esta temporada del Teatro Arlequín, bajo la dirección de Jean Moulaert. Ambas constan de un acto dividido en dos escenas, aquélla un drama y ésta una comedia, las cuales vienen a demostrar la indiscutible capacidad y talento de nuestro comediógrafo. “El Héroe” es una pieza que se cataloga dentro del teatro llamado político, de concepción hábil e inteligente solución. “Los Pocos Sabios” es una comedia de tipo vernáculo, de un tema simple, sin más pretensión que la difícil tarea de obtener de su diálogo las carcajadas del público con exacta regularidad. Por conseguirlo sin mayor esfuerzo, nos damos cuenta de que ha llenado su cometido en forma plena.

Al triunfar, esta obra de Alberto Cañas marca sin lugar a dudas un acontecimiento importante en lo que ha de ser la tradición teatral de Costa Rica, y añade dentro de lo que podríamos llamar costumbrismo, una forma elaborada de teatro vernáculo con todos los ingredientes del humorismo tico.

Cañas conoce ese humor y esto se trasluce no sólo a través del diálogo, sino desde el manejo escénico, lo que viene a demostrar la técnica que el autor tiene ya del género teatral. Si bien es cierto que en Costa Rica ha habido maestros del humor doméstico como lo son, entre otros, Aquileo, Magón y Agüero, difícilmente podríamos decir que éste se haya empleado con proyecciones escénicas, no obstante, hay que hacer la salvedad de que “Los Pocos Sabios” no tienen en absoluto un sabor campesino; por el contrario, es tremendamente urbana y presenta un tipo de gente más de nuestro tiempo, con problemas actuales que han nacido paralelamente con el crecimiento de la ciudad, extraños completamente a la generación anterior. Pero lo importante es que es teatro tico y que el público nuestro identifica inmediatamente como propios los pequeños problemas que presenta la vida cotidiana, porque admite de hecho la posibilidad de que éstos pueden ocurrirle.

“Los Pocos Sabios” trata de una joven pareja que abandona la ciudad para vivir en el campo, interpretada por Virginia Grütter y Roberto Fernández. Fernández definitivamente añora la ciudad, y su nostalgia está cómicamente descrita hasta el detalle, al recordar con tristeza, aun las incomodidades más prosaicas de la vida urbana. Virginia Grütter, a su vez, la joven soñadora y romántica, impasible ante las añoranzas de su marido. Ha realizado el sueño de su vida; ha huido del mundanal ruido y ahora vive feliz recitando poemas al campo. Planteada así la situación, ocurren una serie de incidentes simpáticos, como la llegada de un abogado, que se presenta con el fin de arreglar los linderos de la finca, acompañado de un profesor ex admirador de la señora, representados éstos por Marius Ferrat y José Trejos. La escena entre la señora Grütter y Trejos, al encontrarse de nuevo, es de una inmensa gracia, especialmente el dueto en verso, lleno de finísimos chistes. Como es de esperar, después de una sucesión de situaciones cómicas, nuestra joven pareja se decide por abandonar definitivamente la vida campestre.

La obra está escrita con ritmo preciso, y el diálogo es refrescante. Esto es así porque está construido a base de sátira; no encontramos tampoco el menor asomo de acidez. Es más, cabría decir que algunas escenas están escritas con deliberada ingenuidad. Lo sorprendente de esta producción del Arlequín, es el conocimiento exacto que el director Jean Moulart tuvo de la obra. La pieza de Cañas es una pieza para equipo, de tal manera que el éxito de su montaje depende casi en forma exclusiva de una “mise en scène” adecuada, y eso es precisamente lo que, a mi juicio, es el éxito de la obra. Los personajes se mueven, entran y salen con magnífica precisión, y la chispa del diálogo y la acción están perfectamente acopladas. La actuación por parte de todos los actores es muy buena y, como ya he apuntado, en este trabajo de equipo, todos contribuyen por igual al éxito de la pieza manteniendo el debido equilibrio.

Para concluir, esta producción ha hecho verdadera justicia al teatro de Cañas. Él y El Arlequín han tenido con esta obra un justo triunfo (p. 34).

El 9 de noviembre, en *La Prensa Libre*, se difundió un artículo suscrito por M. M. M. bajo el título de “Los pocos sabios”. El texto mencionaba lo siguiente:

Las actuaciones corren paralelas con la comedia. Impecable, como siempre, José Trejos. Cada gesto suyo, cada palabra, cada momento escénico, son exactamente como deben ser. Trejos sigue siendo, sin lugar a dudas, el mejor actor nacional en el género de la comedia.

Se desenvuelven muy bien, así mismo, Roberto Fernández y Marius Ferrat. El primero hace un marido como el que debe haber vivido en la mente de Cañas antes de que se escribiera la comedia. El segundo es un abogado –tinterillo casi– como los que nos encontramos a cada momento en nuestra labor diaria.

Virginia Grütter, con gran sentido de la escena, con muy buena presencia, y con una voz muy agradable, nos crea una esposa que, a pesar de ser la principal causante de la “tragedia” que viven los personajes, permanece, siempre, encantadora.

Paco Portillo nos brinda un campesino genuino, como si nunca se hubiera puesto zapatos y todavía se alimentara de chayotes, tortillas y agua-dulce. Por cierto, que nos parece una lástima que no se haya aprovechado mejor su talento escénico. (Recordamos solo una buena actuación en “El Caso de la Mujer Asesinadita”). Debería actuar más a menudo.

Un error encontramos, no sabemos si de la obra original, o de la dirección. Una comedia tan típica como esta, en que los personajes hablan del “Sapriisa” y de los “pachucos” y de los “sátiros” y se quejan de las “novelas pasionales” y de los “vendedores de chances”, en una comedia tan tica como esta, decimos, los personajes debieran usar el “vos” que es usual y no el importado “tú”.

La dirección de Jean Moulaert está todavía mejor de lo que nos tiene acostumbrados. Se ve que puso verdadero cariño en esta obra, que está dirigida con agilidad, con movimiento, como corresponde a una comedia.

En resumen, una noche memorable en el “Teatro Arlequín”, con una comedia muy simpática, y una tragedia cómica, de la cual hablaremos en nuestra próxima crónica (p. 2).

El 10 de noviembre, en *La Prensa Libre*, se publicó una gacetilla titulada “Tercera y última semana de comicidad en el Arlequín”, cuyo contenido se transcribe ahora:

Esta semana será la última de representaciones en la actual temporada del Teatro Arlequín, que ha tenido un magnífico éxito artístico y comercial con la representación de “La Lección” de Eugene Ionesco y “Los Pocos Sabios” de Alberto Cañas.

Noche a noche, los espectadores han llenado la sala del Arlequín, a extremo tal que en círculos del mismo teatro se explicaba que solo las noches de juego de futbol en el Estadio, no ha sido necesario devolver compradores de boletos que han llegado cuando la capacidad del teatro estaba totalmente agotada.

La novedad literaria de la obra de Ionesco, y el ambiente nacional inconfundible de la obra de Cañas, unidas a la comicidad de ambas obras, y a la exacta y cuidada interpretación que se ha dado a ambas, han sido los factores que han determinado el gran éxito que, con esta temporada, ha tenido el Arlequín.

La exitosa temporada ha de terminar el sábado 14, porque el teatro necesita cumplir compromisos anteriormente adquiridos; y está ya casi listo el próximo programa con que cerrará las actividades de 1959.

Así pues, solo restan las cinco funciones de esta semana (p. 8-A).

Como un reconocimiento especial al trabajo de las tres protagonistas femeninas de las obras en cartelera en las dos salas activas (la del Teatro Arlequín y la del Teatro Las Máscaras), la portada completa del suplemento *Cine y Teatro* del diario *La Nación*, en su edición del 11 de noviembre de 1959, a cargo de J. Bernardi Mas, fue dedicada a ellas. Con el título de “Tres actrices del teatro costarricense” se desplegaron las fotografías de Sagrario Pérez Soto (Figura 89), quien actuaba el papel de la alumna en *La lección*; Virginia Grütter



Figura 89. Protagonista femenina de *La Lección*, de Ionesco: Sagrario Pérez Soto. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal de *La Nación*, Año II, 1959, portada.



Figura 90. Protagonista femenina de *Los pocos sabios*, de Cañas: Virginia Grütter. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal de *La Nación*, Año II, 1959, portada.

(Figura 90), en el rol de Gloria en *Los pocos sabios* y, Lucrecia de Leiva, protagonista de *Madame Verdoux*, obra dirigida por Lucio Ranucci y exhibida en el Teatro Las Máscaras.

Por su parte, *La Prensa Libre* del 12 de noviembre de ese mismo año, en la sección “Teatro”, difundió, de nuevo, una reseña sobre las dos obras en cartelera, en términos muy similares a los ya consignados anteriormente en ese y otros medios.

El público respondió con enorme interés y entusiasmo, y llenó la sala del Teatro Arlequín durante los quince días de presentaciones previstos originalmente. Por ese motivo se decidió posponer el montaje de la última pieza de ese año, *Dos en un subibaja* del norteamericano William Gibson, y extender por una semana más las funciones de *Los pocos sabios* y *La lección*. Tres días antes de que se bajaran definitivamente las obras se publicó un aviso (Figura 91) en *La Nación* del 20 de noviembre de 1959, el cual, además de los datos de interés, contenía una fotografía de Sagrario Pérez Soto, protagonista femenina de *La lección* y una leyenda que daba cuenta del aplazamiento de *Dos en un subibaja*.

Otro importante comentario sobre *La lección* apareció el día 20 de noviembre de 1959 en el *Diario de Costa Rica*. Fue firmado por Francisco Marín Cañas (F. M. C.), quien dijo lo siguiente:

Sagrario Pérez Soto en “La Lección” y La Lección de Sagrario Pérez Soto [negrita pertenece al original]. Antes de salir de vacaciones con la entrada del mes, dejé para publicar un comentario al último programa de “El Arlequín”. Ignoro qué ha sido de él. No ha salido a la luz. Debió extraviarse en la prisa de la edición de muertos¹²⁴, o cosa así.

Pero como ni el programa que Moulaert nos ha ofrecido con espléndido sentido del equilibrio y magnífica demostración de capacidad, ni la revelación que el mismo ha brindado a nuestro público en la persona de Sagrario Pérez Soto, pueden pasar silenciados, trataré hoy de decir, en menos palabras quizá que la primera vez que hablé de ello, aunque con el mismo entusiasmo y convicción, la impresión que tengo de este suceso extraordinario en la corta y con frecuencia vegetativa vida de nuestro teatro experimental.

Con las dos obras que componen el programa, un entremés de Alberto F. Cañas –“Los Pocos Sabios”– y una obra de fondo de Eugene Ionesco –“La Lección”–, Moulaert ha conseguido un prodigio de equilibrio. Cuanto tiene la primera de sedante, de amable y rápida, podría decirse que tiene de ríspida, acongojante y feroz la segunda. Y en ningún caso el director ha perdido ni por un momento el pulso. Llenas de aliento y veracidad están dirección y escenografía en ambas, e incluso su actuación personal en la segunda, que es, encima de todo, un milagro de memorización apenas posible para un actor profesional de muchas agallas, no para un intérprete ocasional como es él. Además del acierto en la escenografía y visualización de ambas piezas, impecablemente realizadas –tanto que, tal y como están se las podría

124 Este periódico solía publicar, el día 2 de noviembre (Día de Difuntos), una edición especial en honor a las personas fallecidas en el transcurso del año.

presentar en cualquier lugar del mundo honrosamente—, Moulaert ha conseguido insuflar a los inexpertos intérpretes de “Los Sabios” esa estatura, esa desenvoltura, esa capacidad de impacto —diga lo que quiera Ionesco—, que hace del hombre un actor. Y la cosa no es fácil. Virginia Grütter está impecable, sobresaliente casi todo el tiempo. Bastaría con decir que a la par de José Trejos, el veterano, quien a su vez se ha crecido. Fernández conserva el tono con sumo acierto; un tono que promete otras posibilidades no de acento cómico precisamente. Ferrat y Portillo roban escena a su placer. Por lo demás, me gustó ver que ni una sola de las virtudes de la obra ha sido desperdiciada; con lo cual se consigue que el auditorio se divierta tanto, viéndola, como a su tiempo se divertiera, haciéndola, el autor.

De “La Lección”, de Ionesco, se ha hablado extensamente y por todo lo alto. A mi parecer, la obra no es ni más ni menos que una tragicomedia, con liberalidades que quizá colinden con el sainete. Ionesco ha hecho sobre poco más o menos de una tragedia lo que Arniches hacía en sus tiempos de un melodrama. La diferencia de origen es substancial, como lo es también la cantidad de talento, la amplitud de espíritu y la directriz de propósito puesta por esos autores en cada caso. Pero aparte de una originalidad de visión y tamaño, la cuestión viene a ser casi la misma.

Lo que es completamente desmesurado en el caso de su montaje de “El Arlequín”, dentro de nuestro medio teatral, corre por cuenta exclusiva de Sagrario Pérez Soto. La obra está concebida de tal manera que, sin la Alumna, el Profesor es apenas nada. Es de ella, de su mímica —en un papel especialmente ingrato trazado por Ionesco para demostrar la invalidez de su propia tesis— de la que depende la verdad de la obra por entero. Y también su dimensión artística. Puesto que, en último caso, tal y como está hecho aquello, lo mismo puede ser una cosa genial que una tomadura de pelo.

La Alumna de Sagrario Pérez Soto es perfecta. En Costa Rica no se ha visto nada que pueda comparársele. Hasta me atrevería a decir, en Hispanoamérica. Ahí hay una actriz. No un talento, no una sensibilidad, no una promesa. Una actriz de cuerpo entero, desmedida sin duda para nuestro medio. Sobre ella quedan ahora las responsabilidades. No es poca cosa. Yo espero que sepa afrontarlas y cumplirlas. Porque el caso no es nuevo. Ella era una “niña de sociedad”. También lo era María Casares, ¡y ahí la tienen!

Me concreto, pues, a saludar su advenimiento a la escena: el advenimiento de Sagrario Pérez Soto, nacida en “El Arlequín”, de San José de Costa Rica, pequeño lugar, del brazo de Ionesco y Moulaert, la noche del 28 de octubre de 1959, que no fue una noche cualquiera (p. 4).

El 27 de julio de 1960, finalmente se estrenó *Dos en un subibaja*, de William Gibson, obra que había quedado pendiente de exhibirse en 1959. Fue dirigida por Jean Moulaert y el elenco estuvo formado por Clemencia Martínez y el propio Jean. La obra se atrasó en su presentación, ya que el teatro se remozó y se acondicionó mejor.

EL ARLEQUIN
HOY 8:30 P. M.

**3 ULTIMAS
FUNCIONES**

de ALBERTO F. CAÑAS

**"LOS POCOS
SABIOS"**
Farsa en un acto
— y —
de EUGENE IONESCO

"LA LECCION"
Tragicomedia en 1 Acto
Dirección de
Jean Moulaert



**SAGRARIO PEREZ SOTO
en "LA LECCION"**

Debido al éxito de este programa se ha decidido prolongar la temporada y aplazar para el año entrante el estreno de "DOS EN UNA SUBIBAJA".

HAGA SU RESERVACION
CON TIEMPO

Teléfono: 3141

Figura 91. Aviso últimas funciones de *Los pocos sabios*, de Cañas y *La Lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1959, p. 39.

La crítica de Guido Fernández sobre esta obra se publicó en el *Diario de Costa Rica* del día 31 de julio de 1960, y decía lo siguiente:

Una producción impecable de “Dos en un subibaja”, la obra teatral de William Gibson que se presentó 750 veces en Broadway, es el espectáculo que está ofreciendo ahora El Arlequín en su casi totalmente renovada sala.

Al lado de unos cuadros de Felo García que será preciso comentar en otra oportunidad, se desarrolla el trabajo de un fino y escrupuloso artista: Jean Moulaert. Su formidable concepto material del teatro le ha llevado a concebir una magnífica solución al problema que ofrecía el espacio escénico, pues la obra tiene como marco dos decorados que utiliza sucesivamente y que están todo el tiempo a la vista del público. Pero por encima de esto, la sutileza de los rasgos que ha impreso a la dirección nos deja el sabor de que El Arlequín, en sus manos, está tan cerca del profesionalismo como se puede estarlo en Costa Rica y de que Moulaert ha encontrado, trabajado y definido un estilo propio, inconfundible y certero para este tipo de obras.

Una pieza teatral tan matizada como “Dos en un subibaja” tenía que ofrecer las dificultades consiguientes en cuanto a ritmo e interpretación. El sentido del tiempo escénico, que en inglés llaman con la intraducible palabra de “timing” es para Moulaert, según lo hemos visto, una preocupación fundamental que él sostiene a lo largo de todos los episodios. El registro de las voces es bajo, natural, sin afectaciones ni vehemencias, como corresponde a un teatro de cámara en donde el espectador está casi dentro del escenario; y la puntuación del diálogo está dada con todos los acentos, manteniendo una comunicación entre los personajes y el público todo el tiempo que es necesario suspender la conversación y entregarse al silencio.

En Clemencia Martínez admiramos la fuerza de concentración y la capacidad de proyectar sus sentimientos sin necesidad de abandonarse al histrionismo. El brillo de sus ojos, en el momento de congoja, es suficiente para dar la nota de la tristeza; una leve sacudida de su cabellera nos da la sensación de la alegría. Su trabajo en escena se caracteriza por el estudio no sólo de su parte en el diálogo sino por una cuidadosa observación de todos los detalles y movimientos.

Es de este modo que puede afirmarse que no falta nada ni sobra en “Dos en un subibaja”. Corregido, como sé que se ha hecho, el defecto de un exceso de duración en los cambios, la obra queda como una evidencia compacta del talento de Moulaert y la sensibilidad de actriz de Clemencia Martínez.

Solo resta elogiar a quien hizo la traducción y cuyo crédito no aparece mencionado en el programa. Para una obra concebida en términos tan salidos de lo tradicional, el trabajo de la versión castellana ha de haber resultado extremadamente difícil, porque se trataba no sólo de poner en nuestro idioma los complicados modismos del “slang” de Greenwich Village sino también, y quizá principalmente, de adaptar hasta los ruidos del teléfono, aparato que en la obra tiene la importancia de un tercer personaje.

La nueva era del Arlequín ha comenzado bajo excelentes auspicios (p. 4).

El 3 de agosto de 1960, *La Nación* publicó la crítica escrita por Alberto Cañas (O. M.), con el título de la pieza comentada y cuyo contenido se transcribe a continuación:

DOS EN UN SUBIBAJA (TWO FOR THE SEESAW). Comedia en 3 actos de William Gibson. Intérpretes: Clemencia Martínez y Jean Moulaert. Dirigida por Jean Moulaert. En el Teatro Arlequín [negrita pertenece al original].

Hace dos años, esta obra cayó como una bomba sobre los escenarios exigentísimos de Broadway. Era la comedia inicial de un autor debutante, con alguna experiencia en TV, William Gibson; por si fuera poco, era ese frecuente “tour de force” que casi siempre fracasa: Una obra para dos personajes. La sorpresa fue que la obra difícil del dramaturgo debutante fue un éxito estruendoso. Quien quiera saber por qué, no tiene nada más que acercarse al Teatro Arlequín, donde nos están deleitando con una producción de nivel profesional de esta obra exquisita.

“Dos en un Subibaja” no ha sido tan sólo un éxito neoyorkino. Ha sido también un triunfo en Londres, París, Berlín, Roma, Santiago de Chile y Buenos Aires. La compañía inicial que la estrenó, todavía anda en gira por los Estados Unidos. De suerte que puede decirse que es ya una obra del repertorio mundial, y que nunca se ha podido ver en Costa Rica con tanta rapidez, una comedia como ésta, sobre la cual todavía se está escribiendo en casi todos los idiomas.

“Dos en un Subibaja” es el agudo y perspicaz estudio que hace Gibson, sobre la relación que un buen día se establece en la pareja más imposible que pueda imaginarse: ella es una muchacha judía, neoyorkina, balletista frustrada, snob, desilusionada, mundana y vulgar; él, un abogado de provincia que ha venido a la gran ciudad a esperar su divorcio, divorcio que no es sólo de su mujer, sino de un próspero bufete y de una sólida posición social (el espectador tiene razón si lo cree Rotario).

Después de un mes de absoluta soledad en la enorme metrópolis, sin amigos, sin contacto y sin ocupación, Jerry conoce una noche, en una fiesta anónima a Gittel. Apenas se hablan. Pero al día siguiente, un sombrío domingo en que no hay nada que hacer, Jerry –que ha conseguido el número de teléfono de la muchacha– la llama, tímidamente, sin saber qué le va a decir.

Así comienza una de las relaciones más complicadas, más incomprensibles, más satisfactorias y más movidas que hayan sido jamás reflejadas en un escenario. La incompatibilidad de los dos personajes es evidente; pero también lo es la soledad en que viven, y la necesidad que ambos sienten de aferrarse a algo, a lo que sea. El hombre, tímido, mediocre, apocado, no ha acabado aún de desprenderse de su sólida vida burguesa de provinciano; la muchacha resuelta, generosa, soñadora, tampoco ha acabado de reponerse de los golpes que le han proporcionado la vida y los hombres. Cada uno ve en el otro un refugio; provisional o definitivo; adecuado o inadecuado; pero un refugio, en fin. Y William Gibson, en una serie de pinceladas exactas, explora en todos sus aspectos, hasta en los más mínimos, a cada uno de sus personajes, y la relación de subibaja que se establece entre ellos, y que persiste por espacio de ocho meses...

Se ha dicho que el teatro para dos personajes no podría existir sin el teléfono. En obras como “Celos” (y la citamos porque el asiduo al Arlequín la recordará fácilmente), el teléfono es un truco para introducir en la obra a otros personajes que no aparecen en escena. En “Dos en un Subibaja” (y he aquí otra demostración del talento de Gibson), el teléfono es un medio de comunicación entre los dos personajes que aparecen. Las conversaciones con otros personajes son lógicas, porque se trata de la mujer de Jerry, que está a 2 000 kilómetros de distancia.

Sorprende que un escritor novel, sea capaz de lograr una obra tan difícil, con una perfecta construcción dramática, que no tiene una sola nota falsa, ni un detalle superfluo. Todo va al grano; cada frase, cada parlamento sirve para ilustrar un episodio, para revelar una faceta de los protagonistas, o para avanzar su desenvolvimiento. Técnicamente, “Dos en un Subibaja” es prácticamente perfecta. Literariamente es una obra que, sin apartarse de un riguroso realismo dialogal, tiene momentos de



Figura 92. Escena de *Dos en un subibaja*, de Gibson. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 39.

clara y bien lograda intención poética. En resumen, William Gibson enriqueció en 1958 la tradición teatral.

A la presentación que Jean Moulaert ha hecho en El Arlequín de "Dos en un Subibaja" no hay nada que pedirle. Y lo dice paladinamente un espectador que tuvo la fortuna de ver la presentación inicial de la obra en Broadway, con Henry Fonda y Anne Bancroft. El montaje, escenografía y dirección, son lo más acabado que haya visto aquí.

La ingeniosísima escenografía que ha ideado Moulaert, resuelve brillantemente los problemas técnicos que la obra presenta, pues Gibson exige que el decorado incluya las habitaciones de los dos protagonistas de suerte que puedan usarse simultáneamente, y luego ocupar cualquiera de ellas toda la escena. Las dos habitaciones que Moulaert ha diseñado, reflejan fielmente las condiciones personales, sociales y económicas de los dos personajes; están construidas dentro de un criterio realista, con leve estilización; responde, así al espíritu de la obra.

Además, Moulaert la ha dirigido con la sapiencia y el buen gusto que ya son proverbiales en él. La obra está movida con precisión profesional. Siendo, como es, una obra de silencios elocuentes, el director ha logrado que esos silencios sean todo

lo elocuentes que el autor quiere. El ritmo logrado, es el necesario.

La actuación de Clemencia Martínez y del propio Moulaert, sólo puede ser exactamente apreciada en función de la dirección y del movimiento. No ha concebido el director esta obra como vehículo de lucimiento para ninguno de los intérpretes, sino como interpretación de equipo. El inter-juego de parlamentos, el ritmo, el subibaja, en fin, están cabalmente logrados. Tanto Moulaert como la señorita Martínez actúan con calculada sobriedad, ni se roban escenas, ni se entregan escenas. No hay engaño individual, sino labor de equipo justo; el espectador no sale del teatro recordando la actuación de ella o de él, sino la de ambos, el conjunto. "Dos en un subibaja" es la mejor muestra de interpretación conjunta de una obra que hayamos visto en El Arlequín.

Así y todo, cabe decir que Clemencia Martínez encarna con exactitud a la triste, desilusionada, altruista Gittel; tal como ella la interpreta, Gittel es un producto de su medio ambiente, de su propia biografía, y no le queda al espectador ningún género de duda sobre la clase de personaje que tiene ante sus ojos. La finura espiritual y vulgaridad intelectual y física de la muchacha, están presentes en el trabajo de Clemencia Martínez. La belleza interior, la soledad, el desgarramiento, el espíritu indomeñable, el desprecio, la ambivalencia de sus sentimientos por Jerry, no dejan lugar a dudas.

El papel de Jerry no está tan perfectamente escrito como el de Gittel; el propio Gibson parece haber tenido sus dudas, y lo dibujó con menos precisión. Sin embargo, la desambientación y la soledad de Jerry han encontrado un intérprete más que adecuado en Moulaert. Si bien las frases que Gibson escribió para su personaje masculino, no contribuyen a revelarlo como ser humano con ambiente y antecedentes,

salvo en cuanto son informativas, lo cual hace que el personaje sea algo borroso, Moulaert ha salvado inteligentísimamente esa deficiencia, mediante una actuación que si no se proyecta hacia el pasado de su personaje, lo coloca firmemente en el presente de cada episodio, de manera que el espectador asiste y se identifica con el drama interior, que para Jerry implica cada escena y cada momento de la obra. Moulaert nos hace comprensibles sus indecisiones, sus mediocridades, sus pequeñas alegrías, su nostalgia, y sobre todo el hecho –importantísimo– de que, Gittel o no Gittel, Jerry está perdido en la gran ciudad.

“Dos en un Subibaja” es un drama de la gran urbe. Sin embargo, sus problemas, situaciones y tema son tan universales, que cualquier espectador, en cualquier parte, los recibe y acoge como propios, los reconoce, y se identifica con ellos.

“Dos en un Subibaja” es uno de los momentos luminosos en la historia del Arlequín [subrayado añadido]. De lo que han presentado en los dos últimos años, sólo “La Lección” se nos ocurre que se le compare en riqueza teatral y perfección de montaje. Al mismo tiempo, es una obra de alta calidad literaria, y esa es otra mercadería que ha escaseado lamentablemente en nuestros escenarios en los últimos tiempos.

No creemos que ningún espectador pueda aducir una razón válida para abstenerse de ir al Arlequín en estos días. “Dos en un Subibaja” es una rica experiencia teatral y artística. Casi una experiencia íntima y personal (p. 26).

El 11 de agosto de 1960, en el periódico *La Nación*, se publicó una fotografía de Jean Moulaert y Clemencia Martínez en escena (Figura 92) para anunciar “Gran éxito teatral en el Arlequín” y un pequeño texto, el cual daba cuenta de las tres semanas que llevaba la obra en cartelera, por lo que se esperaba que siguiera más tiempo, dada la “maestría con que ha sido presentada” (p. 39).

PAGINA DOCE

TEATRO

LA NACION

DOMINGO, 14 DE AGOSTO DE 1960

La crítica y el Nuevo Programa del Teatro Arlequín

DOS EN UN SUBIBAJA

SOBRE LA OBRA



Dos en un Subibaja es un drama de la gran urbe. Sin embargo sus problemas, situaciones y tema son tan universales, que cualquier espectador, en cualquier parte, los recibe y acoge como propios, los reconoce, y se identifica con ellos. No creemos que ningún espectador pueda aducir una razón válida para abstenerse de ir al Arlequín en estos días. “Dos en un Subibaja” es una rica experiencia teatral y artística. Casi una experiencia íntima y personal.

(LA NACION, D. M. 3-8-60)



Una producción imperable de “Dos en un Subibaja” la obra teatral que se presentó 750 veces en Broadway, es el espectáculo que está ofreciendo ahora el Teatro Arlequín en su recientemente renovada sala. Puede afirmarse que no falta nada ni sobre en Dos en un Subibaja. La nueva era del Teatro Arlequín ha comenzado bajo excelentes auspicios.

(Diario de Costa Rica, Guido Fernández, 31-7-60)

SOBRE CLEMENCIA MARTINEZ

Clemencia Martínez, encarna con exactitud a la triste, desolada, altruista Gittel; tal como ella la interpreta, Gittel es un producto de su medio ambiente, de su propia biografía, y no le queda al espectador ningún género de duda sobre la clase de personaje que lleva ante sus ojos. La finta espiritual y vulgaridad interior, la belleza interior, la solidez, el desgarramiento, el espíritu indomable, el desprecio y la ambivalencia de sus sentimientos por Jerry, se dejan notar a cada instante.

(LA NACION, D. M. 3-8-60)

SOBRE JEAN MOULAERT

En Dos en un Subibaja se desarrolla el trabajo de un fino y coraggioso artista: Jean Moulaert. La sutileza de los rasgos que ha impreso a la dirección nos deja el sabor de que el Arlequín en sus manos está tan cerca del profesionalismo como se puede estarlo en Costa Rica y de que Moulaert ha encontrado, trabajado y definido un estilo propio, inconfundible y certero para este tipo de obras. La obra queda como una evidencia compacta del talento de Moulaert.

(Diario de Costa Rica, Guido Fernández, 31-7-60)

En Dos en un Subibaja ha sido dirigida por Moulaert con la sapiencia y el buen gusto que ya son proverbiales en él. La obra está vivida con precisión profesional. A la presentación que Jean Moulaert ha hecho en el Arlequín, no hay nada que pedirle. El montaje, escenografía y dirección, son lo más acabado que se haya visto aquí.

(LA NACION, D. M. 3-8-60)

Figura 93. La crítica de *Dos en un subibaja*, de Gibson, en un “mano a mano”

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 12.



Figura 94. Aviso dos últimas funciones de *Dos en un subibaja*, de Gibson. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 44.

El 14 de agosto de ese año, un cuarto de página del diario *La Nación* estuvo dedicado a ponderar el montaje *Dos en un subibaja*. La publicación, un tanto *sui generis* (Figura 93), se tituló “La crítica y el nuevo programa del Teatro Arlequín-Dos en un subibaja”, ilustrada con la fotografía de los protagonistas de la pieza. Sin embargo, lo más relevante fue que incorporó, en un juego “mano a mano”, parte de las opiniones de Guido Fernández y Alberto Cañas sobre obra y actuación. Un verdadero duelo de entendidos.

El 23 de agosto de 1960 se anunció la quinta semana de éxito, al igual que las últimas funciones de *Dos en un subibaja*. El anuncio alusivo (Figura 94) se divulgó en *La Nación* de ese día.

Un alto en el camino

El periódico *La República* del 4 de setiembre de 1960 dedicó su sección “*Lecturas dominicales*” a reflexionar sobre la “Actualidad del teatro en Costa Rica”, que era el título de la publicación. Para ello se entrevistó a varios directores y personas vinculadas al medio teatral en Costa Rica. Este reportaje es de gran interés y, por eso, ha sido recogido en esta memoria, específicamente en el anexo n.º 3.

Visita de dos compañías teatrales extranjeras

En el mes de setiembre de 1960, dos compañías teatrales extranjeras estuvieron de visita en el país. La primera, el Nuevo Teatro, de Chile, dirigida por Víctor Jara con elenco formado por Alejandro Sieveking¹²⁵, Myriam Benovich, Clara Mesías y Tomás Vidiella. Este grupo presentó la obra de Sieveking titulada *Parecido a la felicidad* en el Teatro Nacional y en el Teatro Las Máscaras. La segunda, el Teatro Estudio de México, actuó en la sala del Teatro Arlequín con un programa de varias obras: *Escorial*, de Michel de Ghelderode y *Un Fénix demasiado*

¹²⁵ Algunos años después, Alejandro Sieveking se asiló en Costa Rica, junto con su esposa Bélgica Castro. Ambos, con otros actores chilenos, entre ellos Dionisio Echeverría y Lucho Barahona, establecieron el Teatro del Ángel.

frecuente, de Christopher Fry, *Estrellas para el desayuno*, de Rodolfo Valencia, *En qué piensas*, de Xavier Villaurrutia y *La señora en el balcón*, de Elena Garro.

Casi coincidiendo con la llegada de las dos delegaciones artísticas antes mencionadas, en ese mes de setiembre se produjo un hecho sin precedentes: la literatura dramática costarricense fue reconocida y galardonada en el exterior. Dos piezas teatrales de Daniel Gallegos (*Ese algo de Dávalos* y *Los profanos*) y una de Samuel Rovinski (*La Atlántida*) fueron premiadas en un certamen en Guatemala. Más adelante se abordará con detalle este acontecimiento.

Volviendo a la visita de los artistas chilenos y mexicanos que, casi obvio es decirlo generaron un torbellino cultural en una sosegada ciudad de San José, es oportuno mencionar que la visita del Nuevo Teatro y la presentación de la obra de Sieveking, *Parecido a la felicidad*, llamó muchísimo la atención. Su estreno fue el 15 de setiembre de 1960 en el Teatro Nacional, pero luego el montaje pasó al Teatro Las Máscaras. Sobre la obra y el trabajo del grupo Nuevo Teatro, a continuación, se reproducen parte de las impresiones de don Alberto Cañas (O. M.), publicadas en *La Nación* del 17 de setiembre de 1960:

¿Pero es que alguien podía dudar de que en Chile se escribiera buen teatro? ¿Pues no es Chile un país que ha dado ya notables novelistas, grandes poetas, y cuya literatura es la única latinoamericana que tiene a su haber un Premio Nobel? ¿Qué de extraño había de tener que, junto a los novelistas chilenos, y a los ensayistas chilenos, y a los poetas chilenos figuraran los dramaturgos chilenos?

Aquí tenemos a Alejandro Sieveking, de 25 años, que viene a despertarnos. Que viene a decirnos que el teatro no es ya tan sólo de París, Londres y Nueva York (a las cuales no falta snob que agregue alguna capital eslava), con ocasionales incursiones por Madrid y Roma. Que viene a decirnos que el teatro es también Latinoamérica [...]

Lo que sorprende de Alejandro Sieveking, a los 25 años, es que su “*Parecido a la felicidad*” tiene todos los síntomas de una obra madura de autor maduro, y sólo porque lo hemos visto, y le hemos hablado, y lo hemos conocido, aceptamos que tenga 25 años.

[...]

Además, está presentada e interpretada a la maravilla. “Mire usted –decía alguien en el intermedio– que estos chilenos no actúan, sino que hablan”. Realista la obra, realista la actuación; tan realista que a veces los actores logran dar la impresión de que improvisan, y eso es lo más difícil de conseguir. El propio Sieveking, brillante; aunque quizás en su gran escena del segundo acto pareció achicarse y no alcanzar la nota requerida; Tomás Vidiella dando la expresión exacta de inarticulación de su personaje, hasta el momento, literariamente luminoso, dramáticamente revelador, de su propio clímax en el segundo acto; segura de sí misma, llena de intuiciones y de comprensión Miriam Benovich, que alza vuelo al final y nos deja apabullados; firme, en carácter, patética, Clara Mesías, aunque la propia sobriedad de actuación la lleve a cometer faltas de dicción que redundan en ininteligibilidad ocasional. Dirección de escena firme, ingeniosa, llena de recursos, sobre todo cuando de mover largos diálogos se trata; fría, húmeda, exacta decoración.

Hay que dar la voz de alarma a los lectores: El Nuevo Teatro de Chile es el acontecimiento teatral más excepcional que nos ha llegado en muchos años. La revelación de una madurez artística increíble en la hermana república austral. Nos trae actores, y nos trae dramaturgo, y nos trae obra. ¿Es que es posible pedir más?

Por eso hay que dar la voz de alarma. Quien por cualquier estupidez se pierda estas representaciones de los chilenos, lo lamentará eternamente; sobre todo, porque está condenado a oír, y oír cada vez más, los comentarios que durante muchos años le estarán haciendo aquellos que sí tuvieron la buena fortuna de entrar en contacto con una manifestación artística de primera magnitud (p. 4).

También se ocuparon del Nuevo Teatro de Chile: Aquiles Certad, en el *Diario de Costa Rica* del 10 de setiembre de 1960, Mario González Feo y Guido Fernández en el *Diario de Costa Rica* del 17 de setiembre de 1960, y Guido Fernández en el *Diario de Costa Rica* del 30 de setiembre de 1960.

La otra compañía visitante, el Teatro Estudio de México, tuvo como sede para sus presentaciones el Teatro Arlequín, aunque esto les significó al director Moulaert y su elenco tener que posponer el estreno de una de las obras dramáticas más emblemáticas del siglo XX, como es *A puerta cerrada*, de J-P. Sartre, que estaba por estrenarse. Como se infiere fácilmente, esta importante agrupación costarricense daba su apoyo y ponía, de nuevo, sus instalaciones al servicio de una oferta teatral novedosa y de gran calidad como era la que traía el conjunto mexicano. Recuérdese que en febrero del año anterior también lo había hecho con Oscar Cossío, quien presentó *Las manos de Eurídice*.

El día 18 de setiembre de 1960, en el periódico *La Nación* se anunció: “El Teatro Estudio de México’ se presentará el martes próximo en el Arlequín”. La nota decía lo siguiente:

Con la compañía “Teatro Estudio” de México son dos compañías internacionales de teatro las que nos visitan en este momento, hecho totalmente inusitado en Costa Rica. El “Teatro Estudio” que hace una gira por los países de América Central bajo el auspicio de la OPIP (Oficina de Promoción Internacional de Cultura del Departamento de Relaciones Exteriores de México), será presentado en Costa Rica por la Asociación Cultural Teatro Arlequín.

Se han presentado ya en los otros países del istmo con éxito extraordinario, y vienen precedidos por la brillante figura de Rodolfo Valencia, joven poeta y dramaturgo mexicano, que es el director y una de las primeras figuras del grupo.

Traen dos programas diferentes, uno de teatro internacional que incluye las obras “Un Fénix Demasiado Frecuente”, del dramaturgo inglés Christopher Fry y “Escorial” de Michel de Ghelderode. Será la primera vez que se presenten obras de estos autores en Costa Rica.

El segundo programa es de teatro mexicano, y lo componen tres obras en un acto: “Estrellas para el Desayuno”, del mismo Rodolfo Valencia, “En qué Piensas”, de Xavier Villaurrutia, y “La Señora en el Balcón”, de Elena Garro. Será también la primera vez que Costa Rica entre en contacto con producciones mexicanas de alta calidad.

Forman el resto del grupo Jana Kleinburg, Berta Singer, Rubén Broido, Juan López Moctezuma y Enrique Lizalde.

Las inquietudes de cada uno de los integrantes del grupo, así como el sano espíritu de renovación y de búsqueda que los animan, les proyectan hacia las mejores metas del teatro. Actualmente el “Teatro Estudio” no sólo es una compañía de teatro, sino además una escuela independiente que ha logrado reunir a algunos de los más calificados maestros del arte dramático.

Rodolfo Valencia surge como escritor en la revista “Hojas de literatura”, en la que publica cuentos, poesía y su primera obra de teatro “La Mujer en el Armario”. Estudia Filosofía y Letras y más adelante publica “Estrellas para el Desayuno”. Viaja a Europa becado, y a su regreso hace su aparición en el teatro profesional. Ha colaborado como actor y maestro en el grupo de Seki Sano. Funda la escuela y grupo profesional “Teatro Estudio”. De espíritu independiente, ha encaminado sus esfuerzos a una forma personal y una idea propia de hacer teatro.

Es de notar que esta afluencia repentina de pequeños grupos de teatro de gran calidad en Centro América, puede bien marcar el comienzo de un gran movimiento teatral en todo el Continente Latinoamericano, de intercambios y efervescencia que producirán, a no dudarlo, extraordinarios frutos.

Tendremos esta semana la rara y preciosa oportunidad de ver dos grupos, uno chileno y otro mexicano, actuando en nuestras tablas.

Para inmediatamente después, anuncia El Arlequín el estreno de “A Puerta Cerrada”, de Jean-Paul Sartre, con la cual se prolongará esta temporada extraordinaria.

El estreno de gala del “Teatro Estudio” de México en El Arlequín, tendrá lugar el martes próximo a las ocho de la noche (p. 20).

El estreno de las dos obras se llevó a cabo el 20 de setiembre de 1960, en el horario nocturno acostumbrado, como se tenía previsto. Por lo tanto, resultó providencial que ese mismo día en el *Diario de Costa Rica*, que circulaba desde tempranas horas, el público tuviera a la mano un estimulante comentario de Guido Fernández, divulgado en su columna habitual “Esta mañana” del *Diario de Costa Rica*, con el título de “Un fénix poco frecuente”, en el cual, “jugando” con el título de una de las obras del grupo mexicano, hacía ver que en esos momentos la capital costarricense estaba asistiendo a un inusitado resurgimiento cultural, como lo hacía el singular pajarraco mitológico desde las cenizas. El artículo puntualizó lo siguiente:

Es realmente inusitado el panorama teatral que se nos abre en estos días a los aficionados costarricenses.

Creo que nunca se había dado aquí la coincidencia de tres compañías extranjeras en plan de temporada, casi simultánea, mientras dos nacionales se preparan para dar continuidad a su tarea tan pronto como tengan que concluirla.

Tras el magnífico suceso del grupo “Nuevo Teatro”, de Chile, con la obra de Alejandro Sieveking “Parecido a la felicidad”, que se ha presentado ya cuatro veces consecutivas en el Nacional, veremos desde hoy en El Arlequín al “Teatro Estudio”, de México, con un doble programa: “Escorial”, de Michel de Ghelderode, y “Un Fénix demasiado frecuente”, de Christopher Fry. Y como para que todos los gustos queden

satisfechos se anuncia ya la presentación de una compañía de zarzuela bajo el nombre de “Gran Compañía Lírica Española”, con el repertorio conocido en sus baúles: Luisa Fernanda, El Conde de Luxemburgo, La Viuda Alegre, etc.

Los teatros locales se encuentran también en plena acción, como si la presencia de los visitantes les hubiera inyectado una dosis de vitalidad. Las Máscaras ensaya “Esquina peligrosa”, de Priestley; Guido Sáenz está a punto de estrenar “La noche ha de llegar”, de Williams, con el conjunto de estudiantes universitarios que él dirige; y El Arlequín tiene ya lista, en espera nada más de que concluya la temporada de los mexicanos, “A puerta cerrada”, de Jean Paul Sartre, a juicio de este comentarista la mejor y más acabada pieza teatral del célebre filósofo. De paso, conviene destacar que el estreno del grupo universitario que conduce Guido Sáenz no será en un teatro de la capital sino en provincias, con lo que podría iniciarse así una tradición semejante a la que siguen las compañías profesionales norteamericanas, que antes de llevar una obra a la prueba final de Broadway la terminan de pulir en ciudades menos importantes.

Hay, pues, seis disparos desde claraboyas distintas. Y queda todavía la obligación, que desde ahora asumen los grupos nacionales, de montar alguna de las obras que se ha premiado a Daniel Gallegos en Guatemala, hecho este que viene a recetarnos aún mayor entusiasmo por el desarrollo del arte teatral en Costa Rica, puesto que resulta significativo y estimulante no sólo para el autor sino también para quienes en nuestro país roban tiempo a su tiempo y lo ponen al servicio del escenario (p. 4).

Al día siguiente del estreno del primer bloque de obras por parte del Teatro Estudio de México, en *La Nación* (21 de setiembre de 1960), Alberto Cañas (O. M.) suscribió unas “Notas sobre teatro” con información variada alusiva a los acontecimientos artísticos que estaban sucediendo en esos momentos. A continuación, se reproducen algunas secciones de interés:

El fulminante y merecido éxito artístico comercial obtenido por el Nuevo Teatro de Chile y la comedia “Parecido a la Felicidad” de Alejandro Sieveking, ha despertado una febril actividad en los círculos teatrales, de la que, naturalmente, sólo cosas buenas pueden salir.

Por lo pronto, anoche debutó en El Arlequín el Teatro Estudio de México, que viaja bajo los auspicios del Gobierno mexicano (tal como lo hizo hace pocos meses el inolvidable Ballet de Waldeen). Presentará hasta mañana jueves, un programa de prestigiosas obras breves: “Escorial” de Michel de Ghelderode, novísimo dramaturgo belga de vanguardia, “Un Fénix Demasiado Frecuente”, obra capital del célebre poeta inglés Christopher Fry. Ambas –por las referencias extranjeras– obras de primera calidad dentro del teatro de los últimos diez años.

A partir del viernes, y también por tres días, los visitantes presentarán un programa de obras breves, representativas de la literatura dramática actual de México: “Estrellas para el Desayuno”, de Rodolfo Valencia (que al mismo tiempo es director y actor de la compañía); “¿En Qué Piensas?”, del malogrado y exquisito poeta Xavier Villaurrutia, y “La Señora en el Balcón”, de Elena Garro.

Después de la revelación que sobre el nuevo teatro latinoamericano significó la obra de Sieveking, no puede ser mayor el interés por ver lo que en México están haciendo los nuevos dramaturgos.

[...]

Ahora resulta que Daniel Gallegos no fue el único costarricense premiado en Guatemala. Él mismo se ha encargado de contarnos que otra pieza teatral costarricense obtuvo mención. Se trata de “La Atlántida”, original de un joven Rowinsky [sic], cuyo nombre de pila se nos escapó.

Querríamos presenciar una carrera olímpica entre Arlequín, Máscaras y Universitarios, en pos de esa obra.

Parece que una de las obras premiadas de Gallegos, “los Profanos”, será por fin montada en el Arlequín en 1961. El autor estima que uno de los papeles centrales debería hacerlo José Tassis, muy ocupado ahora dirigiendo en Las Máscaras y en la Universidad. De lograrse la colaboración de Tassis, podría establecerse la saludable corriente de cooperación entre los teatros, amenazada últimamente de interrupción por incidentes que ya deberían ir siendo olvidados para bien de todos.

[...]

Y El Arlequín, en cuanto termine la temporada de los mexicanos; es decir, la semana entrante, pondrá “A Puerta Cerrada” de Sartre, con Moulaert, Chela Atencio, Virginia Grütter y Luis Chocano. Y, por si fuera poco, avanzan los ensayos de “El Malentendido”, drama guñolesco del Premio Nobel Albert Camus, que reunirá a Kitico Arguedas y Ana Poltronieri. Además –prueba de que allí no se duermen– preparan ya, para terminar la temporada, un programa de obras cortas que José Trejos dirigirá en el Teatro Nacional. Lo constituirán “El Trágico a Pesar Suyo” de Chéjov, que Guido Sáenz repetiría tras hacerlo en la Universidad¹²⁶, y la comedia de Bernard Shaw “Overuled” (cuyo título castellano todavía no se ha decidido).

No en vano iniciábamos estas notas hablando de febril actividad en que han entrado los círculos teatrales, que tan inactivos habían pasado la primera mitad del año (pp. 20-21).

El 22 de setiembre, en el *Diario de Costa Rica*, se difundió el comentario de Guido Fernández sobre el primer programa del Teatro Estudio de México. El artículo lo tituló con el nombre de la compañía y se reproduce seguidamente:

126 El 21 de octubre de 1959, en el periódico *La Nación*, Alberto Cañas se había referido así al trabajo de Sáenz en *Un trágico a pesar suyo*: “[...] Sáenz convierte la espantosa reseña de calamidades que Chéjov puso en boca de su personaje, en auténtica composición de personaje y actuación” (p. 22). En esa ocasión, Sáenz también dirigió a un grupo de estudiantes universitarios en la obra de Nikolai Gogol, *Los jugadores*.

El martes por la noche fue de verdadera revelación para quienes asistimos al Arlequín al debut del grupo “Teatro Estudio de México”. Y lo fue por la recia calidad del conjunto y por la jerarquía de las dos piezas en un acto que presentó.

La primera de ellas es de Michel de Ghelderode y se llama “Escorial”. En ella el grupo mexicano realiza, al máximo, la concepción del teatro convencional puro. Sin apartarse un palmo de las formas académicas de actuación, que busca el impacto por medio de emociones gruesas, sin dibujos ni balbuceos, los dos actores principales, Rodolfo Valencia y Enrique Lizalde, le han dado a la obra una gran majestuosidad. Su puesta en escena carece de fallas fundamentales: es sobria y fuerte, tremendamente artificiosa —como el mismo concepto del teatro que realiza—, pero por lo mismo llena de una gran vitalidad. Un juicio crítico sobre el trabajo del grupo tendría que detenerse en meras consideraciones subjetivas: cuál de los actores es, para el gusto del comentarista, mejor. Y si de eso se trata, yo diría que me satisfizo plenamente Rodolfo Valencia, a pesar de los vestigios del acento nacional que quedan en su voz. Por lo que toca a la obra, Michel de Ghelderode ha bordeado con ella lo grotesco, pero manteniéndose dentro de las fronteras dramáticas. En tan corto espacio, ha logrado él dar con la clave del doble juego de Shakespeare: yuxtaponer ficción sobre ficción para que de su contrapunto surja la verdad teatral. El argumento es una anécdota simple que recuerda, quizá sólo en la inspiración, el “Calígula” de Camus: el Rey y el Bufón son personajes oblicuos que se confunden. Y del contraste se desprende lo que viene a ser intolerable para el Rey hastiado: reconocer en el Bufón al verdadero soberano en el trono y en el corazón de la reina agonizante.

Posiblemente se pensará también en Ionesco, pero no debe olvidarse que el autor de “La Lección” hace desaparecer el problema teatral, lo sublima para jugar con los conceptos puros en algo muy cercano a la entelequia. Ghelderode, en esta obra, no hace sino meterse dentro de la tradición del artificio escénico, darle a la pieza la resonancia de un bello lenguaje y pedir que la monten —como lo ha hecho el grupo de México— con un algo de deliciosa truculencia, con mucha dignidad y sobre todo con un denso sabor profesional.

En cuanto a “Un Fénix demasiado frecuente”, de Fry, la obra con que a mi juicio empezó y terminó el autor de “Que no quemén a la dama”, tengo que confesar que constituye para mí una debilidad. Mi comentario, por lo tanto, tiene que verse afectado por un prejuicio favorable que tomó, a través del tiempo, características de verdadero afecto. Por fin la veo representada y admito que no es verdadero teatro sino un largo discurso poblado de imágenes unas veces delicadas, otras audaces; unas absurdas, otras plácidas. El encaje lo ha tejido Fry alrededor de la vieja anécdota de Petronio de la viuda y el soldado que para consolarla pierde un cadáver que estaba cuidando. Pero el argumento carece de importancia; lo que sí es pertinente son las exquisiteces que borda con el lenguaje el autor, la gracia irreverente de un diálogo que se hace interminable, ese verso libre que es como torrencial granizada sobre la espalda del espectador atónito.

El Teatro Estudio de México supo colocar a este “Fénix” en el lugar que le corresponde: el de la farsa. Tanto la viuda como la doncella —admirablemente interpretadas por Jana Kleinburg y Berta Singer, respectivamente— son dos personajes estilizados que se recortan contra la boca negra de un escenario ideal. El soldado romano que brinda por el retorno a la vida resulta quizás, dentro de la farsa, el menos títere de todos, pero su vértice en el triángulo llena plenamente su cometido.

El último elogio va para el director, Rodolfo Valencia, a quien debe reconocerse no sólo talento para conducir y tocar en la orquesta, sino también para la selección

de las piezas. E insisto en mi comentario anterior: el público costarricense no debe dejar pasar inadvertida esta ocasión de evaluar a tres movimientos teatrales de origen geográfico distinto, orientación también diferente pero enlazados en el amor por el teatro y la seriedad de los propósitos. Que ese público asista al Arlequín y a Las Máscaras para que conozca a exponentes significativos del teatro chileno y mexicano, y luego mida también con justicia el esfuerzo de los nacionales (p. 4).

La reseña crítica de Alberto Cañas (O. M.) referente a las dos primeras obras puestas en escena por el Teatro Estudio de México, se pudo ver en *La Nación* del 23 de setiembre de 1960. Aquí se reproduce íntegramente:

ESCORIAL. (Escorial), pieza en un acto de Michel de Ghelderode. Con Rodolfo Valencia, Rubén Broido, Enrique Lizalde y Juan López Moctezuma.

UN FÉNIX DEMASIADO FRECUENTE (A Phoenix Too Frequent), pieza en un acto de Christopher Fry. Con Berta Singer, Jana Kleinburg y Enrique Lizalde. Programa doble presentado por el Teatro Estudio de México, bajo la dirección de Rodolfo Valencia, en el Arlequín.

Presente todavía el gran éxito comercial y artístico del Nuevo Teatro Chileno, una nueva inyección teatral tuvo lugar en El Arlequín, con la presentación del Teatro Estudio de México, en un programa de obras breves.

Escorial, del belga Michel de Ghelderode, es el antipasto del programa. Una obra dislocada, de tipo abiertamente experimental, en la que el autor juega malabarísticamente con algunas ideas un poco resobadas, y con algunas técnicas teatrales muy efectivas. A la larga, lo que la obra hace es desarrollar con medios relativamente novedosos, el viejo tema de que la única diferencia entre el rey y el hombre reside en la corona. Ghelderode, como Adamov, Ionesco y Tardieu, lo que en el fondo está haciendo es, tras la máscara de acabar con las convenciones dramáticas al uso, dando más teatralería y más puntuación (principalmente signos de admiración) a una serie de elementos teatrales que lo necesitaban no para desaparecer sino cobrar vida nueva. Esto lo logra. Claro está que “Escorial” le da a un director inteligente (y Rodolfo Valencia lo es), la oportunidad de mover, de jugar, de coreografiar. Y el espectáculo visual llega por momentos a superar al espectáculo auditivo. Porque si bien se examina, “Escorial” es una obra de nimio contenido (un largo diálogo entre el Rey y el Bufón, del que se desprende que el Bufón fue amante de la Reina que agoniza en una cámara contigua), que juega con ideas dramáticas, literarias y teatrales muy viejas, pero lo hace tras darles un nuevo esmalte, muy contemporáneo, muy “comme il faut” y, sobre todo, muy efectivo.

La presentación que de la obra hace el grupo mexicano, es sumamente eficaz, y de gran sentido plástico. Pero plasticidad es lo que ya nos hemos acostumbrado a esperar como virtud primordial de todas las manifestaciones artísticas auténticas que vienen de México. Plasticidad hay en este caso, en el vestuario, en el movimiento de cada una de las figuras, en la armoniosa conjugación de los actores en el pequeño ámbito del Arlequín.

La interpretación es bastante adecuada. El drama de Ghelderode no permite lucir en extremo a los actores, pues no crea personajes, ni los desarrolla ni los profundiza. Pero lo que los intérpretes saquen de las marionetas ghelderodescas, es buena señal de su talento; con esa base cabe decir que el grupo mexicano se revela bien en la obra. Valencia —en especial— tiene excelente dicción y modula bien su voz, aunque debe cuidarse que ciertas flexiones típicamente mexicanas que a veces se le escapan,

no falseen la universalidad del personaje. Muy audaz, vigoroso y ágil de palabra y cuerpo Enrique Lizalde.

Un Fénix Demasiado Frecuente, es la obra del poeta inglés Christopher Fry. Hace cosa de diez años, Fry apareció como un meteoro por los escenarios del mundo, y su aparición fue saludada como el renacimiento del teatro poético; sin embargo, tras cinco o seis obras, todas de gran éxito, parece haber desaparecido. Lo único que se sabe últimamente es el famoso pleito de la película “Ben-Hur”, que según el mundo fue escrita por él, pero la empresa productora se niega a reconocerlo y ha estampado en el celuloide el nombre de otro escritor.

“Un Fénix Demasiado Frecuente” está tomado de un burlón apólogo que aparece originalmente en el “Satiricón” de Petronio con el nombre de “La Matrona de Éfeso”. Es una anécdota breve, chispeante, irónica y divertida, que es una fiesta para el oído.

(Paréntesis: Buena parte de la fiesta se debe, por supuesto, a la exquisita, adecuada y exacta traducción del director Valencia, que da el auténtico trasunto castellano del lenguaje del poeta inglés. Pequeñas objeciones de forma podrían hacerse: un “desapercibido” por “inadvertido”; un “corte marcial” por “consejo de guerra”; un “pertenecer aquí” que suena a anglicismo. Pero en general, la versión es ejemplar, y transmite la belleza literaria del original.

Christopher Fry es un espíritu burlón; logra realizar la unión perfecta de la lírica con el humor, y es capaz de quebrar sus mejores momentos poéticos con una alusión prosaica que es como un golpe de maderas. Pero es un dramaturgo –de los que quedan pocos en el mundo– que habla a los oídos, un dramaturgo para los que van al teatro a escuchar; un dramaturgo cuya herramienta es el lenguaje y no las luces o los trucos. La historia de la matrona viuda que, mientras vela la tumba del cadáver reciente de su marido, es interrumpida por un vigoroso y juvenil soldado, está tratada por Fry con no menos burla que por Petronio; y Fry logra hacer burla accesible para todos, incluso en alusiones típicamente romanas.

La fortuna de la obra, y del espíritu burlón de Fry, es haber encontrado a Jana Klinburg, que le da la tonalidad exacta a cada burla, y que es burlona y desparpajada ella misma. No recordamos haber visto comedianta más exacta, más inteligente y más oportuna. Lo mismo una ceja que un meñique, le sirven para subrayar la comedia. Y además tiene una bellísima presencia escénica. Su actuación es memorable.

La presentación de la obra está hecha, otra vez, con gran sentido plástico, adecuado y casi coreográfico movimiento, y excelente vestuario. En todo y por todo, esta exquisita obra de Fry, tal como la hemos visto, es una bendición para los aficionados al teatro aquí.

Las dos obras que hemos reseñado, tienen en común una presentación y una actuación estilizadas y deliberadamente teatrales; es decir, sin realismo. Por eso será interesante verles a los visitantes el segundo programa, de obras mexicanas modernas, en las que posiblemente nos mostrarán otras maneras y otros métodos.

Una impertinencia final: ¿Se le ha ocurrido a Rodolfo Valencia qué maravillosa Helena sería Jana Klinburg en “La Guerra de Troya no Ocurrirá”? Ojalá algún día la haga. Y la veamos nosotros [negritas pertenecen al original] (p. 20).

También ese día, 23 de setiembre de 1960, en *La Nación*, el recién galardonado Daniel Gallegos Troyo escribió “Una noche de delicioso teatro en su máxima expresión ofrece el Teatro Estudio de México”. Sus apreciaciones fueron las siguientes:

Los amantes del buen teatro han de estar regocijados por la magnífica oportunidad que en estos días les brindan los grupos teatrales chileno y mexicano y primordialmente, por el contraste que existe entre el tipo y la concepción de las obras que se presentan. El grupo chileno nos ha prodigado una verdadera lección de teatro naturalista. En cambio, el Teatro Estudio de México nos ofrece una noche deliciosamente teatral y estilizada en su mejor tradición. Dos obras nos presentaron el grupo de México en su noche de estreno en el Teatro Arlequín: la primera obra de Michel de Ghelderode titulada “Escorial”, y la segunda, “Un Fénix Demasiado Frecuente” de Christopher Fry.

Ambas fueron puestas en escena por el director Valencia, teatralizando al máximo sus posibilidades, pero guardando en todo momento un verdadero equilibrio, lo que impidió que cayeran en la teatralería cursi y barata en que caen tantos directores al realizar empresas de esta naturaleza. La labor del maestro Valencia fue limpia y atinada, comparable a la dirección de un Tyrone Guthrie, a toda vista llena de una magnífica técnica en el arte teatral. “Escorial” es una pieza en un acto, una farsa dolorosa que muestra al hombre en sus calidades de rey y de bufón. Las circunstancias varían en cada uno de ellos, pero cada cual se revuelca dolorosamente en la suya. La actuación está llena de “bravata”, y el movimiento estilizado de los personajes adquiere matices plásticos de verdadera belleza.

La otra obra es “Un Fénix Demasiado Frecuente”, de Christopher Fry, basada en una divertida anécdota que nos cuenta Petronio en su “Satiricón”. Christopher Fry, autor contemporáneo, nos da una deliciosa comedia satírica, bastante bien traducida, que contiene en abundancia el famoso humor seco inglés. Esta comedia está dirigida con tal sagacidad que no se desperdicia una sola escena, situación o frase, lo que la hace mantenerse dentro de un ritmo y tiempo perfectos.

Definitivamente, la obra es de la actriz Jana Kleinburg, cuyo sentido de comedia es extraordinario. Esta bella joven actriz proyecta al público, con mirada, gesto y palabra, la verdadera esencia del personaje que interpreta. Me imagino que una actriz del calibre de la Srta. Kleinburg ha de ser el sueño dorado de cualquier director de teatro, dado su poder de proyección y comunicación y su innato sentido escénico. El Sr. Lizalde que comparte los honores histriónicos con la Srta. Kleinburg en el papel del soldado es admirable. Su estilo sobrio y excelente dicción le dan un toque de verdadera distinción a la obra.

El Sr. Lizalde trabaja en ambas piezas en papeles diferentes, lo que definitivamente nos da una muestra de su talento. Berta Singer, con su bella carita de duende, irradia verdadera simpatía en su papel de Doto, la esclava, difícil e importante papel realizado con maestría. Para concluir y por encontrarme ya escaso de adjetivos para calificar esta noche de teatro, felicito efusivamente al Teatro Estudio de México, a su magnífico director y actor, Sr. Valencia y su excelente grupo por una grata y memorable experiencia de teatro en la sala “Arlequín” (p. 22).

En el periódico *La Nación* del 25 de setiembre de 1960, Alberto Cañas publicó su comentario crítico al segundo programa del Teatro Estudio de México. Se titulaba “Teatro mexicano” y decía así:

El segundo programa que nos ha presentado el Teatro Estudio de México, nos pone en contacto con dramaturgos mexicanos. Sirve, además, la magnífica clase de Rodolfo Valencia como director que sabe mover sabiamente a sus actores y darles el ritmo exacto a sus obras, y subraya lo que “Un Fénix Demasiado Frecuente” comenzó a poner de manifiesto: que es en la comedia donde brilla y más se destaca el interesante grupo.

El programa está compuesto por tres obras.

ESTRELLAS PARA EL DESAYUNO (de Rodolfo Valencia) es, como de las notas del programa se desprende, una obra temprana del inquieto director del grupo, obra de juventud, cuya inmadurez es evidente. La locura de una madre que perdió a su hija pequeña y la substituyó con una muñeca, le sirve a Valencia para tejer una obra menor en intención y alcances, en la cual el contraste entre la locura de la mujer y la cordura desconcertada del marido termina por hacer imperceptible al personaje masculino, mientras el femenino repite y reitera conceptos. Berta Singer la interpreta con constantes reminiscencias de la Ofelia de “Hamlet”, pero la dice monótonamente, en una insistente modulación de voz que termina por fatigar hasta que la obra termina con un desenlace inconveniente.

¿EN QUÉ PIENSAS? (de Xavier Villaurrutia), presenta en función de autor cómico, a un gran poeta mexicano prematuramente fallecido. Escrita con exuberante agilidad, con un diálogo que corre como una cascada, es una obra ingeniosa, que recuerda los mejores momentos de Noel Coward; pero no es un pastiche de Coward, sino una comedia de auténtica raíz latina. Y si bien cuando acaba caemos en la cuenta de que a lo mejor lo que hemos visto es una onza apenas de teatro, hay que reconocer que mientras dura, encanta, divierte y absorbe. Valencia la ha montado y movido a ritmo vertiginoso, con impresionante precisión, y sin que la presentación se caiga ni por un segundo siquiera. Está actuada impecablemente.

Jana Kleinburg reafirma su gran categoría de comedianta; Elizalde y López Moctezuma dicen y discurren con exacta agilidad corporal y de dicción, pero se nos antoja que es el propio Valencia el que, con inteligente sentido de oportunidad, mímica expresiva, dicción perfecta (cualidad ésta que es impresionantemente común a todo el grupo), y dominio escénico, el que a fin de cuentas perfila mejor y comprende mejor la graciosa intención de Villaurrutia. Dentro de su evidente intención de “divertimento”, la comedia de Villaurrutia es perfectamente satisfactoria. Y lo que el Teatro Estudio hace con ella, la realza y dignifica.

LA SEÑORA EN EL BALCON (de Elena Garro) es, por supuesto, el plato fuerte del programa, la obra seria y de categoría. En tres agudos episodios, la autora nos dibuja el drama de la frustración. Elena Garro es, y no puede dudarse tras ver esta obra, mujer de teatro. En el breve término de una obra de un acto, hace uso de los más adecuados y efectivos recursos, incluso de los más difíciles (como el desdoblamiento en dos actrices del personaje primordial); pero todos los emplea con sapiencia y talento. Quizás en algunos momentos, la intención lírica del diálogo no esté totalmente lograda, y la escena de la protagonista con el Profesor García esté exageradamente escrita; pero a la larga, lo que la autora pretendió queda conseguido, y eso es lo importante. Con una lección recibida por “la señora en el balcón” a los 12 años; un incidente amoroso a los 20; y una sórdida escena conyugal a los 50, tenemos la vida total de una mujer; si el desenlace puede no convencer a alguno, ello es porque era inevitable, porque no podía venir otro. Jana Kleinburg y Berta Singer comparten el papel de la protagonista (la Kleinburg en la realidad, la Singer en el recuerdo); y ambas lo hacen con talento: la Kleinburg, como el retrato de la frustración; la Singer, como el de la ilusión formulada y contantemente frustrada; más difícil la parte de la Singer, resulta satisfactoria, a pesar de esa monotonía de enunciación que ya hemos dejado apuntada arriba. De los actores, una vez más Valencia, como el marido gris e incomprensivo, es el que más relieve le da a su papel; pero admitamos que ese papel es al que más relieve le dio la autora.

Hay en Elena Garro una escritora interesante, y ha hecho bien Valencia en mostrarnos su obra. Con ella, el inteligente conjunto mexicano corona bien su interesante temporada.

La temporada, en suma, nos ha permitido apreciar a un gran director y un inteligente actor en Valencia; a una consumada comediente en Jana Kleinburg, y a un conjunto de actores que, trabajando con sentido de equipo, actúan con ejemplar acoplamiento, soltura escénica, plasticidad y dicción, en los géneros más disímiles.

La verdad es que la presencia aquí de los dos conjuntos: el chileno y el mexicano, ha constituido una lección y una experiencia utilísimas para nuestros grupos teatrales.

Ello, por no hablar de lo mucho que han disfrutado los espectadores, viendo buen teatro por todas partes (p. 4).

Ese mismo día 25 de setiembre, también en *La Nación*, apareció una gacetilla, sin firma, sobre la pieza de Elena Garro, *La señora en el balcón*, una de las obras del segundo programa del grupo mexicano, que se inserta seguidamente:

“La señora en el balcón” de Elena Garro

ELENA GARRO es una de las figuras más relevantes del teatro contemporáneo mexicano. Su agudeza de observación y su particular sentido del fraseo poético en las situaciones dramáticas dan a su teatro una peculiar calidad mágica y escénica. Trata con igual acierto y veracidad la evocación del sueño que la desgarradora verdad y las formas diáfanos de la dulce precocidad indagadora.

Hasta ahora, ha escrito fundamentalmente piezas en un acto, de las cuales “Un hogar sólido”, presentado por el grupo “Poesía en Alta Voz”, alcanzó gran éxito. Rebelde por naturaleza, su teatro es anatema contra crímenes que la ceguera y la mentira imponen al hombre que es su propia víctima.

“La Señora en el Balcón” es un breviarío retrospectivo de la frustración. Espejo de una mujer a la que los hombres fueron cerrando toda posibilidad de ser (p. 61).

El 25 de setiembre de 1960 era domingo, y ese día se tenía previsto dar por finalizadas las presentaciones de la agrupación mexicana. Por ese motivo, en el diario *La Nación*, se anunció la última función del Teatro Estudio de México y se alertó al público: “La semana entrante estreno de ‘A puerta cerrada’ de J.P. Sartre –Dirección de Jean Moulaert”. Sin embargo, de nuevo hubo que posponer la puesta en escena de esta pieza, para que un público ansioso de ver las piezas de los visitantes tuviera la oportunidad de hacerlo durante la última semana de setiembre. Así que el 29 se informó en *La Nación* que el día 30 sería la función de despedida, la cual se llevó a cabo, a sala llena y el Teatro Arlequín agregó un nuevo reconocimiento a su palmarés, como promotor de grupos extranjeros cualificados.

Antes de hacer referencia al último montaje del Teatro Arlequín de ese año de 1960, es preciso dedicarle espacio al premio logrado por Daniel Gallegos, conocido hasta ese momento como un actor ocasional del Teatro Arlequín (antes lo había sido del Teatro Universitario), pero que, a partir de ese año sería una personalidad indiscutible del teatro costarricense.

El premio de teatro ganado por Daniel Gallegos

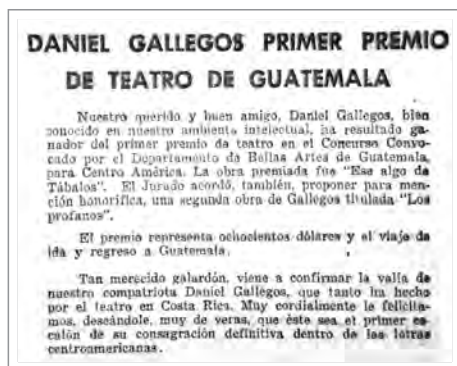


Figura 95. Noticia: Daniel Gallegos primer premio de teatro, en Guatemala

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 5.

El *Diario de Costa Rica* del 11 de setiembre de 1960 publicó una nota en un pequeño recuadro (Figura 95) titulada “Daniel Gallegos primer premio de teatro de Guatemala”. No es aventurado señalar que esa información causó revuelo en el medio, pues no se conocía de ningún escritor costarricense de textos teatrales que antes hubiera sido galardonado en el exterior, en esa modalidad. En este caso se trató del primer premio del Certamen Nacional de Ciencias, Letras y Bellas Artes “15 de Setiembre”, para *Ese algo de Dávalos* y una mención de honor para *Los profanos*, que también fue finalista en la contienda. La nota aludió a esos aspectos, pero también señaló la “valía de nuestro compatriota [...] que tanto ha hecho por el teatro en Costa Rica”. Como homenaje a Gallegos se inserta tal cual se publicó.

El 13 de setiembre de ese año, Guido Fernández se refirió al premio ganado por Daniel Gallegos. Dedicó su columna “Esta mañana”, del *Diario de Costa Rica*, a ese acontecimiento. La nota se titulaba “Premio para Gallegos” y decía:

Los diarios del domingo nos traen la noticia de que Daniel Gallegos ha obtenido el primero y único premio de teatro en el concurso centroamericano promovido por la Dirección de Bellas Artes de Guatemala.

Dos obras presentó Gallegos al certamen: “Los profanos” y “Ese algo de Dávalos”. La primera fue objeto de un reconocimiento especial, al ser señalada como de méritos excepcionales; pero fue la segunda la que mereció el galardón del primer premio.

Creo que Gallegos debe sentirse muy orgulloso y satisfecho por haber alcanzado, en muy corto tiempo, un lugar de distinción en las letras centroamericanas y principalmente en un campo como el teatro, que tan pocos cultores tiene.

Además, Gallegos ostenta credenciales particularísimas, porque sin haber estrenado ni editado todavía ninguna de sus obras recibe una consagración de alcance internacional.

Yo conozco las dos obras aportadas por Gallegos al concurso y tengo que declarar que ambas poseen un tono distinto y una aspiración, que lo sitúan de inmediato en el campo de los escritores con preocupaciones trascendentes.

Dentro de mis preferencias, sin embargo, “Los profanos” es mejor que “Ese algo de Dávalos”. Aquella tiene un problema concreto a dilucidar; la segunda es más bien un trabajo experimental en el que no se plantean cuestiones importantes, sino que se ejerce el oficio. “Los profanos” es una obra que se sitúa dentro de la preocupación básica de la generación actual: vivir la época de los valores en entredicho. Los personajes tienen mayor firmeza y vitalidad: su drama es la desadaptación, la fuerza de las tradiciones en pugna con su concepto de la libertad.

Dentro de la línea de “Rencor del pasado”¹²⁷, Gallegos ha escrito una obra que es también de protesta, o, como lo decía el título original de la pieza, otra causa de rencor. El resentimiento, la pesadumbre desconsolada de los jóvenes de hoy contra la generación anterior, se revela en una conducta inconforme que resulta anárquica y viciosa a los ojos de sus padres. La manera como Gallegos aborda este tema y le da solución es correcta aunque ambiciosa, y quizás por eso surjan algunas de las pequeñas deficiencias formales de la obra. Pero a favor suyo está la concepción de una idea dramática robusta y la flexibilidad con que ha sabido desarrollarla.

En “Ese algo de Dávalos” el autor ha abandonado la problemática contemporánea, ha puesto de lado a su generación y sus congojas, para sentarse en el pupitre del aprendizaje y hacer un juguete mundano, en donde hay pintores de moda, mujeres incomprensidas y parásitos snob, en un ambiente de corrupción intelectual y artística muy favorable para la sátira. Si se compara a esta obra con la anterior habrá de notarse la diferencia de planteamiento, así como de agresividad y lucidez en cuanto a solución. Quizás el jurado del Concurso la prefirió en vista de su más avanzada madurez formal.

En todo caso, lo que interesa señalar es que Gallegos figura ya en el cartel centroamericano de los dramaturgos con dos obras valiosas cuyos méritos han sido reconocidos, pero que le comprometen consigo mismo.

Este compromiso, que también asume con todos nosotros, se refiere al deber en que se halla de escribir más teatro para que de promesa laureada se convierta en realización (p. 4).

Alberto Cañas (O. M.), también se apresuró a aludir al galardón de su colega Daniel Gallegos e instó a lo que precisaba hacer de ahora en adelante: conjugar “el movimiento artístico que interpreta y hace teatro, con el movimiento literario que escribe y crea teatro” (p. 22); porque, decía, “hasta la fecha, ambos han caminado muy tangentes” (p. 22). Pero para no perder detalle de su sustanciosa exposición, se reproduce completa seguidamente:

Lo importante no es que Daniel Gallegos haya obtenido un triunfo limpio en un concurso literario centroamericano. Lo importante no es, siquiera, que ello signifique un triunfo de las letras costarricenses y por ende de Costa Rica, tan importante por lo menos, este último, como los que en igual escala geográfica obtiene nuestro fútbol. Lo importante es que este hecho escueto que debe enorgullecernos, impone ciertas responsabilidades al naciente teatro costarricense.

Es necesario hacer notar aquí que el triunfo de Gallegos es merecido. De las dos obras suyas sometidas al jurado centroamericano, declaramos (como lo hiciera ya Guido Fernández), que preferimos la no premiada (“Los Profanos”), a la premiada (“Ese Algo de Dávalos”). Pero ambas representan el arranque en serio de una carrera que será fértil.

127 Se refiere a *Look back in Anger*, de John Osborne.

Bien. Estamos ante el hecho consumado de que en Costa Rica no sólo se está escribiendo teatro, sino que ese teatro está comenzando a alcanzar reconocimiento internacional. En un momento en que la literatura latinoamericana parece estar caracterizando por un brotar del género teatral, Costa Rica no se queda atrás.

Además, en Costa Rica tenemos teatro. Teatro modesto y de aficionados si se le ve desde un ángulo; teatro de inquietud y realización artística si se le ve desde otro. Pero teatro indiscutible.

Precisa ahora que se conjugue el movimiento artístico que interpreta y hace teatro, con el movimiento literario que escribe y crea teatro. Hasta la fecha, ambos han caminado muy tangentes.

(Este cronista cree que puede decir lo que ha dicho y lo dirá abajo, sin amargura ni temor de que se le interprete mal, que de las tres obras costarricenses que se han presentado aquí en nueve años de actividad teatral, dos han sido suyas. De allí que no sólo crea que puede hablar sin temores, sino que estima que debe hablar con franqueza).

Poco a poco nos vamos poniendo al día con Broadway, con Londres, con París. Debemos ya ponernos al día con San José.

Por lo pronto, las obras de Daniel Gallegos (las dos), deben ser puestas en escena.

Y con ellas, otras. Hace tres años, el Premio Eloy González Frías (insólito acto de ese mecenas que se llama Mario González Feo), le fue discernido a una comedia de Carlos Víctor Odio.

Ni el Teatro Universitario ni los Teatros de Cámara, mostraron el menor interés por esa obra. Y su obligación era interesarse. Aún más: su obligación era montarla.

Ojalá que a las comedias de Gallegos no les pase lo mismo.

Mientras no exista un Teatro Costarricense; mientras la actividad se reduzca a la presentación de obras extranjeras de mayor o menor categoría, tendremos una actividad artística encomiable, simpática, necesaria. Pero no estaremos creando para el futuro.

¿Se ha escrito anteriormente teatro en Costa Rica? Sí. Bueno o malo, se ha escrito. ¿Por qué el Teatro Universitario no lo ha revalorizado, no lo ha considerado, no lo ha arrancado a las polillas?

Ahí están las obras de Ernesto Martén, de José Fabio Garnier, de Gagini, de Raúl Salazar, de Jiménez Alpízar, de Marín Cañas. No se trata de determinar si son superiores o inferiores a las de Pirandello, Shaw, Lorca y Giraudoux (por citar cuatro cumbres del teatro del siglo XX, todas olvidadas por nuestros teatros). De lo que se trata es que nos pertenecen. Y que deberían estar siendo sometidas al escrutinio del nuevo público.

El merecido triunfo de Daniel Gallegos, obliga a reflexionar. Obliga a que el Teatro Arlequín, el Teatro Las Máscaras y el Teatro Universitario hagan examen de conciencia, para determinar si están cumpliendo con su más estricto deber. Obliga a que se fijen una política.

Nosotros la insinuaríamos así: los universitarios, a resucitar nuestro viejo teatro, a revitalizarlo, a someterlo a la nueva crítica, a los nuevos tiempos y a los nuevos gustos; a valorizarlo en fin académicamente. Los Teatros de Cámara, a salir por esas calles de Dios a buscar las nuevas obras y los nuevos autores.

¿Por qué la Comisión de Bellas Artes recién formada por el Ministerio de Educación, no patrocina una actividad así por parte de los grupos teatrales? Que se diga, por ejemplo: el montaje de las obras de autor costarricense correrá por cuenta del Estado; que la subvención que se otorgue a grupos implique la obligación de montar por lo menos una obra costarricense (nueva o vieja) cada año; que cada año, en fecha determinada, los distintos grupos se constituyan en una especie de festival de teatro costarricense con una semana de representaciones en el Teatro Nacional.

Tales actividades deberían comenzar ya, a raíz del triunfo de Gallegos, y precisamente con las obras de Gallegos.

Ya sabemos en qué términos vendrán algunas respuestas: es que las obras son deficientes, es que los autores son inexpertos. Todo eso es cierto. Pero la experiencia propia nos dice que sólo el contacto directo con director y actores, sólo la experiencia directa del ensayo, el montaje y la representación, logra salvar las deficiencias. No habrá autor en el mundo que niegue que el trajín, contacto y discusión diaria con director y actores, ha mejorado las obras.

¡Hay una gran labor por hacer, y el triunfo internacional de Daniel Gallegos nos debe obligar a arrollarnos las mangas para emprenderla! (p. 22).

Sobre *Los Profanos*, el año anterior (1959) el intelectual Francisco Marín Cañas había escrito un comentario publicado en la revista *Brecha*. Su título era “Dos autores costarricenses y la posibilidad de un teatro tico”, y su subtítulo, “Leyendo a Alberto F. Cañas y a Daniel Gallegos”. El artículo decía así en lo que interesa:

Dos autores costarricenses en activo (¿cabrá decirlo así –Dios mío– dada la menguada actividad teatral de nuestro país?), han tenido la gentileza de enviarme sus obras para que las lea y, según parece natural, les dé mi opinión. Lo cual revela en el fondo mismo de todo autor que lo sea de veras: un deseo inextinguible de recabar pareceres, junto al temor insatisfecho de no verlas nunca representadas. Riesgo que en el caso concreto ellos corren sin duda, pero no a causa de la presunta flojedad o desaliño de las piezas, sino por culpa de la estrechez, casi mendicidad, antes señalada, en que vegeta aquí toda cuestión teatral.

Y es que con autores o sin ellos, por supuesto que lo primordial habrá de seguir siendo la forma de enraizar en la conciencia del público (apático por naturaleza y por tradición, ¿o acaso por alimentación?) la idea de que el amor al arte nace del arte mismo, no por generación espontánea o inyección pedagógica, y de que, por consecuencia, no habrá afición teatral sino al calor de un teatro nacional –que debiera estar subvencionado por el Estado–, vernáculo del todo o sólo a medias, e incluso sin pizca de proyectar su órbita de cultura dentro del ámbito de nuestro territorio, y aún por encima de él, hasta “más allá de las fronteras”, que es término geográfico y límite espiritual inalcanzable para la mayoría de los intelectuales en los pueblos pequeños, pero desusado o desconocido en los países que, como el nuestro, no tiene las fronteras pegadas a la nariz.

Cinco obras, en total, he tenido en mano con diferencia de pocos días: cuatro de Alberto F. Cañas, y una solamente –la primera, además–, de Daniel Gallegos.

Su lectura me ha dado una sorpresa, y no chica. Dejémonos de tonterías, señores: en esas solas cinco obras hay ya todo un teatro. Incluso dos. Y ambos, fundamentalmente nacionales: el que yo comenzaría a llamar ya “tico”, y, además, el costarricense. En tal forma pertenecen a estilos diferentes, y con tal profundidad de diferenciación, con tan claros perfiles en cada caso señalados que, a primera vista, uno estaría tentado a creerlos originarios de distintas nacionalidades y, por lo tanto, universales ambos.

[...]

El caso de Daniel Gallegos es otro.

En Gallegos no está “lo tico”. De un modo absoluto no lo está. La verdad es que no tiene por qué estarlo. El muchacho ha escrito una obra a semejanza suya, en la medida en que él coincide con la seriedad con que toma la vida. Y quizá por eso, ha escrito una gran obra.

Si el tiquismo no asoma siquiera en “Los Profanos”, si incluso ha sido deliberadamente evadido en su confección, ello no es debido a la seriedad que acabo de apuntar; más bien se debe a que, fundamentalmente, esa obra encara un problema moral de alcances internacionales, a base de caracteres internacionales y estrictamente supeditado a las fuerzas ambientales de una gran ciudad. Aquel grupo de muchachas y muchachos son de carne y hueso, sin relación y sin símbolo convencional alguno y, como de carne y hueso que son, contradictorios hasta el tuétano. Pero vivos, auténticos, concretos. Eso sí, no son muchachos de aquí. No son “nuestros muchachos”. Y no lo son, simplemente porque ellos y su actitud vienen a ser algo así como la materialización de un momento histórico exacto y de contornos precisos, pero que hasta el momento parece no repercutir sensiblemente sino dentro del seno de las grandes urbes.

“Los Profanos” han nacido gracias a que habiendo vivido él mucho en el extranjero, y perteneciendo por educación a una de esas otras facetas del conglomerado tico que rompen su unidad, como antes señalaba, debió ser en el extranjero donde la concibiera y en un momento de concordancia entre su propia rebeldía y la del ambiente; y encontrándose como se encuentra en plena juventud, le ha sido imperativo plantear un asunto propio de “su edad”, dentro de las condiciones vitales por él experimentadas del modo más dramático y directo, con todo el patetismo de sus interrogantes, en persecución de esa respuesta –la respuesta suprema– finalmente conseguida de un modo extraordinariamente exacto.

Como en obra de joven y novel que es, “Los Profanos” debe de haber algo autobiográfico.

Por lo demás, puede que sea la mejor obra para teatro que se ha escrito en Costa Rica. Pero aun no siéndolo, creo que alcanza, eso sí, la máxima categoría que pudiese conferir el haber tratado el problema humano actual en la forma más valerosa, resolviéndolo de la manera más impecable que cabría esperar.

El día que la obra suba a escena, será un éxito.

Por supuesto que requerirá tacto para montarla, precisión en los detalles, justeza de ambientación. Todo ello, y sutileza, además, por parte del director. Y un olvido absoluto de que ha sido escrita aquí y por un muchacho que todos conocemos, por parte de público.

Pues sucede que en los lugares chicos se tiende por lo general a darse al pensamiento depresivo de que nada que nos sea propio tiene por qué ser bueno. Cuando lo que con “Los Profanos” sucede es cabalmente lo contrario. Así que saludémosla con respeto.

A juzgar por esa primera muestra, en Daniel Gallegos hay posibilidades incalculables que sólo el tiempo irá sacando a la luz.

Y en cuanto a la realidad de un teatro nacional auténtico, después de leer esas cinco obras pienso que también (pp. 23-24).

La obra de Gallegos, *Ese algo de Dávalos*, ganadora en Guatemala, recibiría el premio Aquileo J. Echeverría de Teatro en Costa Rica en 1964. Tanto esa pieza como *Los profanos*, que obtuvo una mención honorífica en el mismo certamen en el país vecino, fueron publicadas por la Editorial Costa Rica en 1967 y en 1983, respectivamente.

Concluyen aquí los comentarios sobre Gallegos y sus reconocimientos en Guatemala sobre *Ese algo de Dávalos* y *Los profanos*.

El 6 de octubre de 1960, se anunció, por fin, el esperado estreno de *A puerta cerrada*, de Sartre (Figura 96), que sería al día siguiente. Este aviso corresponde al del periódico *La Nación*, en donde solamente se consignaron los datos esenciales; así que el elenco se mantuvo en reserva.

Efectivamente, el 7 de octubre de 1960 subió a escena la tantas veces pospuesta pieza de Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada*. El elenco estaba formado por Chela Atencio (actriz venezolana radicada, en ese momento, en Costa Rica), Virginia Grütter, Luis Alberto Chocano y Jean Moulaert, quien también dirigía. Ese día, en el periódico *La Nación*, se difundió un artículo titulado “A puerta cerrada la extraordinaria obra de Sartre hoy en el Teatro Arlequín” que decía así:

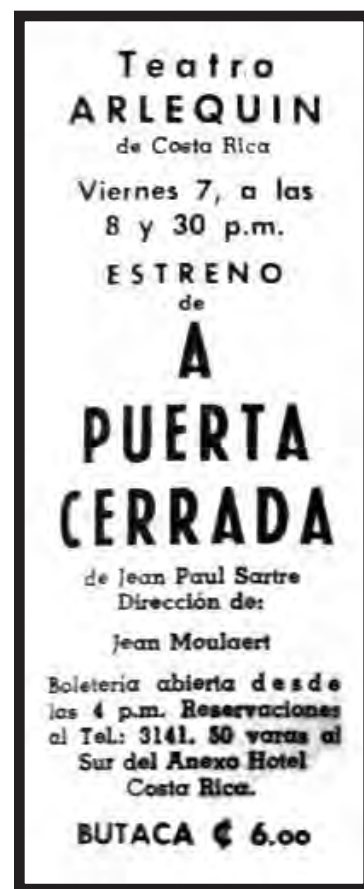


Figura 96. Aviso estreno de *A puerta cerrada*, de Sartre. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 43.

El Teatro Arlequín estrenará hoy a las 8 y media de la noche la famosa pieza en un acto largo de J-P. Sartre “A Puerta Cerrada”. El estreno debió de haberse efectuado hace 15 días, pero la llegada de la compañía mexicana Teatro Estudio hizo que la apertura de esta nueva temporada fuera transferida. Será pues hasta hoy que el público pueda ver la obra del gran existencialista francés.

Discutida y atacada como ha sido la tesis que plantea esta obra no podrá menos que interesar a nuestro público, y en especial, nos figuramos, a los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Costa Rica.

Sartre es, en el teatro de hoy día en Francia, el máximo representante de esta tesis, y es en la obra “A Puerta Cerrada” donde logra darle un lineamiento de gran pureza a la exposición de su pensamiento.

Mucho se ha hablado, se habla todavía, entre nosotros de existencialismo, sin que en realidad se haya llegado a tener en nuestro medio conocimiento siquiera sea popular de lo que esta tesis propugna.

“El hombre no es más que su vida”, dice la tesis de Sartre en esencia, y mediante una hábil anécdota figurada –poniendo a sus tres personajes en el infierno– logra aclararnos su pensamiento, al mismo tiempo que les da vida a tres personajes típicos de su novelística y su teatro: desesperados, angustiados, incansables.

Obra polémica por excelencia, atraerá a todo nuestro público pensante, a los deseosos de conocer el pensamiento del existencialismo francés –pues lo hay alemán, danés, italiano y católico–, y a los aficionados al teatro, que son, en última instancia los más importantes.

Este cronista espera que alrededor de la obra de Sartre se originen discusiones tan interesantes como las que hubo en los pasillos del Arlequín durante la última temporada, en que tuvimos dos compañías extranjeras actuando simultáneamente¹²⁸, lo cual provocó el saludable ejercicio de intercambiar ideas sobre una u otra forma de actuar, uno u otro concepto de teatro.

Forman el reparto de “A Puerta Cerrada” Jean Moulaert, Chela Atencio y Virginia Grütter¹²⁹ (p. 43).

El 17 de octubre, el periódico *La Nación* publicó una fotografía (Figura 97) de quienes tuvieron a cargo la importante tarea de dar a conocer esta significativa obra sartreana, que son (según una lectura de las dos diagonales que se forman a partir del ángulo inferior derecho): por un lado, Virginia Grütter,



Figura 97. Fotografía elenco de *A puerta cerrada*, de Sartre. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 36.

128 El autor del artículo se refiere a la Compañía Nuevo Teatro de Chile, la cual estrenó, el 15 de setiembre de 1960, en el Teatro Nacional, la obra de Alejandro Sieveking, *Parecido a la felicidad*, dirigida por Víctor Jara. Esta fue luego presentada en el Teatro Las Máscaras; y a la Compañía Teatro Estudio de México, que estrenó en el Arlequín, el 20 de setiembre de 1960, las obras: *Escorial*, de Michel de Ghelderode y *Un fénix demasiado frecuente*, de Christopher Fry, dirigida por Rodolfo Valencia. En los días posteriores empezó funciones de *Estrellas para el desayuno*, de Rodolfo Valencia, *En qué piensas*, de Xavier Villaurrutia y *La señora en el balcón*, de Elena Garro.

129 El periodista omitió a Alberto Chocano, quien hacía el papel del camarero.

Chela Atencio y Paco Portillo (tramoyista); y Jean Moulaert y Luis A. Chocano, por el otro. De igual forma, la edición del 19 difundió otra imagen (Figura 98) de la actriz Chela Atencio en uno de los momentos de tensión de la obra.

El día 20 de octubre, con el título de “A puerta cerrada”, aparecía en *La Prensa Libre* el siguiente comentario-crítico de Guido Fernández (Don Guy):

En la representación de “A puerta cerrada”, una de las más polémicas y controvertibles obras de la producción dramática contemporánea, el Teatro Arlequín ha escalado varios peldaños de depuración y logrado, además, consagrar en el ambiente el nombre de dos nuevas figuras femeninas: Virginia Grütter y Chela Atencio.

La dificultad de la tarea se subrayaba tanto más cuanto que “A puerta cerrada”, como lo dice el título, aprisiona entre cuatro paredes –o tres dentro del convencionalismo teatral– a tres personajes en los cuales el autor, Jean Paul Sartre, no se preocupa de definir seres humanos sino demostrar tesis filosóficas. El reto que esta situación significa para su director es de una magnitud extraordinaria. De ahí que no puede regatearse admiración para Jean Moulaert por la forma como supo superar los obstáculos e imponer su ya conocido estilo de fino artífice de la escena en una obra tan llena de aristas.

Sartre se propuso con esta pieza demostrar que el verdadero infierno es la persecución de los recuerdos y la impotencia para actuar en el presente; y el tolerar la presencia, hasta la eternidad, de otros seres humanos no despojados de su condición.

De esta suerte, Sartre concibe un averno sin llamas ni verdugos ni visiones dantescas. Para él el castigo está en la compañía de otras infortunadas personas también acosadas por sus vicios. El resultado inmediato no es cómo preverse la náusea existencialista y trasnochada, sino la verdadera angustia. Una atmósfera pesada y densa se acumula sobre el espacio vital en que se mueven los personajes, pues el escape es virtualmente imposible y la perspectiva no tiene límite.

Moulaert, con sapiencia ya en él proverbial, ha hecho de todos los factores dramáticos una comunión ideal en busca de esa atmósfera, y a fe ha logrado trasladarla al público. Desde los detalles de una escenografía violenta por lo ominosa; hasta el diseño de los desplazamientos escénicos pasando por la necesaria minuciosidad del detallista, Moulaert el director ha puesto una vigorosa pasión en la obra para sacar de ella el producto de una experiencia teatral excelente.

Virginia Grütter y Chela Atencio son eficaces colaboradoras en su tarea. La primera tiene momentos de brillantez que levantan la escena desde uno de sus soportes. La tensión que acumula y hace explotar como carga de dinamita en medio del clímax es realmente apasionante. La segunda, todavía inmadura, pone en evidencia sin embargo una gran intuición para lo histriónico. De ella podría hacerse a corto plazo una actriz de primera línea.



Figura 98. Escena de *A puerta cerrada*, de Sartre: Chela Atencio. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1960, p. 24.

La única falla del conjunto está, cosa paradójica, en el propio Moulaert. Su actuación carece de profundidad y no llega a proyectarse adecuadamente al auditorio. Algunos amaneramientos le perjudican, pero es el enfoque que hace del personaje lo que quizás resulta menos afortunado.

Merece unas palabras el joven actor Chocano, que a pesar de su corta intervención nos recuerda que es una de las figuras más descollantes en la actividad teatral costarricense. Su “infernál camarero” tiene unas resonancias ignotas que erizan la piel a más de un desprevenido.

Después de la visita de dos grupos tan competentes como el mexicano y el chileno, esta obra del Arlequín nos hace esperar confiados en el futuro, porque no solo no desmerece en relación con las que aquellos representaron, sino que, en varios [aspectos] convence de que les superamos.

¡Un aplauso para el Arlequín! (p. 2-A).

Aquiles Certad también se refirió al montaje de *A puerta cerrada*. Su comentario lo tituló “Sartre de cuerpo entero” y se publicó en el *Diario de Costa Rica* en su edición del 11 de noviembre de 1960. El texto decía así:

“A Puerta Cerrada” es sin duda la obra fundamental del teatro existencialista sartriano. Y una de las más difíciles de llevar a escena y de interpretar entre todas las escritas por el atormentado visitante del Café de Flore, de Saint-Germain-des-Prés. Es esta una obra verdaderamente magistral del moderno teatro francés y del universal. Toda ella respira por sus abiertos poros un gran poderío dramático. Nos conduce por un laberinto de heterogéneos pensamientos contradictorios: desde los más puritanos hasta los más liberales, desde los más espirituales hasta los más materialistas. Nos revuelve totalmente nuestro interior anímico y nos coloca en un monólogo inquietante. Es también una especie de biblia o manual para quienes, a su tiempo, denominaron y creyeron en el existencialismo de Jean Paul Sartre casi como una nueva religión. Por eso, aquellos que llegan a pensar en hacerla viva realidad escénica, tienen que proceder con mucho cuidado y tacto para no romper sus cristales y desvirtuar sus mundos de intensidad, aquellos que tienen en sí de drama interior poderoso y de la poesía que a veces encontramos perdida entre sus diálogos.

Sartre es un verdadero maestro en lo que Molière llamó la columna vertebral de la obra dramática, o sea la concepción perfecta del diálogo. Es esta una obra a la que temen, pero siempre tentados por ella, muchos directores, y en la cual aspiran verse metidos en alguno de sus cuatro delirantes personajes, muchos actores y actrices. Es un trabajo de una intelectualidad superior.

Para mí “A Puerta Cerrada” es una pieza clave del teatro sartriano y la que más me apasiona y me atrae como realización dramática dentro de toda la obra anterior y posterior del autor. Después de haber visto hace poco en París representar en el Teatro de la Renaissance la última obra escrita por Sartre, “Los secuestrados de Altona”, obra que he considerado como producto del nuevo **mea culpa** sartriano [negrita pertenece al original], y a la cual me referí desde esta misma columna en anterior oportunidad, sigo pensando en “A Puerta Cerrada” como la más perfecta realización de esta clase de teatro que tanto tiene de filosófico, pero que tiene a la vez mucho de maestría, de gran y verdadero “métier”.

Las demás obras sartrianas, inclusive la última, que aún aplaude París, caen en la política, en el cartel. Esta es otra cosa. Es una pieza de profundo fondo y contenido filosófico, de discusión, de seminario. Hasta presenta para algunos seres místicos, recalcitrantes y ortodoxos en su propia concepción teológica del más allá, la posibilidad de ponerlos a pensar seriamente y con duda, en esto que Sartre llama el infierno. Un infierno ateo, por supuesto. Pero que para algunos ha llegado a veces a ser, en medio de algunas crisis de desencanto o de quebrantamiento de la propia fe, muy semejante al concepto bastante generalizado entre incrédulos, y de consiguiente aceptado a veces en lo popular, de que el infierno está dentro o en nosotros mismos. Por eso es una obra de tesis. Pero a la vez teatro ciento por ciento, y del mejor. Pues esta obra de Sartre ha sido afrontada con valor y férrea voluntad y vocación por el teatro experimental o vocacional costarricense.

Encaminé mis pasos y mi inquieta curiosidad, la noche de su estreno, hasta el simpático y grato teatrillo de “El Arlequín”. Y confieso que fui hasta allá muy temeroso de no encontrar en la interpretación, montaje y dirección el conjunto ideal y armonioso que son vitales para la interpretación teatral de una obra tan difícil. Y fui temeroso, pero sin faltarme la fe, no de que los esforzados trabajadores teatrales de “El Arlequín” no fuesen capaces de hacer bien algo. Sino que en este caso ese algo era nada menos que una obra de Sartre, la más polémica y difícil de todas, tan ajena al medio conservador local, casi tabú para muchas mentes gazmoñas, y lo más importante, tan compacta de diálogo y tan llena de eslabones entre sus propios personajes.

Me llevé una verdadera y grata sorpresa. He visto la misma obra en Francia y en la Argentina. Sólo puedo asegurar, y sería mezquino de mi parte no decirlo, que el montaje de “A Puerta Cerrada” que acabo de ver en “El Arlequín” me recordó los que han hecho los teatros vocacionales parisienses, que como se ha asegurado son los que mejor han asimilado, dentro de la condición experimental y de tipo universitario, a Jean Paul Sartre. Y la puesta en escena de esta pieza está bien asimilada, bien dirigida, para decirlo más gráficamente.

La atención del público, sin perder tiempo mirando para atrás o los lados, espectadores rígidos, sin acomodarse ni reacomodarse perezosamente en sus sillas, sin muestras de fatiga durante la hora y cuarto que dura la representación, es la mejor prueba de que aquello que pasaba en la escena interesó, que llegó a donde debía. Desde que se abre el telón y de una obscuridad de boca de lobo, entra a escena la luz del largo corredor del infierno sartriano, la obra empieza a moverse, con precisión horaria, sin prisas ni pausas, en su propio clima.

Las palabras, y la fría, sobria y exacta interpretación que Luis Chocano hace del Camarero infernal, nos dicen asimismo que aquello va a caminar bien. Chocano tuvo una salida, cuando deja solo al periodista Garcin, digna de aplauso. Y los demás, todos bien acoplados. Los tres personajes forman un equipo que da toda la razón a Jourvey cuando aseguraba que nada valen un actor o una actriz solos, sin colaboración, sin repercusiones. El equipo es fundamental en el teatro. Éste es un conjunto que trabajó con verdadero sentido de mutua asistencia, de recibir y retribuir resonancias. Esto es lo mejor que tiene la interpretación de “A Puerta Cerrada”.

Moulaert, de quien me dicen que comenzó a dirigir teatro sólo cuando llegó a Costa Rica, ha hecho como director y lector un excelente trabajo en la obra de Sartre. Movimiento preciso, detalles cronométricos son las bases de su dirección que, con algunas pequeñas fallas, pero insignificantes, nos pareció impecable. Su actuación en el papel de Garcin colmó el personaje hasta en lo físico. Y lo habló bien,

pues su acento francés lo olvidamos, dándole entrada a sus gestos, actitudes de angustia y de rebeldía. Virginia Grütter, precisa, y con una estupenda dicción para la escena. Bien vestido por ella el sombrío personaje lesbiano. Su entrada a escena fue maestra. Desde que llegó nos dio de inmediato todo el mundo sicológico y atormentado de Inés. Chela Atencio es alguien que nos causó verdadera sorpresa. Recogimos la impresión de que la joven actriz ha tenido, sin duda, escuela de teatro, pues su “cancha” en la escena lo demuestra así. Moulaert supo aprovechar bien lo que esta graciosa figura femenina del teatro nacional ha asimilado en estudio y tiempo. Ella manejó su papel, tan pleno de matices, con maestría y efecto; y el movimiento de su acción cobra a ratos el tono de libélula poética que Sartre tuvo la inteligencia y audacia de colocar en un mundo de recias y duras pasiones, prolongadas hacia un terrible más allá, en un crescendo demoníaco.

La decoración de una sobriedad y certeza admirables. Entre tumba, cuarto mortuario, prisión, mundos de trampas diabólicas, con una crudeza de tono trágico griego, con planos, luces y colores bien realizados, este decorado de “El Arlequín”, creo que para mí superó, en mi recuerdo y gusto personal, el magnífico que vi de la misma obra con el notable grupo de “Los Pies Descalzos”, en Buenos Aires.

En resumen, un éxito redondo. Lo honrado es, pues, admitirlo. Y premiar el esfuerzo. Y alegrarnos todos de que un conjunto costarricense haya logrado tan ajustada y limpia interpretación de la difícil y compleja obra de Sartre. Y perdonar los poquísimos defectos, que pasan casi desapercibidos. Y pedirles a todos, a los escépticos y a los optimistas, a los incrédulos y a los creyentes de que aquí puede o puede no haber teatro, teatro bien realizado, con mística y vocación, con amor y respeto por el público y autores, que vayan a ver “A Puerta Cerrada”. Les aseguro, bajo palabra, que no perderán ni el tiempo ni el dinero (pp. 2 y 19).

Un resumen del Arlequín en el *Diario de Costa Rica*

El 27 de noviembre de 1960 se publicó en el *Diario de Costa Rica* un artículo sin firma titulado “El Teatro Arlequín de Costa Rica”.

Dado el fin de este trabajo investigativo, reseñar la trayectoria artística y cultural del Teatro Arlequín, esta publicación cobra especial relevancia. El autor, lamentablemente anónimo, hacía una suerte de resumen de la vida de este grupo de cámara. El artículo decía así:

El mes de junio de 1956, la Universidad de Costa Rica decidió abandonar el experimento del grupo teatral universitario, que había emprendido unos años antes. El último director de ese grupo, Luccio [sic] Ranucci, había fundado, pocos meses antes, como parte de ese experimento, un pequeño teatro de cámara, donde el grupo universitario debía de estar constantemente activo, y dar obras menores. Al suspenderse todos estos trabajos, Jean Moulaert, residente en el país desde hacía algunos años,

e interesado desde su infancia en la actividad teatral (es hijo de René Moulaert, el famoso escenógrafo de **Las Brujas de Salem** y **Noches de París**, antiguo colaborador de Girardoux, Jouvet y Cromelinck), solicitó permiso a la Universidad para hacer uso de ese local, y comenzó así, con un grupo de amigos, las actividades de lo que es hoy día el Teatro Arlequín de Costa Rica.

Este breve boceto baste para ubicar las actividades del grupo en un momento de desarrollo de la historia del teatro en Costa Rica.

Analicemos ahora brevemente el ritmo, el estado y el objeto de esas actividades que tienen al presente tres años y medio de venirse desarrollando ininterrumpidamente.

Las figuras principales y más antiguas son José Trejos, Guido Sáenz, Kitico Arguedas, Daniel Gallegos, Lenín y Anabelle Garrido y Clemencia Martínez, aparte del propio Jean Moulaert, Ana Poltronieri, Luis A. Chocano, Irma de Field, Marius Ferrat, Paco Portillo, Virginia Grütter, etc. El grupo funciona sin reglamento interno; es decir, lo unen a él y a las obligaciones que implican, únicamente la vocación y el entusiasmo de sus componentes. A pesar de eso, puede notarse dentro del mismo, a la par de la más entrañable camaradería, la disciplina más férrea.

El grupo presenta un promedio mínimo de cinco obras por año, y para atender a sus gastos de mantenimiento, que son muy altos, y que no alcanzan para cubrir a veces ni la entrada de los programas de éxito, cuenta con una lista de patrocinadores que dan una cuota mensual.

El grupo se ha interesado hasta ahora, en primer término, en el teatro contemporáneo, pero ha incluido en su cartelera algunas obras sin mayor importancia, de carácter eminentemente popular como **Celos**, **La Luna es Azul** o la famosa comedia de Noel Coward, **Vidas Privadas**.

Los éxitos más grandes de taquilla los han constituido **El Delito en la Isla de las Cabras**, de Betti, que fue quizá el triunfo más completo del teatro en cuanto a actuación, dirección y decorados; **Lecho Nupcial**, de Hartog, **La Versión de Browning**, de Terence Rattigan, y actualmente, un doble programa de Alberto Cañas, autor costarricense, con la comedia de ambiente nacional **Los Pocos Sabios** y **La Lección**, de Eugene Ionesco, que ha sido, sin duda, el más ruidoso de los éxitos del Arlequín, ya que ha entrado en su quinta semana a teatro lleno. Este programa ha sido también el mayor triunfo personal de su director, Jean Moulaert, como caracterización extraordinaria.

El grupo pretende llegar a formar una muy seria tradición de teatro, y convertir a Costa Rica algún día en el gran centro teatral de Centroamérica.

En este momento, planean una gira por todos los países del istmo, posiblemente para el mes de junio del año que viene.

El total de obras presentadas hasta ahora asciende a 26, entre las cuales se incluyen experimentos tan ambiciosos como **Largo Viaje de un día Hacia la Noche**, de O'Neill y un triple programa de Chéjov.

El teatro cuenta también con un salón de exposiciones, donde con cada temporada se presentan al público pintores, escultores o exposiciones de libros [negritas pertenecen al original] (p. 27).

El año teatral de 1960 se “cerraba” con un artículo crítico de Guido Fernández publicado en el diario *La Prensa Libre* el 7 de diciembre de 1960. Se titulaba “Las Máscaras y El Arlequín. Teatro: repaso y perspectiva” y decía así:

A mi modo de ver, nosotros no necesitábamos un teatro de cámara, porque no teníamos la tradición formada, ni el gusto depurado, ni ese algo de qué huir que justifica a los teatros de cámara.

Y como decidimos caminar demasiado aprisa, casi que corrimos. En busca de la sala pequeña, el fenómeno se singularizó de tal modo que la actividad teatral en Costa Rica se convirtió en pasatiempo social, en parte desde el punto de vista de quienes lo hacían y totalmente desde el punto de vista de quienes lo presenciaban.

Aunque sé que lo que estoy afirmando puede no ser interpretado en el sentido correcto, tengo que confesarlo porque me lo señala un deber de conciencia.

El teatro en Costa Rica son dos grupos de personas magníficamente intencionadas, sensibles y cultas, pero entregadas a un trabajo digno de mejor suerte. Su esfuerzo está en el cauce equivocado. Como sé que muchos de ellos no lo están haciendo por pasar el rato, sino que se proponen estimular la afición y contribuir, de algún modo, a la formación de lo que dentro de diez o veinte años puede ser una corriente de actividad teatral definida con rasgos propios, es preciso advertirles que sus afanes pueden conducir a la frustración.

Es claro que, a pesar de la errónea línea de conducta, se han logrado realizaciones prácticas. Gracias a ello hemos descubierto las condiciones de actores como Guido Sáenz, José Trejos, Luis Alberto Chocano, Roberto Fernández; y de actrices como Kitico Arguedas, Virginia Fernández, Clemencia Martínez. Gracias a ello sabemos que tienen capacidad e intuición como directores Jean Moulaert, José Tassis, Lenín Garrido. Gracias a ello San José no es, algunas veces al año, una ciudad aburrida de solemnidad. Gracias a ello, algunas personas han comenzado a tener noticias de Ionesco, de Tardieu, de Priestley. Pero mi queja va por otro camino. A mi modo de ver, ese teatro debería hacerse ante otro público, acercarse a otros sectores de población, buscar la sistematicidad y la disciplina y, sobre todo, elevarse sobre el nivel relativamente alto, pero todavía muy distante de lo óptimo en que se encuentra.

Durante el año que está a punto de concluir, uno de los grupos, El Arlequín, recibió una modesta pero oportuna ayuda gubernamental y, sin embargo, apenas dio señales de vida con obras como “Dos en un Subibaja”, “La Lección” y “A Puerta Cerrada”; y Las Máscaras presentó, con especiales méritos, “Esquina Peligrosa”. ¿Cuántos espectadores asistieron a las representaciones? Una minoría. ¿Cuántos progresos se hicieron en cuanto a calidad escénica y modalidades de actuación? Muy pocos.

A ambos grupos, a mi entender, les falta agresividad y coraje. Ambos necesitan una inyección de fe en el teatro como debe ser: ante masas o públicos numerosos. Yo quiero verlos en el Gimnasio Nacional, ante cinco mil espectadores que paguen cincuenta centavos. Y quiero verlos entregados a un afán de perfeccionamiento, con la preocupación de mejorar la dicción, de pulir el movimiento, de ser rigurosamente exactos en todos los detalles de una pieza teatral.

La crítica lleva su parte también. Debe sentirse culpable de lenidad o exceso de indulgencia. Creo que el comentario de teatro debería exigir más, señalar constructivamente errores y apuntar deficiencias que deben corregirse.

Yo entiendo así este examen de nuestras ejecutorias teatrales, y veo de eso modo su perspectiva. Si no se emprende esa ruta, seguiremos entregado a la "dilettancia" y haciendo pasar el rato a nuestra sociedad mientras nos divertimos. Pero no construyendo una verdadera tradición teatral ni, mucho menos, dando un aporte a la cultura (p. 2-A).

El Arlequín y el caricaturista Hugo Díaz

El 9 de abril de 1961, en *La Nación*, se anunció el estreno de *A media luz los tres* (Figura 99), de Miguel Mihura, programado para el día martes 11 a las 8 de la noche. Aparte de un interés histórico, este aviso tiene un valor artístico, ya que en él aparece una escena de los tres integrantes del elenco en una extraordinaria caricatura del recordado artista Hugo Díaz, quien será, a partir de ese momento, un frecuente colaborador del Teatro Arlequín en el campo de su especialidad.

El día 27 de marzo de ese año 1961, en *La Prensa Libre*, Guido Fernández se refirió a la obra de Mihura y al montaje del Teatro Arlequín en un artículo titulado como la pieza. En él, comentó:

No es la primera experiencia de José Trejos como director. Para los que llevamos, como lleva este servidor, apunte mental de la trayectoria del teatro en Costa Rica, está aquella obra que dirigió Trejos con un grupo de estimables jóvenes judíos hace quizás dos años antes. José Trejos se atrevió entonces con Jardiel Poncela. Ahora se atreve con Mihura.

Para llevar a cabo esta empresa, con la cual señala la iniciación de sus actividades en 1961 el Teatro Arlequín —y, aclaro, el Teatro sigue en su antiguo local, a pesar de que en otro comentario lo trasladé por mi cuenta—, José Trejos ha logrado contar con Guido Sáenz y Kitico Arguedas. Es decir, un verdadero primer equipo. O, para hablar en términos que están de moda, una selección.

A Guido Sáenz le hacía falta volver al teatro como primer actor, ya no con una obra dramática, género en el cual probó y ratificó sus condiciones, sino en una comedia. "Lecho Nupcial" había sido un excelente anticipo de lo que Sáenz podría hacer en arte de los chistes y las situaciones humorísticas.

De Kitico Arguedas sólo podría decir que su papel en "Lecho Nupcial" es uno de los mejores que se hayan visto en El Arlequín y que, también de regreso a las tablas —frase trillada esta pero útil—, será sumamente placentero volver a admirarla.



Figura 99. Aviso, con caricatura protagonistas de *A media luz los tres*, de Mihura. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 79.

“A media luz los tres” se presentará en los primeros días de abril y en ella Trejos, además de director, tendrá su cargo uno de los personajes.

Por otro lado, como se anticipó hace algunos días, Lenín Garrido continúa trabajando, con gran empeño, en la dirección de “El Malentendido”, de Albert Camus, obra en la que tomará parte también su esposa, Anabelle de Garrido.

Entre otros planes, sin duda muy prometedores, está “La endemoniada”, como otros la llaman, “Diablo de mujer”, una obra de tenso y atroz realismo, ya cincuentona pero todavía actual, en la que van a actuar Luis Alberto Chocano, Kitico Arguedas y Guido Sáenz, también para El Arlequín.

Se me informa que Alfredo Sancho no ha visto menguados sus ánimos con motivo de las críticas, adversas pero positivas, que recibió con “Fábrica de Sueños”. Él y su grupo de empleados bancarios piensan montar “Oldemar y los cuatro coroneles” [sic], obra de Alberto F. Cañas, y algunas otras piezas de autores centroamericanos.

El anterior recuento no es del todo pertinente. Se trata de la labor que desarrollan los grupos teatrales del país y, por tanto, digna de una crónica para mantener vivo el interés del público, el cual espera ya que se abra la temporada después de tanto tiempo de descanso (p. 2).

El 11 de abril de 1961, se estrenó la comedia *A media luz los tres*, de Miguel Mihura. El elenco estuvo compuesto por José Trejos, también director de la pieza, Kitico de Arguedas [Moreno] y Guido Sáenz. Como ya era costumbre, ese día también apareció un anuncio en *La Nación*, similar al del día 9 de abril presentado anteriormente.

Ese día 11 de abril, en el periódico *La Prensa Libre*, Guido Fernández suscribió un artículo titulado “Profesionalismo y gracia, a toda luz”, en el cual se refería a la obra en cartera, de esta manera:

En “A media luz los tres” llega nuestro teatro a uno de los grados de madurez profesional que es dable alcanzar con grupos que se desenvuelven en un plano de aficionados ambiciosos.

Es sumamente satisfactorio el que después de varios meses de receso, el Arlequín vuelva a abrir el telón y esta vez con una comedia tan agradable como ésta de Miguel Mihura.

Pero lo que resulta francamente un halago es que se desempolven las instalaciones del teatro con la fresca, altamente eficaz, flexible y abrumadoramente versátil actuación de Kitico Arguedas, a quien dan su entusiasta apoyo dos figuras tan relevantes como José Trejos y Guido Sáenz.

Kitico Arguedas había dado suficientes evidencias de su valor como actriz en obras de difícil factura, como “Lecho Nupcial”, en donde era sutil y complejo contrapunto entre lo suavemente cómico y lo exacerbadamente lírico; y en “Delito en la isla de las Cabras”, en donde el poder de introversión estaba a prueba y en conflicto con la necesidad de proyección. Pero aparte de los perfiles de una comediente consumada que se dibujaron en “A las seis en la esquina del bulevar”, no se tenía –al menos el que esto escribe– plena conciencia de que Kitico Arguedas es una actriz capaz de representar, en una sola noche, sin vasos comunicantes que los confundan en alguna parte, cuatro papeles distintos.

Esto es lo que hace Kitico Arguedas en “A media luz los tres” y esta es la razón por la cual sin duda serán muchas las representaciones de la obra. Es sorprendente la forma extraordinariamente dúctil como ella asume los cuatro personajes y se regocija en su encarnación; y es, al mismo tiempo, un espectáculo inolvidable presenciar este arte casi transformista, pero irresistiblemente cómico, que permite a Kitico Arguedas ser, casi al mismo tiempo, sofisticada y cándida, afectada y transparente, agresiva y melindrosa.

Como ella se roba el espectáculo, no queda más remedio que postergar en los calificativos a José Trejos y Guido Sáenz, que no son más que eficaces —muy eficaces, por cierto— colaboradores en la tarea del lucimiento personal y el éxito de Kitico Arguedas. Pido sin embargo prestada la palabra a mi colega O. M. para afirmar que el “equipo” es de primera y que, sin la asistencia tan consistente de ambos, habría sido para Kitico Arguedas difícil obtener una actuación tan limpia y sin errores como la que da. El sentido del ritmo en el diálogo es en ambos estupendo. La forma como dominan el gesto, la ubicación y, sobre todo, las inflexiones que permiten subrayar el chiste o la situación, es también sobresaliente. Pero como ocurre que Kitico es la emperatriz en la escena, la figura de Trejos y Sáenz se desenfoca sin egoísmos para que quede la luminosa silueta de ella.

“A media luz los tres” está, además, dirigida con gran sentido del espacio y la flexibilidad por el mismo Trejos. Los cortes que se hicieron en el texto, especialmente los del tercer acto, eran indispensables para conservar la fluidez del diálogo y el interés de la acción. Y los demás factores escénicos, como construcción de decorado y oportunidad de los artificios de luz, están dentro de la mejor tradición del Arlequín.

Nadie ha dicho ni dirá que “A media luz los tres” sea la cumbre de la comedia. Es una pieza liviana, de buen humor dosificado con el disparate. Pero sí es necesario afirmar que, en cuanto a Kitico Arguedas, es el examen de oficio histriónico más severo y más espectacularmente realizado. Si a esto, que ya es bastante, se agrega lo alegre y estimulante de los demás elementos en juego hay que convenir en que con razón esta temporada debe ser una de las de mejor éxito en El Arlequín (p. 2-A).

El 18 de abril, en *La Prensa Libre*, el pintor Ricardo Ulloa Barrenechea, cuya exposición se inauguró en las instalaciones del Teatro Arlequín por las mismas fechas en las que se puso en escena *A media luz los tres*, escribió para la sección “Cine y teatro” de ese medio informativo un artículo titulado “Éxito en el Arlequín de ‘A media luz los tres’” que decía así:

Alguno supondrá que no es propio de un teatro de cámara la puesta en escena de esta obra de Mihura. Ciertamente, la singularidad propia del teatro de cámara tiende a lo contrario de lo que podríamos considerar “teatro comercial”, por lo demás, definición un tanto peligrosa. Así, recuerdo los grupos de ensayo en España, llenos de fervor, sí, pero entregados con locura a todo ensayo y toda empresa contemporánea, sin la autenticidad del estudio escrupuloso en el encuentro y constatación de la verdad creadora. Y recuerdo una vez los comentarios a *Final de Partida*¹³⁰. Nadie había comprendido nada. Ni el director, ni los intérpretes, ni el público. La obra simplemente había acariciado la pose y el esnobismo. Y aún más. Es visible en tales grupos una falsa ignorancia del valor tradicional substantivo y de la conciencia esencial de la crítica. Para muchos, Calderón es nada, todo está en los nombres

130 Se refiere a la obra de Samuel Beckett.

últimos. Por ello y esto, creo un acierto del Arlequín en variar las definiciones inmutables. Y tengo razones muchas. Una de formación. Es menester formar un público teatral costarricense desde la simplicidad del mensaje cotidiano de la escena y de las tablas, evitar así el público sectario y superficial que ignoraría la finalidad del arte escénico. Otra de valorización individual. Desde lo tradicional debe probarse la capacidad y el estudio.

Pero, en definitiva, queremos decir algo con eso de pretender definir la comedia del español como teatro comercial. Porque Mihura ha logrado imprimir a su obra “A Media Luz los Tres” la sugestividad de un humorismo español fácil, ágil y de gran movilidad. Y humorismo –si se me permite tal síntesis– que permanece constante desde Calderón hasta Pazos. Y con aquella singularidad que hace de todo lo español un algo cerrado. Esto me explica que el público no siempre aprehende el detalle vivo y “nacional”, haciendo caso omiso de los complejos sociales y religiosos que dominan a las sociedades, en general y sobre todo a la nuestra, de manera alarmante y caricaturesca.

Mihura nos ofrece una agradable paradoja vital que, jugando con los entretenimientos del amor y de la aventura, hace posible el contraste extremadamente vivo y gracioso de la intencionalidad y de la realidad circundante y femenina que convierte a Sebastián en galán y a Alfredo en víctima. Y no deja de ser original el desenlace final: Alfredo se casa con la criada olvidando sus fracasos. Es el juego del amor y de la ironía de la realidad. Y es el juego también de las situaciones contrastadas que permiten al autor felices desenlaces y tramas de ingenio.

He de aplaudir ante todo la dirección de José Trejos que logra la movilidad requerida. Y también su Sebastián que gana en cada representación la expresión, el detalle y la sobriedad necesaria.

Guido Sáenz hace buena experiencia de sus grandes capacidades que imprimen fuerza y plasticidad a Alfredo.

Kitico de Arguedas triunfa en su cuádruple caracterización de gran matiz e ingentes recursos.

Y he de elogiar de manera especial la buena dicción del conjunto que hace digna, esta representación del Arlequín, de cualquier escenario español.

Con “A Media Luz los Tres” se asegura el Arlequín un inicio brillante de la temporada... 1961 (p. 4-D).

En esa misma fecha 18 de abril, en *La Prensa Libre*, apareció el aviso del espectáculo e indicaba que estaba en su segunda semana de éxito. También se incluyó este anuncio (Figura 100), pues contiene una caricatura distinta a las anteriores del artista Hugo Díaz. Como se aprecia, firmaba sus trabajos solamente con la letra “D”.

En esa misma entrega se anunció una situación muy alentadora: “Embajada española auspició ‘A media luz los tres’. En la gacetilla se explicó el caso:

Bajo el patrocinio de la Embajada de España en Costa Rica el “Teatro Arlequín” presentó anoche la comedia de Mihura “A Media Luz los Tres”. Actuación depurada de Guido Sáenz y butacas llenas con el mejor de los buenos éxitos rematando la función.

Buena ambientación de la hilarante obra. Decorados a tono y actores superados como factor decisivo en la terminación de la obra del “Arlequín”.

“A Media Luz los Tres” será reprisada en estos días y se espera una revalidación de todo lo actuado en el estreno y del lleno que se presentó en esta nueva oportunidad.

Felicitaciones para directores, actores y patrocinadores por el montaje de la obra, bien lograda por la insuperable Kitico Arguedas, el distinguido señor Trejos y por Guido Sáenz, ahora con más dominio de la escena y de su papel (p. 1-D).

En la edición del periódico *La Nación* del 19 de abril se anunció la segunda semana de éxito de *A Media Luz los Tres*, mientras que el colega *La República* del 23 de abril, en la sección “Cines y Teatros”, lo hizo de esta manera:

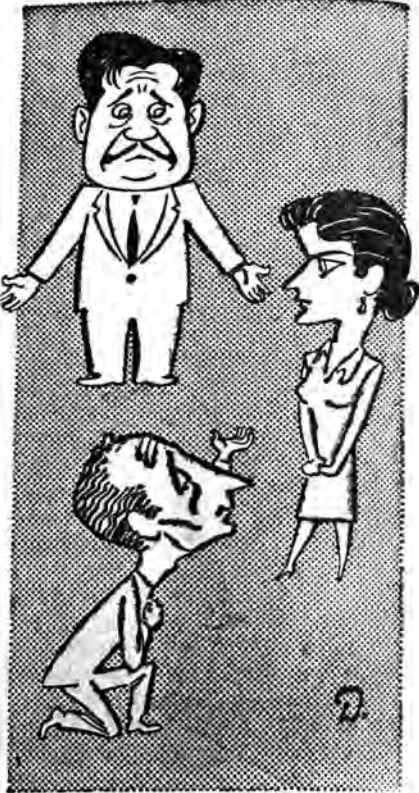
El humorista español Miguel Mihura se burla de un tenorio en una comedia divertidísima para especial lucimiento de Kitico Arguedas. “Uno de los trabajos de conjunto más satisfactorios que se hayan visto”, según *La Nación*. Con Guido Sáenz y José Trejos. En el Arlequín (p. 31).

El 26 de abril, en el periódico *La Nación*, se veía una fotografía de Guido Sáenz y Kitico de Arguedas [Moreno], dos de los personajes de la obra en cartelera (Figura 101). Su valor histórico, entre otros detalles, estriba en captar un momento fugaz y único de ese montaje.

El título del artículo ilustrado con esa fotografía era “El Instituto de Cultura Hispánica y la embajada de España patrocinan representación de la comedia de Mihura ‘A media luz los tres’”. El texto se transcribe a continuación:

Nuestros Teatros de Cámara tendían a escoger obras de diversas procedencias para mantener sus temporadas y, salvo una o dos honrosas excepciones, se “veía” que deslumbraban más los nombres “extranjeros” que los de nuestra lengua. Pero “El Arlequín” ha roto su primera lanza en la recién inaugurada temporada teatral presentando una obra española de riquísimo sabor universal. “A MEDIA LUZ LOS TRES”, de Miguel Mihura, ya lleva sus buenas tres semanas en cartelera y el éxito no decae; la gente goza de lo lindo con las famosas ocurrencias del gran satírico Mihura, a quien Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y José Trejos han “agarrado” con el mayor cariño para dar al público tres colosales interpretaciones y dos excelentes horas de diversión. Decimos mal lo de “tres colosales” interpretaciones... Kitico de Arguedas interpreta cuatro personajes que la colocan indiscutiblemente en el primer lugar de las actrices nacionales ya que, con sus trabajos en esta obra, cierra un círculo de caracterizaciones que nos autorizan para afirmar

Teatro Arlequín
HOY 8 P. M.
2ª SEMANA DE ÉXITO
“A MEDIA LUZ LOS TRES”



Reservaciones al Teléfono 3141
BOLETERIA ABIERTA DES.
DE LAS 4 P. M.

Figura 100. Aviso segunda semana de éxito, con caricatura de los protagonistas de *A media luz los tres*, de Mihura. Teatro Arlequín

Fuente: *La Prensa Libre*, 1961, p. 6-A.



Figura 101. Escena de *A media luz los tres*, de Mihura. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 22.

lo dicho. Guido Sáenz y José Trejos bien ambos, mejor Trejos por su mayor naturalidad.

Un gran acierto de la Embajada de España y del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica al patrocinar una función adquiriendo el “teatro” para una noche. En la Sala de Exposiciones expone sus obras pictóricas Ricardo Ulloa Barrenechea: buenos trabajos de diversos estilos muy admirados por la concurrencia a las representaciones de todas las noches en “El Arlequín” (p. 22).

El 15 de agosto de 1961, en el periódico *La Nación* se anunció: “‘Endemoniada’ en el Arlequín”. La nota, ilustrada con una fotografía de Kitico de Arguedas [Moreno] y Guido Sáenz, decía lo siguiente:

El teatro de cámara El Arlequín, inicia la próxima semana, una nueva temporada presentando esta vez, la brillantísima obra dramática del autor tirolés Carl Schoenherr: “Endemoniada”. Después de la más exitosa temporada que haya realizado este teatro de cámara, con “A media luz los tres”, logrando una asistencia poco común en los espectáculos teatrales, “El Arlequín”, queriendo continuar su trayectoria con obras de gran éxito, ha escogido este ágil y brutal drama de Schoenherr. Asimismo, ha tenido el acierto y oportunidad de reunir en los papeles

principales, a tres de las figuras más destacadas y gustadas del público para la difícil interpretación de la obra: Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y Luis A. Chocano. A este grupo se aúna la inteligente y sensible dirección de Lenín Garrido quien lograra, en reciente temporada en el Teatro Las Máscaras un verdadero éxito artístico por su dirección y producción de “El Malentendido” de Albert Camus¹³¹.

A la Sra. de Arguedas y a Guido Sáenz los recordará siempre el público, por sus actuaciones juntos en “La Versión de Browning”, “Delito en la Isla de las Cabras”, “Lecho Nupcial”, “A media luz los tres”, etc. Nuevamente juntos, interpretarán marido y mujer en “Endemoniada”. Luis A. Chocano, también nos ha dado inolvidables interpretaciones tales como su “Edmund” en “Largo viaje de un día hacia la noche”, de O’Neill y en “Esquina peligrosa”, de Priestley, una de las mejores actuaciones de 1960¹³².

El Arlequín, con una obra entre manos de la categoría indiscutiblemente universal de “Endemoniada”, con reparto de primerísima línea y con la elaboración y hábil dirección de Lenín Garrido, se apuntará, a no dudarlo, un éxito que causará una memorable y honda impresión en nuestro público (p. 40).

131 Fue estrenada el 3 de mayo de 1961. El elenco estuvo formado por Lenín Garrido (quien también dirigió), Ana Poltronieri, Anabelle de Garrido, Virginia Fernández y Oscar Castillo.

132 Se refiere el articulista al montaje hecho por el Teatro Las Máscaras, cuyo estreno se dio el 25 de noviembre de 1960, dirigido por José Tassis.

El día 23 de agosto, también en La Nación, se publicaron nuevas fotografías de Guido Sáenz y Kitico de Arguedas [Moreno] en dos escenas de la obra (Figura 102). El título: “Endemoniada, nueva obra en ‘El Arlequín’”. Como se ha dicho en otras oportunidades, este tipo de imágenes, además de su indiscutible valor para la historia teatral costarricense, tienen el atractivo de retratar la gestualidad de un momento fugaz e irrepetible.

El pie de las fotos decía así:

En la foto; Kitico Arguedas y Guido Sáenz, quienes con Luis Alberto Chocano son los protagonistas de la nueva obra que estrena mañana El Arlequín: “Endemoniada”, del autor austríaco Carl Schoenherr. Dirige esta pieza Lenín Garrido (p. 24).

El texto que acompañaba las fotos era este:

Abre mañana nueva temporada el teatro de Cámara El Arlequín. Después de haber presentado su gran éxito de taquilla “A Media Luz los Tres”, una comedia que estuvo siete semanas consecutivas en el cartel, el grupo de teatro ha montado bajo la dirección experta de Lenín Garrido, la pieza en tres actos del autor austríaco Carl Schoenherr “Endemoniada”, en la que son protagonistas Kitico Arguedas, Guido Sáenz y Luis Alberto Chocano.

“Endemoniada” es un intenso drama, lleno de interesante suspenso, en el que tres caracteres se ven envueltos en una intriga de amor, celos y frustración. Garrido ha diseñado y construido un maravilloso escenario y ha impreso en la actuación y movimiento, su sello personal característico: intensidad, matices en cada gesto y, sobre todo, una atmósfera de impresionante pasión.

Sin duda será este otro gran éxito del grupo de cámara que ha contribuido a crear la mejor tradición de teatro en nuestro país (p. 24).

El 24 de agosto de 1961, se estrenó el segundo programa de ese año. Se trataba, como ya se había anunciado, de *Endemoniada* del autor austríaco Carl Schoenherr, con elenco compuesto por Kitico de Arguedas [Moreno], Guido Sáenz y Luis Alberto Chocano y dirección a cargo de Lenín Garrido. Al día siguiente se difundió en *La Nación* un aviso en formato pequeño (Figura 103), con la información esencial del caso.

El 29 de agosto de 1961, en ese mismo medio informativo, se publicó una gacetilla titulada: “Gran éxito tiene ‘Endemoniada’ en ‘El Arlequín’”, cuyo contenido era el siguiente:



Figura 102. Dos escenas de *Endemoniada*, de Schoenherr. (Kitico Moreno y Guido Sáenz). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 24.



Figura 103. Aviso estreno de *Endemoniada*, de Schoenherr. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 47.

Un gran éxito tuvo en su primera semana de presentaciones la obra “Endemoniada”, con la que ha abierto nueva temporada el teatro de cámara El Arlequín.

Se trata de un interesantísimo drama en dos actos y cinco cuadros original del autor Carl Schoenherr.

En él actúan en los tres únicos papeles —la obra consta sólo de tres personajes— Kitico Arguedas, quien tuvo gran éxito en “A media luz los tres”; Guido Sáenz y Luis Alberto Chocano.

“Endemoniada” es una obra de actores, pero lo es también de director. Lenín Garrido, quien realizó con el mayor acierto “El Malentendido”, tiene a cargo aquí una dirección en la que, como siempre, hay gran énfasis en los detalles y en la atmósfera general de la obra. Esa atmósfera se consigue también en parte gracias a un espléndido escenario, calificado como uno de los más bellos que ha presentado El Arlequín.

El martes 29 [de agosto] se inicia la segunda semana de presentaciones continuas de “Endemoniada” (p. 22).

Efectivamente, en ese mismo periódico del día 29 de agosto, se insertaron dos anuncios: uno señalaba el comienzo de la segunda semana de *Endemoniada* y el otro, ilustrado con la fotografía de Kitico de Arguedas [Moreno], indicaba que había función esa noche a las ocho. Al día siguiente, también en *La Nación*, circuló un artículo titulado “Gran éxito de ‘Endemoniada’ en el Arlequín”, cuyo contenido se transcribe seguidamente:

Ayer martes inició el Teatro de Cámara EL ARLEQUIN su segunda semana de representación continua de la obra dramática de Carl Schoenherr “ENDEMONIADA”.

Ha constituido un éxito de crítica y público esta brillante pieza teatral, de la que dice Bottelhein:

“[...] en sus figuras tomadas de su propio ambiente, —los robustos labradores alpinos—, arden las pasiones con un fuego intenso y una luz oscura, pasiones más fuertes que el hombre; un arte poderoso sin compromisos, hasta brutal en las expresiones, que en los casos extremos elimina todo lo innecesario y convencional, hasta los nombres de los personajes. La mujer en esta obra no es por su naturaleza ni ángel ni diablo. Solamente por el juego vergonzoso de su marido y del gendarme con ella, vuelve a ser lo que es: un genio vengador de su femineidad deshonrada. Técnicamente, “Endemoniada” es una pieza maestra. Desde la primera hasta la última escena de estos actos concisos que se desenvuelven entre sólo tres personas, no declina ni un momento la tensión originada únicamente del desarrollo psicológico de las cosas. No caen nunca los caracteres de su tono y su conducta”.

La interpretación de este poderoso drama está a cargo de tres de las figuras más destacadas de nuestro teatro: Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y Luis A. Chocano. Ellos tres nos ofrecen a no dudarlo, las interpretaciones más perfectas que les hayamos visto hasta la fecha. La dirección y escenografía impecables, ambas labores de Lenín Garrido.

Auguramos un verdadero éxito a este grupo y una larga temporada de “ENDEMONIADA” en el cartel del Arlequín (p. 18).

Merece destacarse, también, la portada del suplemento semanal del periódico *La Nación* dedicado al cine y al teatro del día 30 de agosto de 1961. En él se publicó una fotografía, en gran formato, alusiva a la pieza en cartelera, *Endemoniada* (Figura 104). El momento captado corresponde a una escena clave entre los dos hombres: el marido (Guido Sáenz) y el Gendarme (Luis A. Chocano); mientras la esposa (Kitico Moreno) trata de retirar el brazo del gendarme, a la vez que mira a su marido, cuyos músculos faciales tensos y mirada de enajenado denotan el mal rato que está pasando.

El 1.º de setiembre de ese año, en *La Prensa Libre*, Guido Fernández escribió:

“Endemoniada” es la nueva obra que bajo la dirección de Lenín Garrido presenta El Arlequín.

Se trata de un drama en cinco cuadros y dos actos de Carl Schoenherr, un autor de habla alemana que tuvo cierta importancia hace unas cuantas décadas y cuya memoria sobrevive hoy en día gracias, precisamente, a esta obra.

De ella puede afirmarse que es la historia de la trampa que dos hombres ponen a una mujer ingenua y sencilla. Ella está resignada al hombrecito que tiene por marido, con el cual es más o menos feliz, a pesar de que no le ha dado hijos. El tercer vértice del triángulo es el gendarme que trata de conquistarla para descubrir el contrabando de que ella y el marido son cómplices.

Enterado el marido de ese propósito insinúa a la mujer que lo entretenga con el señuelo de sus encantos y sea ella quien lo atrape a él mientras realiza el contrabando. Pero esto, que comienza como un juego, termina como un fuego. La mujer desarrolla una tremenda pasión y el gendarme, entre el deber y el amor, se queda con este último.

A Kitico de Arguedas le fue confiada en la obra la mayor responsabilidad: crear un personaje ingenuo y simple e ir transformándolo en un volcán que escupe odio y tiembla bajo el efecto de una sensibilidad antes dormida y ahora exacerbada. Pero con ser una tarea ingente, para una actriz de tantos recursos como Kitico resulta muy llevadera. A través de los cinco episodios de la obra ella sabe construir su actuación poniendo ladrillo sobre ladrillo hasta desencadenar y verter todas sus emociones.

Guido Sáenz, en una actuación más brillante todavía que la de “Delito en la Isla de las Cabras” da una significativa ayuda a Kitico Arguedas para que ésta pueda realizar sin mayores tropiezos su tarea. Pero Sáenz, por su cuenta posee la escena. Su actuación es intensa en el sentido vertical –como profunda emotividad en cada gesto, formidable proyección de sentimientos– tanto como en el horizontal –presencia permanente y total en escena, silencios vitales–. No hay en él reiteraciones ni clisés: más bien, una fuente inagotable de aristas y perfiles histriónicos.

Luis Alberto Chocano tiene también las cualidades de un actor para quien la escena es un decorado diario y la actuación un arte dominado intuitivamente. El aplomo y el dominio son las características más destacadas en la personalidad de Chocano,



Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y Luis A. Chocano en una escena de: “ENDEMONIADA”, que inicia su 2da. semana en el Teatro Arlequín. La dirección de Lenín Garrido.

Figura 104. Protagonistas de *Endemoniada*, de Schoenherr. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1961, portada.

además de una excelente voz. Es muy posible, sin embargo, que vaya progresando más su actuación en las funciones que siguen.

A Lenín Garrido corresponde el mayor crédito por haber logrado, de un grupo de excelentes actores, una labor que es al mismo tiempo pareja y distintiva de cada uno. Garrido sigue siendo un magnífico director de movimiento. Su sentido del espacio escénico y su tendencia a darle plasticidad a la composición son también acentos propios de su trabajo. Y en esta oportunidad hay que agregar un bello y sólido escenario, sin duda uno de los mejores que se han construido en el país.

“Endemoniada” es en suma una grata experiencia teatral. Con certeza gozará del favor del público, porque pocas veces tres magníficos actores y un experto e inspirado director han tenido ocasión de realizar una tarea tan interesante y homogénea (p. 2-A).

El 3 de setiembre de 1961, en el diario *La Nación*, se publicó la crítica de Alberto Cañas sobre *Endemoniada*. El texto completo, titulado como la obra, era el siguiente:

ENDEMONIADA (Die Weibsteufel). –Drama en cinco cuadros de Carl Schoenherr. Presentado en el Teatro Arlequín, con Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y Luis A. Chocano, bajo la dirección de Lenín Garrido.

Carl Schoenherr es un oscuro dramaturgo austriaco que floreció a comienzos de este siglo; como su contemporáneo Schnitzler, era de profesión científico, y sólo a última hora se dedicó a la literatura. Esta condición profesional está de manifiesto en el drama “Endemoniada”, que es más un estudio clínico que una construcción dramática; un análisis de la evolución psicológica de una mujer ruda y primitiva, que se convierte sin darse cuenta en la horrible hipotenusa de un triángulo amoroso, cuando –a instancias de su avaro marido– acepta, por razones puramente financieras, jugar con un hombre y provocarlo.

Aclaremos un poco: se trata de una pareja de campesinos de los Alpes; como ambos tienen la obsesión de comprar algún día una hermosa casa que tienen vista, él se ha dedicado al contrabando; pero hay un gendarme nuevo y joven que le tiene puesta la puntería al contrabandista. Marido y mujer deciden entonces que la mejor manera de salvarse, es que la mujer engatuse al gendarme. Con lo que ninguno de los dos protagonistas cuenta, es con que puede presentarse o despertarse un elemento extraño: la pasión.

Esta es la base del drama; ese es el tema del drama; esa es la intriga del drama; y ese es todo el drama. Porque lo que Schoenherr ha hecho, es limitarse a analizar lo que comienza a suceder en el fuero interno de la campesina; y lo ha hecho con tanta dedicación, con tan delicado espíritu, y con tanto detalle, que se ha olvidado de componer una obra teatral en torno a esa circunstancia. “Endemoniada” no es más que una sucesión de escenas entre la mujer y su marido; entre la mujer y el gendarme; y entre los tres, en las que los personajes discuten, analizan y detallan (tal vez con más propiedad y penetración que la que su condición de rústicos les permitiría), las incidencias psicológicas, anímicas, internas, del triángulo que se va desarrollando.

No hay en “Endemoniada” incidentes dignos de tal nombre; en cada uno de los cinco actos o cuadros, la situación es básicamente la misma. Todos responden a la misma construcción, y esto causa un incómodo elemento de monotonía en la construcción dramática; el espectador llega a darse cuenta de que cuando salga el marido por una puerta, entrará el gendarme o amante por la otra; y que cada nueva escena que se desarrolle entre los personajes, será una continuación de la que esos mismos

personajes sostuvieron anteriormente. El diálogo abunda en simbolismos, y se desarrolla muchas veces en términos tan abstractos, que los incidentes o episodios que podrían acentuar o enfatizar la trama (incertidumbre sobre si el gendarme denunciará o no a los contrabandistas; compra de la casa y traspaso de ella a la mujer) son, más que episodios dramáticos, meras oportunidades de diálogo. La obra resulta entonces, en conjunto, sumamente estática y monótona. Y no cobra auténtica vida escénica, sino en el exquisito cuadro primero, y en el vigoroso cuadro final.

Montar satisfactoriamente una obra que tiene los defectos estructurales que tiene “Endemoniada”, es considerable hazaña para cualquier director. Lenín Garrido lo ha hecho a conciencia, como si estuviera convencido de que el drama es mejor de lo que realmente es; ha logrado mover lo inmóvil; ha logrado muchas veces dibujar lo desdibujado; ha logrado vitalizar lo inerte. Y con una dirección de poco común sentido plástico, ha conseguido que el espectáculo que actualmente presenta El Arlequín entre por los ojos, cuando la verdad es que al dramaturgo Schoenherr lo único que le importó fueron los oídos.

La escenografía que Garrido ha diseñado y construido para “Endemoniada” es, con mucho, la mejor que se haya visto en nuestros teatros de cámara. Una cabaña alpina que tiene profundidad y geografía; no hace falta que nadie le diga al espectador que aquella cabaña está situada en lo alto de un picacho y rodeada de abismos; porque el espectador lo ve y lo sabe desde que el telón se levanta; hábil construcción escenográfica en varios planos, acertada colocación de los magníficos telones de fondo, y una iluminación variada, sabia y sensitiva, son los principales elementos de éxito. Garrido ha cuidado hasta la composición de los colores (cosa aquí no muy frecuente), de suerte que los trajes mismos que ostenta en los distintos cuadros Kitico de Arguedas, contribuyen con su colorido a ambientar la obra, cuando no a dar elegante plasticidad a ciertos momentos dramáticos.

El texto de Schoenherr no contiene, a nuestro juicio, más que un personaje: el femenino. Y Kitico de Arguedas, en un alarde de temperamento, de intuición y diríamos que también de obediencia a una dirección que sabía lo que quería, logra una de las mejores interpretaciones que haya dado. La mujer tímida del primer cuadro, provocativa del segundo, desconcertada del tercero, apasionada del cuarto y definitivamente perdida del quinto, se hacen presentes en escena mediante una singular proyección de la actriz, que logra desarrollar y concatenar los distintos momentos de su personaje, con suma habilidad y gran despliegue de talento artístico.

El papel del marido, es el mejor que este cronista le haya visto a Guido Sáenz; y el mérito es mayor, cuando se observa que el personaje está defectuosamente escrito y concebido; que está escasamente dibujado por el autor, y que no es más que un pivote para la acción dramática, sin desarrollo especial, ni relieve, ni mayor oportunidad de lucimiento para el actor. Sin embargo, Sáenz se luce ampliamente, y cumple como bueno. Pocas veces es posible ver a un actor sacar partido de un papel más deficiente.

No ocurre lo mismo con Luis A. Chocano. Es cierto que su papel está todavía peor escrito y peor dibujado que el que hace Sáenz. Es cierto que el pobre gendarme no es más que un personaje pasivo, un receptor de pasiones, que no tiene más actitud que la de la indecisión y el desconcierto. Pero, con vista de lo que Guido Sáenz ha hecho aquí con un problema similar, no cabe excusar la actuación fría y desvaída de Chocano, que discurre por la escena como sin ganas, y que no logra en ningún

momento imponerse como lo hacía en “Largo Viaje de un Día hacia la Noche” y en “Esquina Peligrosa”.

La mejor contribución de Chocano al éxito que pueda tener entre nosotros “Endemoniada”, consiste en las ilustraciones musicales del quinto cuadro. Un acordeón hábil y sensitivamente manejado por él, contribuye a la indiscutible magia del desenlace de la obra; y los melómanos reconocerán, en alguna de las piezas que desgrana el acordeón, el rítmico y cautivante tema del tercer movimiento de la 5ª Sinfonía de Shostakovich.

“Endemoniada” es un triunfo de Lenín Garrido, de Kitico de Arguedas y de Guido Sáenz. Una obra desigual y pesada, les ha permitido un brillante lucimiento personal (p. 28).

Ese mismo día 3 de setiembre de 1961, en el *Diario de Costa Rica*, se publicó el comentario de Mario González Feo, quien, desde su columna “El Espectador”, se refirió a *Endemoniada* en un escrito (fechado el 29 de agosto de 1961) que decía así:

Dos veces he asistido al Teatro Arlequín a ver “Endemoniada” de Carl Schoenherr. Ver una pieza de teatro dos veces o más para sopesarla mejor y así mismo el trabajo de los actores, es la única forma de hacerse un juicio del cual uno no tenga que reprocharse luego. Este es mi juicio: “Endemoniada” es una buena pieza teatral en la cual sin duda se van encontrando similitudes y formas del teatro actual. Yo no sé si me equivoco, pero por ejemplo el “Marido” tiene un trasunto con el marido de la Zapatera Prodigiosa de Lorca. La “Mujer” es una “Yerma” frustrada y muchas actitudes y hasta frases de “Endemoniada” se me antojan lorquianas. Deben ser coincidencias y nada más.

El argumento es simple: En una cabaña de troncos enclavada en un picacho cercano a una frontera entre países europeos, vive un contrabandista con su mujer. Es un nido de águilas, pero la gendarmería que les vigila, dice que es una cueva de zorros. El “marido” es un hombre enclenque, enfermizo y poca cosa como varón. Pero listo, inteligente y lleno de recursos. Defiende su categoría masculina y con éxito, a base de argucias, habilidades y de inteligente paciencia. Tanto que, burlando a diario a la quisquillosa gendarmería, entre contrabandos, estraperlos, dádivas oportunas y cohecho, el hombrequito ha reunido lo suficiente para comprarse la mejor casa de la plaza del pueblo cercano y complacer así a su joven mujer que sueña con vivir en el valle, en el centro del poblado, como una señora y salir de su gran casa a la misa dominical con las enaguas lujosas crujientes de encajería y perifollos. Además, nuestro duende sapientísimo les probará a sus propios hermanos, unos hombrones de gran prestancia física, herreros, toneleros y cerrajeros, que él, el último de la camada familiar, el patito feo de la postura, se ha sabido administrar mejor que ellos que sólo servirán para aventar un fuelle, avivar una fogata, y golpear y fundir hierro y cosas así de meros palurdos. Él en cambio alimenta con fruto, copiosa materia gris en su tupida urdimbre cerebral.

Su mujer es hembra de cuidado y de pronóstico reservado. Es una sofrenada y hasta resignada, pero vivísima sensual. Está resentida con su maternidad fracasada y por su sensualidad insatisfecha. Quizá atempere sus vitales instintos y los sofrene en la espera del lujo y la vanidad.

Llega un nuevo jefe al destacamento fronterizo aduanal y para atrapar al viejo zorro decide tenderle una trampa: hacer que la mujer se deje cortejar por uno de sus guapos gendarmes mozos y prepotentes. El marido intuye, adivina, huele la añagaza. Nuestro hombre tiene el instinto de los zorros, pero no tiene cultura. (Hasta los zorros la necesitan). Al menos, y eso está a la vista, de haber leído “El Curioso Impertinente” no se le hubiera escapado de las manos asunto y negocios que...

“Es de vidrio la mujer pero
no se ha de probar si se puede
o no quebrar que todo podría ser”

Bien. No voy a narrar el argumento de la pieza. Es mejor que Uds. vayan a verla porque además merece y debe verse. Lo cierto es que la cabaña arde con un amor implacable, que hay víctimas del alma. Que hay un marido que por demasiado inteligente despierta fuerzas que luego no sabe frenar, que hay una mujer una vez más, y más dolorosamente que nunca, humillada y frustrada.

A la salida oí diferentes comentarios de los entendidos. A mí el final que le da el autor a su pieza no me gusta, o no me satisface del todo y creo que ninguna actriz de escuela moderna y por genial que lo sea logrará coronar cabalmente su trabajo con ese desenlace guiñolesco. Me parece que falta ahí una buena frase, algo así como un resumen psicológico de la tragedia, o un gesto más sorpresivamente humano, quizá más humilde, quizá más derrotado (quizá más violento, pero desde luego diferente) que hubiese elevado el nivel literario y moral de la obra.

Por todo lo anterior es asunto concerniente a un gusto personal: el mío. Para nuestra incipiente labor teatral, para nuestro incipiente teatro más vale tratar de la labor de los actores que de los autores indudablemente ya consagrados.

La dirección de Lenín Garrido es ajustada, sobria e inteligente. No dejó colarse estridencias, ni alardes excesivos. En su conjunto uniforme y conseguido es de muy buen gusto, de categoría su inteligente intervención. La escenografía, realizada de una manera inusitada pero sorpresivamente bella, complementa la meritoria labor.

Kitico tiene muchos momentos felices y acertados en proyecciones, intensidad y dicción en su rol de Esposa. Ella sabe llevar con mucho talento e intuición los cambios psicológicos, las violentas facetas de ese elaborado personaje.

La vi la noche del debut y la volví a ver anoche. Siempre sucede esto con Kitico: que se va mejorando precipitadamente en el transcurso de la temporada. Precipitada y felizmente. Creo que, aunque ella es versátil, en la opulenta vena dramática es donde conseguirá sus mejores éxitos.

De Guido Sáenz diré que está mucho mejor en estos personajes algo viejos, huidos y con cierta derrotista fatalidad. Recuerdo “La Versión de Browning” que en mi concepto es lo mejor que ha hecho, junto con este “Marido”. Y de Chocano, a quien no había visto antes, pasar de su seguridad y dominio en el alma del joven en lucha con su deber de hombre, su honor de militar y su pasión de enamorado.

Me dicen que es actor de mucho merecimiento. Deberé verle en diferente actuación para formar juicio más propio.

Sé que es error del autor la psicología de este personaje “El Gendarme”. Es que desprecia y menosprecia de manera excesiva y repulsiva y en su propia casa al viejo Marido. También es cierto que lo mismo hace la Esposa. Tal vez a esto se deba que el público se vaya apartando del ambiente de tragedia y vaya tomando como

teatro de marionetas los acontecimientos. Además, y esto es falta de buen gusto de Schoenherr, el Gendarme le está robando la vuelta al Marido a cada paso: por una puerta sale el viejo y por la otra entra el joven. Tiene todo ello cierta malicia aldeana de teatro guiñol, de tinglado de títeres.

Oí quejarse a los actores de intempestivas risas del público. No se ríen de tonterías. Es el autor el que por menospreciar a un personaje le hace objeto de burla. Es el autor el que hace demasiado descarada a Colombina, demasiado dueño de sí a Arlequín y demasiado derrotado a Pantalón.

Con todo, “Endemoniada” es una pieza entendida, muy bien escrita, sugerente, ágil, y está muy bien representada. En mi concepto es un triunfo del Teatro Arlequín (p. 4).

El 17 de setiembre, en el periódico *La Nación*, se difundió una gacetilla ilustrada con una fotografía de la pareja protagonista de *Endemoniada* (Figura 105), que transmite la intensidad y violencia de la obra dirigida por Lenín Garrido.

El texto decía así:



Figura 105. Escena de *Endemoniada*, de Schoenherr. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 55.

Ha iniciado su cuarta semana de representación continua, la magnífica obra de Schoenherr, “Endemoniada”, en el teatro de cámara “El Arlequín”.

Se puede decir sin hipérbole alguna, que esta interesantísima obra ha tenido una de las mejores realizaciones logradas por el grupo de este acogedor teatro de cámara desde sus inicios.

Tanto la interpretación que reúne a tres de las figuras más destacadas de nuestra escena: Kitico de Arguedas, Guido Sáenz y Luis A. Chocano, como la plástica y sensible dirección de Lenín Garrido, así como el escenario que ambienta, como pocas veces, el desarrollo psicológico de los personajes, logran una potencialidad y efectos teatrales poco comunes de lo visto hasta la fecha (p. 55).

Luego de cinco semanas en cartelera, el 23 de setiembre de 1961, en el periódico *La Nación*, se anunció la última función de *Endemoniada*. Con esta pieza el Teatro Arlequín concluyó ese año, bastante modesto en presentaciones, habida

cuenta de que el director Jean Moulaert se había ido del país y eso había significado una contrariedad para el grupo. Sin embargo, los *Arlequines* seguían adelante, y algunos de ellos fueron llamados para participar en un proyecto muy atractivo. Sucedió que las autoridades universitarias contrataron al maestro y director teatral André Moreau, hombre de gran experiencia y conocimiento, para que dirigiera algunas obras con el Teatro Universitario y la primera de ellas fue *Antígona*, de Sófocles. Esta pieza se estrenó el 26 de noviembre de 1961 y dentro del elenco estuvieron elementos claves del Arlequín como: Guido Sáenz, Anabelle de Garrido, Lenín Garrido (quien también diseñó la escenografía) y Ana Poltronieri.

La visita de Helen Hayes al Teatro Arlequín

Los integrantes de The Theatre Guild American Repertory Company, dirigida por Helen Hayes, llegaron a Costa Rica el 9 de octubre de 1961. Este prestigioso grupo había venido recorriendo varios países del continente, bajo los auspicios del programa cultural del Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica y Costa Rica estaba dentro de ese periplo. Aquí se presentaron los días 12, 13 y 14 de ese mes y año, en el Teatro Nacional y las obras exhibidas fueron: *The skin of our Teeth* de Thornton Wilder, *The glass menagerie*, de Tennessee Williams, y *The miracle worker*, de William Gibson; todas dirigidas por Lawrence Langner.

La prensa escrita dio amplia cobertura a este acontecimiento cultural y difundió fotografías de los integrantes del elenco, del autor W. Gibson y de la directora general de la compañía, Helen Hayes, al igual que reseñas sobre la gira y las presentaciones en Costa Rica. Por ejemplo, en el diario *La Nación* de los días 20, 27 y 28 de setiembre se publicaron artículos titulados, respectivamente: “La sociedad teatral de The Theatre Guild”, “Obras de Tennessee Williams, Thornton Wilder y William Gibson se presentarán en el Teatro Nacional” y, finalmente, “Llegará al país ‘The Theatre Guild’”. En la edición del 27 de setiembre, se incluyó la caricatura (Figura 106) del dibujante norteamericano M. H. Gregory que había salido en un periódico no identificado, que compone, en plan jocoso, una escena de “The Glass Menagerie”, en la que se ven los tres integrantes de la familia Wingfield: Amanda (la madre), Tom (el hijo), Laura (la hija) y, además, a Jim O'Connor (el supuesto pretendiente).

El *Diario de Costa Rica* en su edición del 8 de octubre de 1961 también se refirió a la presencia de esta compañía en Costa Rica. Dos días después, publicó un aviso (Figura 107) en el que se incluyeron las fechas de presentación, el repertorio, los actores *stars*: Helen Hayes, Leif Erickson, June Havoc y Nancy Coleman, y otros detalles atinentes. Como dato importante se señaló que The Little Theatre Group de Costa Rica era patrocinador del grupo visitante.



Figura 106. Caricatura del dibujante M. H. Gregory. Escena de *The Glass Menagerie* (*El zoo de cristal*), de Williams. The Theatre Guild American Repertory Company

Fuente: *La Nación*, 1961, p. 22.

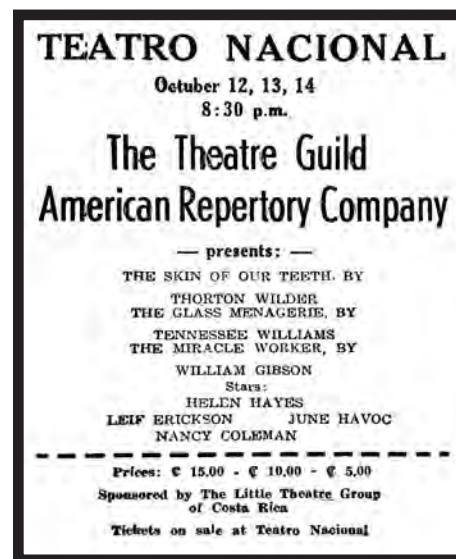


Figura 107. Aviso de la presentación de The Theatre Guild American Repertory Company, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1961, p. 16.

Durante la estadía de esta compañía en Costa Rica, Hayes hizo una visita al Teatro Arlequín. Guido Sáez lo reseñó en la revista *Aros* (1961) de la siguiente manera:

Helen Hayes cumplió sesenta y un años; los cumplió en Costa Rica (durante la gira del Theatre Guild American Repertory Company, gira auspiciada por el Departamento de Estado), precisamente el día que la llevé a nuestro Arlequín. Tiene la piel fresca, ojos azules y una perenne sonrisa amable. Habla con voz suave y su maquillaje y vestir son parcos y sencillos.

Le encantó “El Arlequín”, la llevé la mañana de “ese” día en compañía de Nancy Coleman: – “Solo en Turquía he visto un teatrillo tan encantador como éste. ¡Es un joyero!”. Se sentó en una butaca. Le abrimos el telón. Teníamos todavía “armado” el decorado de nuestra última presentación: “Endemoniada”. ¡Cómo le impresionó! Habló con emoción de cada detalle y especialmente de lo angosto y hondo del escenario. –“¡Le da una dimensión tan interesante y tan distinta, fuera de lo convencional!”

Se subió a “actuar”. Hizo que me servía vino de la botella que usé noche a noche en las seis semanas de la temporada. Le hice segunda.

Recorrió todos los rincones curiosa, hacía preguntas y comentarios, todo revestido de una gran vitalidad.

Finalmente, llegó hasta nuestro mínimo camerín donde se hizo tomar otro “flash” sentada oliendo una caja de polvos, a lo que comentó: “Huele a teatro de verdad”¹³³.

Le sorprendió la cantidad de obras montadas –lista que le dimos– y las condiciones de trabajo (p. 4).



Figura 108. Emblema del sitio web oficial de The Theatre Guild American Repertory Company

Fuente: <http://www.helenhayes.com/>

133 En *Piedra azul: Atisbos en mi vida* (Sáenz, 2003, p. 151) aparece la fotografía de la señora Hayes mientras se acerca la caja de polvos a la nariz.

En *Piedra azul: Atisbos en mi vida* (2003), Guido Sáenz señala, con motivo de la visita de la compañía teatral antes referida, que:

La embajada [de los Estados Unidos de Norteamérica] invitó a los “Arlequines” a participar en los variados homenajes que se les tributaron a los miembros de la compañía y, a la vez, a actuar como anfitriones. El elenco lo encabezaba la célebre actriz Helen Hayes, conocida en aquellos años, desde hacía mucho tiempo y hasta el final de sus días, como “La Primera Dama del Teatro Norteamericano” (p. 151).

Hoy día, el sitio web oficial de Helen Hayes¹³⁴ se encabeza con el nombre y el apelativo al que se refirió Sáenz, tal como se puede comprobar en la imagen siguiente (Figura 108):

El suplemento semanal del periódico *La Nación* destinado al cine y al teatro, en la edición correspondiente al 13 de setiembre de 1961, dedicó su portada a la señora Hayes (Figura 109), que se encontraba en el país con su compañía. El pie de fotografía se refirió a ella como “La gran dama del cine y teatro norteamericano”.



Figura 109. Fotografía de Helen Hayes, con motivo de la presentación de su compañía en Costa Rica

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1961, portada.

134 Información recuperada de <http://www.helenhayes.com/>

Acuerdo con el grupo Las Máscaras

Al finalizar el año 1961, el grupo Las Máscaras se quedó sin local y convino con el Teatro Arlequín el uso de la sala que este ocupaba en la calle 9. Se llegó a un acuerdo y al año siguiente el director José Tassis conjuntó a un grupo de actores y actrices, y presentó dos obras en dicho establecimiento. Se trató de las piezas: *Cuando el fuego se apague*, de Jean Jacques Bernard, y *El luto robado*, de Alberto Cañas. La primera fue estrenada el 3 de abril de 1962, en la cual José Tassis también actuaba con Ana Poltronieri, Roberto Fernández y, su esposa, Virginia de Fernández. La segunda, se estrenó el 13 de noviembre de 1962, con un elenco formado por Haydée de Lev, Roberto Fernández, Virginia de Fernández, Lupe Pérez Rey, Juan Bordallo, Aída Slesinsky, Ana Marta Kerzemberg, Mavisa de Fernández, Henry Grunhaus, Carmen María Rucavado y Enrique Yarhi.

Las dos obras antes indicadas fueron las últimas que puso en escena el grupo Las Máscaras, pues su actividad cesó de forma definitiva a partir del último montaje: *El luto robado*.

El Arlequín se atreve con García Lorca

En el diario *La Nación* del 13 de junio de 1962, se anunció que, próximamente, el Teatro Arlequín pondría en escena dos obras: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, aleluya erótica de Federico García Lorca, y el entremés del guatemalteco Manuel José Arce: *El gato murió de histeria*. Acerca de la obra de Lorca, el texto mencionaba:

Es el canto amoroso del viejo Perlimplín a su bella Belisa, canto de amor huido e inaccesible. Situación en la obra, cómico-trágica y poética a la vez, resulta por sus personajes en actitudes de marioneta [sic].

El Arlequín para tan difícil empresa ha logrado reunir un reparto excepcional: Kitico de Arguedas, como Belisa y Guido Sáenz, como Don Perlimplín, quienes junto a Flora Marín e Irma de Field y dos niños del Conservatorio Castella que representarán a los dos duendes de la noche de bodas, verterán para nuestro público una interpretación indiscutible, sabiamente dirigida por Lenín Garrido.

El Arlequín estará de fiesta al presentar por primera vez en su pequeña sala, al gran autor español [subrayado añadido].

Junto a esta obra de García Lorca, se estrenará del autor guatemalteco Manuel José Arce, su “entremés para rabiar”: *El Gato murió de Histeria*. Obra satírica y ágil en la que tomarán parte, además de Kitico de Arguedas como Niña Boba y Guido Sáenz como Poeta, Oscar Castillo en el papel de Mastodonte (p. 28).

Lenín Garrido, además de dirigir ambas piezas, se ocupó de la escenografía (“decorados”, como se le llamaba en la época). El elenco estuvo integrado por Kitico de Arguedas [Moreno] (Belisa), Guido Sáenz (don Perlimplín), Irma de Field (madre de Belisa), Flora Marín (Marcolfa), Alejandro Herrera y Juan Fernando Cerdas (los dos niños duendes). La música correspondiente a la serenata de don Perlimplín¹³⁵, compuesta por el propio Federico García Lorca y la de la *Canción de Belisa*¹³⁶ fueron ejecutadas al piano, en vivo, por el maestro Carlos Enrique Vargas Méndez. Ambas fueron cantadas a dúo por Mario Truque y Pablo Montes de Oca.

El estreno de las dos piezas se llevó a cabo el 26 de junio de 1962 y ese día *La Nación* publicó un aviso (Figura 110) con la información necesaria e incluyó algunos nombres de los participantes en cada obra. Se debe señalar que la comunicación contiene un error, pues Oscar Castillo no actuaba en la pieza de García Lorca sino en la de Manuel José Arce.

Como era habitual en el Arlequín, en esa oportunidad, conjuntamente con las obras de teatro, se estrenó una exposición de dibujos de Max Jiménez.

El programa de mano de ambas piezas enfatizó en García Lorca: se incluyeron varios dibujos del poeta y parte de una conferencia sobre el teatro que este había dictado en 1934. Como se intuye, el programa de mano, por sí solo, era ya un homenaje al gran Federico.

Era la segunda vez que el público costarricense tenía un encuentro con este gran poeta español y universal. Recuerdese que, en marzo de 1956, el Teatro Universitario, bajo la dirección de Lucio Ranucci, había puesto en escena *La zapatera prodigiosa* con la destacada actuación de Ana Poltronieri.

Escenificar obras de García Lorca siempre será un acontecimiento en cualquier parte del mundo y en Costa Rica no fue la excepción: aquí también fue un verdadero evento la presentación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.



Figura 110. Aviso estreno de gala de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca y *El gato murió de histeria*, de Arce. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 35.

135 En el programa de mano dice que está tomada del “Cancionero Salmantino”.

136 En el programa de mano dice que es de Lenín Garrido.



Figura 111. Foto de la protagonista de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 21.



Figura 112. Escena de *El gato murió de histeria*, de Arce. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 45.

Según dice Margarita Ucelay en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1990), esta pieza es una auténtica joya de la literatura española [y universal] y una obra clave en la producción lorquiana.

En *La Prensa Libre* del 20 de junio de 1962, se publicó una gacetilla ilustrada con una fotografía de Guido Sáenz titulada “La actual temporada en ‘el Arlequín’”, cuyo contenido decía:

Guido Sáenz quien aparece en dos de los principales papeles del programa de la nueva temporada del Teatro Arlequín, que de martes a sábado abre su cortina a las 8:30 de la noche, para presentar dos obras que han logrado un rotundo éxito de público y crítica. Del guatemalteco Manuel José Arce su entremés para rabiarse “El Gato Murió de Histeria” y de Federico García Lorca su aleluya erótica: “Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín”. Completan el brillante reparto Kitico Arguedas, Irma de Field, Flora Marín, Oscar Castillo y los niños Alejandro Herrera y Fernando Cerdas. La brillante dirección y escenografía de Lenín Garrido, música de Carlos Enrique Vargas. En la sala de exposiciones: Dibujos de Max Jiménez.

Pocas veces se ha logrado en la pequeña sala del Arlequín, presentación tan perfecta. Nuestra enhorabuena (p. 6-C).

Ese mismo día, 20 de junio de 1962, el suplemento semanal de *La Nación* dedicado al cine y el teatro publicó, en su portada, una fotografía en gran formato de Kitico de Arguedas [Moreno] en su papel de Belisa (Figura 111), personaje fundamental de la pieza lorquiana, que estaba presentándose en el Teatro Arlequín.

El día 29, en *La Nación*, se publicó una fotografía (Figura 112) correspondiente a un momento de la obra *El gato murió de histeria*. En escena Kitico de Arguedas [Moreno] y Guido Sáenz. En ese pie de imagen se hizo referencia a la otra pieza que formaba parte del programa que el Teatro Arlequín estaba presentando.

El 2 de julio de 1962, en el periódico *La Prensa Libre*, Guido Fernández escribió:

Sería injusto afirmar que el buen suceso de “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” se explica sólo en el talento de Lenín Garrido. En realidad se trata de una combinación de talentos: el de Guido Sáenz para inyectar vida a un complicadamente elaborado Perlimplín; el de Kitico de Arguedas para darnos una impetuosa, cándida y asombrada Belisa; el de Flora Marín e Irma de Field para encarnar, respectivamente, a la madre de Belisa y a la criada Marcolfa [era a la inversa];

el de Alejandro Herrera –hijo de Arnoldo Herrera, tigre de donde tomó las pintas– y Fernando Cerdas, el caso de actuación infantil más genuino que recuerdo haber visto en Costa Rica; y, en fin, el de los colaboradores indirectos de la obra, como Carlos Enrique Vargas que armonizó una de las canciones, y Mario Truque y Pablo Montes de Oca que las cantan. Pero sin duda Lenín Garrido tiene el mérito señalado de ser el eje alrededor del cual giran esos talentos. Él los ha organizado y puesto a trabajar en una dirección: hacer de “Perlimplín” una de las obras más bellas de Federico García Lorca, que el público ha visto en la sala del Arlequín. Lenín Garrido lo ha logrado, a su vez, mediante el ejercicio de tres de las virtudes artísticas que lo caracterizan: su buen gusto, su fecunda imaginación y su conocimiento intuitivo del teatro. El buen gusto se manifiesta no solo en los detalles, como la selección del vestuario y el diseño de los decorados. Se percibe en la forma cómo se propone el objetivo de la pieza y cómo va realizándolo, sin hacer concesiones fáciles, sin dar el plato servido y digerido. La fecunda imaginación como escenarista, por ejemplo, lleva a esta obra a un nivel de superior condición artística particularmente en el último cuadro, en donde la atmósfera vaporosa y casi mística de la pieza encuentra materialización en un decorado y diseño de movimiento que parecen irreales, pero al mismo tiempo tienen una dimensión trágica. El conocimiento intuitivo del teatro no significa en Lenín Garrido que carece de los fundamentos teóricos o culturales necesarios para darle sustento. (Este arquitecto de profesión, pero hombre de letras por vocación posee un envidiable conocimiento de la historia del teatro y una sensibilidad muy pura). Significa esa intuición que LA IDEA para traducir, del texto a la escena, la concepción del autor; o sea la forma como le da verbo a lo que es letra, viene en él como resultado no de la experiencia sino de la capacidad creadora.

“Amor de don Perlimplín” figura en el repertorio de García Lorca como una obra “menor”. El mismo autor parece estar indicando su categoría, y no su tono, cuando la califica de “Aleluya Erótica en cuatro cuadros”.

Pocas veces el sensual poeta granadino ha logrado un canto al amor tan completo y en tan corto espacio. En esta obra Federico García canta al amor no como algo objetivo y perceptible en una sola cosa, sino como una condición emotiva que se manifiesta en varias formas. El de Belisa por el buen mozo de la capa roja, a quien no ha visto pero presente, y que le hace encenderse “como un geranio”; el de don Perlimplín por Belisa, amor cándido e inocente, pero inmaterializable que evoluciona hacia una forma de posesión póstuma. García Lorca ha diseñado su obra siguiendo el mismo proceso que lleva de una forma de amor a otra: cada cuadro se distingue porque del tono bufonesco, de juguete cómico, en el que Belisa, “azucena y azúcar”, es solicitada en matrimonio por el “moderno y competentísimo” don Perlimplín; va pasando en transición perceptible hacia el sublime ridículo y de ahí hasta lo conmovedoramente trágico. Esperanza fallida, dolor de lo que no es propio sino ajeno, distancia de un afecto crepuscular, don Perlimplín lo dice –Guido Sáenz, en uno de los momentos más bellos de la obra–:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiñeñor.
Bisturí de cuatro filos
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,

que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡Muerto de amor!

Lenín Garrido ha desarrollado su plan de dirección conforme a este proceso y de ahí su acierto. Del ballet de flores y encajes –la inocencia– a la plenitud del amor de Belisa –“cinco camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba”– de ésta a la revelación del amor en don Perlimplín, que “nunca ha visto la salida del sol”; y finalmente el triunfo de la imaginación y revancha del pobre anciano, la obra discurre y progresa hacia la madurez ejemplar.

Guido Sáenz crea un Perlimplín de limpio origen dramático. Es una experiencia nueva en él, no una copia de pasadas realizaciones. La transformación en el carácter y la ambivalencia emocional del viejo son logradas por Sáenz a plenitud gracias a su entendimiento del personaje. Se trata de una de las mejores actuaciones que se han visto en el Arlequín.

Kitico de Arguedas, inyecta su gran personalidad en una Belisa que, por tal razón, parece menos retórica y más real. La ingenua entrega del personaje al Amor –que no al mozo que se le ofrece– es un elemento de la obra que logra alcanzar Kitico con solo unos cuantos parlamentos hermosamente dichos.

Solo satisfacción debe producir el hecho de que cuantas veces se ha abordado a Lorca por parte de actores y directores nacionales se ha hecho con la dignidad que corresponde a la coreografía de sus obras. “[La] Zapatera Prodigiosa” fue también un gran éxito artístico. “Don Perlimplín y Belisa” es un fino homenaje al poeta andaluz que los merece todos. No en vano El Arlequín presenta en estos días un aspecto de fiesta. El público llena la pequeña sala todas las noches y aplaude larga y calurosamente a Garrido y a quienes con él invocan con tanta majestad la memoria de García Lorca (p. 2-A).

El 4 de julio, el periódico *La Nación* dedicó una página completa a la crítica de Alberto Cañas, ilustrada con dos fotografías: una correspondiente a una escena de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Figura 113). En ella se capta uno de los momentos en que Don Perlimplín (Guido Sáenz) conversa con su criada Marcolfa (Flora Marín); y la otra a *El gato murió de histeria* (Figura 114), en donde están presentes los tres personajes de la pieza, interpretados por Kitico Moreno, Guido Sáenz y Oscar Castillo. El comentario de Alberto Cañas (O. M.) se transcribe luego.

EL GATO MURIO DE HISTERIA (entremés para rabiarse de Manuel José Arce H.) y AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN (aleluya erótica en cuatro cuadros de Federico García Lorca). Un doble programa con Kitico de Arguedas, Guido Sáenz, Oscar Castillo, Oscar Portillo [sic], Lenín Garrido, Flora Marín, Irma de Field, Alejandro Herrera y Fernando Cerdas. Dirigido por Lenín Garrido. En el Arlequín.

Vuelve el Arlequín a sus dobles programas de obras breves, que periódicamente le sirven para presentar caras nuevas, experimentar técnicas novedosas o simplemente para divertir a sus asiduos. Ninguno de estos programas –que recordemos– ha fracasado. Y el actual no tiene ninguna razón para fracasar. Podría definirse afirmando que se trata de dos obras, en tono menor, dirigidas y montadas a todo tren,

con la consideración que se les debe a las obras maestras. Hablemos de ellas en el orden en que están siendo presentadas.

EL GATO MURIO DE HISTERIA, del guatemalteco Manuel José Arce H., es un breve aperitivo, que comienza en tono amenazador: por espacio de algunos minutos, nos creemos a punto de presenciar uno de esos contrastes románticos entre Poeta y Atleta, a que tan dada era la bohemia literaria latinoamericana hace medio siglo. Pero en breve tiempo, el autor nos saca de nuestro error; “El Gato Murió de Histeria” es más bien una parodia invertida del género; el sinvergüenza es el poeta, y la poesía no es sino artilugio y falsedad. Todo ello está muy bien dialogado, ágilmente conducido, y escrito con un agradable sentido del humor. La obra no tiene pretensiones, pero es un buen plato para comenzar la función. Lenín Garrido la ha montado con movimientos cuasi balletísticos, dentro de una escenografía que podría calificarse de espectacular por lo audaz y moderna, y que es una de las mejores que se hayan visto en el Arlequín. Carlos Enrique Vargas le ha compuesto un tema musical para saxofón en tiempo de blues, que la complementa con buen sentido, y los intérpretes se comportan con pulcritud, como lo ha señalado Guido Sáenz. (Nota: A pesar de que son las que justifican el título, las dos últimas líneas de diálogo son a nuestro juicio mera excen-tricidad literaria y podrían suprimirse, con lo cual la obra no perdería y quizás saldría ganando).

AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN es una obra menor de García Lorca: un “divertimento” en estilo rococó, de los que el poeta granadino escribía para su teatro de “La Barraca”; tiene la categoría literaria que era de esperar dado su autor, momentos de admirable lirismo, y un tono melancólico que contrasta con el violento humorismo de sus situaciones. Es, en suma, una interpretación poética del conflicto entre marido anciano y mujer joven, visto con una enorme compasión hacia el personaje masculino, y desarrollado con ese humor popular y desparpajo que García Lorca administraba con tanta mesura y talento. A pesar de su tema, apto para la burla cruel que por otra parte Lorca no desdeñó, es una breve obra de singular ternura.

Lenín Garrido le ha dado un ritmo y un montaje plenamente dieciochescos, que son los que corresponden. Escenografía y vestuario corresponden a la idea central, aunque habríamos querido un poco más de colorido en el jardín.

Es comedia difícil de poner en escena, porque si no se dosifican adecuadamente los matices y estados de ánimo, se corre el riesgo de incurrir en una función de títeres. Muestra del talento directorial de Garrido, es el hecho de que nada de eso ocurra. El director ha comprendido los límites, intenciones y dimensión de la obra, y se ha movido con toda libertad, pero sin salirse de ellos.

La comedia depende fundamentalmente de la interpretación que se le dé al grotesco (es decir, simultáneamente cómico y patético) personaje del enamorado



Figura 113. Escena de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 20.



Figura 114. Escena de *El gato murió de histeria*, de Arce. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 20.

don Perlimplín. Y a fe que Guido Sáenz logra una interpretación ajustada, precisa y exacta que, en ocasiones, como los momentos declamatorios de versos lorquianos, alcanza auténtica brillantez. De *Kitico de Arguedas* habremos de señalar su presencia y seguridad indudables, pero sin decir más porque tenemos para nosotros (y esto puede haber sido defecto de noche de estreno que presentaciones subsiguientes podrían corregir) que, de todas sus apariciones en el escenario del Arlequín, las dos de este programa son de menos relieve, volumen y fuerza. Ella y Sáenz –que llevan ya muchos años de trabajar juntos– han formado siempre una pareja escénica notablemente equilibrada y acoplada; esta es la primera ocasión en que hemos visto a Sáenz superarla notablemente y todo el tiempo.

Flora Marín confirma la madera de actriz que manifestó por primera vez en “*La Anunciación*”¹³⁷, y se puede augurar sin temor a errores, que tiene por enfrente una carrera artística de gran consideración, porque tiene a su favor magníficos elementos, como su voz, su donaire, su presencia, y su elocuencia interpretativa; su secundario papel de Marcolfa es uno de los principales atractivos de esta función.

Anduvo bien Lenín Garrido en la conducción de los dos niños Alejandro Herrera y Fernando Cerdas, que hacen los Duendes, sin el cancanear ni el retintín desagradables que son sinónimos de las actuaciones infantiles. Irma de Field sólo tiene una aparición muy breve, pero la hace con gran simpatía.

Lo importante, sin embargo, es –repetimos– la concepción general del director sobre la obra, el hábil equilibrio entre la farsa y la poesía, logrados con exactitud y justeza. “*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*” es una muestra más del empeño de Lenín Garrido en acometer la dirección de obras difíciles que signifiquen experiencia y entrenamiento, al mismo tiempo que realización. Es indudable que con cada nueva obra Garrido crece como director, pues a su conocimiento del teatro, a su afán de emprender en grande, y sus condiciones de notable escenógrafo, une un gusto exquisito y a prueba de todo. Por no citar un inédito talento musical, que aquí también sale a relucir.

Lo que quizá podría criticarse es la falta de equilibrio del programa. Si se las mira con alguna intención, se verá que las dos obras que lo forman pertenecen al mismo género: al humor poético, al de la burla lírica. Además, han sido montadas dentro de lo que se nos antoja una concepción básica similar, con énfasis en el movimiento y la plasticidad, de suerte que por esta vez no se ha logrado a plenitud el contraste de estilos, de tonos y de maneras que es deseable (aunque no indispensable) en programas dobles del género éste.

Se trata, en fin, de una presentación impecable, de una gran oportunidad totalmente aprovechada para Guido Sáenz y de un buen éxito en tono menor para el Arlequín (p. 20).

137 *La Anunciación* de Paul Claudel fue estrenada por el Teatro Universitario en el Teatro Nacional el 15 de mayo de 1962, bajo la dirección de André Moreau, exdirector de la Compañía Jouvett y del Teatro de Bellas Artes de México. El elenco estuvo formado por Anabelle de Garrido, Lenín Garrido, Fernando del Castillo, Flora Marín, Blanca Rosa Vázquez, Nelson Brenes, Johnny Jiménez y Oscar Castillo. Tuvo muy buenos comentarios de Guido Fernández, Guido Sáenz González y Manuel de la Cruz González.

Desde el abordaje de este estudio, no se considera que la presentación de la obra que Cañas hace al inicio de su “crítica” haya sido muy acertada. A través del tiempo, se ha demostrado que *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* no puede ser calificada como una obra menor; tampoco se trata de un “divertimento” en estilo rococó ni de una de las piezas que el poeta granadino escribía para su teatro de La Barraca.

Se comentará, seguidamente, este último aspecto. Con motivo del advenimiento de la Segunda República en España, en 1931, se da un giro sustancial en la manera de plantear, entre otros temas, la educación y la cultura. Entre los proyectos emprendidos, están las llamadas “Misiones Pedagógicas”, cuyo fin fundamental era llevar cultura, entretenimiento y progreso al mundo rural español. Era una especie de “escuela ambulante”, dado que, por esas fechas, el 75 por ciento de la población española vivía en el campo y más del 35 por ciento era analfabeta:

La aportación más importante de Federico García Lorca a la política cultural de la República fue, sin duda, la organización del teatro universitario La Barraca, grupo que dirigió junto con Eduardo Ugarte y que, a partir del verano de 1932, representó obras del teatro clásico español en diversos pueblos de España. Durante su estancia en Nueva York, mientras vivió en la Universidad de Columbia, Federico había tenido la oportunidad de observar una vigorosa tradición de teatro no profesional; de ahí, quizás, proviene la idea de dar un nuevo impulso al teatro universitario que había florecido en España siglos antes (párr. 3).

El objetivo de La Barraca era enseñar e instruir deleitando, siguiendo el precepto horaciano de *delectare et prodesse*. Lo anterior se lograría por medio del teatro clásico español, es decir, se recurriría a los autores del Siglo de Oro. No consta en ningún documento que Lorca pretendiera o intentara utilizar La Barraca para hacer obras suyas ni mucho menos. El propósito de La Barraca era completamente distinto y Lorca lo entendía muy bien.

De acuerdo con Margarita Ucelay (1990), quien ha estudiado minuciosamente la pieza, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* no puede calificarse de obra “menor”, sino que se trata de “una auténtica joya de nuestra literatura” (p. 11).

Por su parte, se sabe que, poco antes de la caída de Primo de Rivera, Lorca estaba pronto a ver representada su obra, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, en la Sala Rex de Madrid. Sin embargo, no fue posible, ya que la policía incautó el texto y cerró la sala (Ucelay, 1990 y Karageorgou, 2001).

En el periódico *La Nación* del 11 de julio de 1962, se anunció “El Extraordinario éxito en ‘El Arlequín’”, con fotografía de Belisa y su madre (Kitico de Arguedas [Moreno] e Irma de Field). Entre los asuntos abordados, la gacetilla señaló:

La actual temporada del Teatro Arlequín [...] ha constituido uno de los mayores éxitos de este teatro en sus seis años de existencia. El programa se ha presentado ya durante dos semanas consecutivas a teatro lleno, y posiblemente tendrá que presentarse por cuatro o cinco semanas más, dado el enorme entusiasmo con que ha sido acogido por el público. Las razones para este éxito sin precedentes son numerosas:

la indiscutible calidad de las obras; el excelente reparto; [...] la dirección ágil e inteligente de Lenín Garrido; la escenografía artística e imaginativa, también de Lenín Garrido y el lujoso vestuario, que complementa a [la] perfección el montaje (p. 23).

No se puede dejar de incluir el programa de mano completo (Figura 115) pues constituye un documento de gran valor artístico e histórico y un justo homenaje al gran Federico García Lorca:

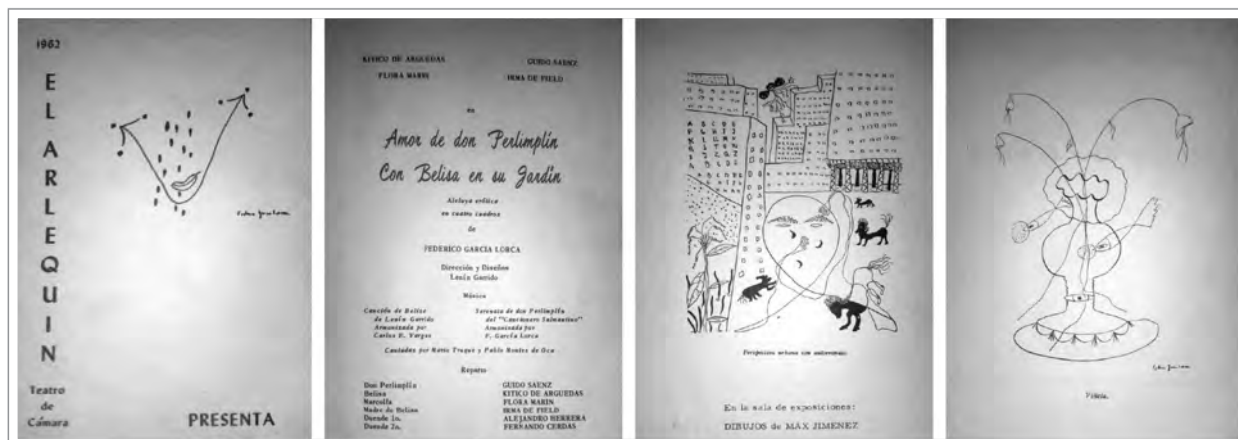


Figura 115. Programa de mano de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la historiadora del arte Flora Marín Guzmán.

El programa de mano (Figura 116) es el que se elaboró para *El gato murió de histeria*, obra del guatemalteco Manuel José Arce.



Figura 116. Programa de mano de *El gato murió de histeria*, de Arce. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la historiadora del arte Flora Marín Guzmán.

Las dos obras continuaron en cartelera. El día 11 de julio, el anuncio de las piezas en el diario *La Nación* indicaba que era la tercera semana de éxito.

Por su parte, en la edición del 13 de ese mismo mes, se incluyó una gacetilla con el título de “Temporada brillante en el Arlequín” ilustrada con una fotografía de Guido Sáenz. La nota decía:

Initió el teatro Arlequín su tercera semana de representación continua de uno de los programas que más éxito ha tenido de público y crítica en la trayectoria de esta sala de cámara: de Manuel José Arce su entremés satírico “El Gato Murió de Histeria” y de Federico García Lorca, su bellísima aleluya erótica “Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín”. Guido Sáenz, quien indiscutiblemente logra la mejor actuación de su vida, da un Perlimplín memorable. Asimismo, Kitico de Arguedas en su deliciosa Belisa. Flora Marín, después de su magnífica interpretación en “La Anunciación”, sorprende con su Marcolfa del Perlimplín. Irá muy largo. Irma de Field exacta en su papel de madre. Los decorados y el vestuario, merecen especial mención, ya que dan prueba evidente del buen gusto de los diseños de Lenín Garrido.

La presentación es perfecta. Garrido se ha apuntado el mejor éxito como realizador y director de este excelente equipo de artistas.

El antipasto del programa “El Gato Murió de Histeria”, muestra también de buen gusto en montaje, realización y actuación. Se destaca a la par de Kitico y de Sáenz, Oscar Castillo. La música incidental de gran originalidad es de Carlos Enrique Vargas.

No sin razón el Arlequín llena hasta agotar las localidades, su linda sala todas las noches.

Enhorabuena (p. 33).

Para el 17 de julio, se habían contabilizado cuatro semanas de éxito. Así se hizo saber en el anuncio divulgado en el periódico *La Nación* de esa fecha. Al día siguiente, en ese medio, el diario apuntó: “El Arlequín. Brillantísima temporada teatral”. El contenido de la gacetilla era el siguiente:

Posiblemente no ha tenido el Teatro Arlequín desde su iniciación hace seis años, una temporada que haya alcanzado el éxito de este último programa: “El Gato Murió de Histeria” [de Manuel José Arce] y “Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín” de García Lorca. El reparto, que es excepcional, ha subrayado el interés del público que llena noche a noche la sala del teatro: Kitico de Arguedas, Guido Sáenz, Flora Marín, Irma de Field y Oscar Castillo dan indiscutiblemente grandes actuaciones dirigidos por Lenín Garrido.

La temporada corre ya su cuarta semana de representación continua y aunque podría prolongarse por muchas semanas más, la directiva del teatro ha resuelto acortar la temporada para aprovechar la permanencia de paso por Costa Rica del laureado actor español Pruden Castellanos. Este artista será presentado próximamente por el Arlequín como huésped, en una obra de Felipe Wosó que ha causado revuelo en el mundo entero: “Usureros”. Interpreta el mismo Castellanos, los cuatro personajes del apasionante drama (p. 21).

El 24 de julio, en el aviso divulgado en *La Nación*, se anunció la quinta y última semana de funciones del programa que se estaba exhibiendo. Sin embargo, estas se

suspendieron transitoriamente para la presentación de *Usureros* que el actor español Pruden Castellanos haría en el Teatro Arlequín.

En *La Prensa Libre* del 30 de julio de 1962 se anunció: “El Arlequín estrena mañana”. El texto mencionó:

Abre El Arlequín una nueva temporada teatral que indiscutiblemente será de un enorme atractivo para el público. Se trata en esta oportunidad del estreno en Costa Rica de la polémica obra: “**Usureros**” de Felipe Wosó. Obra contemporánea que en la última década ha levantado el más vivo interés en el mundo entero. Estrenada en todas las grandes capitales del mundo ha obtenido la más calurosa acogida, logrando cientos de representaciones consecutivas en nuestro continente y Europa.

Obra de tan altos quilates como “Usureros” necesita una gran interpretación para no perder valores y es de manos del prestigioso y aplaudido primer actor español Pruden Castellanos de quien nos llega este acontecimiento escénico.

Pruden Castellanos “tiene su lugar” en el teatro actual. Su tradición artística es brillante y rica. Ha emocionado a los públicos con su excepcional interpretación del monólogo “Las Manos de Eurídice”¹³⁸ y añade ahora un triunfo total a su carrera con la creación de los cuatro personajes de “Usureros”.

El martes 31 de julio, a las 8:30 de la noche, el Teatro Arlequín abrirá la cortina para dar inicio a esta nueva temporada que no dudamos será un acontecimiento memorable (p. 4-C).

Como se puede concluir fácilmente, la noticia anterior significaba que el Teatro Arlequín volvía a ser anfitrión de actores extranjeros que visitaban el país. En este caso se trató de Pruden Castellanos, que dos años antes había estado en Costa Rica y ahora volvía con un espectáculo nuevo: *Usureros*, cuyo estreno sería el 31 de julio de 1962, según un sencillo aviso (Figura 117) publicado en *La Nación*.

138 Efectivamente, Pruden Castellanos había estado en Costa Rica en agosto de 1960 para presentar *Las manos de Eurídice*, en el Cine Capri, en San José. En esa ocasión, Castellanos traía, con su obra, una serie de opiniones muy favorables y elogiosas, como las de Gregorio Marañón, José de Vasconcelos y Ernesto de Alarcón, decano de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Estas se reprodujeron en el anuncio de la presentación publicado en *La Nación* del 18 de agosto de 1960 (p. 43). Alberto Cañas había publicado en el diario *La Nación* del 17 de agosto de 1960, día anterior al estreno de la obra, un comentario titulado: “Pruden Castellanos, interpreta excepcionalmente ‘Las manos de Eurídice’”, que decía entre otras cosas, lo siguiente:

Este cronista tuvo el privilegio de presenciar una exhibición privada del arte de Pruden Castellanos. [...] De “Las Manos de Eurídice” de Cossío [Oscar Cossío había presentado esa misma obra en el Teatro Arlequín, en febrero de 1959] a “Las Manos de Eurídice” de Castellanos, hay la distancia que va del Cielo a la Tierra. Y la versión de Castellanos es superior. Es superior porque es más profunda; es superior porque Castellanos es un actor de más recursos; es superior porque Castellanos tiene más clara dicción. Y finalmente, porque Castellanos comprende mejor al personaje. [...] en manos de Castellanos, [la obra] cobra nuevo vigor, y le relucen piedras más preciosas. Sobre todo, en el primer acto, donde los aspectos delirantes del personaje los hace Castellanos más patentes. Y en el desenlace, donde Castellanos logra establecer y clarificar la sutil frontera entre el delirio y el recuerdo auténtico. [...] Sería muy lamentable que la imposibilidad en que se ha visto Ludovico Hurwitz [que era el representante de Conciertos Daniel, empresa que traía a Castellanos] de presentar a Castellanos en el Teatro Nacional, por obvias razones, fuera a redundar en que los espectadores interesados no advirtieran que hay un buen espectáculo en el Capri (p. 24).

El 1.º de agosto, la portada del suplemento dedicado al cine y el teatro del diario *La Nación* la ocupó una fotografía en gran formato del actor Pruden Castellanos (Figura 118), quien aparecía con un cigarrillo en la mano, lo cual era considerado, en la época, como signo de distinción e incluso elegancia.

Guido Fernández tituló la crónica sobre el trabajo de Pruden Castellanos “Usureros” y la publicó en *La Prensa Libre* del 7 de agosto de 1962. El texto decía así:

El escenario se apaga y súbitamente el telón se abre para mostrar a un raro personaje bajo la luz de un reflector ominoso. Una voz comienza el interrogatorio. Han matado a un usurero y los tres sospechosos desfilan ante el inspector de la policía que lo investiga. No hay decorado: una cámara negra, una silla y la luz. El inspector no muestra su rostro: al fin y al cabo, todos los inspectores de policía se parecen. El panadero de moral agobiada, el marqués de costumbres poco varoniles y el financista al borde de la quiebra declaran, por supuesto, que son inocentes. Por el momento y en cuanto al crimen sobre el que se hacen pesquisas parece que dicen la verdad. Pero no en cuanto a la compleja gama delictiva que muestra su conducta en el pasado. Cada uno de ellos ha de enfrentarse a la verdad de su trayectoria, expuesta cruda y penetrantemente por el representante de la ley que aquí más bien lo es de la conciencia de cada cual. Finalmente, el verdadero autor del asesinato es descubierto y de tres sospechosos, criminales en potencia, sólo queda uno en manos de la justicia.

Como obra policíaca, que dice ser, “Usureros” tiene deficiencias de forma que harían a un aficionado ponerse en guardia contra ella. ¿Cómo sabe tanto el inspector de la policía sobre los antecedentes de los tres sospechosos apenas veinticuatro horas después de cometido el crimen? Si son los deudores del prestamista posibles asesinos, ¿por qué tanta insistencia en citar a uno que no solo no lo es, sino que, por el contrario, era acreedor suyo? Como estos, la obra deja varios cabos sueltos, preguntas sin respuesta satisfactoria. Inconsistente y débil como pieza de suspense policial, “Usureros” debe entonces plantearse como lo que es: un ingenioso experimento dramático para exponer y explorar tres caracteres.

Desde este punto de vista la obra se sostiene sin dificultades y viene a quedar reducida a lo que verdaderamente es: tres monólogos magníficamente bien escritos que describen, o para decir mejor, viviseccionan a tres seres humanos ante el espectador. De ahí, por otra parte, que los méritos de la obra queden acentuados con una interpretación precisa, bien matizada y sumamente versátil de Pruden Castellanos. Este actor español, que ya conocíamos en Costa Rica por su trabajo en “Las Manos de Eurídice”, otro espectáculo unipersonal de categoría, presenta los tres personajes en escena como un verdadero “tour de force”



Figura 117. Aviso presentación de *Usureros*, de Wosó. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 44.



Figura 118. Fotografía de Pruden Castellanos, actor único de *Usureros*, de Wosó. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1962, portada.



Figura 119. Invitación del Instituto de Cultura Hispánica a tertulia con Pruden Castellanos y presentación de *Usureros*, de Wosó

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1961, p. 14.



Figura 120. Escena de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1962, p. 27.

de actuación. En papeles que demandan un gran esfuerzo interpretativo Castellanos luce como gran actor y pone en evidencia una técnica y una experiencia teatrales dignas de todo elogio. La obra tiene una rara seducción y está muy bien escrita. Pero, aunque no tuviera estos valores, el solo mérito del trabajo personal de Pruden Castellanos la hace acreedora de la atención del público (p. 2-A).

El martes 14 de agosto, *La Nación* informó acerca de las últimas funciones de *Usureros*. Esa semana la obra se presentó todos los días.

El martes 21 de agosto, el *Diario de Costa Rica* publicó un aviso (Figura 119) mediante el cual el Instituto Costarricense de Cultura Hispánica invitaba a socios y público en general, a una tertulia con la presencia de Castellanos y una función de *Usureros*, en su sede ubicada frente a la iglesia del Carmen en el centro de San José.

Una vez terminadas las funciones de *Usureros*, volvieron a exhibirse las dos obras que el Teatro Arlequín había dejado aparcadas y que habían sido muy bien recibidas. En el diario *La Nación* del 15 de agosto de 1962, se anunció: “Programa de gran éxito nuevamente en el Arlequín” (Figura 120), en la cual aparece Belisa (Kitico Moreno) profundamente dormida y Don Perlimplín (Guido Sáenz), que examina, un tanto pensativo. El texto que acompañó la imagen decía:

Debido al enorme éxito obtenido con “Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín” y “El Gato Murió de Histeria”, el Teatro Arlequín ha decidido llevar este magnífico programa a escena nuevamente por una semana más. La temporada había sido acortada para dar oportunidad al actor español Pruden Castellanos de que presentara la obra “Usureros”, y por esta razón muchas personas manifestaron, por diferentes medios, su deseo de que se hicieran algunas representaciones, más. Esta decisión de los directores del Teatro Arlequín le permitirá a todos los que no pudieron hacerlo antes, admirar la excelente actuación de Kitico de Arguedas y Guido Sáenz, magníficamente secundados por Flora Marín, Irma de Field y Oscar Castillo (p. 27).

El 22 de agosto, también en *La Nación*, se divulgó por última vez el aviso que indicaba que, a petición de la audiencia, la obra se extendería durante cuatro días más. Con esto se cerraba la experiencia con García Lorca, que había sido todo un acontecimiento artístico y un merecido homenaje al gran poeta granadino cruelmente asesinado hacía veintiséis años.

El último montaje del Arlequín en la sede de la calle 9: junio de 1963

El 28 de junio de 1963, el Teatro Arlequín puso en escena dos piezas: *Perdone, número equivocado*, de Lucille Fletcher, y *El aniversario* de Antón Chéjov. Estas fueron las últimas obras exhibidas en la primera sede de la agrupación que, como ya se ha mencionado, hizo su debut en junio de 1956. Durante los siete años que iban desde junio de 1956 hasta julio de 1963, este conjunto presentó más de treinta obras, las cuales se han reseñado en este estudio. A esta prolífica actividad habría que sumarle las presentaciones en su calidad de anfitrión de grupos extranjeros y las colaboraciones de los *Arlequines* con otros grupos como The Little Theatre Group y el Teatro Universitario, así como la dirección de obras, por parte de algunos de los actores principales (como Guido Sáenz), del grupo de teatro de la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidad de Costa Rica.

En el diario *La Nación* del 19 de junio de 1963, se anunciaba: “Programa doble estrena el Arlequín el martes”. El artículo decía:

El Teatro Arlequín presentará el próximo martes 25, en su nueva temporada, un programa doble que seguramente atraerá numeroso y entusiasta auditorio. Se trata de un programa balanceado y para todos los gustos: una obra de suspenso, de cautivante interés dramático y una obra cómica, ambas en un acto.

La primera se llama “Perdone, número equivocado”, y ha sido escrita por Lucille Fletcher. Esta pieza tuvo un éxito sin precedentes en Broadway cuando fue estrenada y luego ha llegado a constituir un “clásico” de las obras de suspenso. Alfred Hitcock hizo de ella una película magistral.

La segunda se llama “El aniversario” y es una pieza corta de Antón Chéjov, cuyo fino y matizado humor, combinado con las situaciones más disparatadas en el seno de una familia, hacen de él un dramaturgo favorito.

Todo el “equipo” del Arlequín trabajará en colaboración para estas dos obras: Guido Sáenz, Kitico Arguedas, Ana Poltronieri, Flora Marín y Oscar Castillo.

La dirección está a cargo de Daniel Gallegos, quien acaba de regresar de México, en donde tuvo a su cargo la tarea de director de dos piezas de gran éxito: “La Visita”, de Frederic Dürrenmatt, y “La Invitación al Castillo”, de Anouilh¹³⁹ (p. 28).

Por su parte, *La República*¹⁴⁰ daba cuenta del doble programa con el título de “Dos estrenos en el Arlequín”. Quien suscribía la nota, bajo el seudónimo de Falstaff, señalaba:

139 En la información del periodista hay un error. Gallegos fue el asistente de Fernando Wagner en la puesta en escena de estas dos obras.

140 Fue imposible conseguir la fecha del periódico.

Tras un receso de varios meses, vuelve a dar signos de actividad teatral. ¡Y qué signos! En el nuevo programa estrenado el viernes queda comprobada la calidad profesional de que tantas veces ha hecho gala el grupo de los arlequines.

En la primera obra, “Perdone, número equivocado”, Ana Poltronieri, sola en escena, logra arrancar escalofríos al auditorio mediante una actuación extraordinariamente intensa. En la segunda obra lo que el equipo de Guido Sáenz, Kitico de Arguedas, Flora Marín y Oscar Castillo arranca no es sino lo que el público necesita para aliviar las tensiones que le ha producido la obra anterior: risas.

En ambas obras Daniel Gallegos ha puesto lo mejor de sus conocimientos y experiencia al servicio de una causa eminentemente teatral.

[...]

Recordamos haber visto “Perdone, número equivocado” en la versión que de ella hizo para el cine Alfred Hitchcock, el mago del suspenso. Pero damos fe de que la puesta en escena del Arlequín, si no es superior en emociones, al menos iguala

a la del maestro de los escalofríos. Mediante el ingenioso recurso de presentar a los interlocutores enfocados simultáneamente con la acción, Gallegos ha creado un clima de pavor en esta obra que hace magnífico contrapunto con la actuación sobresaliente de Ana Poltronieri.

En “El Aniversario” nos reímos de buena gana. Dudamos mucho haber asistido a un espectáculo tan hilarante en la historia del Arlequín. Guido Sáenz como el banquero Shipuchín [sic] ridiculiza ingeniosamente a su personaje; Kitico de Arguedas, en un papel semejante a uno de los que le vimos en “A media luz los tres”, conquista al público con el desenfado y propiedad con que interpreta su personaje. Flora Marín, después de su sensitivo papel en “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”, como la ruda campesina que reclama al Banco de Shipuchín [sic] una indemnización absurda, demuestra que es tan buena en la comedia como en el drama lírico. Y Oscar Castillo que ya en “El gato murió de histeria” había puesto en evidencia su vena cómica confirma que en esta categoría teatral su talento es inobjetable.

Felicitaciones para Daniel Gallegos y para los actores arlequines que nos han servido un banquete salpicado de emociones y risas. Las funciones de viernes y sábado permiten augurar una triunfal temporada de teatro lleno, y el Arlequín la merece (p. 23).

El 28 de junio, día del estreno, se publicó en *La Nación* un aviso del doble programa del Teatro Arlequín (Figura 121), en el cual se indicaron los nombres de los actores y actrices de cada uno de los espectáculos. No deja de ser premonitorio que no se consignara la dirección del Teatro Arlequín ni el teléfono para las reservaciones, porque las dos obras



Figura 121. Aviso estreno de *Perdone, número equivocado*, de Fletcher y *El aniversario*, de Chéjov. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 57.

anunciadas serían las últimas que se harían en la sede de la calle 9, aunque el público no lo sabría sino hasta mucho tiempo después.

En *La Prensa Libre* del 3 de julio de 1963, Guido Fernández dijo lo siguiente en su comentario crítico titulado “Suspense e hilaridad en el Teatro Arlequín”:

En cuatro semanas y bajo intensa disciplina, Daniel Gallegos ha preparado un programa que quizás no deje huella profunda en el ya largo y brillante historial del Arlequín –siete años y cuarenta obras– pero que sí amenaza con romper las marcas de cartelera [de] “Lecho nupcial” y “A media luz los tres”.

Tras varios meses de inactividad y la suspensión de un estreno importante por razones de fuerza mayor –“Hedda Gabler”, de Ibsen, que estaba dirigiendo Lenín Garrido–, presenta el Arlequín dos obras cortas en balance perfecto: un terrorífico folletín de menos de treinta minutos de concentrado suspense “Perdone, número equivocado” (“Sorry, wrong number”) y una hilarante comedia también en un acto de Chéjov, “El Aniversario” que, como reza la propaganda, permite al espectador descargar el río de emociones espeluznantes de la primera, en un mar de agitadas carcajadas.

Gallegos, en cierto modo, hace también un “debut” con estas dos obras. Tras larga ausencia del país, durante la cual alternó los estudios en centros universitarios y experimentales de los Estados Unidos con los trabajos como director asistente de Bellas Artes en México, el abogado-dramaturgo-director teatral-literario tiene ocasión de probar al público costarricense por qué se le llamó a codirigir “La visita”, de Durrenmatt y “La invitación al castillo”, de Anouilh. En estas dos piezas cortas seleccionadas por él y por Guido Sáenz para suplir a “Hedda Gabler”, Gallegos demuestra dominio de los recursos teatrales modernos, sensibilidad para matizar actuaciones e intuición para ejercer comando sobre un grupo en movimiento.

En “Perdone, número equivocado”, la feliz reaparición de Ana Poltronieri en el Arlequín se combina con una obra que provoca escalofríos por la columna vertebral para servir, de abre bocas, un platillo de extraordinaria emotividad dramática, o para decirlo más apropiadamente, melodramática. Una dama inválida, una conversación telefónica en la que se planea un asesinato. Desesperada trata de lograr que la policía o alguien impidan el crimen, hasta que se da cuenta, con horror, de que la víctima va a ser ella misma. Ana Poltronieri ejerce dominio sobre su personaje y lo proyecta brutalmente sobre el espectador, de modo tal que crea una sobrecogedora atmósfera de tensión y miedo en la sala. El final de la obra es espectacular gracias a la sostenida actuación de la Poltronieri y al perfecto encaje de recursos escénicos que pone en juego Daniel Gallegos.

“El Aniversario” es, posiblemente, de las obras menores de Chéjov, la que mejor recoge las intenciones del genial dramaturgo ruso dentro de esta su tercera categoría dramática. “El oso” y “El pedido de mano”, ambas llevadas a escena en el Arlequín, resultan levemente humorísticas frente al portentoso “tour de force” de “El Aniversario”. Las dos finalidades del autor –elevar a la enésima potencia la ridiculización de ciertos prototipos y crear un clima de humorismo frenético a base de situaciones absurdamente cómicas– están plenamente ilustradas en esta obra. Y Daniel Gallegos ha sabido moverla tan inteligentemente, que la estrepitosa carcajada con que cae el telón no se sabe si es un premio a Chéjov o al ritmo que el director le ha puesto a la obra. El equipo de peso del Arlequín –Guido Sáenz, Kitico de Arguedas, Oscar Castillo y Flora Marín– presta su concurso a la tarea de llevar a extremos insospechados el humor extravagante y la caricatura de lo cursi de Chéjov.

No hay por dónde establecer méritos. Guido Sáenz, como Andrei Andreievich Schipuchin, el banquero, domina la primera parte de la obra, pero no bien hacen su aparición en escena Kitico de Arguedas, en su papel de la insoportablemente frívola y majadera de su esposa Tatiana; y Flora Marín, como la agresiva y estúpida señora Merchutkina, cada uno comienza un regateo de aplausos del cual es beneficiaria la obra como un todo. Y Oscar Castillo se gana la carcajada final como Kusmá Nocolievich Jirín cuando decide acabar con las intrusas mujeres que no le dejan terminar su informe para la Directiva del Banco de Crédito Mutuo de la cual es Presidente Schipuchin. El gran final de “El Aniversario” es, desde luego, obra de conjunto e inspirado ballet del director: un desternillante desfile de situaciones cómicas que acaba por dejar sin aliento al espectador.

Es, pues, un programa doblemente afortunado: el equilibrio deseable entre el folletín de suspenso y una comedia peligrosa para cardíacos.

En la sala de exposiciones, Quico Quirós muestra 16 óleos, pintados en Italia, París, Nueva York y Costa Rica. De ellos, en plan de preferencias, escogemos “Notre Dame”, de espaldas a la célebre catedral de la Cité; “Battery Place”, una perspectiva hacia la estatua de la Libertad desde Battery Park y el “Interior”, pasillo de una casona amable con una máquina de coser histórica como motivo final de la composición. Pero todos participan de la calidad y el dominio del color y del ambiente que caracterizan al trabajo pictórico de Quico Quirós. Y, de paso, complementan una amable velada de teatro con una exposición de talento (p. 2-A).

Con respecto a la parte final del comentario anterior, cabe destacar el papel indiscutible y definitivo de la Asociación Cultural Teatro Arlequín en la promoción y difusión de las artes en Costa Rica. En este caso, como se nota, se trataba de una exposición única e irrepetible del maestro Quico Quirós. Esta labor del Arlequín, complementaria a su actividad teatral, no se ha vuelto a repetir por ninguna agrupación independiente de teatro.

En el periódico *La Nación* del 9 de julio de 1963, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.), al programa del Teatro Arlequín en cartelera, que decía así:

Después de más de seis meses de silencio, el Arlequín ha vuelto a abrir sus puertas con un programa de obras cortas, de esos que periódicamente le han deparado éxitos magníficos en el terreno artístico y en el comercial. Es de presumir que, en el comercial, este nuevo será detonante; porque en el artístico lo es. La brillante función que en estas noches ofrece la sala de la calle 9, es un legítimo triunfo personalísimo para seis personas que citaremos en orden alfabético, y que se llaman: Kitico Arguedas, Oscar Castillo, Daniel Gallegos, Flora Marín, Ana Poltronieri y Guido Sáenz.

El programa consta de dos obras de aventurado contraste en tono, ejecución e interpretación: una, de angustioso y asfixiante suspenso, y la otra una farsa sin alivio posible a la risa. Entendido, pues, el lector, de que la función actual del Arlequín es lo más satisfactorio que en materia de teatro se haya visto por aquí en mucho tiempo, vamos a ocuparnos con algún detalle de cada una de las obras que la componen.

PERDONE, NUMERO EQUIVOCADO (Sorry Wrong Number), fue, inicialmente, una obra para radio escrita hará unos veinte años; el éxito fue tan fulminante, que su propia autora, Lucille Fletcher, la adaptó para las tablas y luego para el cine; y en todos los géneros ha triunfado. No se trata de una obra de pretensiones literarias,

sino de una construcción en crescendo hecha con admirable habilidad, carpintería y oficio. En el género del melodrama u obra para un solo personaje, es tal vez la de más efectividad escénica, porque es la única que no recurre a trucos de tipo literario para lograr sus fines, sino que es escueta, directa, implacable. No hay en escena más que una mujer inválida y un teléfono; una falsa conexión telefónica, permite a la mujer enterarse ocasionalmente de que se está proyectando un asesinato para esa noche; sus repetidas llamadas a la central telefónica en demanda de que se localice la conversación que ha escuchado, y a la policía en solicitud de que investigue lo que está a punto de ocurrir, lo mismo que otras pequeñas circunstancias de que la mujer se va enterando a través de un constante llamar por teléfono cada vez más histérico, la llevan a la conclusión de que es ella, precisamente ella, la proyectada víctima del asesinato.

El drama es un tour de force auténtico, y precisamente porque no contiene ni quiere contener bellezas de carácter literario, está perdido si no cuenta con una actriz de cuerpo entero que le dé vida y relieve a ese personaje que no logra moverse de una cama. Y ese personaje ha encontrado una encarnación rigurosa, rica y exuberante en Ana Poltronieri, que regresa al escenario en condiciones que decir triunfales es quedarse cortos. No recordamos haberle visto a esta actriz una actuación igual. Es más: no recordamos haber visto en el Arlequín un trabajo que supere al de Ana Poltronieri en “Perdone, Número Equivocado”.

No es el suyo un trabajo de meticulosa composición, de minuciosa caracterización, de estudiados detalles, movimientos y ademanes, sino que es algo más: es un formidable desarrollo intuitivo de una situación y de un personaje, en el cual la actriz deja de ser actriz para ser víctima de la tragedia. Ana Poltronieri vierte su personalidad sobre la infortunada Mrs. Stevenson, y logra entonces ser Mrs. Stevenson y vivir la tremenda media hora de angustia e histeria; el público se olvida de que está presenciando una actuación artística, y se convence, con angustia, de que está observando una situación enervante de violencia e impotencia. La conjunción, la identificación entre actriz y personaje es completa, y alcanza la perfección porque es el personaje el que se impone sobre la actriz y no ésta sobre aquél.

Se ha mencionado frecuentemente en los últimos días, una versión cinematográfica de esta obra, que se exhibió aquí hace algunos años con el título de “Al Filo de la Noche”, y que interpretaron Bárbara Stanwyck y Burt Lancaster. Varias crónicas la han atribuido a Alfred Hitchcock, posiblemente sobre la base de que toda buena película de suspenso ha de ser obra del famoso director inglés. La película en cuestión fue realizada por Anatole Litvak (que también es uno de los mejores realizadores de cine que andan por ahí), y en ella la insigne actriz Stanwyck logró la más impresionante actuación de su carrera. Pues bien, no creemos que lo que está haciendo Ana Poltronieri en el Arlequín, tenga nada que envidiarle a lo que vimos en la pantalla.

La dirección de Daniel Gallegos, se ha limitado, presumimos, a la puesta en escena, que es imaginativa, rigurosa y perfectamente sincronizada, como una especie de plástico marco para un despliegue de fuerza dramática por parte de la protagonista.

EL ANIVERSARIO (Lubilej) es, posiblemente, la primera, cronológicamente, de las obras de Antón Chéjov. Pero ya en ella están presentes —como fuentes de

comicidad— lo que luego fueron las bases sólidas de una de las creaciones literarias más importantes de la historia del teatro.

Principalmente puede verse ya en “El Aniversario”, la tendencia del autor a no inventar tramas, sino a analizar situaciones, a observar la vida con ojo burlón (como en este caso) o con ojo trágico (como en otros) pero sin recurrir a armar argumentos con exposición, nudo y desenlace.

“El Aniversario” es una de las obras más cómicas que puede uno imaginarse. El humorismo de la obra reside en que sus cuatro personajes están, cada uno, preocupados exclusivamente con sus problemas personales, sin ninguna consideración para los del prójimo; esto tiene como resultado, que no logran encontrarse jamás; que cada uno adopta su propia línea de acción, y el choque de las cuatro líneas es de una enorme hilaridad. Pero Chéjov no cae ni en el astracán ni en el vodevil. “El Aniversario” no ve a sus personajes con lentes de ningún color; se limita a colocar un espejo ante ellos; un espejo distorsionado, brutalmente distorsionado, pero un espejo al fin.

La interpretación de “El Aniversario” corre a cargo de Kitico Arguedas, Guido Sáenz, Flora Marín, y Oscar Castillo. No puede decirse de ninguno de ellos que sobresalga sobre los otros; cada uno ha dado todo lo que tiene, y el conjunto, parejísimo, es de una eficacia increíble. Guido Sáenz, como Sipuchin [sic], el presidente de un banco cuyo aniversario se celebra, es solemne, pomposo, ridículo y débil y no piensa en otra cosa que en el homenaje que le van a hacer y en el discurso que va a pronunciar; Kitico, como su esposa frívola, coqueta, mariposeadora, hace una creación efervescente y perfectamente convincente; no piensa más que en enterar a su marido de las incidencias de un viaje que acaba de terminar. No suscribimos la idea de que esta Tatiana se parezca a alguno de los personajes de “A Media Luz los Tres”; no, al menos, en la interpretación que le da la actriz, que a nuestro juicio es perfectamente nueva, original, inédita en sus numerosas y notables apariciones por los escenarios. Flora Marín es la campesina ruda, vulgar, ingenuota, que sólo piensa en que alguien, no importa quien, le pague algún dinero que se le debe a su marido; y la joven y exquisita actriz dibuja y caracteriza su personaje con lujo de recursos; Oscar Castillo en el empleado, misógino e hipocondríaco, cuya única preocupación es el odio a las mujeres, y el conseguir que se vayan para poder escribir con calma el discurso que va a pronunciar Sipuchin [sic], y su trabajo es el mejor que haya logrado hasta ahora. El cuadrilátero se arma, y Daniel Gallegos lo mueve como si fuera un ballet, con una precisión y una elegancia que hay que verlas para creerlas.

Es indudable que este debut de Gallegos como director, es brillante. Idos Ranucci y Moulaert, y aparentemente retirado por un buen tiempo Tassis, queda ahora la labor de dirección de teatro, a cargo de Lenín Garrido y Daniel Gallegos, y hay que decir que queda en excelentes manos. El director debutante tiene un sentido exacto de la plasticidad (quíerese decir que no la busca como un fin en sí mismo), y mueve sus gentes con facilidad, con espontaneidad; además, conoce las obras, sabe de teatro, y tiene buen gusto. Es, en suma, una magnífica adquisición.

Garantizamos que pocas sesiones teatrales más satisfactorias habrá encontrado el lector, que la que habrá de depararle ese ejemplar programa que forman: “Perdone, Número Equivocado” y “El Aniversario”. El éxito lo comparten, por parejo, como decíamos antes, seis personas, a quienes vamos a citar ahora en orden alfabético inverso: Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Flora Marín, Daniel Gallegos, Oscar Castillo y Kitico Arguedas.

Por no citar a los dramaturgos Fletcher y Chéjov [mayúsculas pertenecen al original] (p. 18).

La portada completa del suplemento dedicado al cine y al teatro de *La Nación*, del 10 de julio de 1963, la ocuparon las tres actrices que actuaban en este programa doble: Ana Poltronieri, Kitico de Arguedas [Moreno] y Flora Marín (figuras 122, 123 y 124). Se considera de gran significación que los lectores de esta memoria las conozcan tal y como aparecieron en esa publicación (en el orden citado):



Figura 122. Fotografía de Ana Poltronieri, protagonista de *Perdone, número equivocado*, de Fletcher. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1963, portada.



Figura 123. Fotografía de Kitico Moreno, protagonista femenina de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1963, portada.



Figura 124. Fotografía de Flora Marín Guzmán (Marcolfa) en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Teatro Arlequín

Fuente: Suplemento semanal (del cine y el teatro) de *La Nación*, 1963, portada.

A pesar de que las funciones se suspendieron unos días, se reanudaron el 26 de julio. Lo anterior se le informó a la audiencia mediante un aviso en el periódico *La Nación* del 26 de julio.

El 30 de julio, en el periódico *La Nación*, se anunciaba el inicio de la quinta semana de presentaciones. La nota estaba ilustrada con una fotografía de Kitico de Arguedas y decía así:

Batiendo records de taquilla el Teatro Arlequín inicia su quinta semana de presentación del gustadísimo programa doble: “PERDONE, NUMERO EQUIVOCADO”, de Lucille Fletcher y “EL ANIVERSARIO” de Antón Chéjov. El éxito sin precedentes se debe a varios factores determinantes: 1) El contraste entre las dos obras, una de tremendo suspenso, y la otra de descalabrante humorismo. El balance es perfecto, golpea al público por todos los sentidos. 2) La calidad del reparto. La ejecución de las dos obras es perfecta. Ana Poltronieri brinda una poderosa e inigualable



Figura 125. Aviso con fotografía de Ana Poltronieri, para la función de *Perdone, número equivocado*, de Fletcher y *El aniversario*, de Chéjov. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 62.

interpretación de su infortunado personaje. Kitico de Arguedas, Guido Sáenz, Flora Marín y Oscar Castillo forman un equipo perfecto que provoca al público convulsiones de risa. 3) La dirección meticulosa, tan hábil, tan inteligente que indiscutiblemente los actores han sentido la maestría de Daniel Gallegos. No es pues de extrañarse que la sala del ARLEQUÍN se llene y [se] agote[n] [las entradas] todas las noches. A no dudarlo constituirá la más exitosa de las temporadas de este prestigioso teatro [mayúsculas pertenecen al original] (p. 5).

El aviso de la presentación de la obra, en su quinta semana (Figura 125), difundido el día 31 de julio en *La Nación*, merece ser rescatado, ya que reproduce una fotografía de Ana Poltronieri en una escena de *Perdone, número equivocado*, la cual evidencia parte de la espantosa angustia acumulada por Mrs. Stevenson (Ana Poltronieri), ante la imposibilidad de conseguir una respuesta a una inminente tragedia, cuya víctima será ella misma, sin saberlo.

Es importante anotar que, a partir de mediados de octubre de 1965 (dos años después de estrenada), la Dirección General de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública patrocinó una gira de la obra *Perdone, número equivocado* por distintas comunidades de Costa Rica. La puesta en escena fue dirigida por Daniel Gallegos y el elenco estuvo compuesto por Ana Poltronieri, Cecilia Amighetti, Lupe Pérez Rey, Andrés Montero y José Rafael Ochoa. Los tres últimos actores se consideran piezas importantes del Grupo Experimental de Teatro de la Caja Costarricense de Seguro Social, más conocido como el Teatro de la Caja, fundado a finales de ese año de 1965 (González Salas, 1992).

Con las obras *Perdone, número equivocado*; *El aniversario* y un indiscutible triunfo de taquilla, de público y de crítica, el Teatro Arlequín cerró su paso por la sala de la calle 9. El siguiente trabajo fue la puesta en escena de *Pígmalión*, de B. Shaw, en coproducción con el Teatro Universitario. Este montaje se llevó a cabo en el Teatro Nacional, ya que así lo demandaban las exigencias de la obra en cuanto al espacio escénico, los requerimientos técnicos y las pretensiones de calidad a las que aspiraban las dos entidades involucradas.

La actividad del Teatro Arlequín a partir de *Pígmalión*, y hasta finalizar el año 1969, se presentará en la segunda parte del capítulo II que viene a continuación.

SEGUNDA PARTE

En esta segunda parte del capítulo II, se verá cómo fue el paso del Teatro Arlequín por el “gran escenario”, qué obras se montaron, qué dijo la crítica, qué se comentó en los periódicos de la época y cómo los *Arlequines* cerraron los años sesenta. Como ya se había adelantado, el capítulo III se ocupará de la década siguiente: la del setenta.

Cambio de sede

El Teatro Arlequín estuvo en la sala de la calle 9 desde junio de 1956 hasta 1963. Fueron siete años de fructífera labor, pues se registra una cuarentena de obras presentadas en esa sede, incluyendo las de grupos extranjeros que fueron huéspedes del Arlequín. Los propietarios requerían el inmueble para otra actividad y la Asociación Cultural Teatro Arlequín lo debió entregar. En *Piedra Azul: Atisbos de mi vida*, Sáenz (2003) reseña la situación:

Abandonamos el local de “El Arlequín”, en 1964 y trasladamos nuestros cuarteles al Teatro Nacional. Yo, además de Presidente de la Asociación Cultural Teatro “El Arlequín”, era miembro de la Junta Directiva del Teatro Nacional. Seriamente nos habíamos ganado el derecho de poner pie en el gran escenario del Nacional después de ocho años de trabajo intenso; eso, entre otras cosas, nos proporcionó una gran escuela (lo que la gente de teatro llama: “tablas”). Teníamos tablas y se nos notaba (p. 157).

Alberto Cañas, por su parte, en su columna “Chisporroteos” del diario *La República* del 16 de febrero de 1964, comentó lo que había significado el Teatro Arlequín hasta ese momento:

El local donde funcionó durante más de ocho años el Teatro Arlequín, va a ser demolido.

[...] Un teatro y salón de exposiciones cede su sitio a un estacionamiento de vehículos. Una concesión a las necesidades, digamos, pero también a los gustos de la época.

El Arlequín lo abrió la Universidad de Costa Rica, en noviembre de 1955. Lo dirigió Lucio Ranucci.

Lo mantuvo la Universidad durante año y medio. A mediados de 1957 se desentendió de él, lo abandonó, y el pago de los alquileres corrió por cuenta de una Asociación Cultural que se mantenía por medio de cuotas voluntarias.

Tres o cuatro años después, por iniciativa de un grupo de diputados se le dio a esa Asociación una subvención oficial.

La Asociación, el movimiento teatral que ella patrocina no va a desaparecer con la desaparición del local, es claro. Trabajarán en el Teatro Nacional, o en el reciente teatro que ha construido el Conservatorio de Castilla, o buscarán otro local.

Pero la desaparición de la amable sala de la Calle 9, rompe lo que ya era casi una tradición. Hay que recibirla [la noticia] con nostalgia y con tristeza. Porque allí se hizo, con desinterés, con entusiasmo y con gran responsabilidad artística, una labor intensa.

Los mejores intérpretes costarricenses se hicieron en ese escenario pequeño y risueño: Ana Poltronieri, Kitico Arguedas, Anabelle Garrido, Clemencia Martínez, Isa Oropeza, Virginia de Fernández, Virginia Grütter, Sagrario Pérez Soto, Haydée de Lev, Flora Marín, Albertina Moya, Irma de Field, Guido Sáenz, José Trejos, Daniel Gallegos, Luis Alberto Chocano, Oscar Castillo, Lenín Garrido, José Tassis, Roberto Fernández, Jean Moulaert, Enrique Yarhi, y tantos otros.

Por no incluir a aquella exquisita primera dama del teatro mundial que, aunque no actuó ahí, hizo al teatro una visita emocionante: Helen Hayes.

Por la Sala del Arlequín, desfilaron nombres de los más prestigiosos del teatro mundial: Eugene O'Neill, Noel Coward, los Álvarez Quintero, Terence Rattigan, Jean Tardieu, Ugo Betti, Jan de Hartog, Heindrik Ibsen, Jean-Paul Sartre, Federico García Lorca, Antón Chéjov, Jean Jacques Bernard (p. 2).

Así como ha quedado relatado por Sáenz, el Teatro Arlequín se pasó al Teatro Nacional, donde, claro está, no era lo mismo. Sin embargo, los *Arlequines* se adaptaron muy bien al nuevo espacio, aunque no había posibilidad de largas temporadas, en razón de los compromisos del teatro.

***Pigmalión*: un hito en la escena costarricense**

Una de las obras con más resonancia en el país fue el montaje dirigido por Daniel Gallegos, *Pigmalión*, de Bernard Shaw, y presentado en el Teatro Nacional. En este caso, se trató de una coproducción del Teatro Universitario y el Teatro Arlequín. El estreno se llevó a cabo el 19 de noviembre de 1963. El elenco estuvo compuesto por Flora Marín, Lenín Garrido, Ana Poltronieri, Guido Sáenz, José Trejos, Irma de Field, María Ponce de Quirós, Ana Sayaguez, Oscar Argüello, Wilda Quiñones, Jaime Feinzag y Johnny Jiménez. Como comparsas, actuaron estudiantes universitarios (sin identificar en el programa de mano).

En uno de los diarios de circulación nacional¹⁴¹, se puntualizó bajo el título de “Pigmalión, teatro de 1^{era}. clase”, que:

La presentación de esta famosa, brillante y ágil comedia se debe a varios factores determinantes. El hecho de que el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Costa Rica se hiciera cargo del difícil y caro montaje, así como haber logrado la participación y colaboración del Teatro Arlequín. Todo esto garantiza la indiscutible calidad de la producción en todo sentido: buen gusto, talento, actuaciones como corresponde a quienes participan y especialmente la brillante dirección del experimentado Daniel Gallegos.

En *La Prensa Libre* del 12 de noviembre de 1963 se indicó: “Martes 19 estrenan ‘Pigmalión’ de Shaw”. La gacetilla decía:

Para el próximo martes 19 de noviembre se ha fijado el estreno de la obra “Pigmalión” que presentarán el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín.

Se trata de la conocida obra de George Bernard Shaw, popularizada en los Estados Unidos y en el mundo entero hace algunos años por la opereta “My Fair Lady” (“Mi Bella Dama”). Hace algunas décadas [circuló] una versión cinematográfica de la pieza, con Leslie Howard en el papel del Prof. Higgins, el mentor de la señorita Doolittle¹⁴².

La dirección de la difícil comedia estará a cargo de Daniel Gallegos y los papeles [de la obra estarán a cargo] de Guido Sáenz, Flora Marín, Lenín Garrido, Ana Poltronieri, Oscar Argüello, Ana Sayaguez, José F. Trejos y Wilda Quiñones.

Como se ve, se trata del equipo del Arlequín reforzado con valiosos elementos universitarios, en una presentación de la Universidad de Costa Rica.

No se ha escatimado gasto alguno para presentar a Shaw por primera vez en Costa Rica, con la dignidad que el ilustre autor merece (p. 4-C).

Interesa, también, rescatar la publicación del diario *La Nación* del 13 de noviembre de 1963 en la que apareció un artículo titulado “‘Pigmalión’ de Bernard Shaw en el Teatro Nacional”. El texto estaba ilustrado con la imagen de autor no identificado que se utilizaría como carátula del programa de mano de *Pigmalión* (Figura 126), la cual, a modo de explicación, indicó:

En el Teatro Nacional se presentará “Pigmalión” la próxima semana. La presentación la hará la Universidad Nacional [Universidad de Costa Rica] con la colaboración del Teatro Arlequín.



Figura 126. Imagen utilizada para la carátula del programa de mano de *Pigmalión*, de Bernard Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 30.

141 No fue posible conseguir los datos de periódico, fecha y número de página.

142 Se refiere al filme *Pygmalion*, de 1938, dirigido por Anthony Asquith.



Figura 127. Aviso estreno de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1963, p. 12-C.



Figura 128. Flora Marín Guzmán y Ana Sayagüez, integrantes del elenco de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 51.

El texto que acompañaba a la anterior ilustración se extendía en detalles relevantes sobre el nuevo montaje, que daba a conocer en Costa Rica, por primera vez, una obra del celebrado dramaturgo irlandés, Bernard Shaw. Su contenido era el siguiente:

El martes 19 a las 8 de la noche la Universidad de Costa Rica con la colaboración del Teatro Arlequín, presentará la famosa y popular comedia de George Bernard Shaw “Pigmalión”.

Para empresa tan compleja y difícil se ha contado con elementos que, por su excepcional talento, han hecho posible la producción. La obra ha sido dirigida por Daniel Gallegos de reconocidos méritos y experiencia aquí y fuera del país. El reparto es fulgurante: Flora Marín hará Eliza, la pobre florista convertida en una dama por el profesor Higgins, que estará a cargo de Lenín Garrido. Su amigo, el coronel Pickering: Guido Sáenz. Mrs. Pearce, el ama de llaves de Higgins: Ana Poltronieri. Doolittle, basurero¹⁴³, padre de Eliza: José Trejos. Mrs. Higgins, madre del profesor: María Ponce de Quirós. Irma de Field, Ana Sayagüez y Oscar Argüello, como la visitante familia Einsforhill [sic]. Y Wilda Quiñones, como doncella.

Cinco cambios de escena, tres diferentes decorados han sido hechos y montados a gran escala y en la forma más espectacular posible. Vestuario de principios de siglo. Efectos de sonido y musicales y tantos detalles que hacen de *Pigmalión* un verdadero “tour de force”, han sido resueltos brillantemente por este grupo de entidades y personas que con su presencia garantizan un espectáculo de jerarquía, como pocas veces se haya visto en el Teatro Nacional (p. 30).

Dos días antes del estreno, el periódico *La República* del 17 de noviembre de 1963, empezó a anunciar la obra. Por su parte, *La Prensa Libre*, el 18, víspera del debut, incluyó el aviso de “Estreno mañana martes” (Figura 127) muy similar a los del colega *La República*, porque también incorporó, aparte de los datos necesarios, los nombres de cada uno de los integrantes del elenco, que era una manera de reconocer su trabajo, el cual, como se verá en las críticas y los comentarios, fue digno de los mayores elogios.

143 En el programa de mano no aparecía el término “basurero”, sino el nombre del padre de Eliza, Alfred Doolittle.

Ese mismo día 18 de noviembre de 1963, en el periódico *La Nación*, se divulgó una nota titulada “‘Pígmalión’ de Shaw, mañana en el Teatro Nacional”, junto a una fotografía de Flora Marín y Ana Sayaguez ataviadas con los trajes de sus respectivos personajes (Figura 128). Marín tenía a su cargo el papel femenino principal, Eliza Doolittle; mientras que Sayaguez hacía el de Miss Eynsford-Hill.

La Prensa Libre del 19 de noviembre de 1963 también publicó, el día del estreno, una nota con el título de “Hoy estrenan ‘Pígmalión’ de George Bernard Shaw”. El texto señalaba:

Hoy estrenan en el Teatro Nacional la comedia romántica de Bernard Shaw “Pígmalión”.

La presentación la hace el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Costa Rica, en asocio del Teatro Arlequín [sic].

Dirige la obra Daniel Gallegos, en su primera tarea de Teatro Nacional, después de un año de trabajo en México, en donde dirigió “La Invitación al Castillo”, de Anouilh, y “La Visita de la Anciana Dama”, de Dürrenmatt¹⁴⁴.

Los papeles principales, Eliza Doolittle y el profesor Higgins, estarán a cargo de Flora Marín y Lenín Garrido. También forman parte del elenco Guido Sáenz, Ana Poltronieri, José Trejos, Oscar Argüello, Ana Sayaguez, María Ponce de Quirós, Irma de Field y Wilda Quiñones.

El domingo por la noche, a las 8, se realizó una función en honor de las autoridades universitarias y los periodistas. Los comentarios fueron todos muy elogiosos para director y artistas, especialmente por la magnífica actuación, los excelentes decorados, el vestuario y la dirección escénica.

Es posible que se dé más de una función, con el propósito de que el mayor número de personas pueda apreciar una de las obras más distinguidas de la literatura universal.

LA PRENSA LIBRE agradece la invitación que se le hizo para el pre-estreno de “Pígmalión” y desea a Gallegos y a los artistas el mejor éxito en su presentación al público (p. 2-A).

Ese mismo día 19, la sección “Ellas Hablan”, del *Diario de Costa Rica*, a cargo de Del-fina Collado, se le dedicó, casi en su totalidad, al montaje de *Pígmalión*. El comentario estaba ilustrado con las fotografías de Ana Sayaguez (Figura 129) y Flora Marín (Figura 130) vestidas con sus trajes de escena.

144 Era ciertamente el primer montaje que Gallegos dirigía en el Teatro Nacional. Era su segunda puesta en escena luego de regresar de México. Se debe recordar que hacía unos pocos meses había dirigido *Perdone número equivocado* y *El aniversario*, en la sala del Arlequín de la calle 9, y que sería el último montaje en ese emblemático lugar. Sin embargo, hay que aclarar que la publicación contiene un error, por cuanto Gallegos no dirigió en México las obras mencionadas, sino que trabajó en calidad de “asistente” del director Fernando Wagner.



Figura 129. Fotografía de Ana Sayaguez (Miss Eynsford-Hill). *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1963, p. 14.



Figura 130. Fotografía de Flora Marín Guzmán (Eliza Doolittle). *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1963, p. 15.

El contenido del texto aludido se traslada a esta memoria, tal cual salió publicado, con aclaraciones de la autora en notas de pie de página:

La temporada de fin de año está en todo su apogeo y esplendor: Compañía de teatro, clásico y contemporáneo a cual más agradable e interesante.

Fascinante, esa es la palabra exacta para designar la obra “Pigmalión” de Bernard Shaw, que fue presentada en función privada el domingo en la noche ante un selecto grupo de amantes del teatro.

La Universidad de Costa Rica presenta esta obra en colaboración con el Teatro Arlequín. Dirigida por el excepcional Director Artístico Daniel Gallegos, que contribuirá evidentemente al tremendo éxito que alcanzará “Pigmalión”, esta temporada.

El reparto es fantástico. Flora Marín (encanto, dulzura y una maravillosa sonrisa) es aplaudidísima en su papel de Eliza, la “conchita”¹⁴⁵ como diríamos nosotros, que quiere convertirse en dama. Es gracioso oírla hablar “concho”, y cómo después de esa ordinariez de su nacimiento, lo va perdiendo, al mismo tiempo que mejora su dicción, llegando luego el refinamiento a verse no sólo en su dicción y porte, sino en su elegancia. ¡Qué belleza de traje, el rosado de georgette, con rombos de plisados y encajes, el sombrero alón y su bolsa!, es la verdadera imagen de lo que ella quería ser. La felicitamos.

145 Concho m. Campesino. En Quesada Pacheco, M. A. (1996). *Diccionario de costarriqueñismos*. Cartago, Costa Rica: Editorial Tecnológica, p. 101.

El profesor Henry Higgins (Lenín Garrido) lució un poco nervioso al principio, pero luego estuvo a la altura, en su papel del incorregible y nervioso profesor. El Coronel Pickering (Guido Sáenz) como siempre, muy bien, lució sus habilidades histriónicas.

No podemos dejar pasar desapercibida la actuación de la debutante María Ponce de Quirós, quien en el papel de la madre de Higgins, estuvo maravillosa, distinguida, elegante y natural.

Fantástico el papel de José Trejos. Su basurero¹⁴⁶ es insuperable.

En el reparto estaban también: Ana Sayaguez, Irma de Field, Oscar Argüello, Jaime Feinzag, Johnny Jiménez, Ana Poltronieri, Wilda Quiñones y estudiantes universitarios, que fueron muy aplaudidos.

Al final, todos los invitados se reunieron en el restaurante, donde hubo un brindis en honor de los artistas. Apretones de manos, aplausos y abrazos, eran dados por doquier. Un entusiasmo pocas veces visto, se notaba entre el público. Entre ellos estaban: Anabelle Quesada de Garrido, Daisy de Sáenz, Maruja Trejos de Trejos, don Abelardo Bonilla y señora, Licenciado Alberto Cañas y Alda Collado de Cañas, don Alfredo Sancho, don Francisco Amighetti y Flora de Amighetti, don José Luis Marín y Nuria Raventós de Marín, don José Marín Cañas y señora, don Billy Arguedas y Kitico de Arguedas, Profesora Lilia Ramos, don Arturo Echeverría y Graciela de Echeverría.

Los felicitamos entusiastamente por el éxito obtenido, y les auguramos una triunfal temporada, en la que logren un excepcional y largo triunfo de taquilla (p. 15).

Para la ocasión, se diseñó un muy cuidado programa de mano con una sección titulada “Quién es quién”. Esta daba cuenta de las calidades y la trayectoria del director, los actores y las actrices principales. Además, un apartado estaba dedicado al reparto, y, otro, a los créditos del personal de apoyo del montaje. Se incluía, finalmente, una reseña sobre el autor en la cual se detallaba su vida:

GEORGE BERNARD SHAW (1856-1950)

“He estado haciendo entrar, con mi clamoreo, en las cabezas del público, que soy un hombre extraordinariamente ingenioso, brillante e inteligente; ese conocimiento forma parte, actualmente, de la opinión pública de Inglaterra, y no existe poder, en el Cielo o en la Tierra, que logre cambiarlo”. Bernard Shaw escribía esto de sí mismo en 1898, a la edad de 42 años.

Nació en Dublín, Irlanda, en 1856, iniciándose en las letras como crítico dramático, de música y arte, pero pronto absorbió el teatro toda su actividad. Escribió más de 50 obras. Su principal objetivo, como dramaturgo, era hacer a las gentes abandonar, haciéndoselo aborrecer, su modo de pensar convencional, estrecho y fanático. Extraordinario comediógrafo y artista singular de la escena, es un verdadero maestro del humorismo y la paradoja. De fascinante personalidad, fue Shaw conocido, además, en su tiempo, por su inagotable ingenio del que nos quedan infinidad de anécdotas.

146 Se refiere a su papel de Alfred Doolittle, padre de Eliza.

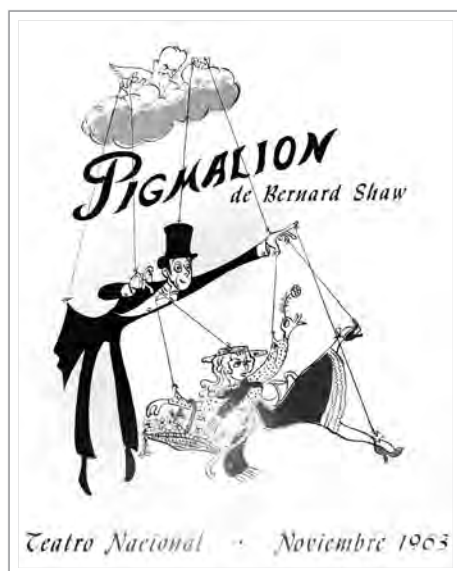


Figura 131. Carátula programa de mano *Pígalión*, de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la historiadora del arte Flora Marín Guzmán.

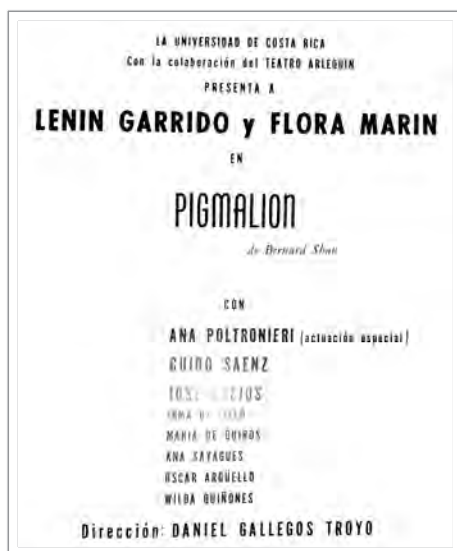


Figura 132. Página con el elenco. Programa de mano de *Pígalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la historiadora del arte Flora Marín Guzmán.

Sus comedias más conocidas son: “Pígalión” y “Cándida” (obras maestras), “Santa Juana”, “César y Cleopatra”, “Hombre y Superhombre”, “Androcles y el León”, “El Carro de las Manzanas”, etc. En 1925 ganó el premio Nobel de Literatura (s. p.).

Por su parte, se detalló información del reparto y la portada se ilustró con un dibujo representativo de la obra:

La carátula del citado programa de mano (Figura 131) era una composición caricaturesca e irónica en la que el autor, cual demiurgo malévolo, semi oculto en las nubes mueve los hilos de sus personajes, aunque en apariencia, Henry Higgins, el profesor, pretenda creer que él es el titiritero que controla a su marioneta, Eliza Doolittle. La figura 132 corresponde a la página que contenía el reparto de la obra, en la que se destacan los nombres de los protagonistas: Lenín Garrido y Flora Marín.

Además, el periódico *La Voz Universitaria*¹⁴⁷ dedicó un amplio reportaje gráfico al montaje de *Pígalión*, del cual se reproducen las imágenes (figuras 133, 134, 135 y 136), cuya explicación o referencia está en ellas mismas.

Es justo hacer mención del personal de apoyo que se esforzó para que este montaje resultara un enorme éxito: Dalia Brenes, la asistente de producción y los coordinadores, Irma de Field, Guido Sáenz y José Francisco Trejos. El responsable del montaje fue Francisco Sáenz y el encargado de la decoración de los escenarios, Carlos Moya. De la tramoya se encargó un señor de apellido Mora y, de la luminotecnia, Ardón. El sonido fue responsabilidad de Nelson Brenes, de la Radio Universitaria, y la música fue tomada de los temas de *My Fair Lady* (de Frederick Lowe). Finalmente, del maquillaje se encargó Guido Sáenz, y los peinados estuvieron a cargo de Juan Bordallo.

147 No fue posible conseguir la fecha de la edición a la que se hace referencia.



Figura 133. Escena de *Pygmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Voz Universitaria*, 1963, portada.



Figura 134. Escena de *Pygmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Voz Universitaria*, 1963, (s. n.).



Figura 135. Escena de *Pygmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Voz Universitaria*, 1963, (s. n.).



Figura 136. Dos escenas de *Pygmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Voz Universitaria*, 1963, (s. n.).



Figura 137. Escena de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 45.



Figura 138. Escena de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 46.

El día del estreno, el 19 de noviembre de 1963, el periódico *La Nación*, incluyó una fotografía de una escena entre Lenín Garrido y Ana Sayaguez (Figura 137), en cuyo “pie” se podía leer:

Una escena de “Pigmalión”, de Bernard Shaw que se estrena hoy martes, a las 8 p. m. en el Teatro Nacional, presentada por la Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín, bajo la dirección de Daniel Gallegos. En la tarde del domingo se ofreció un ensayo general a la prensa. En la gráfica, Lenín Garrido y Ana Sayaguez en una escena de la divertida comedia (p. 45).

El día 20 de noviembre, en el periódico *La Nación*, también se difundió una fotografía (Figura 138) en la que aparecían Guido Sáenz, en su papel del Coronel Pickering y Flora Marín, como Eliza Doolittle (en aspecto de florista).

El montaje de la célebre obra de Shaw mereció cuatro juicios críticos suscritos por Guido Fernández, Samuel Rovinski, Brunello Vincenzi y Alberto Cañas (O. M). Estos fueron difundidos, primeramente, en los respectivos medios donde estos intelectuales solían escribir. Sin embargo, más adelante fueron recogidos en la Revista *Pórtico* de la Editorial Costa Rica, cuyo consejo editorial estaba compuesto por Lilia Ramos, Manuel Segura Méndez y Arturo Echeverría Loría.

Este acontecimiento es único en la vida teatral costarricense, pues el hecho de que cuatro distinguidos intelectuales se refirieran a un montaje es digno de destacarse por lo saludable para el público y para quienes trabajaron en él. ¿Qué sería hoy de la escena costarricense y del público si se contara con el juicio crítico de varias personas conocedoras, como sucedió en ese momento con *Pigmalión*? La respuesta es más que obvia.

Así, no se puede menos que rescatar ese importante y enjundioso trabajo de los distinguidos intelectuales mencionados. Para empezar, Guido Fernández comentó¹⁴⁸:

“Pigmalión”, tal como lo ha concebido Daniel Gallegos, tiene mucho de “Mi bella dama” en cuanto a hacer más digestivo a un dramaturgo que se caracteriza por su hostilidad a todo el mundo, incluso a los espectadores de sus propias obras. Pero también recoge de la versión cinematográfica interpretada por Leslie Howard

148 Este comentario de Guido Fernández había aparecido en el periódico *La Prensa Libre* del 27 de noviembre de 1963 (p. 3-A). En la publicación de *Pórtico*, por alguna razón, se omitió el comienzo que decía así: “Para mí existían tres versiones de “Pigmalión”: la originalmente escrita por Shaw para el teatro, la reescrita por el mismo autor para el cine –con varias escenas adicionales que no aparecen en la primera pero que indudablemente mejoran su estructura teatral– y la que hizo Alan Lerner en forma de comedia musical con el nombre de ‘Mi bella dama’. Ahora debo añadir una versión más: La que ha puesto en escena Daniel Gallegos en el Teatro Nacional”.

algunos de los remiendos que le puso Shaw para que la fábula del escultor que se enamora de la escultura, dejara sus estrictas connotaciones satíricas para convertirse en una historia, ahora sí romántica, de un hombre enamorado sin saberlo, de un adulto con alma de infante que, inconscientemente lucha contra sí mismo para evitar una entrega sentimental que para él sería una derrota.

Digno de cualquier escenario del mundo, este “Pígmalión” también es lo que es, porque Daniel Gallegos contó con un excelente conjunto de actores responsables, al cual se sumaron tres debutantes que guardan perfecto equilibrio con los demás.

En primer lugar, Guido Sáenz. En un papel de apoyo más que de significación, Sáenz logra sin embargo dominar la escena con una presencia plena, con una voluntad constante de estar ahí, de subrayar y presentar la anécdota, de dar perfil a las emociones de los demás, tanto como a las pocas que le confió expresar Bernard Shaw.

En segundo término, Flora Marín, Eliza Doolittle, la vendedora de flores, vulgar y mal hablada, a quien Higgins convierte en una bella dama que se revela con personalidad propia y sin afinidad con su creador. Flora Marín tiene cualidades de gran actriz, que había guardado sin mostrar en los pequeños papeles en que comenzó su carrera dramática en *El Arlequín*: una extraordinaria proyección de voz, una sabia intuición para el personaje y, especialmente, un dominio perfecto de sus reacciones. Sólo en esta forma podía haberse metido dentro de Eliza Doolittle para hacer al espectador testigo de un tránsito legítimo entre la tosquedad y la finura.

José Trejos es el padre de Eliza, el personaje a través del cual Bernard Shaw, subido en el púlpito, arenga a los espectadores con la mordacidad de su ingenio sobre una de las cuestiones vitales de su época: la moral burguesa. Trejos se lleva un sonoro aplauso cuando hace mutis después de convencer a Higgins y a Pickering que deben darle cinco libras esterlinas como recompensa. Pero no es sólo a él a quien aplaude el público. Es también a Bernard Shaw, cuyo ágil discurso sobre las costumbres sociales provoca exclamaciones de regocijo que más parecen una incriminación de efecto oblicuo.

Lenín Garrido, en el papel de Higgins, el profesor de fonética que hace de la soltería una profesión de fe y se niega a reconocer con Eliza su calidad de ser humano, comprende bien su personaje, pero lo realiza excesivamente correcto, impuesto a veces. Ciertos movimientos espasmódicos y una calidad de voz artificialmente grave hacen que su Higgins sea demasiado consciente, demasiado elaborado para que convenza y encaje dentro de la concepción de la comedia. Por lo demás, su extraordinario esfuerzo por crear a Higgins lo induce a un aislamiento escénico que perjudica la labor del conjunto porque interrumpe la interrelación que debe existir entre los actores. No quiero decir con esto que la concepción no sea correcta o que su trabajo como actor sea deficiente. Quiero decir que todo el tiempo está el espectador innecesariamente enterado de su empeño, debido a que, en vez de dominar al personaje, se dejó dominar por él.

Ana Poltronieri tiene una corta intervención, pero en ella pone todo el saber acumulado como producto de una larga y meritisima experiencia en teatro. Irma de Field, por su cuenta, mete el hombro al grupo con propiedad y sin el menor rastro de amateurismo.

Por lo que hace a Ana Sayaguez, a María Ponce de Quirós y a Oscar Argüello, lo mejor que puede decirse de ellos es que al lado de un grupo de actores tan maduro no lucieron inexpertos. La señora Quirós, especialmente, hizo una señora Higgins muy esbelta y distinguida, al punto que es difícil creer que ésta sea su primera incursión en escena.

La Universidad de Costa Rica y el Arlequín pueden decir ahora, con altivez, que se le ha rendido homenaje a Bernard Shaw como su prestigio universal lo reclama: con una presentación distinta, fresca y brillante, como el talento y la agudeza que lo hicieron famoso (pp. 55-58).

Samuel Rovinski, por su parte, afirmó que

La presentación de esta comedia del prolífico dramaturgo inglés constituye un verdadero acontecimiento en la vida teatral costarricense y me siento muy complacido por haberlo atestiguado en la noche del debut.

Pigmalión significa empresa para gente responsable y de experiencia. Llevarla a escena en Costa Rica, particularmente en el Teatro Nacional, con sus dificultades de tramoya, es una hazaña. Y si se añade el corto período de preparación, se puede afirmar que ha sido un éxito indiscutible.

Esta comedia de Shaw no se la puede situar dentro de las obras maestras, a causa de los serios defectos en la acción, particularmente el Acto IV que hace caer vertiginosamente la agilidad de la trama en una decisiva discusión entre Higgins y Liza, cuando ésta descubre su verdadera situación de sujeto experimentable para un solterón caprichoso e indiferente, ajeno a los sentimientos normales de amor y de bondad. Sólo el genio de Shaw puede remontar, nuevamente, la obra hacia un estupendo clímax en el Acto V. Sin embargo, a mi parecer, comete nuevamente un desliz en el último parlamento, en aquel instante cuando todo parece indicar que habrá un final feliz, con la boda inminente de Higgins y Liza, y que Shaw violenta hacia un probable enlace de Liza con Freddy, el petimetre. ¿Por qué razón tomó ese camino?

Shaw mismo quiere explicarlo mediante una narración final que transgrede las más elementales normas de la dramaturgia, recurriendo a una acción novelada que justifique la determinación de Liza a no permanecer en el domicilio de Higgins y de Pickering. No abandona en esta comedia, tampoco, la ocasión de situar en boca de los personajes sus sátiras a la clase media oportunista, a la aristocracia conservadora y decadente, a la obrera irresponsable y amoral, cosa que logra acertadamente cuando lo establece mediante el conflicto y la acción, pero que fracasa cuando lo expone mediante parlamentos fuera de lugar.

¿No fue Shaw quien escribió otro final para *Cimbelino*?¹⁴⁹ Ahora recibe algo de su propia cosecha con Daniel Gallegos.

Este joven y notable dramaturgo se ha atrevido a modificar parte de la obra original, consiguiendo con ello, si me lo permiten decir los conservadores académicos, refrescarla. El público, última de las condiciones indispensables que estructuran el teatro, me da la razón. Los estruendosos aplausos que tributó al grupo universitario no significaron la aprobación del exacto cumplimiento del texto original, sino su reacción inmediata y espontánea hacia una obra que ve por la primera vez. Apruebo ampliamente la inclusión de una escena para el acto IV, la que corresponde al estudio de Higgins, poco tiempo antes del baile, así como el diálogo fuera de escena, libertades tomadas por Gallegos, que refuerzan la estructura de la comedia.

Se le podría criticar su intención plástica de detener el movimiento de personajes al levantarse el telón en el acto I, pero quizá se justifica para logra la atención del

149 *Cimbelino*, de William Shakespeare.

público hacia un cuadro que debe crear el ambiente de una esquina de Covent Garden. A partir de ese momento se nota su exacta y profesional labor.

Esta comedia ha servido también para colocar a una atractiva joven en el lugar de las primeras actrices de Costa Rica. La actuación de Flora Marín, como Liza, es estupenda. Se desenvuelve a gusto en el escenario y su voz exquisita se modula exactamente y como su personaje lo requiere.

A Lenín Garrido, que lleva sobre sus hombros la gran responsabilidad de Higgins, se le puede aplaudir una actuación equilibrada y firme, y perdonársele unos pequeños yerros cuando brevemente ha sostenido su parlamento en el acto I, pero que no demeritan en nada su actuación.

Ana Poltronieri cumple satisfactoriamente con su ama de llaves. Guido Sáenz maneja al coronel Pickering con notable soltura e inteligencia (debemos apuntar que este personaje es uno de los silenciosos puntales de la comedia); María Ponce de Quirós es elegante y distinguida, como lo requiere su personaje. Irma de Field desempeña muy bien su papel, lo mismo que la joven Sayaguez y los demás actores.

El público se entusiasmó con la entrada en escena de José Trejos, como Mr. Doolittle; y a fe mía que estos prematuros aplausos confirmaron su posterior simpática actuación, al traer consigo los azufrosos humillos de Shaw, como voluntaria presencia en escena.

La Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín deben sentirse orgullosos de habernos mostrado las posibilidades enormes de traer el gran teatro a nuestro país, si se encarga de ello a personalidades tan brillantes como Daniel Gallegos, Lenín Garrido, y a actores como Flora Marín, José Trejos, Ana Poltronieri, Guido Sáenz y todos los otros que esa noche nos brindaron una comedia maravillosamente montada.

Sólo cabe ahora pedir a la Universidad que no detenga ese loable empeño de un grupo tan notable, de traernos obras tan importantes para nuestra cultura y que, por el contrario, los anime con su respaldo para cumplir su cometido. Abandonarlos sería mutilar el talento que tan raras veces aparece en nuestro medio (pp. 59-62).

En lo que corresponde a Brunello Vincenzi, su comentario fue este:

No sorprende, en realidad, al público costarricense, el buen éxito de este grupo de artistas del Teatro Arlequín, dirigidos, ahora, en el Nacional, por el ya experto Daniel Gallegos, en la obra de Shaw, *Pígalión*. Ellos han dado muchas muestras de su entusiasmo, de su capacidad y de su sentido estético, y el triunfo de ahora es, solamente, uno más en sus carreras. Nombres como los de Guido Sáenz, Lenín Garrido, Ana Poltronieri, Flora Marín, y todos los otros que forman parte de este magnífico grupo, constituyen ya, a estas alturas, una garantía de que el teatro puede ser “hecho”, en nuestro país, de modo satisfactorio para cualquier exigente conocedor.

Pígalión es una obra muy difícil. Shaw en realidad, es siempre difícil. No sólo de representar, sino, además, de entender. Su actitud todo el tiempo contradictorio con ella misma; sus ideas muy elaboradas y polémicas; su deseo, legítimo en él, de originalidad constante; su mismo conocimiento de la técnica teatral, lo hacen un comediógrafo que cuesta mucho domeñar con soltura.

Sin embargo, Daniel Gallegos, con un bagaje de estudio suficiente, está logrando situarlo en su plano correcto, serio y fácil al mismo tiempo, con ribetes, asimismo,

de originalidad propia. Gallegos conquista, por eso, con su *Pigmalión*, una de sus mejores obras como director escénico.

Justo es reconocer, no obstante, que el director contó con aquellas figuras ya citadas, para dar ese paso.

Guido Sáenz, no obstante que el Coronel inglés que representa es una figura casi muda, en nuestro concepto es el elemento básico para que la comedia gane altura y se mantenga –todo el tiempo–, en un plano profesional. Sabia y contundente su participación, y su figura, todo el tiempo activa, va modelando, de un modo sutil, el ambiente, el ritmo y el desenvolvimiento completo de la pieza. Es él, en realidad, quien le proporciona el volumen shaviano –desde el punto de vista de lo teatral que hay en el inglés–, a toda la obra.

Flora Marín tiene condiciones excepcionales para primera actriz. Voz, soltura, comprensión. Entre paréntesis, cuando ella adquiera experiencia –que siempre se requiere–, alcanzará muchos triunfos. Lástima que la primera parte de *Pigmalión* la haya obligado a algo que no le corresponde, por temperamento y por estilo, y que el parlamento suyo, al verterlo de la jerga londinense a la nuestra –a la correspondiente al idioma castellano–, no esté bien, ya que los errores lingüísticos de la florista no pueden ser nunca, los de una campesina costarricense –ya, por cierto, idealizados por un folklore inexacto y añejo–, y tal circunstancia constituye la única falla notable de la representación, que bien se hubiera podido evitar con el hecho de no hacerle concesiones al medio. No obstante, cuando la florista deja de serlo, surge, con Flora Marín, una Eliza sensible y humana tal como la hubiera querido G. B. S.

Lenín Garrido, Higgins, nos demostró que tiene capacidad sobrada para la actuación teatral, que sabe moverse y domina, sin ningún titubeo, toda la extensión del escenario y toda la gama de los recursos técnicos del actor consumado. No estamos de acuerdo con él, en la forma de comprender a Higgins, que nos resulta un poco superficial, como fijada en un plano de excelente profesionalismo pero sin la hondura que supone el personaje motor de las ideas, de los cambios, de las proposiciones, del avance mismo de la comedia; el personaje que plantea todo lo que significa la obra *Pigmalión*, en suma; quizá el carácter fuerte, caprichoso, sin alma, de Higgins, debió desenvolverse, con su velocidad y actividad indispensable, en él, dentro de una acción interna y no externa. A pesar de ello y precisamente por ello, Garrido es, en nuestro criterio, la clave para el Shaw concebido por Gallegos, suponemos que en un esfuerzo por actualizarlo formalmente.

El resto del elenco, muy bien. A pesar de que Ana Poltronieri pasa, esta vez, como “artista invitada”, su gran prestancia no puede ser olvidada ni en esta obra.

Todo lo demás, muy bien. Vestuario, caracterización, luces, música, escenografía perfecta, de mucho sentido y gran despliegue.

Lástima que, con un Teatro Nacional lleno por completo, por un público que ya empieza a gustar del buen teatro, *Pigmalión* no siga en escena. No comprendemos esa circunstancia, pero confiamos en que se trata de algún receso a propósito para plantear una nueva serie de representaciones.

El grupo del Teatro puede tener la seguridad absoluta de que su presencia, como suceso de gran peso artístico, en el Nacional, o en cualquier otra sala, tiene validez, armonía y finura plenas, y Daniel Gallegos es quien lo ha ratificado, de ese modo, en esta nueva oportunidad (pp. 63-66).

Finalmente¹⁵⁰, el comentario de Alberto Cañas E. (O. M.) se transcribe a continuación:

Eso que ya podemos llamar nuestro teatro nacional, nos viene debiendo la obra de algunos de los grandes dramaturgos mundiales de la primera mitad de este siglo; es decir, de aquellos que tienen una inmortalidad casi garantizada (nadie sabe a ciencia cierta lo que va a decir la posteridad). Sólo a Federico García Lorca y a Eugene O'Neill había presentado; todavía nos falta por ver en nuestras tablas a Pirandello, a O'Casey, a Giraudoux y a Brecht. Pero en estos días estamos teniendo la oportunidad de ver en el Teatro Nacional un impecable Bernard Shaw.

Ya aquí habíamos visto una vez “Pigmalión”: José Cibrián¹⁵¹ lo trajo en 1947. Pero esa representación, y la lectura de las execrables traducciones que existen del desparpado dramaturgo irlandés, habrían sido suficientes para convencer a cualquiera de una de esas mentiras que pasan por verdaderas: que Bernard Shaw, en castellano, no funciona. La que ha hecho ahora Daniel Gallegos, es lanzar un mentís y demostrar que Bernard Shaw, en castellano, como en cualquier idioma, funciona y es un estupendo dramaturgo, siempre y cuando se le ponga en escena con cuidado, con buen gusto, con dedicación y entendiéndolo.

¡Ah!, –dicen corrientemente– ¡es que Bernard Shaw es muy verboso y discursivo! Pero lo que hace falta es que haya actores capaces de decir como se debe sus largos parlamentos. ¡Ah!, –agregan– ¡es que Bernard Shaw era incapaz de escribir un buen papel femenino! Pero lo que hace falta es que haya actrices capaces de dar la vida que corresponde a las mujeres shavianas. ¡Ah!, –terminan diciendo– ¡es que Bernard Shaw, por predicar y decir paradojas, se olvida de desarrollar sus tramas! Pero lo que hace falta es un director que sepa mover sus obras de manera que los divertidísimos sermones se acoplen como Dios manda con las tramas, y sepa sacar un todo agradable, redondeado e inteligente.

Bueno, en dos platos, es lo que Daniel Gallegos ha sacado con su “Pigmalión”.

“Pigmalión” es la comedia suya que Shaw se atrevió a adjetivar de “romántica”. Quizás porque fue la única en plantear una relación sentimental entre hombre y mujer que no fuera ni una persecución desesperada de aquél por parte de ésta, ni una burla. Pero aun cuando decidía ponerse romántico, Shaw no lo hacía convencionalmente. En “Pigmalión” se salió de los cánones a tal extremo, que cuando alguien le preguntó cuál era el verdadero desenlace de la obra, escribió un ensayo a guisa de epílogo para demostrar que la pareja protagónica no podía seguir adelante, y que Eliza Doolittle terminaría casándose con Freddy Eynsford-Hill. Naturalmente nadie le creyó tal cosa al barbudo viejo, y el público de todo el mundo lleva más de medio siglo de estar queriendo y admirando a “Pigmalión” en el entendido de que la comedia termina como el público desea, y no como el autor lo expresa.

(Agreguemos aquí que el descarado viejo, cuando escribió un guion cinematográfico para la filmación de esta comedia, se retractó. Y él sabía lo que hacía).

150 La crítica de Alberto Cañas se había publicado en el periódico *La Nación* del 26 de noviembre de 1963 (p. 68).

151 Se refiere a José Cibrián (1916-2002), actor y director teatral argentino.

¿Y por qué comedia romántica? Entre otras razones porque –inspirada en la fábula clásica de Pigmalión y Galatea– no podía ser de otra manera. Pero una comedia romántica de Bernard Shaw es, de necesidad, una comedia cerebral. Y lo que el público ve todo el tiempo es un esfuerzo por parte del Profesor Henry Higgins, de mantener en el plano intelectual sus relaciones con Eliza. Que se saliera con la suya es lo que el autor hubiese querido, pero visto está que no se puede. El Profesor termina por enamorarse. Por enamorarse a la manera de Shaw (entre gritos y protestas). Y esta posición paradójica del enamorado a pesar suyo, del enamorado a la fuerza, es lo que reviste de originalidad y lo que le da el mayor encanto a la comedia.

“Pigmalión” fue estrenada en 1912, y uno de los mayores aciertos de la producción que comentamos, consiste en que se la ha ambientado en esa época. La ambientación no se reduce a haber diseñado trajes apropiados, sino que todo cuanto vemos es un trasunto de la primera pre-guerra. Trajes, por supuesto (con alguna excepción perdonable); pero decorados también; y movimientos y actitudes y ademanes. Gallegos ha logrado una notable verosimilitud visual en su producción de “Pigmalión”. Su dirección, vista en conjunto, es una reconstrucción fina, apropiada y creíble. Además de ingeniosa porque hay que ver la economía de medios con que ha logrado aciertos tan brillantes como esa sala de Mrs. Higgins, exacta y sencilla evocación de un salón londinense de medio siglo atrás.

Es principalmente debido a la penetración, sentido plástico y responsabilidad del director Gallegos, que “Pigmalión” ha terminado por ser uno de los momentos luminosos de eso que ya podemos llamar nuestro teatro nacional.

La estrella indiscutida de la representación es Flora Marín. La transformación de Eliza Doolittle, desde la desgredada florista callejera hasta el momento en que puede pasar por una gran duquesa, está lograda convincentemente por la actriz, que aquí realiza plenamente la promesa de sus apariciones secundarias en “La Anunciación”, “Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín” y “El Aniversario”¹⁵². Una exquisita sensibilidad, una facultad singular de asimilamiento y proyección, y una sonora y delicada voz, son atributos que, unidos a su natural elegancia y singular belleza física, hacen de Flora Marín la mejor adquisición y la más auténtica revelación de nuestro teatro en algún tiempo.

A poca distancia de ella, Guido Sáenz y José Trejos componen dos personajes de carácter con notable inteligencia e intuición. El Coronel Pickering que hace Sáenz es un coronel a quien conocemos a fondo al poco rato de haber entrado a escena; la caracterización física y espiritual que el actor logra de este personaje (por lo demás ingrato y casi incidental), nos invita incluso a jactarnos de poder trazar hasta sus antecedentes biográficos. Presente en escena casi todo el tiempo y silencioso la mayor parte de ella, Pickering es un personaje que, en manos de este actor, se hace sentir en todo momento.

A José Trejos le ha tocado la parte de Doolittle que es, desde ciertos ángulos, el mejor papel de la obra. En todo caso, es el vocero de Shaw, el que dice lo que el

152 Se refiere a las obras: *La Anunciación*, de Paul Claudel, dirigida por André Moreau, estrenada en el Teatro Nacional, el 15 de mayo de 1962; *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca (presentada junto con *El gato murió de histeria*, de Manuel José Arce), estrenadas en el Teatro Arlequín el 26 de junio de 1962, dirigidas ambas por Lenín Garrido y, finalmente, *El Aniversario*, de Antón Chéjov, dirigida por Daniel Gallegos, presentada en el Teatro Arlequín, en junio de 1963. Esta última obra formó parte del programa doble estrenado el 28 de ese mes y año, junto con *Perdone, número equivocado*, de Lucille Fletcher. En las obras de Claudel, García Lorca y Chéjov había actuado Flora Marín.

autor quería decir sobre su tema. Y Trejos, que tiene el don de la comicidad, la dosifica astutamente y convierte sus dos fuertes apariciones, en dos ocasiones de fina y graciosa actuación (aunque tal vez la del último acto no esté tan bien modulada como la del segundo). En todo caso, su presencia escénica y su fabuloso instinto de comediante, están de cuerpo entero aquí.

Dejamos de último, de los personajes principales, al Profesor Higgins de Lenín Garrido, porque habría que extenderse algo sobre él. Hay una composición rigurosa y exacta del personaje, una comprensión total, diríamos que una completa identificación. Pero Garrido no ha logrado despojarse de cierta tensión que hace que en ocasiones el personaje aparezca como forzado. Garrido se ha empeñado en hacer un Higgins distinto a todo lo que él lleva hecho en las tablas, y el esfuerzo es notable. Pero a veces muy evidente. Por alguna razón –¿nerviosismo?– el actor aparece casi siempre en tensión, como si no lograra despojarse de la conciencia plena y constante de que debe actuar de determinada manera. Sin embargo, en las dos ocasiones en que, por decirlo así, afloja y se entrega de lleno a la comedia, que son la escena del té en casa de Mrs. Higgins y la escena final, las logra Garrido en forma brillante. Si lograra darle ese tono de espontaneidad absoluta al resto de su actuación, no habría nada que pedirle.

(Es difícil hacer una crítica como la anterior, a sabiendas de que los defectos apuntados no son intrínsecos y pueden perfectamente referirse a una función determinada; este cronista asistió a algunos ensayos, y más de una vez vio a Garrido en tesitura diferente de la que aquí señalamos. Pero uno no puede hablar sino de lo que vio, aunque deje constancia de que los defectos entran fácilmente dentro de lo subsanable y aún de lo pasajero).

Estos defectos de ejecución –que no de concepción– no impiden que Garrido haya dado un Profesor Higgins como Shaw lo quería: violento, consentido, malcriado. Bien caracterizado y compuesto, es digno del conjunto en que figura.

(Quienes recuerdan la película, contrastarán este trabajo de Garrido con el de Leslie Howard. Howard hizo un Higgins antípoda del que estamos viendo; pero es que el difunto actor estaba por encima del bien y del mal, y, por lo tanto, por encima de Shaw, y compuso su Higgins a su manera personal).

En una breve aparición que poco exige de ella, Ana Poltronieri actúa con calma, responsabilidad y sabiduría. El deber de María Ponce de Quirós como Mrs. Higgins es otro acontecimiento que hay que celebrar, porque es la adquisición que se hace de una actriz de condiciones evidentes, con magnífica presencia escénica y gran elegancia de actuación. Irma de Field, Ana Sayaguez y Oscar Argüello completan los papeles menores, y lo hacen en forma totalmente satisfactoria y a la altura del resto del conjunto. Los dos últimos son prácticamente debutantes y ya se comportan como si no lo fueran.

Antes de mencionar las actuaciones en la forma que antecede, no hemos tenido tiempo ni ocasión de consultar ni el barrio en que viven, ni el barrio en que nacieron los intérpretes de “Pígmalión” (Salvamos el caso de Ana Poltronieri, que nació y se crió en el mismo que este cronista).

El “Pígalión” que hemos visto –quede consignado para efectos de record– no es textual. Gallegos le ha interpolado dos escenas: una, escrita posteriormente por Shaw para la película, y otra (que le da a la representación una continuidad admirable) que pertenece a la célebre comedia musical “My Fair Lady” (“Mi Bella Dama”) que está extraída de “Pígalión”. (Por lo tanto, no es de Shaw sino de Alan Yáy Lerner). Pero como no hay manera de adivinar cuáles son, no lo vamos a consignar aquí, ya que la fusión es perfecta.

La música de fondo que se ha empleado, emana también de la comedia musical en referencia.

Si algún lector que no conozca a Shaw nos preguntara cuál es la razón para que se le tenga por uno de los principales escritores de este siglo y para que se le diera el Premio Nobel de Literatura, le contestaríamos: Esta comedia está basada en la fábula del escultor Pígalión que se enamoró de la estatua que hizo de Galatea; vaya al Teatro Nacional y vea lo que Bernard Shaw construyó sobre ese tema y tendrá su respuesta.

Si algún lector que no haya trabado contacto con ese movimiento artístico que viene desarrollándose en Costa Rica desde 1951, nos preguntara si en realidad aquí tenemos actores, directores y escenógrafos capaces de dar una representación teatral digna de una gran ciudad de cualquier parte del mundo, nuestra respuesta sería parecida: Vaya al Teatro Nacional y vea lo que un grupo de artistas serios, responsables y talentosos han hecho con una de las comedias más notables de nuestro tiempo, y tendrá su respuesta (pp. 67-74).

El 29 de noviembre, también en el periódico *La Nación*, bajo el título de “‘Pígalión’ de nuevo en el Teatro Nacional”, se observó una fotografía de una escena de la obra (Figura 139) donde aparecen Flora Marín, Guido Sáenz y Lenín Garrido.

El 30 de noviembre de 1963, en el periódico *La Nación* se publicó la siguiente gaceta titulada “‘Pígalión’ sábado y domingo”, ilustrada con una espectacular Flora Marín (Eliza Doolittle) (Figura 140) transformada en una elegante dama:



Figura 139. Escena de *Pígalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 30.

Después de un espectacular estreno en el Nacional el martes 19 pasado, se volverá a presentar “PYGMALION”, de Bernard Shaw, en el Teatro Nacional el próximo sábado 30 a las 8 p. m. y el domingo 1° de diciembre en su matinee a las 3 p. m.

La Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín han logrado, con esta famosa obra de Shaw, uno de los espectáculos teatrales de más jerarquía artística que se han presentado en el país. Fue el estreno un tremendo éxito. Pocas veces se ha visto nuestro Nacional con un lleno similar. El público ovacionó a los artistas. El público se fascinó con Shaw. Realmente hay razón para que todo esto ocurriera.

La obra es ya un clásico, el autor profusamente conocido y los actores que forman el reparto, dueños de nombres de gran cartel, que se han identificado siempre con el teatro del mejor, de primera clase. La inicial presentación de “PYGMALION”

ha sido todo un acontecimiento. Se convertirá, a no dudarlo, para el espectador, en una de esas bellas experiencias inolvidables que raramente ocurren.

La interpretación de cada uno de los personajes fue ajustada, exacta. Verdaderas creaciones de gran pureza e intensidad. La obra corre en forma perfecta. El montaje suntuoso, de buen gusto. Igual sucede con el vestuario, que es variadísimo y de gran calidad. Es evidente que cada detalle en todo sentido y ángulo, ha sido exhaustivamente planeado y resuelto, dando el brillante resultado que cabía esperar de este grupo de artistas.

Para el director de la obra, Daniel Gallegos, la Universidad y el Arlequín, las felicitaciones más vehementes por “PIGMALION” y por habernos dado un Shaw con una interpretación que llega a los límites de lo perfecto [mayúsculas pertenecen al original] (p. 65).



Figura 140. Fotografía de Flora Marín Guzmán (Eliza Doolittle). *Pígmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1963, p. 65.

El 30 de noviembre de 1963, el *Diario de Costa Rica*, en la columna “Ellas Hablan”, se ocupaba, nuevamente, del montaje de *Pígmalión* e ilustraba la nota con la fotografía de Flora Marín ya difundida en esa misma sección el día 19 de ese mes. El texto decía: “Con un éxito rotundo fue estrenada en el Teatro Nacional la obra ‘Pígmalión’ de Bernard Shaw, presentada por la Universidad de Costa Rica en colaboración con el Teatro Arlequín” (p. 15).

A continuación, se presentan algunas fotografías de ese memorable montaje¹⁵³. La Figura 141 muestra la escena primera del acto I, cuando varios transeúntes de la ciudad de Londres coinciden en el pórtico de una iglesia, donde se han refugiado de un torrencial aguacero. En el centro de la imagen se encuentra Eliza Doolittle, la florista. La Figura 142 muestra a Eliza con el profesor Higgins. Finalmente, en la Figura 143 se ve al profesor Higgins con el trapero (llamado basurero en este montaje).



Figura 141. Fotografía de escena de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal, donado por Daniel Gallegos.



Figura 142. Fotografía de escena de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal, donado por Daniel Gallegos.



Figura 143. Fotografía de escena de *Pigmalión* de Shaw, montaje del Teatro Arlequín y del Teatro Universitario, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal, donado por Daniel Gallegos.

¹⁵³ Estas fotografías han sido cedidas a la autora por el maestro y dramaturgo costarricense Daniel Gallegos Troyo.

Molière sube a escena

El año 1964 fue el turno de Molière, y su *Tartufo*, y de Daniel Gallegos con su obra premiada en Guatemala *Ese algo de Dávalos*.

Tartufo se estrenó el 22 de mayo de 1964 en el Teatro Nacional. Fue dirigida por Lenín Garrido y el elenco estuvo formado por José Trejos, Flora Marín, Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Anabelle de Garrido, Lenín Garrido, Mary Ann Piza, Oscar Castillo, Oscar Argüello, Enrique Granados, Daniel Gallegos y Rosario Vega.

En la carátula del programa de mano de este montaje (Figura 144) se destaca la imagen de Molière.

El 17 de mayo de 1964, ya se había anunciado, en *La Nación*, el estreno de “‘Tartufo’ en el Nacional el viernes” con esta nota:

La genial comedia de Molière, TARTUFO, se estrenará en el Teatro Nacional, el viernes próximo 22, a las 8:30 p. m. presentada por el grupo del Arlequín al cumplirse el tercer centenario de su estreno en París (p. 68).

Además, se incluyó la fotografía (Figura 145) en la que se veía a José Trejos (Tartufo) en diálogo con Ana Poltronieri (Dorina) en una escena de la obra. El texto correspondiente se encuentra en seguida.

TARTUFO, DORINA.

Escena Segunda, III Acto.

Tartufo: –(Entrando). ¿Qué queréis?

Dorina: –Deciros...

Tartufo: –(Sacando un pañuelo del bolsillo). ¡Oh, Dios mío! Hacedme la merced, Dorina, de tomar este pañuelo antes de hablarme.

Dorina: –¿Para qué?

Tartufo ha sido una de las obras que más han dado de qué hablar en el mundo, provocando controversias, discusiones, disputas, polémicas y hasta conferencias.

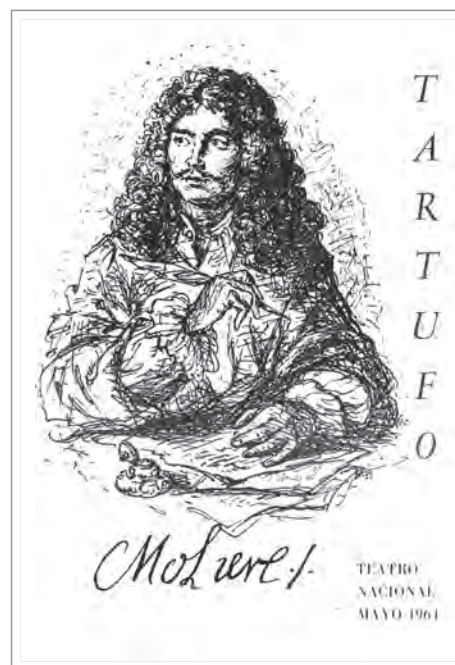


Figura 144. Carátula programa de mano de *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.



Figura 145. Escena de *Tartufo*, de Molière. (Ana Poltronieri y José Trejos). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 68.

El público podrá apreciar en el Nacional el genio de Molière en una comedia ágil, inteligente, satírica... bien servida por un reparto que encabezan José Trejos, Ana Poltronieri, Guido Sáenz y Flora Marín, con el soporte de las actuaciones especiales de Anabelle de Garrido, Lenín Garrido, Daniel Gallegos y Oscar Castillo.

Se presentan en esta obra los nuevos [actores] Mary Ann Piza, Oscar Argüello, Enrique Granados y Rosario Vega (p. 68).

En *La Nación* del 20 de mayo de 1964, se incluyó un título muy sugestivo: “Excomunión para los que vean, oigan o representen ‘Tartufo’”. El artículo estaba ilustrado con una fotografía (Figura 146) en la cual aparecía, en primer plano, Flora Marín, quien hacía el papel de Elmira y José Trejos, el de Tartufo.

Sin embargo, el escrito no se refería a ninguna situación relativa al montaje de *Tartufo* en Costa Rica, sino a lo que había sucedido con la obra, en 1667, en Francia. Véase lo que indicaba:



Figura 146. Fotografía de Flora Marín Guzmán y José Trejos en *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 31.

El Arzobispo de París publicó el 11 de agosto de 1667 una pastoral en la que prohibía a todas las personas de su diócesis “que representaran, leyeran y oyeran la dicha comedia, sea públicamente o en privado bajo pena de excomunión”.

¿A cuál comedia se refería el Arzobispo y por qué actuaba tan severamente contra ella?

La comedia era “Tartufo” y la razón de la pastoral del Arzobispo era que había llegado a sus oídos el carácter inmoral y antidevoto de la pieza.

Pero, ¿es “Tartufo” una obra contra la virtud o la consagración de las almas nobles y puras al amor a Dios y a sus semejantes?

En realidad, Molière se ensañó contra uno de los vicios más encubiertos y si se quiere admitidos incluso en la sociedad: la hipocresía. Vicio difícil de descubrir, cuya principal arma es el disimulo, la doblez. Los ataques encarnizados contra “Tartufo” son por eso injustos, ya que Molière apunta a la hipocresía y a los hipócritas, pero nunca a los hombres de bien, francos y veraces en su vida y en sus creencias. Molière alzó su voz hiriente y certera contra la respetabilidad que lograban siquiera pasajeramente tales sujetos.

Trescientos años después de la primera presentación —en privado para homenaje del monarca— de “Tartufo”, por primera vez en Costa Rica, la revive El Arlequín en el Teatro Nacional. El estreno de la obra será el viernes 22, a las 8 y 30 de la noche.

Para una comedia de tan alta jerarquía El Arlequín ha puesto todos sus recursos: un notable conjunto de actores dirigido por Lenín Garrido y todo el esplendor y el lujo posibles en decorado, vestuario e iluminación. La obra se ha dedicado al señor Embajador de Francia y señora, como homenaje personal y al país que produjo el genio creador de Molière (p. 31).

En *La Prensa Libre* del día 20 de mayo de 1964, se incluyó un artículo titulado “‘Tartufo’ de Molière: el conflicto entre la devoción y la hipocresía”, el cual estaba

ilustrado con una imagen de Guido Sáenz y José Trejos vestidos como sus personajes. Esta fotografía se adjuntó, incluso, en publicaciones de otros medios de prensa, como se verá más adelante.

El tema de “Tartufo”, la comedia más célebre de Molière que se presentará el viernes 22 de mayo en el Teatro Nacional, es eterno como el hombre mismo: el conflicto entre la devoción y la hipocresía, entre la sinceridad y el doblez, entre la pureza genuina de los sentimientos y la apariencia engañosa de la beatería.

Ninguna obra le atrajo a Molière tanta enemistad. Su Majestad el Rey disfrutó enormemente de ella, pero la prohibió por temor a que suscitara polémicas. Cuando por fin pudo representarse en público, en torno a Molière se produjo, en efecto, un debate que todavía perdura, aunque ya la historia de la literatura ha consagrado a “Tartufo” como el prototipo del simulador y del falso hombre de bien.

Esta obra, con todo el esplendor y la dignidad que lo demanda el hecho de ser una de las más brillantes del teatro de todos los tiempos, será llevada a escena por El Arlequín, tras varios meses de trabajo y preparación.

Lenín Garrido, que cosechó el aplauso unánime de la crítica el año pasado con su “Pígmalión”, de Bernard Shaw¹⁵⁴, entró en la dirección de esta empresa, apuntalado con el sólido concurso del conjunto más notable de actores con que cuenta el teatro costarricense: José Trejos, Guido Sáenz, Ana Poltronieri, Flora Marín, Anabelle de Garrido, Albertina Moya¹⁵⁵, Oscar Argüello, Daniel Gallegos y Oscar Castillo. En papeles secundarios, pero de significación en la comedia aparecen Mary Ann Piza y Enrique Granados.

El público costarricense verá así a “Tartufo” y podrá contestarse a la pregunta que hace tres siglos animaba las controversias parisinas: ¿hay conflicto entre la devoción y la hipocresía? (p. 2-C).

En el periódico *La República* del día 21 de mayo de 1964, la víspera del estreno, la columna “Radar”, firmada por Roldán e ilustrada, esta vez, con una pequeña imagen de Molière, hacía una sugerencia:

A propósito de la representación de “Tartufo” de Molière, que se anuncia para mañana viernes en el Teatro Nacional, se nos ocurre pedir a los miembros del conjunto “Arlequín”, que aprovechen esta reposición de la obra de Molière, en el tercer centenario de su representación para extender por unos días sus actividades y brindar al público amante del buen teatro, nuevamente, dos obras que ellos han hecho magistralmente: “Pígmalión” y “La importancia de llamarse Ernesto”¹⁵⁶.

Ayer hablamos con esa artista integral que es Ana Poltronieri y le hicimos también la sugestión. No es que tenga nada que ver la celebración del tercer centenario de la representación de la obra inmortal de Molière, con el también genial Bernard Shaw o el irónico Oscar Wilde, pero como esas obras fueron interpretadas anteriormente y no hace tanto tiempo, según nos dicen, podía hacerse el esfuerzo de su montaje,

154 Garrido hizo el papel del profesor Higgins.

155 Parece haber un error aquí, pues Albertina Moya no era parte del elenco, sino Rosario Vega.

156 *La importancia de llamarse Ernesto* había sido un montaje del Teatro Universitario, bajo la dirección de Lucio Ranucci, de junio de 1953.

y brindar en una breve temporada de buen teatro estas obras a los costarricenses. Sí sabemos que nos van a dar una lección sobre la apatía, sobre la poca cooperación, sobre la indiferencia. Pero el artista no puede vivir atado a esos “mecates” exteriores, porque para eso es intrínsecamente distinto en el esfuerzo, en el ideal y en el deseo de ofrecer su mensaje íntimo aún a los indiferentes. Es una sugerencia ¡y nada más!

Esta petición que hacemos tiene también otros motivos. Podría ser esta corta temporada que estamos solicitando como una despedida –ojalá temporal– para cuatro valiosos artistas nacionales, que salen dentro de poco del país, quién sabe por cuanto tiempo.

Nos referimos a doña Ana Poltronieri, que va pronto rumbo a España a estudiar Artes Dramáticas; Daniel Gallegos que irá a París a [realizar] estudios serios de Dirección; Flora Marín que por otros motivos se ausenta de la Patria y Lenín Garrido que se instalará en Puerto Rico, donde cursará estudios universitarios.

No vemos mejor manera de decirles hasta luego a estos meritísimos artistas nacionales, que a la manera que ellos merecen: viéndolos hacer su arte sobre el escenario del Nacional. Y aplaudiendo sus interpretaciones.

Veamos que alguien los convenza y todo sea propicio. Recordemos los llenos de “Pigmalión”. Estamos seguros que así sucederá con “Tartufo”, que seguramente será representado más de una vez.

Lo dicho: necesitamos esa corta temporada... (p. 6).

En la edición de *La República* de ese mismo día, apareció un artículo con varias ilustraciones relativas al montaje de *Tartufo*. Se tituló “‘Tartufo’ en el Nacional” y decía así:

“El Arlequín” presenta mañana viernes en el Teatro Nacional, la obra “TARTUFO” de Molière. Se conmemora el tercer centenario de su presentación en París el día 12 de mayo de 1664 cuando fue inmediatamente prohibida por el Rey Luis XIV, por considerarse una obra contraria a los buenos principios y al fervor religioso. Esto fue un grave error, pues posteriormente se ha enjuiciado esta obra como una sátira efectiva contra los falsos devotos y contra la hipocresía. Las diferencias de opinión al respecto han creado lo que a través de tres siglos se ha llamado “el caso TARTUFO”.

Dirección: Lenín Garrido

Escenografía: Jorge Castro M.

Reparto: Tartufo: José Trejos; Dorina: Ana Poltronieri; Orgón: Guido Sáenz; Cleanto: Lenín Garrido; Damis: Oscar Argüello; Elmira: Flora Marín; Mariana: Mary Ann Piza; Madame Pernelle: Anabelle Garrido; Valerio: Enrique Granados; El Exento: Oscar Castillo; El Señor Leal: Daniel Gallegos; Flipota: María Rosario Vega (p. 24).

La Figura 147 es una de las tantas imágenes que acompañaron el texto anterior, la cual capta el momento de la obra en que Valerio (Enrique Granados) se encuentra con Mariana (Mary Ann Piza). Es posible que se trate de la escena IV del acto II.

En *La Prensa Libre* del 22 de mayo, día del estreno, se incluyó una fotografía de Ana Poltronieri y una gacetilla titulada “‘Tartufo’ en el Teatro Nacional”, cuyo contenido era el siguiente:

Hoy viernes 22 presenta el grupo Arlequín, con reparto de magníficos actores y bajo la dirección de Lenín Garrido, la comedia “Tartufo”, del genial Molière.

Entre ellas se destaca Ana Poltronieri, por su singular talento escénico y sus magníficas dotes personales que ha hecho que sea considerada como nuestra mejor actriz. Esta presentación de Ana puede considerarse una despedida.

En los primeros días de junio partirá para España donde seguirá estudios de arte dramático, becada por el gobierno español, en uno de los más prestigiosos institutos de la ciudad de Madrid.

Hemos visto a Ana en sus múltiples y magníficas actuaciones a través de los catorce años que lleva laborando en nuestro medio teatral y podemos asegurar que los conocimientos técnicos y prácticos que agregará a los que ya tiene, serán empleados a su regreso con acierto y en su labor futura en nuestras tablas y para bien de la cultura nacional.

Felicitamos a Ana por haber obtenido esta beca, por su actuación en “Tartufo”, que hemos apreciado en los ensayos y porque conocemos sus excelentes cualidades espirituales y pedagógicas (p. 2-C).

En un cuadro de *La Nación* del 22 de mayo se anunció el estreno (Figura 148). Además de los datos básicos usuales, se indicó que esa función estaba dedicada al embajador de Francia en Costa Rica y a su esposa. La pareja del aviso corresponde a Flora Marín (Elmira) y José Trejos (Tartufo) y era ya conocida porque había ilustrado gacetillas y comentarios en otros medios escritos.

Por su parte, también en *La Nación* del día del estreno, 22 de mayo, se publicó una fotografía de una de las escenas del *Tartufo* (Figura 149) en la que aparecen cinco personajes. El título de la información era “Hoy Teatro Nacional. Molière: demonio vestido de carne. ‘Tartufo’: una comedia diabólica”, que se transcribe en seguida:

El 12 de mayo se cumplieron tres siglos del atribulado y dramático nacimiento de “Tartufo”, según se desprende de este relato tomado de “Los placeres de la isla encantada”:



Figura 147. Escena de *Tartufo*, de Molière. (Mary Ann Piza y Enrique Granados). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1964, p. 21.



Figura 148. Aviso estreno de *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 67.

“Por la noche de la sexta jornada, el lunes 12 de mayo de 1664, su majestad hizo representar los tres primeros actos de una comedia titulada “Tartufo”, que el señor Molière había escrito contra los hipócritas”.

El relato añade que el Rey se divirtió muchísimo con la comedia, pero decidió prohibir su representación en público. Esto no fue óbice, sin embargo, para que sobre Molière llovieran rayos y truenos. Un cura de París publicó un libro completo y muy abultado en el que llamaba al ilustre autor “Demonio vestido de carne” y calificaba a “Tartufo” de “comedia diabólica”.

Molière se dirigió al monarca ante aquel ataque, para decirle que sería más justo que nunca, permitir la representación de su obra, ya que ese era el único medio para demostrar al público la inocencia de una comedia tan odiosamente calumniada por sus enemigos. El monarca autorizó la representación, pero el Presidente del Parlamento, De Lamoignon, ordenó que se suspendiera “hasta nuevo decreto de su majestad”.

Si Molière merecía tan duros calificativos y “Tartufo” una tan tortuosa infancia, es cosa que se podrá juzgar a partir de hoy viernes 22 de mayo, fecha en que El Arlequín presenta por primera vez la inmortal y controvertida obra del primer autor de teatro francés (p. 44).



Figura 149. Escena de *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 44.

Ese mismo día *La Nación* también anunció el estreno de la obra. El aviso era similar al de la *La Prensa Libre*, solo que esta vez incluía los nombres de todos los integrantes el elenco.

El día 24 de mayo de 1964, en *La República*, con el título de: “‘Tartufo’ fue un éxito”, se publicó una composición fotográfica (Figura 150) de dos escenas del montaje. En la parte superior: Guido Sáenz (Orgón) y José Trejos (Tartufo), quien también está en la segunda imagen, junto con Flora Marín (Elmira). El pie de grabado era el siguiente:

La presentación anoche en el Teatro Nacional de la magnífica obra de Molière, “Tartufo”, se constituyó en todo un éxito [con] la actuación de los artistas nacionales del Arlequín. En estas dos gráficas: Guido Sáenz (Orgón) y José Trejos (Tartufo); Flora Marín (Elmira) y nuevamente Tartufo aparecen en impresionantes escenas de esta obra que es considerada una sátira efectiva contra los falsos devotos y contra la hipocresía, de todos los tiempos (p. 18).

En el periódico *La Nación* del 26 de mayo de 1964, se difundió el comentario crítico que Alberto Cañas escribió sobre la puesta en escena de *Tartufo*. Se transcribe seguidamente:

TARTUFO (Tartuffe ou L'Imposteur). Comedia en cinco actos de Molière. Presentada por El Arlequín en el Teatro Nacional, con José Trejos, Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Flora Marín, Annabelle Garrido, Oscar Argüello, Mary Ann Piza, Enrique Granados, Lenín Garrido, Daniel Gallegos, Oscar Castillo y Rosario Vega; bajo la dirección de Lenín Garrido [negrita pertenece al original].

Molière, ese clásico amable y accesible, ese paradigma de dramaturgos y de humoristas, ya había pisado las tablas de eso que insistimos puede llamarse nuestro “teatro nacional”. En los albores del Teatro Universitario, Luccio [sic] Ranucci montó con gran esfuerzo “El Avaro”, pero de esa representación, diez u once años atrás, tal vez sólo quede el recuerdo de la interpretación que José Tassis hiciera del papel titular. Tuvo aquello mucho de improvisación, de juguete, y Ranucci –a quien hay que abonarle que sabe muchas cosas teatrales– no supo imprimirle el ritmo de comedia necesario, y “El Avaro” abortó como una representación monótona e interminable¹⁵⁷.

Había pues, una deuda con Molière. Lenín Garrido la ha pagado de sobra.



Figura 150. Composición fotográfica de dos escenas de *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1964, p. 18.

Reconocida generalmente como la obra maestra del autor y, en consecuencia, como una de las cumbres de la comedia mundial, “Tartufo” es, al mismo tiempo, una de las obras más serias y de más hondo propósito de Molière. Como en todas, aquí el indomeñable ingenio del autor francés, se ríe de algo, y de algo importante. Concretamente, se ríe aquí de la gazmoñería, de la falsa devoción y en suma de la hipocresía. Pero más que de eso, se ríe de los crédulos, de los que comulgan con ruedas de molino, de los que se persignan en la puerta de un horno. Quizás éstos fueron su blanco principal, y nos hace creerlo el hecho de que Molière, que siempre se reservaba en los estrenos el papel protagónico de sus obras, cuando estrenó “Tartufo”

157 *El avaro*, de Molière, fue estrenado el 8 de noviembre de 1953, por el Teatro Universitario, bajo la dirección de Lucio Ranucci y con elenco formado por José Tassis, Ana Cecilia Gutiérrez, Luis Castro, Fernando del Castillo y Francisco Cabañas. Este último era uno de actores que se había quedado en Costa Rica, y había formado parte de la Cía. Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, quien visitó el país en 1951.

se reservó el de Orgón. Sin embargo, es el personaje de Tartufo el que, con el transcurso de tres siglos se ha destacado como una de las creaciones dramáticas más felices de Molière, y hoy esta comedia no es una burla a los crédulos e ingenuos, sino a los hipócritas y perversos. Y el personaje del hipócrita Tartufo se ha convertido en uno de esos personajes antonomásicos de la literatura.

El propósito es tan claro, que la comedia no deja nada a juicio del espectador. Tartufo no se nos revela al través de sus actos, como lo haría un personaje moderno, creado por un autor con cursos sobre dramaturgia. Cuando Tartufo aparece en escena (que es en el tercero de los cinco actos), ya Molière nos lo ha dibujado, presentado y enseñado, al través de los comentarios de los otros personajes; ya no tenemos, en consecuencia, ninguna duda sobre él; no tenemos que escudriñarlo ni interpretarlo; Molière nos lo da ya interpretado y explicado, y sólo nos queda el disfrutar de él y de sus cosas. Cuando trata de envolver a un personaje, no nos preguntamos si será sincero o no. Molière nos ha puesto en la tesitura de saber sin duda alguna que no lo es. El espectador, así, se limita a presenciar desde fuera el asunto, Tartufo es hipócrita, pero no consigo mismo. Actúa, a sabiendas de que lo que hace es perverso; y esto hace que el contacto con él sea, para el espectador, más divertido.

Aún un espectador del siglo XX se ve obligado a comportarse como un espectador del siglo XVII, porque Molière no le complica la vida. La hipocresía está en escena para que la contemplemos. Tampoco el autor se preocupa mucho de la trama (que tiene algo de “*commedia dell’arte*”, y una intervención final de un “*deus ex machina*” hilarante); lo que le importa son sus personajes, y las costumbres. Y su don de escritor, puesto al servicio de un diálogo ondulante, ingenioso, inteligente, que sabe poner en boca de sus personajes la frase precisa para su apropiada caracterización, y que tiene la inventiva necesaria para dar con [el] exacto concepto que servirá a un personaje para defender la posición más indefendible.

La aparente facilidad, la facultad de la voltereta, el don del ridículo, ocultan –aunque no mucho a los ojos de un espectador inteligente– a uno de los genios literarios más singulares de la historia. A un espíritu burlón, intemporal y eterno. Trate un lector de reírse con las salidas de los “graciosos” de nuestro siglo de oro; trate algún otro de celebrar las ocurrencias de los personajes cómicos de Shakespeare, y se encontrará con un humor desvaído, complicado, que a trescientos años de distancia no tiene espontaneidad. Pero trate ese mismo lector o espectador de no reírse con Molière. Y ahí tendrá, sin explicaciones, la razón de que las comedias de Molière, las críticas, chistes, y humorismo molierescos sigan teniendo vigencia, y sea Jean-Baptiste Poquelin el autor cómico del clasicismo, que con más vigor pavonea sus ocurrencias por los escenarios del siglo XX.

Montar una representación de Molière no es cosa fácil. Hay un concepto tradicional sobre el método de hacerlo, que los franceses, principalmente, mantienen como cosa de gran respeto. Lenín Garrido ha tenido el acierto de darnos un montaje de acuerdo con las normas de la época: ceremonial, coreográfico, simétrico. Cada movimiento está calculado sobre el esquema de su efecto plástico; los ademanes de gestos de los personajes son armoniosos y entrelazados; los movimientos individuales y colectivos tienen la precisión de un ballet, y hay momentos en que esto tiene tanta exactitud, tanta rigurosidad, que se teme que un actor se desvíe dos centímetros de su sitio asignado, so pena de destruir la armonía del conjunto.

La disposición de los actores en escena es geométrica, casi siempre triangular, y cuando procede, uno de ellos avanza hasta el proscenio y desde allí dice sus líneas.

El acierto del director consiste en haber procurado esta puesta en escena de clásico sabor, sin imponérsela al público, es decir, de suerte que el público la acepte como cosa bella y natural, sin percatarse de que es diferente y opuesta a las que usualmente se le ofrecen. Sin afectaciones, sin subrayados innecesarios; y ello lo logra, porque la puesta que Lenín Garrido ha ideado, emerge naturalmente, espontáneamente, de la estructura literaria y del texto mismo de la obra, que es clásica en su forma, aristotélica en su unidad, cortada a pico en sus perfectas y filosas aristas.

La interpretación de “Tartufo” está dominada por dos grandes figuras de nuestro teatro, por dos “estrellas” (vale usar la jerga del espectáculo corriente): José Trejos y Ana Poltronieri. El primero, con el papel más fuerte, succulento, poderoso que le hayan dado en su carrera. La segunda, asumiendo para sí la responsabilidad de imponerle al público, a base de presencia, la atención a las mejores frases del texto.

El papel de Tartufo requiere de un gran actor. Es uno de los roles básicos del repertorio mundial. Quienes hayan seguido la trayectoria creciente de Trejos, sabrían que Trejos estaría a la altura de la enorme responsabilidad que se le confió. Su Tartufo es venal, es perverso, es falsamente devoto, es elevado al hablar, vil al pensar, despreciable al actuar. Pero Trejos logra comunicarle una cualidad especialísima, que matiza y redondea al personaje: su Tartufo no es el villano clásico; es también, un villano ridículo, con mucho de pobre diablo. Al matizarlo de esa forma, nuestro singular actor no sólo despierta en el espectador cierta compasión, cierta piedad hacia Tartufo, sino que, al mismo tiempo, consigue que el público comprenda –cosa importantísima– las razones que ha tenido Orgón para dejarse engatusar por él y brindarle su protección. A un villano común no se le protege; el espectador necesita tener ante sí explicación clara de la conducta del buen Orgón. José Trejos se las da triunfalmente. Su Tartufo no es un títere ni un muñeco: es un ser humano que despierta en el espectador una serie de emociones encontradas.

Ana Poltronieri encuentra en Dorina, la sirvienta, una oportunidad única de lucimiento; el personaje no es básico, pero es importantísimo, y el papel es largo: es esa sirvienta despreocupada, desparpajada, que dice las verdades y domina a la familia; su intervención en la trama es mínima, pero su intervención en la comedia es crucial. Es a ese personaje al que Molière le adjudicó las más brillantes salidas, las más cómicas intervenciones, las más ingeniosas réplicas. Y cuando ese personaje está en escena, no es posible que la atención del espectador se dirija hacia ningún otro lado.

La actuación de la Poltronieri y de Trejos, necesariamente opaca ligeramente las otras. Lo que no quiere decir que las de Guido Sáenz, Flora Marín y Annabelle Garrido sean desvaídas. Al contrario, están llenas de corrección. Lo que sucede es que ninguna de ellas agrega nada al prestigio ya establecido de estos actores. Son actuaciones diríamos profesionales, pero que no superan las que ellos llevan ejecutadas anteriormente. Cabe, sin embargo, destacar la caracterización pomposa y bien estudiada de Annabelle Garrido, el desempeño de Guido Sáenz en la escena con Dorina, y la manera exquisita con que Flora Marín sostiene y dibuja sus dos escenas con Tartufo (principalmente la primera).

En breves intervenciones, Lenín Garrido muestra gran soltura y parece haberse despojado de aquella tensión inconveniente que se le apuntaba antes; Daniel Gallegos,

tras años de no actuar, saca con comicidad un personaje nimio; y Oscar Castillo apenas sí se deja ver, como si hubiera perdido el impulso de robar escenas que tenía antes.

Tres jóvenes casi debutantes completan el reparto. Se trata de Oscar Argüello, Mary Ann Piza y Enrique Granados. El primero va adquiriendo experiencia, pero estuvo mejor en “Pígmalión”; la señora Piza le da gracia y movimiento a la obra, y Granados le da ímpetu y color. Pero es difícil evaluar sus posibilidades: se hallan, en “Tartufo” ante una competencia brutal, en medio de un grupo que es batería pesada de nuestro teatro. Creemos, sinceramente, que se defienden bien, y que, si no sobresalen mucho, ello es porque están dentro de un conjunto muy experimentado y ya muy sabio.

Hay que hablar del decorado y vestuario de Jorge Castro M. que tienen propiedad, sentido de época, ambientación, riqueza y buen gusto. No concebiríamos a Molière representado de otra manera, ni con otras decoraciones y vestidos. Se ha encontrado nuestro teatro con un escenógrafo y diseñador de categoría, conocimientos y gusto.

Tal vez “Tartufo” no tenga el éxito de taquilla de otras obras. Es una comedia clásicamente representada. Una representación llena de corrección, sabiduría y conocimientos. En todo caso, el Arlequín tendrá aquí un magnífico “succès d’estimé”. Suficiente con que se les diga que así se pone a Molière, y que han demostrado haber adquirido ya la capacidad para hacer teatro clásico. ¿Pueden pedir más? (p. 8).

En la misma edición del periódico *La Nación* (26 de mayo) se anunciaron las dos últimas funciones de *Tartufo*. La de ese día se le dedicó al presidente de la República, Francisco J. Orlich Bolmarcich, y a su distinguida señora Marita de Orlich, pues hacía unos días había asumido el período presidencial 1964-1968.

La crítica de Guido Fernández se publicó en *La Prensa Libre* del 27 de mayo de 1964. Se titulaba “‘Tartufo’ de Molière” y decía así:

Varias veces centenaria, esta comedia de Molière tiene sin embargo más cimentada su fama por la naturaleza misma y las connotaciones –siempre válidas en el tiempo– del tema que, por calidad teatral, esto es, por sus condiciones propias como obra dramática.

Tan azaroso fue el parto de “Tartufo” que la crítica teatral de entonces y la historia de la literatura universal, a través de los siglos, se ha ocupado y preocupado de aquellos infortunios con mayor interés quizás que del planteamiento y desarrollo mismo de la trama, el dibujo de los personajes y la jerarquía artística de la pieza.

No pretende quien esto escribe subsanar los errores de tal enfoque sino dar relieve al hecho de que, al menos en la versión que luego compuso y presentó Molière, “Tartufo” es una comedia perfectamente clara en sus intenciones; y de que nadie hoy en día podría dudar que el blanco de su mordaz descripción es la hipocresía, el falso recogimiento, la doblez de la beatería y jamás las genuinas virtudes de las personas honradas y decentes. Plantear, cree este comentarista, una discusión sobre si Molière desenfundó la espada contra la devoción auténtica es un anacronismo

tan prominente como el de preguntarse hoy en día, si “El Beso”¹⁵⁸ es un homenaje al amor y no una escultura pornográfica.

Así, pues, es preciso dirigir los comentarios hacia las virtudes o defectos de “Tartufo” y no hacia el carácter del falso devoto, a quien dejamos clasificado ya como prototipo del impostor más abominable. ¿Virtudes y defectos? Sería pretencioso, realmente, hacer una valoración de la obra con riguroso sentido crítico, porque caería el comentarista en el vicio de sujetarla a los cánones del teatro actual o podría traicionarse a sí mismo tratando de colocarse en una época para analizarla con el rigor de los criterios entonces prevalecientes. Sin embargo, “Tartufo” no es precisamente un modelo de obra perfecta, en cierta medida porque Molière mismo tuvo que remendarla para que luciera acorde con los principios de la moral prevaleciente, y no sólo eso, sino que fuera agradable a los oídos del Príncipe. En otras palabras, lo que en el teatro –de hoy y de todos los días– ha sonado siempre como drama en falso y se presenta en “Tartufo”, es explicable. Que sea justificable es otra cosa. Hay dos sermones obviamente intercalados en la pieza que recuerdan al espectador las ventajas de vivir en un sistema de orden y justicia bajo el signo del monarca enteramente fuera de lugar e innecesarios. Y, por otro lado, el carácter malvado del mismo personaje central es tan obvio que se nos antoja absurdo el comportamiento de Orgón, un hombre por otra parte inteligente y sensitivo. Fuera de estas dos no deficiencias, pero sí imperfecciones, “Tartufo” es una comedia bien balanceada, maestramente construida, que lleva un ritmo indeclinable de interés, un diálogo jugoso y sumamente ágil y un equilibrio de personajes y de acciones digno del mejor comediógrafo de la época. El espectador ve planteada una situación con la técnica que más tarde hemos llamado “rebequismo”, o sea el arte de edificarle un ambiente al personaje sin mostrarlo. “Tartufo” aparece avanzada la obra y en un momento en que no hay intriga por conocerlo. A partir de entonces, Molière va presentando las diversas fases de su simulación, al mismo tiempo que va dejando ver la candidez de Orgón frente a la actitud refractaria y abiertamente hostil de toda la familia. El cierre de la obra se parece mucho al recurso del dios-máquina, pues cuando ya “Tartufo” va a consumir su villanía, el autor mueve desde lo alto hilos más que visibles para que quien reciba merecido castigo sea el atrevido fariseo y prevalezcan, relucientes, la verdad, la pureza de sentimientos y lo noble de las intenciones. Pero para entonces Poquelin ha sabido llevar de tal suerte su trama y conducir con tanta propiedad el desenvolvimiento de los personajes que aún sin esta voluntad extra-teatral que resuelve el conflicto en el momento culminante, la obra habría tenido un remate feliz, porque es imposible pensar, que en aquella época o en esta, se hubiera permitido el desatino de dejar que un hipócrita como Tartufo hubiera cumplido sus malvados designios, aunque el autor de la pieza hubiera sido Jean Genet, para poner un caso, y no Molière.

En cuanto al Arlequín, se ha lucido con esta obra, que para muchos estaba más allá de sus capacidades. La dirección de Lenín Garrido sitúa las cosas en su punto: con elegancia y suavidad ha dado el tono versallesco del ambiente, pero con entendimiento de los personajes los ha dibujado con pincel fino y no a grandes trazos. Tartufo es, desde el primer momento, un pillo, y Garrido exige de José Trejos una actuación inequívoca en tal sentido. La afectación de las maneras de Tartufo llega a tal punto que a veces el personaje, contra la costumbre, trasciende a la personalidad, es decir, que es de veras el arquetipo de la simulación y no José Trejos. El hecho mismo de que aparezca vestido de negro con algún encaje blanco en las mangas y en el cuello, lo define

158 Es posible que se refiera a la célebre escultura *El Beso* de Auguste Rodin.

de una vez como el villano de la pieza, y el espectador, ciertamente, podrá entonces estar tranquilo porque no se trata de un problema entre el bien y el mal sino del planteamiento “quien mal anda mal acaba”. José Trejos es, desde tal punto de vista, el Tartufo, no Tartufo a secas. Su trabajo es limpio y convincente, exacto. Del mismo modo puede hablarse de Orgón, a quien Guido Sáenz ha dedicado lo mejor de sus recursos, y en quien recrea a un personaje que secretamente debe ser su favorito, ya que en él puso Molière todas las alternativas posibles de la actuación. Ana Poltronieri hace una criada chispeante e ingeniosísima, casi de comedia del arte, cuyo desenfado y aplomo para intervenir en las cosas de la familia apenas es equiparable a los de Shirley Booth –en otra dimensión, claro está– en *Hazel*¹⁵⁹. Por lo que hace a Flora Marín, su Elmira, esposa de Orgón, es magnífica, si bien a veces su dicción no es perfecta. Su espléndida belleza le permite lucir en el escenario como si fuera, además de una excelente actriz, que lo es, una perfecta justificación para la conducta no digamos de Tartufo, sino del más místico de los espectadores. En cuanto a Lenín Garrido, Anabelle Garrido, Enrique Granados, Daniel Gallegos, Oscar Castillo, Mary Ann Piza, Oscar Argüello y Rosario Vega, la forma como los novatos y veteranos se reparten papeles de segunda y tercera importancia es ejemplar en lo que atañe al equipo, pues todos se comportan a un mismo nivel y todos contribuyen al buen suceso final de la obra.

Es en suma este “Tartufo” un ejercicio teatral de primera línea para El Arlequín, rematado con gran acierto por Lenín Garrido y quienes con él colaboran, así como la brillante oportunidad para el público de ver un clásico y apreciar sus valores con toda la dignidad con que han sido juzgados y elevados a la categoría de obra maestra a través de varios siglos (p. 2-A).

En esa misma edición de *La Prensa Libre* se anunció la última entrega de esta obra de Molière. Por su parte, ese día, en el periódico *La Nación*, el intelectual costarricense Cristián Rodríguez, a quien se le recuerda, entre otros aspectos, por su inveterado celo en el uso del español, publicó un artículo titulado: “‘Tartufo’ en el Nacional”. Su escrito decía así:

Poco habría que decir acerca de la memorable representación de “Tartufo” en el Teatro Nacional, después del enjundioso juicio crítico de O. M. [Alberto Cañas], quien tampoco es ajeno al arte dramático. Impenitente frecuentador de todos los tabladillos de Nueva York y Costa Rica y de dondequiera que haya algún telón, unas tramoyas y bambalinas, hasta en sus escritos histórico-políticos se advierte el talento que tiene para acomodar los hechos a las necesidades de un **dénouement** dramático. En su apreciación del estreno ha aportado un material oportuno y útil sobre los antecedentes del teatro de Molière, que permite juzgar mejor de la hazaña de los actores de El Arlequín. De modo que lo único que nos queda a los profanos es ponerle comillas a todo lo que ha dicho. Sólo tenemos que lamentar un vocablo por el que tenemos alergia, pero valga en su descargo que sólo lo usó una vez y que no es el primero ni el último en emplearlo. Nos referimos a “actuación”, que en un principio fue término leguleyesco, pero que se ha extendido en toda la América por vía del Istmo de Tehuantepec y que procede de “acting” inglés. En nuestro tiempo, hace más de medio siglo, se hablaba del “trabajo” de un actor. Nadie **actuaba** sino los abogados.

159 Shirley Booth, célebre actriz norteamericana que participó en la serie televisiva *Hazel* y fue ganadora de varios premios.

Debemos confesar que cuando, por amable invitación de una pareja amiga, entramos en el vestíbulo de nuestro hermoso y un tanto maltrecho coliseo, era la nuestra una actitud de impertinente condescendencia, de un insufrible esnobismo. Para colmo de males leímos unos letreros escritos en “alemán”, que decían “Prohibido (Verboten) entrar en los palcos después de bajar el telón”, o algo por el estilo, parecido a “prohibido fumar” de los ómnibus automóviles. La suerte de Molière está asegurada en el mundo, sean cuales fueren las vicisitudes del teatro.

Teníamos presente en la mente la leyenda del frontispicio de la iglesia de San Pedro: **“Tu es Petras, et super hanc petram...”** y pensamos en la piedra que es Molière, y en que las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Pero al poco rato de comenzado el primer acto comprendimos que presenciábamos toda una señora representación de una obra clásica interpretada con maestría, y permanecemos casi inmóviles durante toda la función, verdaderamente embelesados, satisfechísimos del espectáculo y de haber resultado infundadas las aprehensiones que teníamos.

Nada había que objetar, excepto, quizás, cierta tiesura y falta de desenfado en los ceremoniosos movimientos de los personajes, que no eran muy convincentes en un ambiente siglodieciochesco, donde hasta los burgueses imitaban, como mejor podían, el refinamiento de la Corte y ésta había alcanzado el pináculo de la elegancia, y la afectación era tan espontánea por haber llegado a ser una segunda naturaleza. El vestuario masculino dejaba un poco que desear, sobre todo al revivirse en las tablas de una época en que los hombres vestían mejor que las damas. Pero esa es cuestión de dinero, fácil de remediar. El público acomodado debe hacer munificentes donaciones para ayudar a este grupo de actores a subvenir a sus necesidades de indumentaria teatral. Las obras de Molière pueden representarse en traje de “paisano” y su fuerza dramática no pierde mucho. Pero es tradición que para la **mise en scène** del teatro de Molière no se escatime dinero y que los personajes vistan **comme il faut**. Tartufo no es de las obras más costosas en dinero: los cinco actos tienen la misma escena y ello significa no poca economía; pero el vestuario no admite economías.

Una obra de Molière que cuesta muy caro montar es el **Caballero Burgués**¹⁶⁰, porque en una de las escenas hay un espectáculo oriental dentro de la escena, como en el Hamlet de Shakespeare. No la hemos visto representar por actores franceses, pero sí en inglés, puesta en escena por el Teatro Repertorio de Eva LeGaliene hace como treinta y cinco años, con el título de “The Would Be Gentleman”. Tal vez por tratarse en ella asuntos de fonética, cuando el maestro de gramática (que entonces valía Filosofía también), enseñaba a Monsieur Jourdain a poner la “boca en corazón” para pronunciar la “u” francesa, escena comiquísima, esta comedia es nuestra preferida.

La traducción al inglés que se utilizó fue preparada por uno de los redactores del “Punch” de Londres, que supo adaptar a la lengua inglesa las agudezas e ironías de Molière. Un trabajo semejante, que atañe también a la fonética, lo realizó el traductor que hizo al español la versión de Pigmalión, en la que Catalina Bárcena hizo una interpretación insuperable del papel de la protagonista, que mereció exaltados elogios de los críticos neoyorquinos.

160 También conocida con el título de: *El burgués gentilhombre*.

Para terminar, nos parece que no se ha hecho plena justicia al papel de Leal, el alguacil, que interpretó admirablemente Daniel Gallegos. El papel es nimio, pero fue uno de los mayores aciertos del *Tartufo* de El Arlequín. La intervención de Leal tuvo que esperar hasta muy avanzada la comedia, pero vale un platal. Nos hace pensar, por contraste, en el papel de un ejecutante de pícolo en un conjunto orquestal que desempeñó en la Pantalla el cómico Jack Haley. Había invitado el picolista a la novia y a toda la familia de ésta, que tuvieron que aguantarse una de esas sinfonías aburridísimas, en que los músicos parece que estuvieran más bien estudiando, y al final le tocó por fin participar a Haley. La familia había llegado casi a creer que lo habían dejado por fuera, hasta que el “artista” se puso de pie, tomó en sus manos el pícolo, hizo “pi”, y se sentó muy orondo. Casi acto seguido bajó el telón [negritas pertenecen al original] (p. 51).

El 30 de mayo, también en el periódico *La Nación*, se publicó el siguiente artículo suscrito por el escritor Alfonso Chase, con el título de “‘Tartufo’ de Molière en el Teatro Nacional”:

La presentación de “Tartufo” de Molière en el Teatro Nacional por el Grupo Arlequín puede considerarse todo un éxito. En realidad, no se puede exigir más. Para su representación se debió tropezar con muchas dificultades, principalmente de dicción y sobre todo la comprensión del público de una obra que plantea con ironía sutil, el problema de la falsa devoción y de la hipocresía, porque *Tartufo* es una comedia de un humorismo demasiado siglo diecisiete y que, por el apego estricto a la obra original, en algunos momentos el público pasaba inadvertido.

Sin embargo, la presentación fue muy buena y las fallas que tuvo son atribuibles a la estricta fidelidad que se mantuvo a la obra original y a varios diálogos que pudieron ser variados, sin perder calidad la comedia, para darle mayor movilidad a los actores y, además, se pudo disponer algo de música, de clavicordio, por ejemplo, para dar una cierta gracia a algunos momentos.

En cuanto a los actores José Trejos y Ana Poltronieri, fueron los más sobresalientes, sin desmerecer por eso el magnífico trabajo de Guido Sáenz, Flora Marín y Annabelle Garrido.

José Trejos estuvo formidable; logrando personificar de una manera magnífica la falsa piedad del ladino *Tartufo*, excediéndose en la actuación y dando una imagen exacta del polémico personaje, gracias a lo reposado de sus gestos y a su excelente dicción.

Ana Poltronieri: perfecta en su actuación, con naturalidad y gracia sorprendentes nos dio una Dorina impertinente y deslenguada que mantuvo al público en constante hilaridad, demostrando que sus grandes cualidades de actriz se adaptan a toda circunstancia y que esta vez logró otra de sus grandes creaciones.

Guido Sáenz, sin llegar a lo notable, actuó muy bien. Quizá un poco de exageración en los movimientos y una dicción un poco rápida, le impidieron lucir sus grandes cualidades que como actor posee.

Flora Marín, excelente en el papel de Elmira. Su prestancia, su dicción y sobre todo el dominio absoluto del personaje, hicieron que su actuación fuera una de las mejores y confirmó, de manera rotunda, que Flora Marín es la esperanza más firme del teatro costarricense.

Annabelle Garrido, buena en su actuación, sin embargo, no logró darnos una idea clara de la señora Pernelle, quizá debido al maquillaje y al tono de su voz, ya que en

realidad ella, que en otras obras ha realizado actuaciones sorprendentes, no pudo desarrollar sus cualidades de excelente actriz.

En cuanto a los otros actores, algunos estuvieron relativamente flojos, unos debido a la poca experiencia teatral, tal el caso de Mary Ann Piza que estuvo regular y Enrique Granados que mostró cierto tono declamatorio que deslució su actuación, y otros a la poca importancia de sus papeles, tal el caso de Lenín Garrido, Oscar Argüello, Oscar Castillo y Daniel Gallegos, que casi se roba el quinto acto con una corta, pero simpática intervención, que mereció los aplausos del público.

La escenografía y el vestuario; excelentes, sobriedad y elegancia y un conocimiento del decorado de la época que hizo de marco adecuado a la presentación de la obra.

En cuanto a la dirección, no pudo ser mejor. Lenín Garrido utilizó todos los recursos a su alcance para lograr una buena presentación de *Tartufo*, que, sin llegar a lo notable, logró divertir a los espectadores (p. 61).

Finalmente, el 31 de mayo, también en *La Nación*, se divulgó un comentario más sobre el montaje en cartelera, suscrito por Brunello Vincezi, titulado “El Tartufo en el Arlequín”:

Todos los ingredientes necesarios para representar, con dignidad, a Molière, fueron justamente usados por Lenín Garrido director del Tartufo arlequinesco. El público josefino se puso en contacto inmediato, gracias a ello, con el teatro clásico, tan difícil de apreciar y gustar en sus verdaderas dimensiones, delineadas y definidas durante años y años. El esfuerzo del excelente director costarricense constituyó, sin duda alguna, un legítimo aporte artístico al medio, que muy de vez en cuando tiene oportunidades como esa, para recrearse en valores positivos de la cultura de otros tiempos.

Garrido, en primer término, tuvo que concebir una interpretación plástica adecuada, y a fe que la suya, con un movimiento de conjunto e individual muy bien logrados, se conforma con la “idea” de nuestro público sobre la comedia clásica, sin recargarla ni actualizarla mucho.

Los elementos teatrales de otro orden –decorado, iluminación, vestuario y maquillaje–, también parecieron correctos, aunque no enriquecidos por un espíritu fastuoso que sin duda habrían mejorado el desenvolvimiento de la comedia, pero que no es el caso exigir al grupo. De todas maneras, Garrido supo hacer uso de esos elementos, en completa armonía con la concepción plástica de la obra en sus manos.

Se nos antoja que la interpretación verbal no alcanzó el máximo indispensable para considerarla correcta. Es del caso advertir, aquí, que Garrido no contaba, en todos los papeles, con actores experimentados, y que, desde ese punto de vista, más bien alcanzó un nivel bastante satisfactorio.

Ahora bien: Garrido contó, en su representación de *Tartufo*, con tres actores que ya han llegado a un plano de enorme dominio de los recursos teatrales, que pueden, por esa razón, realizar un carácter, en las tablas, con soltura y profundidad. El actor Trejos, convirtiéndose en un Tartufo típico, pero con matices especiales, convenció al público de su capacidad creativa y de sus conocimientos. Tartufo con miradas llenas no sólo de fingimiento sino de malignidad; con movimientos significativos no sólo de hipocresía sino de perversidad; con parlamentos manejados no sólo con inclinaciones de egoísmo pueblerino sino de tremendo y agudo sensualismo, con una serie larga, en fin, de matices perfectos, Trejos creó un Tartufo de gran fondo, que pareciera salirse del tipo clásico y convertirse en el personaje moderno, de la

comedia o del drama modernos, indescifrable y complejo. No obstante, no exageró el actor su caracterización, y Tartufo se acomodó al concepto clásico, indispensable para la obra. La destacada actriz Ana Poltronieri tuvo a mano, de esta vez, un papel perfecto para su dominio de la escena, para su sabiduría, para sus cualidades personales. Garrido tuvo en esta consumada actriz costarricense una llave indispensable para vitalizar muchas escenas que, de no ser por su magnífica presencia, no habrían podido moverse muy bien, por diferentes razones secundarias. Pero es no sólo necesario decirlo concretamente; es justo manifestarlo: Guido Sáenz, desde su puesto de Orgón —el personaje oculto de Molière, oculto detrás de Tartufo—, constituyó la clave principal para el mantenimiento constante del ritmo y de la ilusión teatral. Sáenz es no sólo un actor que se las sabe todas, sino un espíritu que llena la sala con su entusiasmo y su ausencia absoluta de este mundo cuando no es él sino un personaje de ficción. Él, como en la obra de G. B. S. que representó *El Arlequín* hace algún tiempo¹⁶¹, movió toda la pieza, puesta a andar por el director, nos transportó a la época de la comedia, y no le bastó con realizar un Orgón sutil y pletórico de cualidades verdaderamente humanas —y cristianas—, sino que se hizo cargo de darle categoría de gran teatro a todo el conjunto. La picardía del clásico francés no reside, precisamente, en la creación de su Tartufo, ya legendario —por la fuerza de las circunstancias—, sino en la de Orgón, a quien, considerándosele hombre de buena fe y al mismo tiempo inteligente, se le hace víctima de todos los valores negativos que el hombre encierra dentro de sus instintos y dentro de sus intereses terrenales —sico-socio-económicos, diría algún pedante actual—, y se le sacrifica, de lleno, ante la mirada atónita de los espectadores y entre las risas y sonrisas de la comedia. Pues bien: el actor Sáenz mostró, en carne viva, a ese hombre bueno de Orgón, y justificó, plenamente, los juegos humanos desenvueltos, a su alrededor, por su victimario, en la pícara obra de Molière.

Con estos tres magníficos actores, el *Tartufo* del Arlequín, dirigido por Lenín Garrido, pudo consumarse como representación valiosa, de méritos indiscutibles. Pero se contó, en esta oportunidad, además, con un conjunto de actores secundarios que, aunque no posean las virtudes indispensables para el caso, realizando un esfuerzo digno de encomio, no sólo no molestaron el lógico desenvolvimiento de la obra, sino que la supieron dejar transcurrir por donde debía transcurrir. La figura espléndida de Flora Marín sirvió muy bien dentro del mecanismo de la comedia, y sus intervenciones fueron correctas. La señora Garrido entendió su personaje y lo aderezó con personalidad propia. Daniel Gallegos —dramaturgo, director y actor de reconocidos méritos—, asimismo, creó un funcionario judicial de especiales y magníficas características, muy aplaudido. Y el grupo formado por Oscar Argüello, Mary Ann Piza y Enrique Granados tiene “pasta” para la actuación teatral, y que, si estudia a la par de Sáenz y compañeros, llegará a un plano de categoría. Garrido, como actor, pasa por la escena quizá con el prurito de observador; pero, tal vez por eso mismo, se controla más y se acomoda mejor que en otras oportunidades.

Lástima grande que una representación como la de *Tartufo*, por el estudioso conjunto de *El Arlequín*, se lleve a escena escasas cuatro o cinco veces. Si el teatro clásico, no llena la sala del Nacional, bien puede esperarse que los colegios y otros grupos culturales quieran contar con la experiencia, única en Costa Rica, de ver obras de Molière (p. 82).

161 Se refiere a *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, estrenada en noviembre de 1963.

El 31 de mayo de 1964, el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (INAD)¹⁶² de Costa Rica publicó, en el diario *La Nación*, un “manifiesto” (Figura 151) dirigido al Teatro Arlequín con motivo del montaje de *Tartufo*, que era, en el fondo, un reconocimiento público al trabajo bien hecho. Hacía patente, entre otros asuntos, que la puesta de esa obra había “contribuido a consolidar en nuestro país el interés por las tareas escénicas”; a destacar “por prioridad de méritos la interpretación que hacen de sus personajes: Ana Poltronieri, Guido Sáenz, José Trejos y Daniel Gallegos”; a subrayar el trabajo escénico de Flora Marín y Anabelle de Garrido; y, finalmente, a felicitar al director Lenín Garrido. Este tipo de manifestaciones era la primera vez que se hacía¹⁶³.



Figura 151. Manifiesto (reconocimiento) del Instituto Nacional de Artes Dramáticas al trabajo realizado en *Tartufo*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 12.

162 Según reseña el profesor, actor y director teatral Sergio Román Armendáriz: “Alfredo Sancho Colombari (Cartago, C.R. 1924-México, D.F., 1990) fundó el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (INAD, C.R. 1961-1966) siguiendo el modelo del Instituto de la Asociación Nacional de Actores de la República Mexicana (ANDA), uno de cuyos principales directivos, el actor Andrés Soler, fue el presidente honorario y el principal asesor del INAD”. Recuperado de http://sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=207

163 En ese momento el Comité Ejecutivo del INAD estaba conformado por: Alfredo Sancho, Judith Bermúdez, Elberth Quirós, Sergio Román y Daniel Camacho.

El Arlequín y The Little Theatre Group

En julio de 1964, el Teatro Arlequín se aventuró con una coproducción con The Little Theatre Group. Así, ambos decidieron poner en escena *The Beautiful People*, de William Saroyan, en su versión en inglés. La obra se estrenó el 10 de julio en el Teatro Nacional y fue dirigida por Daniel Gallegos. El elenco estuvo formado por Jack Brooking, Bob Holmes, Ana Sayaguez, Tony Vincent, Jean Lobit, Norman Strand y Guido Sáenz. Seguidamente, se puede ver una escena de la obra en esta fotografía histórica (Figura 152)¹⁶⁴.



Figura 152. Escena de *The Beautiful People*, de Saroyan, montaje del Teatro Arlequín y The Little Theatre Group en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal donado por Daniel Gallegos.

En el *Diario de Costa Rica* del día 7 de julio de 1964 se publicó un artículo con el título “La hermosa gente en el Teatro Nacional”, el cual se transcribe luego. La ilustración que lo complementaba (Figura 153) era una fotografía de Bob Holmes y Ana Sayaguez, en una escena de la obra.

La obra “The Beautiful People” de William Saroyan, será puesta en escena el viernes 10, por el Little Theatre Group y el Teatro Arlequín.

Esta magnífica comedia llena de humor, poesía e imaginación, tuvo un gran éxito artístico cuando fue estrenada en New York hace algunos años.

William Saroyan es un dramaturgo original. Su fe en la humanidad pareciera tener la virtud de contagiarnos de optimismo. Su poesía ingenua si se quiere, nos produce un extraño y especial encanto.

164 Fotografía donada, gentilmente, a la autora, por el dramaturgo Daniel Gallegos.

Dirigida esta obra por Daniel Gallegos, cuya última puesta en escena de “Pígmalión”, constituyó un suceso artístico de nuestro medio.

La obra será dada en idioma inglés, contando el señor Gallegos con un talentoso elenco (p. 12).

Ese mismo día 7 de julio, en el suplemento llamado *Futuro*, nombre de un órgano estudiantil a cargo de estudiantes universitarios a los que el *Diario de Costa Rica* les daba espacio, se publicó un artículo titulado “En el Teatro Nacional The Beautiful People” que decía lo siguiente:

El viernes 10 del corriente a las 8 y 30 p.m. se estrenará en el Teatro Nacional la delicada obra de William Saroyan, THE BEAUTIFUL PEOPLE, con la actuación conjunta de artistas del Arlequín y del Little Theatre Group, bajo la acertada dirección de Daniel Gallegos, quien cosechó éxitos inolvidables al montar las dos famosas obras, Pígmalión y Perdón, Número Equivocado. En el reparto de The Beautiful People, figuran actores veteranos como Guido Sáenz y debutantes como Tony Vincent, quien logra una interpretación de su personaje de Owen, de nivel profesional. Figuran también en forma sobrealiente Ana Sayaguez en el papel de Agnes, Robert Holmes en el del Padre, Jonah; Jack Brooking en una excelente caracterización del borracho Dan, Joan Lobit como Harmony Blue Blossom y en actuación especial tendremos al sin par Guido Sáenz, considerado como el primer actor nacional y quien tendrá a su cargo el papel de Mister Prim.

The Beautiful People es una comedia que tiene la fascinación y encanto de toda la obra de Saroyan. Posee la magia de proyectarnos personajes fundamentalmente buenos cuya premisa es el amor.

Saroyan salva a su “BELLA GENTE” de los retorcidos complejos de la mayoría de los personajes de autores contemporáneos en que prima lo negativo y desagradable. Su humanidad es pura y limpia, su línea de acción constructiva.

Ayer, tuve el gran placer de asistir a uno de los ensayos que han venido llevándose a cabo en el Nacional y no pude menos que sentir una gran admiración por este grupo de artistas que han puesto todo su empeño en el montaje de la “BELLA GENTE” y por Daniel Gallegos, quien, en una admirable dirección, logra que cada uno de los actores y el conjunto mismo, se desenvuelva con una naturalidad y una forma de actuar de verdaderos profesionales.

Estoy segura de que el numeroso público, que indudablemente asistirá a la gran premiere del viernes 10 de julio, disfrutará de una obra llena de delicadeza y bondad montada con verdadera maestría (p. 23).

También el *Diario de Costa Rica* del día siguiente, 8 de julio, publicó una nota titulada “La hermosa gente’ de William Saroyan”. Se acompañó de una fotografía (Figura 154), cuyo pie explicó:

Esta interesantísima obra del dramaturgo norteamericano contemporáneo, William Saroyan, se presentará en inglés, el próximo viernes 10 de julio, en el Teatro Nacional.



Figura 153. Escena de *The Beautiful People*, de Saroyan, montaje del Teatro Arlequín y The Little Theatre Group, en el Teatro Nacional

Fuente: Diario de Costa Rica, 1964, p. 12.



Figura 154. Escena de ensayo de *The Beautiful People*, de Saroyan, montaje del Teatro Arlequín y The Little Theatre Group, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1964, p. 17.



Figura 155. El director de *The Beautiful People*, de Saroyan, da indicaciones. Montaje del Teatro Arlequín y The Little Theatre Group, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 33.



Figura 156. Aviso de presentación de *The Beautiful People*, de Saroyan, montaje del Teatro Arlequín y The Little Theatre Group, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1964, p. 6-C.

Dicha puesta en escena ha despertado gran curiosidad entre el público amante del buen teatro.

En la fotografía: Bob Holmes y Anna Sayaguez, discuten con su director Daniel Gallegos, durante un ensayo de la obra (p. 17).

Aunque se diga que los actores “discuten con el director”, más apropiado hubiera sido señalar que Gallegos trataba de insinuar cierta gestualidad de asombro en el actor Bob Holmes, como era en la realidad, y confirmó el director a la autora de esta memoria.

Ese mismo día 8 de julio, en el diario *La Nación*, salió publicada una fotografía del elenco mientras recibía indicaciones del director, Daniel Gallegos (Figura 155), con el título de “William Saroyan por primera vez en nuestras tablas”. A modo de explicación de la imagen se incluía el texto siguiente:

La obra *The Beautiful People* de William Saroyan será puesta en escena en inglés, el viernes 10 y el martes 14 de julio por el Little Theatre Group y el Teatro Arlequín. Esta magnífica comedia está llena de humor, poesía e imaginación y obtuvo un resonante triunfo cuando fue estrenada en Nueva York. En la gráfica vemos al Director de la obra Daniel Gallegos, explicando a los actores un difícil pasaje de la obra. Aparecen en el orden usual: Jack Brooking (Director de Teatro de la Universidad de Kansas), Bob Holmes, Anna Sayaguez, Tony Vincent, Norman Strand y el Director (p. 33).

También en esa misma edición se incluyó el aviso del estreno, programado para el viernes 10 de julio de 1964, en un cuadro similar al de *La Prensa Libre* del día 9 de julio de 1964 (Figura 156), en el cual, adicionalmente a los datos usuales en estos casos, se indicó que se trataba de una función benéfica a favor del asilo de ancianos Carlos María Ulloa y que la dirección de la pieza era una colaboración de la Universidad de Costa Rica (pues en ese momento Daniel Gallegos era funcionario de esa entidad).

Ese día 9 de julio, en el periódico *La Nación*, se divulgó una fotografía (que luego se va a repetir en la edición del 14 de ese mes) con el título “Nuevo talento se destaca en la producción en inglés de ‘La hermosa gente’”. Esta imagen era muy similar a las publicadas anteriormente por este y otros diarios. Su pie decía así:

La Hermosa Gente, de William Saroyan, la nueva producción que presentan conjuntamente el Teatro Arlequín y el Little Theatre Group ha despertado gran interés en nuestro culto

público amante del buen teatro. La producción dirigida por Daniel Gallegos tiene un elenco muy talentoso, especialmente las figuras de Anna [Sayaguez] y Tony Vincent que tienen a su cargo papeles estelares (p. 33).

El día del estreno, 10 de julio, el *Diario de Costa Rica* también publicó una fotografía del grupo participante en compañía de su director y una nota titulada “Hoy estrenan The Beautiful People”, cuyo contenido era el siguiente:

Hoy a las ocho y treinta de la noche en el Teatro Nacional, será presentada al público la obra The Beautiful People, de William Saroyan.

No dudamos del éxito artístico de esta obra que es dirigida por Daniel Gallegos, quien cuenta con un elenco formado por artistas del Little Theatre Group y del Arlequín. Haciendo su primera presentación en inglés el artista Guido Sáenz.

Fotografía tomada durante un descanso entre escenas en la que aparecen: Jack Brooking, Anna Sayaguez, Tony Vincent, Norman Strand y Bob Holmes (p. 16).

En la edición del periódico *La Nación* del 14 de julio, se incluyó una ilustración y una gacetilla titulada “The Beautiful People’ hoy en el Nacional”, cuyo contenido era el siguiente:

Esta noche y por última vez los grupos del “LITTLE THEATRE GROUP” y “EL ARLEQUIN” presentarán en el Teatro Nacional la maravillosa comedia poética de William Saroyan “THE BEAUTIFUL PEOPLE”. La obra fue estrenada el pasado viernes con magnífico éxito. La dirección de Daniel Gallegos y su equipo de actores de primera categoría, hicieron que el público del estreno, que llenaba el teatro, aplaudiera con el entusiasmo delirante que sólo los grandes espectáculos logran. La última oportunidad de admirar este magno suceso artístico será esta noche a las ocho y media (p. 40).

En ese matutino también se incluyó (página 52), el aviso de la última función (“Last Performance”), pues, como ya se sabía, solamente se habilitaron dos noches de presentaciones. En esa misma página se incluyó un artículo titulado “Sobre ‘The Beautiful People’”, suscrito con pseudónimo (“Fena”), el cual apuntó:

En una encomiable unión de grupos: THE LITTLE THEATRE GROUP y el ARLEQUIN nos dan ahora la oportunidad de palpar en toda su dimensión a William Saroyan.

La obra de Saroyan y diríamos esta en especial, posee toda esa cualidad de belleza lírica, etérea, limpia, de emocionada ternura que está ajena en la mayoría de los autores contemporáneos y que se nos hace ya nostálgica.

La “Bella Gente” o “Hermosa Gente” no puede escapar a la sensibilidad del espectador, aunque su sutileza sea evidente. El impacto de su bondad, de su inocencia, de su hondura, de su simbolismo y de su cósmica belleza, sacude y conmueve. Es la fe en el ser humano, es el amor al ser humano, es ver la bondad en la vida y todo esto tratado con humor o patetismo, lirismo y poesía.

Si dijimos al principio que se nos había hecho palpar a Saroyan en toda su dimensión, es porque esta producción presentada en el Teatro Nacional el viernes pasado, dirigida por Daniel Gallegos, lo logra ampliamente. Es una de esas raras y afortunadas

combinaciones de talentos. Gallegos, con un reparto excepcional, logra con un movimiento escénico increíblemente bello, de intuición e interpretación justa, crear un ambiente y una atmósfera mágica que es la obra misma.

El debut de Tony Vincent en el papel de Owen constituye todo un acontecimiento. Su interpretación es sencillamente asombrosa y espectacular y obtiene con ella un nítido triunfo de actuación.

Ana Sayaguez es otro caso extraordinario. La proyección de su Agnes es perfecta. Conmueve, suspende, electriza y tiene toda la fineza espiritual que el personaje requiere. Vincent y Sayaguez se convierten en los talentos jóvenes de más promesa para nuestro teatro. Ambos tienen “ese algo” que hace que sus presencias en esta obra, sean memorables.

Joan Lobit logra una encantadora caracterización de su Harmony Blue Blosson. Asimismo, da dimensión y gran fuerza a Jonah, Robert Holmes.

El veterano Guido Sáenz, quien por primera vez lo vemos actuando en inglés, nos convence de su ilimitado talento y sensibilidad. Su gran sentido de adaptación lo hace crear un Mr. Prim que “roba escena” desde que aparece.

En Jack Brooking se siente al profesional. Es indiscutiblemente un maestro. Su aparición en escena es poderosa. De un patetismo y de una calidad humana como pocas veces hemos podido ver en nuestros escenarios.

Débilmente servido el papel de Father Hogan por Norman Strand que no logra ubicarse en la unidad del grupo.

La escenografía revela una profunda imaginación y buen gusto y una completa comprensión de la obra.

En resumen, damos gracias a estos dos grupos teatrales por habernos dado un espectáculo de tal jerarquía (p. 52).

El 17 de julio de 1964, en *La Prensa Libre*, Guido Fernández se refirió a la puesta en escena de *The Beautiful People* en una reseña titulada “Saroyan en el Nacional”. El texto era el siguiente:

“The Little Theatre Group”, en asocio del Teatro Arlequín, ha llevado a escena una obra de William Saroyan.

Este cronista debe confesar que Saroyan es una de sus debilidades o quizás para ser más sincero, su autor favorito en la literatura dramática contemporánea de los Estados Unidos. Por lo tanto, todo lo que diga en torno a “The Beautiful People”, la pieza que Daniel Gallegos ha dirigido para presentarla en el Teatro Nacional, tiene que verse sometido al influjo de una enorme simpatía, de una admiración a veces poco racional por el autor.

Las obras de Saroyan tienen la dificultad de que hay que leerlas o verlas representadas en el idioma que fueron escritas. Su teatro es como el de Giraudoux, si bien menos orgánico, o podría decirse mejor organizado, que el de éste. Más que teatro, a veces sus obras son poemas, arrebatos líricos que surgen no de una pose declamatoria o de un teatro en verso, sino de la actitud de los personajes, de la interacción que se establece entre ellos y, particularmente, de la atmósfera que hay a su alrededor.

El teatro de Saroyan comunica alegría y optimismo, pero no porque sus personajes sean bullangueros o soñadores, sino porque hay una nota de confianza en el género humano, de fe en los hombres que prevalece aun en los momentos de infortunio porque atraviesan. Por lo demás, desde el punto de vista formal, Saroyan es deliciosamente irrespetuoso. Sus obras parecen improvisaciones, están lejos de seguir moldes temáticos o convenciones técnicas. En “The Beautiful People”, por ejemplo, tanto como en su obra maestra, “The time of your life” –el cronista escribe los títulos en inglés porque las traducciones que existen no son satisfactorias: “La hermosa gente” y “El tiempo de tu vida”–, son obras que discurren en escena en forma de episodios superpuestos, como si en vez de teatro estuviéramos viendo una película hecha de recortes de otras, o como si nos asomáramos a un calidoscopio. No hay una línea argumental severa; no existe una “idea” dramática como la entiende cualquier autor. Pero tampoco su osadía llega a extremos tales como los de Ionesco y Becket, autores entre los cuales Saroyan es un verdadero clásico francés. Lo que tiene en mente el rebelde californiano no es desafiar las normas consuetudinarias del teatro, sino simplemente ignorarlas.

La presencia en Costa Rica de Jack Brooking, profesor de teatro y asistente del director dramático en la Universidad de Kansas, y la devoción de Daniel Gallegos por Saroyan han hecho que la puesta en escena de “The Beautiful People” sea posiblemente la mejor realización de “The Little Theatre Group” en lo que lleva de existencia. Brooking no sólo actúa en un papel difícil, y lo hace muy bien, sino que tiene el mérito de haber concebido una escenografía en donde el encanto mágico de la poesía saroyana está presente, sin que sea obvio. A Daniel Gallegos, como queda dicho un feligrés de Saroyan, este ejercicio como director debe haberle sido satisfactorio por un doble motivo. Primero, porque está dirigiendo una obra de textura completamente ajena a lo que ha hecho en otras oportunidades; y segundo, porque le da la oportunidad de desenvolverse en el idioma en que prácticamente ha desarrollado su entrenamiento teatral. La personalidad más distinguida en “The Beautiful People” es, sin embargo, Tony Vincent, un jovencito que sorprende por su aplomo, por su versatilidad y especialmente por su forma agresiva de presentarse en escena como si aquello fuera la sala de su casa o la cosa más habitual del mundo. En el teatro, Tony Vincent tiene una muy promisoría perspectiva. El resto del equipo es magnífico, especialmente por lo que hace a Robert Holmes y a Guido Sáenz, éste último disfrutando de tal modo de su papel que a ratos le disputa supremacía a Tony Vincent. Jean Lobit, Norman Strand y Anna Sayaguez completan el reparto y su trabajo es notorio por la propiedad. La señorita Sayaguez tiene para el teatro una excelente figura, si bien podría cultivar mucho más la voz.

El espectáculo no es inmaculado, por supuesto –el coro que al final interpreta una melodía suena más a Gleen Miller que a un auténtico “blues” en que seguramente pensó Saroyan– pero es estimulante. Aunque, por supuesto, el cronista está dispuesto a perdonar todo en nombre de su vieja amistad ideal con el autor y la gratitud que siente porque se le haya puesto a su alcance, escénicamente se entiende, por primera vez una obra suya (p. 2-A).

El día 19 de julio, en el periódico *La Nación*, apareció en versión bilingüe (español-inglés) la crítica de Alberto Cañas. A continuación, se reproduce el texto en español:

THE BEAUTIFUL PEOPLE- Comedia en dos actos de William Saroyan. Una co-producción del Little Theatre Group y El Arlequín, presentada en el Teatro Nacional bajo la dirección de Daniel Gallegos [negrita pertenece al original].

William Saroyan es un fenómeno de las letras norteamericanas. “Enfant-terrible” a los 25 años y niño prodigio a los 50, Saroyan se las ha arreglado de alguna manera para sobrevivir en medio de libros buenos y malos, de obras de teatro excelentes y pésimas, y, literalmente, millares de cuentos cortos, muchos de los cuales son en verdad cortos sin ser cuentos.

Todo el mundo está de acuerdo, sin embargo, en que como dramaturgo Saroyan no puede ser pasado por alto, y que habla desde el escenario, con una voz propia e inconfundible. No obstante, lo cual, alguna vez estuvo 16 años sin lograr que un empresario se arriesgara a montar una comedia suya.

En la vida literaria de William Saroyan, hay dos amores: las palabras y la gente. Su amor por la gente no logra expresarlo sino por medio de palabrería, bellísima palabrería, palabrería sin sentido, palabrería poética. Y esa palabrería poética le ayuda a construir lo que indudablemente es su propósito central: un mundo poético. Cuando Saroyan está de vena, el espectador penetra en ese mundo particular de poesía, de humor y de locura. Y en “The Beautiful People”, Saroyan está de vena.

“The Beautiful People” (que podría traducirse al castellano como “¡Qué Bella es la Gente!”), es una de las primeras obras de Saroyan. Fue estrenada en Nueva York en 1941, y estuvo poco en cartelera; sin embargo, fue una fuerte candidata al Premio de los Críticos por la mejor obra de esa temporada, a pesar de que el premio se otorgó al día siguiente del estreno. Desde entonces, se habla mucho de ella, ha sido publicada muchas veces, pero representada muy pocas. Y es que es una obra difícil de dar, y necesita un director con una sensibilidad muy especial. Ese director lo ha encontrado en Daniel Gallegos, que es, a su vez, un personaje un poco saroyanesco.

Nada importante sucede en “The Beautiful People”. Pero el dramaturgo logra hacernos creer que sus personajes, que sus gentes, no sólo son bellas sino también importantes. Tan importantes que algunos se limitan a hablar y no se preocupan de hacer otra cosa o de explicar su presencia en la vieja casa californiana donde un hombre indefinible vive de una pensión que recibe por error, cuidando a medias de una hija de 17 años que se preocupa de mimar a los ratones que habitan la casa, y a un hijo poeta de 15 que se limita a escribir libros que consisten cada uno de una palabra llena de significado como “árbol” o “es”.

La muchacha cree firmemente que son los ratones y no su hermano quienes escriben su nombre con flores en el piso de la sala; el muchacho escucha a un hermano mayor que toca trompeta a 3.333 millas de distancia en Nueva York; una vieja encantadora viene a visitar al padre sin motivo alguno; la muchacha se enamora de un joven a quien conoce en la biblioteca pública y a quien no le quedan los zapatos; un hombrecillo efusivo llega a investigar el asunto de la pensión, y tras averiguar que el padre no tiene derecho a percibirla, decide aumentársela en vez de cancelarla; un irlandés de maravilla se emborracha, y el hijo mayor regresa de Nueva York tocando la trompeta por el camino. Eso es todo.

Pero está también la magia del lenguaje de Saroyan, y la magia de los personajes de Saroyan, que no sólo son bellos, sino que son además maravillosos; que viven en un mundo de sueños (como algunos de los personajes de Eugene O’Neill, sólo que no trágicamente como éstos), pero los sueños son parte de sus propias realidades. El mundo es para ellos lo que debiera ser, y nadie se preocupa de pensar que tal vez las cosas no sean como se las imagina. Saroyan no sólo ama a la gente y a las palabras, sino que está apasionadamente enamorado del mundo.

Ya era hora de que en Costa Rica viéramos una obra de Saroyan. Que “The Beautiful People” haya sido estrenada en inglés, llena sólo a medias la necesidad, ya que una producción en castellano atraería mayor número de público, y le permitiría conocer la obra, la palabrería, los personajes, y el mundo especial de este dramaturgo californiano y medio loco. Algo se debería hacer, y ya, para que esta obra se represente en español, y esto no sería difícil en vista de que tres de los principales intérpretes son bilingües.

Dos actores muy jóvenes llevan el peso de la obra: Ana Sayaguez y Tony Vincent. La primera ha dado un gran salto desde su bella pero fría Clara¹⁶⁵ en “Pigmalión” hasta esta encantadora e inocente Santa Inés de los Ratones que hace ahora; se mueve con gracia, tiene una precisión exacta y proyecta claramente a su personaje; cuando logre dominar una tendencia que su voz tiene hacia la monotonía, se convertirá en una de nuestras principales actrices. En cuanto al joven Vincent, es un actor de nacimiento, intuitivo y sensible que se apodera de la escena y no la suelta; algunas veces tiende a exagerar, pero un director cuidadoso le corregirá fácilmente este defecto.

Hay otros actores que se lucen en “The Beautiful People”: el primero es Jack Brooking que hace el irlandés; el papel es corto, pero el actor no; y hace un borracho, pero sin una gota de exageración; el irlandés de Brooking es un tipo patético, perdido, completamente fracasado, pero el actor nos convence de que este personaje, sin darse cuenta de ello, ha triunfado interiormente. Es lástima que Jack Brooking esté sólo de paso por San José, porque valdría la pena verlo en escena más a menudo, y ver en escena esos decorados que diseña con tanta imaginación y tan buen gusto. El otro que se luce es Guido Sáenz, que por espacio de ocho años o poco menos, ha sido una de las columnas de nuestro teatro; todo el mundo reconoce en él a un actor excelente, y últimamente le ha dado por asumir papeles de carácter. Ninguno le ha calzado mejor que el de [Mr.] Prim, el efusivo personaje que una vez fue a México y no resiste la tentación de contarle a todo el mundo los pormenores del viaje. Guido Sáenz sabe mucho de trucos escénicos, y convierte en papel estelar lo que en el texto no es más que un personaje corto. En todo caso, pocas veces ha actuado mejor.

El resto del reparto está discreto, como lo está siempre en las presentaciones del Little Theatre Group. Pero la verdad es que no es mucho lo que puede hacer frente a la experiencia de Jack Brooking y Guido Sáenz y frente al encanto juvenil y sensibilidad de Ana Sayaguez y Tony Vincent.

Se podría hablar mucho de la labor directorial de Daniel Gallegos. “The Beautiful People” abre con una escena cuidadosamente montada, pero por el resto del primer acto desciende a una lentitud de tortuga.

Dichosamente, recobra su ritmo al abrirse el segundo acto, y entonces comienza a ponerse progresivamente más brillante, hasta que literalmente explota en la tranquila pirotecnia de un clímax bellamente compuesto, donde todos y todo parecen iluminar las intenciones de Saroyan, y revelar teatralmente un mundo muy particular.

165 Su personaje en *Pigmalión* era el de Miss Eynsford-Hill.

Aunque tal vez sería más correcto decir que revelan antiteatralmente un anti-mundo muy particular. Porque si uno se fija bien, Saroyan puede ser el primer anti-autor norteamericano de las primeras anti-comedias norteamericanas (p. 13).

La obra premiada de Daniel Gallegos sube a escena

La obra *Ese algo de Dávalos*, de Daniel Gallegos, premiada en 1960 en Guatemala, finalmente subió al escenario. Su estreno se dio el 18 de setiembre de 1964 en el Teatro Nacional, bajo la dirección del autor y de Jack Brooking¹⁶⁶. El elenco estaba formado por Fernando del Castillo, Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Daniel Gallegos, Oscar Argüello, Mavisa de Fernández, Allan Chacón y Jaime Feinzag.

Con bastante anticipación, ya se había empezado a informar al público sobre este montaje. Así, en el *Diario de Costa Rica* del 15 de agosto de 1964, se publicó un amplio reportaje textual y fotográfico alusivo a *Ese algo de Dávalos* y su montaje que se estrenaría el mes siguiente. El artículo se tituló “Daniel Gallegos, escritor” y decía así:

El grupo de teatro del Arlequín se encuentra ensayando una nueva obra. Este hecho, por sí sólo, llamaría la atención del público que conoce la calidad de los artistas de esta agrupación, y que se apresta a comprar las entradas de cada nueva presentación que hacen.

Esta vez, la expectación que existe es enorme y con razón: se va a poner en escena una obra de Daniel Gallegos. A Gallegos ya le conocíamos como director y como actor, pero hasta ahora tenemos la oportunidad de ver su talento como escritor.

La obra “ESE ALGO DE DÁVALOS” es magnífica. Interesa sobremanera, desde el principio hasta el fin. Para que se den una idea de lo que se trata, lean el ambiente en que se desenvuelve el acto primero.

[...] ¹⁶⁷

Ahora les hablaré de ella. Dávalos es un pintor que ha alcanzado fama y que vive para su arte. Una de sus frases es la siguiente, dirigida a su discípulo Fabián: “Luego que pase el amor te darás cuenta de lo que digo. Te encontrarás entonces atado a una serie de responsabilidades domésticas que te irán carcomiendo el espíritu y malogrando la inspiración. ¿Qué piensas inmortalizar en el lienzo: la tosferina, el sarampión, la rubéola?” [Dávalos] Está absolutamente en contra del matrimonio del artista, puesto que cree que es incompatible con el arte.

¹⁶⁶ A pesar de que en los comentarios hechos sobre el montaje aparece la dirección atribuida exclusivamente a Daniel Gallegos, en la publicación de la obra que hizo la Editorial Costa Rica en 1967, se indica en los créditos que fue compartida: Jack Brooking y Daniel Gallegos. Brooking también fue el responsable de la escenografía. (*Ese Algo de Dávalos*. Daniel Gallegos. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1967). Por una publicación de *La Nación* del 14 de setiembre, se informó que la dirección de Brooking fue mientras estuvo en el país y que, una vez que regresó a los Estados Unidos la continuó en solitario Daniel Gallegos.

¹⁶⁷ En el texto se copia literalmente la acotación del acto primero.

Angela Lester está enamorada de Dávalos y no puede separarse de él, ni librarse de la atracción que la tiene atada al pintor. Este lo sabe, cosa que se hace patente al final de la obra. Es rica, viste bien, toma licor en cantidad y se ha casado un gran número de veces.

Fabián es el discípulo predilecto de Dávalos, y siente hacia éste una admiración grandiosa. Fabián decide casarse con Clara, una compañera suya en Bellas Artes. El maestro rechaza la idea absolutamente, y cree que lo que quiere hacer es una tontería. Fabián opta por el primer premio en el concurso de Artes Pictóricas y cifra sus ilusiones en ganarlo.

Cassandra es una joven pintora, ganadora del primer premio de Bellas Artes, que está separada de su marido. Cae también bajo lo que podríamos llamar “hechizo” de Dávalos, y trata de conquistarlo. Claro que al mismo tiempo pretende “usarlo”, ya que, aunque ella aparenta ser una persona, en la realidad es otra completamente distinta. Osorio la llama “farsante”.

Osorio es un crítico de arte del [periódico] “La Estrella”, y se le teme por su pluma mordaz. Dávalos y él no son “exactamente amigos”. Es el primero en descubrir la falsedad de Cassandra. “Detesta a Dávalos porque respeta profundamente su genio”, y se cree a sí mismo un hombre mediocre.

Doña Walquiria es una mujer de la alta sociedad como hay tantas.

Tiene influencia y a todos les gusta estar bien con ella. Es presidenta de todas las asociaciones de beneficencia del país. Atiende cuanta reunión social se celebre, y declara que tiene un temperamento artístico. Ella, como todos los otros personajes de la obra, es “explotada” por el pintor.

Eduardo Estrada: un muchacho que se dedica al “jazz pictórico”, y llega a Dávalos recomendado por doña Walquiria.

El anterior es un análisis pequeño de los personajes.

La personalidad del autor se manifiesta a todo lo largo de la obra. En algunas ocasiones nos parece que se identifica con Dávalos, aunque nos es imposible asegurarlo.

La obra ridiculiza una serie de conductas de la sociedad actual, y las retrata tal y como se manifiestan.

No hay duda de que van a tener un gran éxito, no sólo por lo interesante del argumento, sino por lo magnífico del reparto: Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Ana Poltro-
nieri, Fernando del Castillo, Oscar Argüello, Tony Vincent, Mavis de Fernández,
y [por] la dirección de Daniel Gallegos y Jack Brooking¹⁶⁸ (p. 15).

En la edición del periódico *La Nación* del 10 de setiembre de 1964, se publicó una nota relacionada con el nuevo montaje, ilustrada con una fotografía de Ana Poltro-
nieri (Figura 157), que hacía el papel de Ángela Lester, uno de los personajes rele-
vantes de la pieza de Gallegos. El texto se tituló “El Arlequín estrena en el Nacional”,
y se transcribe a continuación.

168 El artículo omitió a Daniel Gallegos, que también actuaba; a Allan Chacón y a Jaime Feinzag.



Figura 157. Fotografía de Ana Poltronieri, integrante del elenco de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 40.



Figura 158. Fotografía de Fernando del Castillo, protagonista de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 42.

“Ese algo de Dávalos”, obra premiada con el primer premio en el Concurso Centroamericano en Guatemala de 1960, y original de nuestro gran autor y director Daniel Gallegos, será estrenada el miércoles 16¹⁶⁹ de este mes en el Teatro Nacional.

Gallegos, que se ha apuntado ya varios éxitos en dirección, en México y en Costa Rica (*Pígmalo*; *Perdón*, número equivocado; *The Beautiful People*; etc.), pone en manos del prestigioso grupo del Arlequín, y asume la responsabilidad de la dirección de su brillante obra: “Ese algo de Dávalos”. En el reparto figuran: Fernando del Castillo, quien desde hace años no aparece en nuestros escenarios después de memorables actuaciones; Ana Poltronieri; Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Oscar Argüello, Mavisa de Fernández y otros.

Constituirá sin duda, un acontecimiento el ver a este talentoso grupo dirigido con la maestría de Gallegos, y lo que significa ver su obra estrenada en Costa Rica, después del galardón guatemalteco (p. 40).

El día 12 de setiembre, en el periódico *La Nación*, se publicó una nota titulada “Estreno en el Nacional”. Se acompañaba con una fotografía del protagonista de la obra, Fernando del Castillo (Figura 158), quien hacía el papel de Ricardo Dávalos. Este actor se había iniciado en el Teatro Universitario y luego de algunos años fuera del escenario, regresaba con un papel protagónico. En el teatro era muy conocido por su carisma, su presencia escénica, sus dotes histriónicos y sobre todo su excelente voz. El texto se transcribe seguidamente.

El gran actor Fernando del Castillo, quien fuera primera figura del Teatro Universitario, cuando iniciara sus labores hace más de una década, reaparece en el escenario del Nacional, para asumir la responsabilidad del papel principal en la obra del autor y Director nacional Daniel Gallegos, “ESE ALGO DE DÁVALOS”.

Es indudable que la presencia de Del Castillo en esta obra, que fuera premiada en el Concurso Centroamericano de Guatemala en 1960, con [el] Primer Premio, constituirá todo un acontecimiento.

El reparto que acompaña a Del Castillo está integrado por figuras de gran calidad: Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Oscar Argüello, Mavisa de Fernández, Allan Chacón.

La obra ha sido dirigida por el propio autor y se estrenará el próximo jueves de este mes en el Teatro Nacional, como una producción del prestigioso grupo del Arlequín (p. 42).

169 Lo correcto era 18 y no 16 de setiembre de 1964.

El día 14 de setiembre, el periódico *La Nación* se refirió al acontecimiento que se avecinaba: el estreno de *Ese algo de Dávalos*, que era la obra premiada en Guatemala, en 1960. El escrito se tituló “El Arlequín presentará en el Nacional ‘Ese algo de Dávalos’” y estaba ilustrado con dos fotografías de algunos de los integrantes del elenco. A continuación, se presenta una de ellas (Figura 159), en la cual se observa, de izquierda a derecha sentados: Ana Sayaguez (Casandra), Daniel Gallegos (autor, director y también el Criado) y Ana Poltronieri (Ángela Lester). De pie, siguiendo el mismo orden: Jaime Feinzag (el Ministro Ugande), Fernando del Castillo (Ricardo Dávalos) y Guido Sáenz (Alberto Osorio). El texto se transcribe enseguida.

Presentará el grupo del Arlequín una obra que ha sido escrita y dirigida por el conocido director de teatro Daniel Gallegos.

Un poco de historia:

Comenzaremos con un poco de historia del autor Daniel Gallegos quien es uno de los jóvenes escritores costarricenses de gran valor actualmente.

Hizo su primera aparición en escena con el Teatro Universitario; siempre escribía y al mismo tiempo quería ser director de teatro. Viajó por largos años y se perfeccionó en las mejores universidades americanas y en México, en donde también dirigió teatro.

En la actualidad ha dirigido muchísimas obras, todas con gran sentido y verdadera vocación; notándose en ellas trabajo concienzudo y serio. Es uno de los más talentosos directores que actualmente laboran en el país. La crítica lo ha tratado muy bien siempre, por su capacidad y gran sentido en el movimiento escénico.

Una anécdota de la obra:

Para que nuestro público conozca la anécdota de esta obra, que se presentará en el Nacional el 17 de setiembre¹⁷⁰, haremos un poco de historia:

Cuando se abrió el Concurso Centroamericano de Guatemala, en el año 1960, Daniel Gallegos tenía dos obras, las cuales eran igualmente buenas. Resolvió entonces presentar ambas en el concurso, cada una con pseudónimo diferente. Los trabajos en total fueron sesenta, de los cuales quedaron quince finalistas, de estos quince, determinaron una obra como definitiva para el primer premio, pero el jurado, al reconsiderar, acordó que había otra de gran calidad artística y entonces resolvió premiar las dos obras. Al abrir los sobres se dieron cuenta de que eran del escritor costarricense Daniel Gallegos, ganándose los dos premios. Una de estas obras, la ganadora del primer premio es la que se pondrá en el Nacional y se llama “Ese Algo de Dávalos”; la otra obra, es “[Los] Profanos”, también premiada.



Figura 159. Parte del elenco de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional, con el autor y director de la obra

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 45.

¹⁷⁰ Es posible que se refiera a alguna función de presentación a la prensa o a invitados especiales, porque el estreno para el público general fue el día 18 de setiembre.

Los actores han trabajado intensamente por la noche en los ensayos, pese a que todos tienen sus trabajos de día.

El montaje escénico:

La dirección de la obra fue iniciada, después de leerla y apreciarla en todo su valor por el Dr. (en teatro) Jack Brooking, Director del Departamento de Teatro de la Universidad de Kansas, quien visitaba Costa Rica por una temporada. El Dr. Brooking volvió a los Estados Unidos y la dirección la ha continuado el propio autor. La escenografía es del Dr. Brooking, la cual es muy acertada e interesante. La decoración del escenario es de Rafael Angel García y el vestuario de Simmy, quien es una de las personas más indicadas para ello, puesto que fue graduado en París con Dior.

Argumento:

La obra trata del mundo de un pintor, supuesto genio en la pintura, su mundo social de farsantes y no farsantes.

Reaparecen actores:

Después de muchos años de haberse retirado de la escena, reaparece el conocido artista Fernando del Castillo, uno de los actores de más valor con que cuenta el país. Todavía se recuerda uno de sus más grandes éxitos en actuación con el Teatro Universitario: “Las Manos Sucias”, en donde su papel fue lo más brillante que puede dar un actor. Del Castillo tiene una magnífica voz y sus caracterizaciones son muy buenas, es versátil y ágil en la escena.

De nuevo la Poltronieri:

Después de memorables actuaciones, trabaja también en esta obra, Ana Poltronieri, actriz de gran potencialidad dramática, y que ha ido subiendo, hasta escalar la cumbre. Sus primeros pasos fueron en el Teatro Universitario con Del Castillo. Ahora ha asumido la responsabilidad de un papel muy importante en la obra de Daniel. La actriz saldrá inmediatamente después del estreno para España; en donde le ha sido otorgada una beca por el Instituto de Cultura Hispánica.

En Guatemala, en una gira que se hizo hace varios años con el Teatro Universitario, los críticos la catalogaron como la primera actriz centroamericana, por su interpretación de “La Zapatera Prodigiosa”¹⁷¹.

Nueva actuación de Guido Sáenz:

Guido Sáenz es uno de los más brillantes actores de carácter con que cuenta el país y está situado en el primer lugar de actuación en el teatro costarricense. Trabaja en la obra un importante papel. Las actuaciones que recordamos de Guido en las cuales ha tenido rotundos éxitos son: La Versión de Browning, Lecho Nupcial, Delito en la Isla de las Cabras; en las comedias, A Media Luz los Tres, La Endemoniada y Pigmalión.

171 Esta gira fue en marzo de 1956. El director del Teatro Universitario era Lucio Ranucci.

Nuevos actores:

Entre los nuevos actores figuran: Ana Sayaguez, a quien vimos en “Pigmalión”¹⁷² y últimamente en la obra de Saroyan, en inglés, “The Beautiful People”. Es evidentemente uno de los talentos jóvenes que prometen. Otro elemento joven de gran capacidad es Oscar Argüello, quien alcanzó en Pigmalión y en Tartufo interpretaciones de gran actor.

Pequeños roles:

En roles más pequeños (comparsa) y deliciosamente servidos, están doña Mavisa de Fernández en un papel satírico interpretado brillantemente. Allan Chacón, que debuta en esta obra y que, a no dudarlo, constituirá una revelación; es de los elementos universitarios que han venido cooperando en diversas actividades del montaje de la obra. Algunos de ellos tienen pequeños papeles.

Por lo que hemos visto de los ensayos, podemos augurar un verdadero triunfo a Daniel Gallegos y su grupo, del Teatro Arlequín, pues están muy sobrios y el movimiento escénico es magnífico.

Ahí entre bambalinas nos contaban que, al terminar la obra, el director Daniel Gallegos saldrá para Europa, en donde permanecerá un tiempo largo. Nos adelantamos a desearle un feliz viaje.

Estamos seguros que nuestro público cooperará con el esfuerzo que han hecho los del Arlequín, al presentar esta obra, y rendirán como siempre homenaje a los actores mencionados; lo mismo al autor de la obra (p. 45).

Ese mismo día 14 de setiembre de 1964, también en el periódico *La Nación*, se difundió una imagen (Figura 160) en la que aparecían Guido Sáenz y Ana Poltronieri en escena. Junto a ella, se anunciaba “El estreno del jueves”. El texto que se desplegaba era el siguiente:

El jueves 17 próximo, a las 8:30 p. m., el grupo del Arlequín estrenará “Ese algo de Dávalos”, obra original del dramaturgo y director costarricense Daniel Gallegos, en el Teatro Nacional.

“Ese algo de Dávalos” fue premiada en el concurso centroamericano de 1960, en Guatemala. La obra fue distinguida con el primer premio entre sesenta trabajos presentados.

El Arlequín, que es indiscutiblemente el grupo teatral de más prestigio en el país, se ha impuesto la tarea de llevar a escena la obra laureada y ha puesto, por consiguiente, su mejor equipo para interpretarla y dirigirla.

El propio autor Gallegos la dirige y en el reparto figuran: Fernando del Castillo, Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Oscar Argüello, Mavisa de Fernández, Allan Chacón y otros.



Figura 160. Escena de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 50.

172 En esa obra hacía el papel de Miss Eynsford-Hill.



Figura 161. Escena de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 56.



Figura 162. Escena de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1964, p. 17.

Un costoso y espectacular escenario que enmarcará a los complejos personajes que rodean al pintor Ricardo Dávalos y todo el detalle y cuidado, con la laboriosidad y calidad que caracteriza al grupo del Arlequín, darán como resultado un espectáculo de primera categoría artística, unido a la expectación que se ha producido por ver la obra premiada de Gallegos. El Nacional se verá lleno el jueves de amantes del buen teatro (p. 50).

El 16 de setiembre de 1964, se anunció el estreno de la pieza, el cual sería el viernes 18, en un aviso del periódico *La Nación*.

El 17 de setiembre, el diario *La Nación* también publicó el aviso del estreno, al igual que una nota con una fotografía (Figura 161) que corresponde al momento en que Ricardo Dávalos (Fernando del Castillo) se acerca a saludar a Doña Walquiria de Fernández Po (Mavisa de Fernández). A continuación, se presenta el texto respectivo titulado “Ese algo de Dávalos” en el Teatro Nacional”.

Doña Mavisa de Fernández, en uno de los mejores momentos, interpreta la rutilante figura social de Doña Walquiria de Fernández Po, junto con Fernando del Castillo, quien representa [el personaje de] Ricardo Dávalos, centro de ese mundo de la brillante y aguda comedia de Daniel Gallegos, que se estrena en nuestro Teatro Nacional (p. 56).

El 18 de setiembre, fecha del estreno, el *Diario de Costa Rica* dio amplia cobertura fotográfica a la puesta en escena de la obra. A continuación se incluye el texto “Próximo estreno de ‘Ese algo de Dávalos’” y dos de las imágenes que lo acompañaban (Figura 162), en la cual se observa a Casandra (Ana Sayaguez) y a Osorio (Guido Sáenz) y (Figura 163), en las que aparecen las actrices Maru y Judy Merino y Marjorie Ross, quienes eran parte del séquito de Doña Walquiria de Fernández Po.

Hoy en la noche se estrenará la aguda y chispeante comedia “Ese Algo de Dávalos”, escrita y dirigida por Daniel Gallegos Troyo.

Con un reparto magnífico, que incluye a Ana Poltronieri, como Angela; Guido Sáenz como Osorio; Oscar Argüello como Fabián; Allan Chacón como Eduardo Estrada; Jaime Feinzag como el Ministro de Arte y Cultura; doña Mavisa de Fernández como doña Walkiria; Rita Pérez Asch como Grisela; Maru Merino y Judy Merino; Manuel Antonio Hernández, Amalia Aragón, Marjorie Ross, etc., en papeles pequeños y como DAVALOS, el gran actor FERNANDO DEL CASTILLO, la obra promete gustar a nuestro público.

Esta obra mereció el primer premio en Teatro en el Concurso Permanente del Instituto de Bellas Artes de Guatemala.

El set es maravilloso. Fue diseñado por Jack Brooking, de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Kansas (p. 17).

Ese mismo día, 18 de setiembre de 1964, *La Nación* publicó un aviso bastante destacado del estreno (Figura 164), cuya composición tenía varios elementos: los datos básicos usuales, una imagen de Ana Poltronieri y un recuadro con los nombres de los actores y actrices con papeles relevantes. En relación con el texto de Gallegos, además del título se indicó que era una comedia en tres actos y, en paréntesis, la leyenda: “Primer concurso centroamericano de Guatemala en 1960”.

El 22 de setiembre Samuel Rovinski escribió el siguiente comentario, “Ese algo de Dávalos”, en el periódico *La Prensa Libre*:

Autor y director: Daniel Gallegos

Comentario: Samuel Rovinski G.

Gallegos se presenta esta vez en el doble ejercicio teatral de autor y director: Ya nos dio muestras de su indiscutible talento de realizador escénico con la memorable *Pigmalión* de Shaw y con la tierna visión poética de Saroyan. La noche del viernes 18 atraviesa el círculo de fuego de los espectadores, como autor; y lo hace sin muchos tropiezos, con elegancia y sobriedad.

“Ese algo de Dávalos”, se le informa al público, es una comedia que mereció el primer premio de los Juegos Florales de Guatemala en el año 60. Yo estaba interesado en conocerla. Supuse que tendría que leerla, dadas las eternas dificultades que ofrece nuestro ambiente para los autores nacionales, pero me llevé la agradable sorpresa de enterarme que el mismo autor se arriesgaba a emprender la difícil empresa de montar su propia obra.

Gallegos arma la comedia con un diálogo inteligente, intelectual, de una impecable sutileza, que invita a seguirlo con avidez y concentración. Es el eterno tema del narcisismo en conflicto con las fuerzas que lo encaminan a la revelación de sus verdaderos propósitos. Es el pintor consagrado que descubre su estancamiento, la prostitución de sus últimas obras artísticas (como nos lo dice el mismo personaje) y trata de vengarse destruyendo la personalidad de su único discípulo, un joven pintor de verdadero talento. Su amante de muchos años decide abandonarlo cuando se ve suplantada por una atrayente y oportunista pintora que se apodera de la atención y del amor del maestro. Así encauzado el conflicto, la comedia se hace interesante y el final está bien logrado, de acuerdo con la estructura de la trama.



Figura 163. Escena de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *Diario de Costa Rica*, 1964, p. 17.



Figura 164. Aviso estreno de *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 60.

Una realidad importante debo dejar apuntada aquí. La comedia de Gallegos, con todas sus virtudes y sus pequeños defectos, tiene características universales. Con ello quiero decir que se puede representar con propiedad en cualquier teatro del mundo y recibir la crítica habitual de los conocedores, sin la necesidad de la benévola sonrisa de condescendencia o el golpecito cariñoso en la espalda. Tiene suficientes cualidades para pretender el análisis serio de la crítica.

En la noche del estreno encontré sumamente floja la segunda escena del primer acto, situación peligrosa para el resto de la noche, porque actúa como un temprano soporífero para el espectador. ¿Dónde está la falla? El diálogo, como lo hice ver antes, es ágil e interesante. Y, sin embargo, la escena es deplorable. No es un secreto: son los actores los culpables. En el momento en que Dávalos, para deslumbrar a Casandra y convencerse de su poder, apuesta con ella que destruirá el talento de su discípulo al sugerirle que cambie el cuadro que aquél enviará al concurso, se establece un juego de seducción entre ambos personajes que se debe manifestar con calor. Pero Fernando del Castillo y Ana Sayaguez olvidan a sus personajes y, con una pasmosa frialdad, con un tremendo desconcierto, dialogan sin compenetrarse, como divididos por una pared invisible. Pensé para mis adentros: si la actuación se mantiene de esa manera ¡adiós comedia! Por fortuna, la cosa no resultó así.

A partir del segundo acto, la comedia recobró su agilidad y la actuación de todos resultó más pareja. Aunque Ana Sayaguez no reunía las condiciones ideales para el personaje, cumplió limpiamente con lo suyo. Fernando del Castillo tuvo momentos de frialdad y pesadez, pero se mantuvo correcto durante toda la obra. El novato Allan Chacón arrancó aplausos del público: tiene soltura, proyecta bien su voz y se mueve en escena a sus anchas, aunque exagera algunos gestos. Guido Sáenz tiene una feliz actuación como el crítico Osorio y saca partido al primer diálogo que sostiene con Casandra. Mavisa de Fernández se desempeña con mucha simpatía y comprensión de su personaje. Oscar Argüello compone bien el personaje del discípulo.

Merecen un comentario aparte Ana Poltronieri y la voz de Fernando del Castillo, dos joyas del escenario costarricense. Ana le da cohesión a las escenas donde interviene, corrección en el tiempo y certera ubicación en la escena. La voz de Fernando del Castillo es un halago al oído, la melodía de un instrumento privilegiado.

Jaime Feinzag sobreactúa un poco, pero cumple con su pequeño papel, así como los demás jóvenes, que se desempeñan con entusiasmo. Hay que anotar una agradable intervención de la jovencita, cuyo nombre escapa a mi memoria, que hace la secretaria de la pomposa Walkiria, con una notable mímica para emplear el abanico.

Un aplauso para Daniel Gallegos y el grupo de actores. Lástima grande que la temporada sea corta; estoy seguro de que, al calor de varias representaciones más, la comedia asentaría más aún (p. 2-A).

Ese mismo día 22 de setiembre, en *La República*, una persona, bajo la firma de L. V. Q., publicó un “Comentario de teatro” que decía lo siguiente:

A teatro lleno, porque la ocasión lo ameritaba, se presentó la noche del 18 de setiembre en nuestro Teatro Nacional, la obra de Daniel Gallegos T. “ESE ALGO DE DAVALOS”.

Quienes algo sabemos de Daniel Gallegos y reconocemos su sensibilidad artística, esperábamos ver algo bueno esa noche, además de que la obra había ganado un premio en 1960. Fuimos pues a verla, y a fe nuestra que vimos algo bueno.

La escenografía magnífica, el vestuario acorde con la personalidad de los actores y el diálogo corto y de gran colorido y variedad. El tema la eterna lucha del artista por realizarse como tal, aun contra los sentimientos de fidelidad o amor, si no son por el propio arte. Al final de la obra el artista, no derrotado sino reivindicado, termina por comprender la verdad y abandona su posición un tanto egoísta.

Fernando del Castillo cumple a cabalidad el personaje de Ricardo Dávalos. No se le puede exigir más y casi que no se podría dar más. Ana Poltronieri hace una “Angela” que es ante todo Angela y no Ana Poltronieri. Aclarando: vive intensamente su personaje y reitera así lo que algún crítico dijera de ella: “Es la mejor actriz de Centroamérica”; para quienes lo dudaban ahí está la prueba, para quienes lo recelan no les queda más que aceptarlo.

Oscar Argüello nos da un magnífico discípulo de Dávalos, aunque totalmente diferente a su maestro, que al cabo resulta un aprendiz en los asuntos de la vida sentimental. Y ese discípulo se encuentra en la obra y en la escena porque Argüello iguala la calidad de Ricardo Dávalos como personaje. Allan Chacón consigue darle a “Estrada” una personalidad propia con algo de ridículo y más de lastimero. Creemos que tiene un gran futuro en el campo teatral, el joven Chacón.

Ana Sayaguez... Buena. Ana Sayaguez trabaja en la obra, y trabaja bien, pero –y va el eterno pero– nos parece –y perdónese el atrevimiento porque no somos críticos– que el papel de Casandra Martín no era el apropiado para ella. ¿Sintió la Srta. su personaje?... Más claro: ¿Lo vivió? Dejemos la interrogante para recordar las lecciones del Profesor Sáenz en la Universidad y rememorar a Stanislavski. No queremos decir con ello que actuó mal, seríamos injustos, pero creemos –y esta opinión es sumamente personal–, que no actuó todo lo bien que era de desear.

Y pasemos ahora a Guido Sáenz y Doña Mavisa de Fernández. Sáenz con esa seguridad que muestra en escena y su bien modulada voz, logra –desde un papel bastante difícil– captar la admiración y el aplauso del público. Decididamente somos partidarios de Sáenz –disimúlesenos la parcialidad–, y si alguna vez se diera un premio al mejor actor nacional (a alguien se le podría ocurrir y no sería mala la idea), daríamos nuestro absoluto apoyo para que le fuera otorgado a Guido Sáenz. Doña Mavisa de Fernández hace un papel de gran comicidad en la obra. Y lo hace así porque tiene esa gracia y simpatía, que la hacen ocupar un lugar preferente en la atención del público. ¡Cuánto no suspiramos esperando la salida a escena de D. Walquiria de Fernández Po! Lástima que su papel sea tan corto. Digamos para finalizar que Doña Mavisa hizo su papel a la perfección.

En conclusión, una obra magnífica con un reparto magnífico, todo se une para darnos un espectáculo sumamente agradable. Otro triunfo del “Arlequín” y un triunfo indiscutible y brillante de Daniel Gallegos, autor y Director de la obra (p. 24).

Por su parte, en el diario *La Nación* de la misma fecha, 22 de setiembre de 1964, se difundió la crítica de Alberto Cañas (O. M.) acerca de la obra y el montaje. El texto era el siguiente:

ESE ALGO DE DAVALOS. Comedia en tres actos de Daniel Gallegos. Presentada por el Teatro Arlequín, con Ana Poltronieri, Oscar Argüello, Daniel Gallegos, Allan Chacón, Fernando del Castillo, Guido Sáenz, Ana Sayaguez, Mavisa de Fernández, y Jaime Feinzag, bajo la dirección de Jack Brooking y el autor. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Casi dos años después del estreno de “El Luto Robado”,¹⁷³ otra obra de autor costarricense, llega a la escena, y una vez más el público llena la sala, como para insistir en que tiene interés en conocer lo que aquí se escribe, o para seguir demostrando que las obras costarricenses “son taquilla”.

Le ha tocado el turno a Daniel Gallegos, que nos muestra una comedia precedida de fama, que obtuvo el Primer Premio en un certamen centroamericano en 1960. Hubo que esperar cuatro años para verla, pero la espera valió la pena, porque se trata de una obra de aliento y de exquisita calidad, de impecable construcción dramática (salvo un detalle a que nos referiremos luego), y de ágil e inteligente diálogo.

La desarrolla Gallegos en un mundo, un mundillo, de artistas, en un ambiente cosmopolita; pero la sabiduría dramática del autor la proyecta más allá de los estrechos límites en que se mueve, y le da un interés más universal, porque, siendo un análisis sardónico y tal vez pesimista de debilidades y pasiones humanas, de las victorias y derrotas, desgarramientos y engaños propios del éxito mundano, el espectador siente que aquellos artistas bien pudieron ser políticos, o profesionales, u hombres de negocios luchando por obtener un lugar cómodo bajo el sol, o un sitio destacado en las primeras planas.

Todo mundo tiene un capitán, verdadero o falso, auténtico o de impostura; el de este mundo concreto es Ricardo Dávalos, pintor triunfante, rey de los salones de exposición y de los salones de **cocktail party** [negrita pertenece al original]; y en torno a él se mueve una cohorte de parásitos que a veces le admiran, con frecuencia le desprecian y casi siempre le odian. El hecho de “ser alguien”, ha deshumanizado a Dávalos; los hombres no son para él otra cosa que instrumentos que él desprecia desde lo alto. El drama ocurre en el momento en que alguien entiende la lección, y convierte a su vez a Dávalos en instrumento suyo. Pero los Dávalos son indestructibles.

La comedia es básicamente cerebral; su acción ocurre prácticamente dentro del cerebro de sus protagonistas; y los cuatro personajes básicos conspiran los unos contra los otros, cada uno procurando que los demás sean los peldaños que necesita para su triunfo, su renombre, su satisfacción o su placer. Muchas veces, Gallegos ha manifestado que la mayor influencia que hay sobre su dramaturgia, es la de la norteamericana Lillian Hellman. Es cierto que la influencia mayor sobre Gallegos viene del teatro norteamericano. Pero el tema, los procedimientos, el tono de “Ese Algo de Dávalos” no son los de Lillian Hellman: recuerdan mucho más a ese maestro del diálogo alado y reflexivo que es S. N. Behrman, y es que tanto Behrman como Gallegos se preocupan más de lo que ocurre dentro que de lo que ocurre fuera; y Behrman tiene también la tendencia que tiene Gallegos, a examinar los problemas de la relación entre los hombres, al través de las crisis y los problemas de la creación artística.

Gallegos ha observado bien a sus personajes, y aunque algunos le resultan arquetipos, esto es la excepción. Todo el mundo ha visto un Dávalos, y todo el mundo conoce a un Osorio, que esconde su frustración convirtiéndose en el analista de lo que otros hacen, y que termina por sacar sus garras cuando llega el momento.

Gallegos los pone a moverse, no dentro de una trama definida y única, sino al través de momentos y detalles que va suministrando y dosificando hasta que ellos mismos se convierten en la base de una trama breve que estalla brillantemente en las últimas

173 Esta obra había sido estrenada por el Teatro Las Máscaras el 13 de noviembre de 1962, bajo la dirección de José Tassis.

escenas; así, la obra lo que cuenta es la relación de Dávalos con cada uno de los que le rodean: su amante, el crítico reputado, su discípulo, la joven pintora que aspira a derrotarlo, el adolescente que quiere pintar o hacer otra cosa, la señora que preside todas las asociaciones femeninas. Cada uno de esos personajes agrega algo al cuadro y tiene algo que hacer y que decir. No hay personaje que sobre ni escena que sobre. La construcción, decíamos, es impecable.

(Salvo al final; después del clímax de la comedia, Gallegos introduce un cuadro final, a manera de epílogo, que remata la obra, pero que como momento último, no la hace culminar; esta escena, por lo demás extraordinariamente escrita, debió preceder al discurso de Dávalos, para que fuera éste el que cerrara la comedia en un momento climático. Pero es que Gallegos tiende a no culminar sus actos hacia arriba, en una nota brillante, sino hacia abajo; y cuando no lo logra con el texto, lo procura con la dirección. Lo cual, desde el punto de vista del “oficio” se lo apuntamos como error).

Escenas, sin embargo, como esa última que no debió ser última, como la escena culminante entre Dávalos y Casandra, como el largo diálogo entre Casandra y Osorio, y el monólogo durante el cual Dávalos pinta casi en broma un cuadro que luego venderá con burlas en treinta mil pesos, tienen, verdaderamente, el toque mágico de la gran dramaturgia, y del teatro excelente. En ellas se revela Gallegos como un autor que domina sus medios de expresión.

(Aquí cabría consignar la observación de rigor, de que Gallegos debería afincar sus obras no en un ambiente internacional, sino en un ambiente costarricense, ya que en “Ese Algo de Dávalos” sólo hay un personaje, doña Valquiria de Fernández Po, evidentemente tico. Pero esa observación no la haremos, porque nos consta que Gallegos tiene obras inéditas donde ya busca con acierto esa raíz propia y necesaria).

De todo lo anterior, se desprenderá fácilmente que la noche del viernes 18 no sólo se enriqueció el teatro, sino también la literatura costarricense.

Pese al aforismo de que ningún autor debiera dirigir sus propias obras, Gallegos, con la colaboración inapreciable del norteamericano Jack Brooking, ha sabido mover fluidamente su obra, sin tropiezos, y movilizar debidamente su numeroso reparto. Puede que en su dirección exista alguna monotonía de ritmo, pero no es pecado considerable. Sí lo es la forma en que ha manejado sus finales de acto, con un apagón en escena previo a la caída del telón, que en más de una ocasión –notablemente al final del segundo acto– destruye el efecto dramático logrado por el texto; el público debe saber con certeza si un acto ha terminado o no. Esto hay que corregirlo en futuras representaciones.

Y ahora entramos al delicado terreno de la interpretación. En los cuatro papeles principales, hay dos actuaciones brillantes: la de Fernando del Castillo como Dávalos, y la de Guido Sáenz como Osorio. El regreso de del Castillo a la escena no puede sino ser saludado con alegría; su Dávalos está compuesto con meticulosidad, es, desde el comienzo, el personaje que se espera, y cuando el texto le ofrece –que es a menudo– una oportunidad de lucirse, la aprovecha sin ambages. Sigue teniendo una presencia escénica dominante, y un instrumento musical bien dominado en su voz.

Guido Sáenz, desde que ha abandonado (posiblemente no en forma definitiva) los papeles intensamente dramáticos, en favor de otros más livianos y casi de comedia, parece haberse transformado en otro actor: sus composiciones y caracterizaciones

son ahora más libres, menos limitadas; y en el caso concreto, todas las facetas del complejo carácter de Osorio están hábilmente reveladas y puestas de manifiesto. Su trabajo aquí es mejor que el de “Pígmalión” y el de “Tartufo”.

No parece que Ana Poltronieri haya dado en su Angela todo lo que puede dar. En la primera escena, su actuación fue eminente; en las subsiguientes pareció bajar un poco de forma, y, al subrayar los aspectos burlones de su personaje, no manifestó plenamente los patéticos. El personaje –y ella lo comprendió en el primer acto– no pide una línea recta sino una actuación compleja. Y esa actuación compleja terminó por no aparecer.

Ana Sayaguez ha venido ascendiendo en papeles de ingenua. Pero al adjudicarle el de Casandra, Daniel Gallegos cometió un error de reparto. Pese a su habilidad de caracterización (cuando entra a escena todo el mundo sabe quién ha entrado a escena), a la cada vez más encantadora gracilidad y facilidad de movimientos, creemos que el complicado personaje de Casandra está fuera de la experiencia vital y personal de esta joven actriz. Mientras Casandra está engañando a Dávalos y presentándosele como una joven esposa doméstica, la proyección es admirable. Pero en la escena culminante de ese personaje, en el momento de la confrontación con Osorio, el texto pide una actriz de más edad, de más experiencia y más recursos. Hay en Casandra una cualidad felina, inescrupulosa y cruel que exige más experiencia teatral. El encanto que irradió Ana Sayaguez en “Pígmalión” y en “The Beautiful People”, está presente en el primer acto de “Ese Algo de Dávalos”, pero su tipo de actriz no concuerda con el personaje de Casandra, y esto es de lamentar. Audrey Hepburn haría una magnífica Ofelia, pero no podría con Lady Macbeth, por la misma razón por la cual Charles Laughton nunca pudo intentar hacer de Robin Hood.

Oscar Argüello ha progresado mucho; su Fabián está bien diseñado, y su natural agilidad física se presta para la composición acertada del personaje. Mavisa de Fernández, como doña Valquiria, es uno de los personajes que hacen época; lástima que el director Gallegos no aconsejara al dramaturgo Gallegos alargar ese papel. Y Jaime Feinzag, en una breve intervención, es absolutamente ministerial, y contribuye con talento a la composición del cuadro ambiental. Feinzag es otro actor que está esperando un papel de consideración.

Párrafo aparte, y casi en mayúsculas, merece el debut de Allan Chacón, en el delicadísimo papel del desorientado adolescente que aspira a pintar. El papel es complicado, y Chacón lo saca a base de dos condiciones aparentemente opuestas: una espontaneidad contagiosa, y un ojo excepcional para los aspectos excéntricos del personaje. Hay dos clases de momentos memorables en su actuación: los que provienen de comportarse él como el joven que es, y los que emanan de una observación aguda y objetiva del tipo que desempeña. Chacón es una adquisición importantísima del Teatro, y tiene todas las condiciones (presencia, voz, habilidad, inteligencia), para convertirse en uno de nuestros actores más completos.

Y ya que hablamos de este personaje digamos que hay un error de texto en él: es un aficionado al jazz, al jazz “far-out”, y su conversación está salpicada de alusiones a maestros de esa escuela, como Gillespie; el error consiste en presentarlo como adorador de Armstrong; Armstrong no es “jazz progresivo”; más a tono estarían alusiones a Brubeck o a Thelonius Monk, por ejemplo.

“Ese Algo de Dávalos” es un éxito rotundo. Pese a su carácter sumamente intelectual, el público del estreno recibió con deleite su ingenio, su inteligencia y su mensaje. Repitamos, para cerrar, algo que dijimos arriba: no sólo el teatro sino también las letras costarricenses han salido enriquecidas (p. 20).

Un día después, el 23 de setiembre, *La Prensa Libre* le dedicó prácticamente una página completa a este montaje del Teatro Arlequín. Se trataba del conversatorio sobre el tema del momento, que se había dado en una de las famosas tertulias organizadas por la escritora Lilia Ramos. Llevaba el título de “Con un grupo artístico. Charlando acerca de ‘Ese algo de Dávalos’...” Además, aparecía ilustrado con la fotografía de los asistentes (Figura 165), en la que se identifican al escritor Arturo Echeverría Loría, el escultor Juan Rafael Chacón, el dibujante Juan Manuel Sánchez, Lilia Ramos y, de espaldas, Inés de Steffens, periodista responsable de la publicación, la cual se transcribe seguidamente:

Queremos hablar sobre Daniel Gallegos y su obra. Por eso, nada mejor que ir al centro de toda reunión literaria o artística. A ese rincón que Lilia Ramos ha convertido en lugar acogedor, donde llegan a charlar, literatos, escultores, pintores, y quienes, como yo, tratan de hallar la opinión madurada al calor de una discusión dirigida.

Allí encontramos a don Arturo Echeverría Loría, el poeta de honda sensibilidad, que tanta ternura ha sabido imprimir a sus versos. También está Samuel Rovinski, el joven novelista –con un ensayo autobiográfico en preparación–, y por supuesto, Lilia Ramos. Para ella, toda presentación sobra. Lilia está siempre presente en todo lo intelectual que se piensa y se hace. Es el alma y eje, brillantemente secundada por varios colaboradores, en la Editorial Costa Rica.

–Para empezar, ¿qué me dicen de “Ese Algo de Dávalos”?

–Hay una anécdota muy simpática– dice Lilia Ramos. En 1960 fue enviada a los Juegos Florales de la ciudad de Guatemala, bajo seudónimo. El Jurado la consideró magnífica, pero después de deliberar, resolvieron concederle premio también a otra obra presentada bajo el nombre de “Los Profanos”. Resultó que ambas eran de Daniel Gallegos.

–¿Únicamente ahora se presenta al público?

–Arturo Echeverría, Miguel Segura y yo integramos una comisión para tener tres obras teatrales que someter a la Editorial Costa Rica, y pensamos que debía ponerse un drama de Daniel –todavía sin nombre– que es de primera¹⁷⁴; pero el autor prefirió la comedia de crítica social.

–¿Cómo describiría usted “Ese Algo de Dávalos”? –preguntamos a don Arturo.

–Tiene un diálogo ingenioso, chispeante, con toques “wildeanos”.



Figura 165. Un momento en la tertulia de Lilia Ramos. Se comenta sobre la obra *Ese algo de Dávalos*, de Gallegos

Fuente: *La Prensa Libre*, 1964, p. 1-B.

174 Posiblemente Lilia Ramos se refiere a *La casa*.

Lilia intercala:

–Considero que es muy buena, pero como tengo un interés especial en las profundidades del alma humana y la parte puramente educativa, pienso que ese drama de Daniel –todavía sin nombre– repercutiría en nuestro medio, despertando muchas inquietudes en los adultos en contacto con los niños. En esta obra, para mí, Daniel resulta un maestro.

Nos agrega don Arturo:

–Daniel no solo es un magnífico autor de obras teatrales, sino un buen director y actor. La presentación de “Ese Algo de Dávalos” significa mucho para el teatro costarricense.

–En los últimos dos años –dice Lilia– se ha presentado, con todo éxito “El Luto Robado”, de Beto Cañas¹⁷⁵ y ésta. Todo lo cual significa un triunfo para el teatro nacional.

–¿Durará mucho en cartelera?

–Lo doloroso es que en este medio se tenga que trabajar tres y cuatro meses en preparar una obra, para luego presentarla cuatro veces.

–Falta de educación del pueblo –intercalamos.

–Tal vez cuando la Universidad madure más en sus estudios de teatro, haya más público para esa clase de obras. De cualquier manera, Ana Poltronieri, una magnífica actriz, va hacia Madrid, España para realizar estudios y tiene muchas posibilidades de actuar allá. Daniel también se marcha a Francia, a estudiar teatro, dirección y a escribir.

–Para terminar, ¿qué campo encuentran ustedes para los autores de obras teatrales?

–Sí hay campo para el teatro nacional –dice, enfáticamente Samuel Rovinski, pero con caracteres universales que se pueda adaptar en cualquier país.

Resumiendo, la obra de Daniel Gallegos “Ese Algo de Dávalos”, es un tema elaborado a base de ingenio y con un conocimiento de los caracteres, como sólo un humanista podría lograrlo. Nos alegramos por él, pero más nos alegramos por quienes puedan disfrutar de sus obras, y por el campo literario nacional, que lo cuenta entre los suyos (p. 1-B).

En *La Prensa Libre* del 29 de setiembre de 1964, una persona que firmó como Luneta 48 escribió el siguiente comentario titulado “Ese algo más de Dávalos. Comedia escrita y dirigida por Daniel Gallegos”:

Ha coincidido la crítica hecha a la obra escrita y dirigida por Daniel Gallegos en considerarla, como lo es, buena, buenísima, con ágil diálogo, con fino estilo no obstante la crudeza que en el fondo representa el tema central de la obra; el egoísta egocentrismo; se desarrolla en un ambiente de artistas como podría serlo en un

175 Esta obra de Cañas se había estrenado en el Teatro Las Máscaras, el 13 de noviembre de 1962, bajo la dirección de José Tassis, de la cual se dieron 25 funciones.

ambiente social cualquiera, en un hemiciclo parlamentario. La obra con su sana crítica es perfecta y marca una etapa en el teatro costarricense.

El autor, Daniel Gallegos, hombre joven, lleno de inquietudes, de exquisita sensibilidad, tiene el valor, tan escaso en nuestro medio artístico, de poner en escena, bajo la responsabilidad de su dirección, su propia obra y lanzar con ella un mensaje a su público. Todo ello merece el más caluroso aplauso, no aplauso de luneta, sino amplio y sincero aplauso por su mensaje, por su obra y por su magnífica dirección. Y ese aplauso lo damos con más sinceridad los que ya conocíamos el libreto antes de que se brindase a la crítica del público; tuvo Daniel Gallegos la inteligencia de escribir para que su obra fuese entendida, que no es lo mismo que comprendida, por muchos, sobre todo los Dávalos que existen en el país.

El comentario sobre interpretación tiene que ser también de aplauso; la escuela de Fernando del Castillo se demuestra en esta oportunidad no en la forma plena en que lo vimos actuar en otras oportunidades; tiene experiencia del teatro y lo vemos en su actuación, aunque tenga la limitación que representa el estar alejado de la escena desde hace tiempo.

Otra gran figura de nuestras tablas, Ana Poltronieri, actúa como la gran actriz que es, un poco fuera de su papel de millonaria¹⁷⁶ tratando de exteriorizar con vulgaridad sus reacciones y sentimientos; no la ayuda el vestuario tampoco, pero tuvo una espléndida actuación mostrándose como es: una gran artista del teatro. El personaje que encarna Guido Sáenz, el veterano actor, es magnífico; su Osorio es impecable y modula en el curso de sus actuaciones el personaje tortuoso, mezquino que desea destruir al hombre a quien en el fondo admira por sus triunfos.

El cuarto personaje de la obra es Casandra, interpretado por una joven actriz de gran promesa para nuestro teatro¹⁷⁷, a quien hemos visto en su corta actuación, escasamente un año, evolucionar en cada nueva presentación superándose; la vimos en un corto y juvenil papel en "Pígmalión"; ya con más experiencia teatral en el difícil papel de la ingenua intérprete de "The Beautiful People"; en estas interpretaciones se advertía la artista novel en escena que iba corrigiendo sus defectos, mejorando de manera ostensible; en su Casandra ha vencido con éxito el escollo que en su carrera representaba un papel de tan difícil complejidad; su interpretación fue buena.

Se ha criticado al autor y director de la obra por haber dado este papel de Casandra a Ana Sayaguez. ¿Fue error de Gallegos? No ha sido así. ¿A quién podía recurrir Daniel Gallegos para ese papel, ausentes de la escena otras artistas del Grupo Arlequín? A Ana Sayaguez. ¿Por qué aceptó este papel Ana Sayaguez sabiendo que se jugaba una peligrosa carta? Solamente por su vocación artística, por su cariño al teatro, por su lealtad al director Gallegos. Es muy fácil juzgar desde la cómoda luneta sin conocer los hechos, sin saber los sinsabores que el teatro, aun para los que lo hacen por vocación y no por profesión, representa. Tal vez conocedores de todo esto hubieran mostrado otra actitud hacia una joven artista, novel en lides teatrales, carente de la veteranía de sus compañeros de escena, pero que en el breve tiempo de presencia en las tablas ha permitido apreciar en ella seguridad en su actuación, disciplina y sobre todo entusiasmo por el teatro. Le acompaña su figura, su ademán y modela el personaje con seguridad. Los que hemos presenciado dos veces esta obra,

176 Ana Poltronieri hacía el papel de Ángela Lester, amante de Ricardo Dávalos.

177 Se trataba de Ana Sayaguez.

podemos decir que el público, con sus entusiastas aplausos para ella y sus compañeros, fue el mejor y más desinteresado crítico para el autor y los intérpretes de la obra.

En nuestra opinión, espectadores desde la luneta 48, la obra ha sido un gran suceso. Gallegos ha consolidado sus éxitos como director, ha triunfado como autor y los intérpretes todos, los señalados y los no comentados como doña Mavisa de Fernández magnífica en su corta intervención, Oscar Argüello, cada día más seguro en escena, el debutante Chacón que una vez que se despoje de su tendencia a la caricatura del personaje será un buen actor y Feinzag, sobrio en su ministerial papel, todos estuvieron a la altura de la obra y de la interpretación (pp. 2-A y 5-A).

Finalmente, también se refirió a *Ese algo de Dávalos*, Alfonso Chase, en un artículo publicado en el diario *La República* del 4 de octubre de 1964. El texto llevaba por título “Los atrapados farsantes de Daniel Gallegos” y decía así:

Daniel Gallegos nos ha presentado en “Ese algo de Dávalos”, un círculo vicioso de farsantes y pequeños genios, atrapados en la conciencia de su propia destrucción y mediocridad. Este intento de interpretación de un mundo artístico superficial, mundano y hasta decadente, ha sido bien logrado por Gallegos, gracias a la geográfica impersonal en que ha colocado a la obra y a la agudeza y fina observación con que ha modelado a los personajes.

Las máscaras burlescas, dolorosas y cínicas que les ha puesto han logrado penetrar hasta lo íntimo de los personajes [...] ¹⁷⁸ que engendra el hastío que les aqueja. Sin embargo, se nota cierta superficialidad que no es defecto de la obra o del convencionalismo, sino que obedece [...] a la sofisticación del ambiente se desarrolla la obra. A pesar de la angustia, la estupidez y la propia impotencia en la creación artística, esta misma sofisticación que [...] mediocridad, les permite seguir conviviendo unos con los otros, a pesar de las diferencias de clase y de talento que les separa.

Gallegos pudo darnos una idea más profunda [...] de los personajes, pero ahí está parte de su acierto: se limita a mostrarnos ligeros rasgos de su conducta y rápidas justificaciones del por qué [sic] de su proceder.

La soberbia de Ricardo Dávalos proviene de su mal disimulado complejo social, el dolor melodramático de la disposición de Angela Lester de un amor que no espera retribución y la mediocridad de Osorio a su propia impotencia ante lo genial. Todos son producto del medio y hasta se complacen deliberadamente en su mediocridad y son escapistas consumados de una realidad que lentamente los destruye. El narcisismo hace presa de Dávalos, que comprende tardíamente lo inútil de su lucha contra el ambiente, el que, dominado ahora por su talento e insolencia, se le antoja plagado de imbéciles. La escena de la pintura para el señor Estrada es una de las mejores por la fuerza expresiva del diálogo, pero sobre todo por el vigor que pone el personaje, lo estúpido de su lucha en contra del ambiente y su propia destrucción artística.

Los anhelos de redención de Angela resultan ridículos y extemporáneos y esto la pierde definitivamente en la escena última del acto tercero, en la que el espectador adivina su regreso para seguir encadenada a Dávalos.

Casandra Martín, uno de los personajes mejor delineados, con su fingida placidez de virginidad artística y luego su diabólica transformación en la ambiciosa

178 Este artículo tiene algunos renglones ilegibles en el original, los cuales se señalan en la transcripción así: [...].

competencia del gran Dávalos, a quien logra casi tener en sus manos; gracias a la jugada de Osorio, su mismo atractivo físico, pero sobre todo su talento. Este conjunto de farsantes, pequeños genios y mediocres han sido utilizados por Gallegos para hacer una introspección, que se me antoja honrada, de un ambiente en el cual la diversidad de matices en la personalidad compleja del artista, constituye uno de los mejores e interesantes atractivos para cualquier escritor con suficiente perspicacia para plasmarlo, como él lo ha hecho, en una buena obra de teatro.

La comedia va más allá de la simple sátira social como podría suponerlo la presencia de doña Walquiria de Fernández Po, la latosa presidenta de multitudinarias asociaciones benéficas y culturales, que con su presencia constituye un matiz de burla y ridículo, o la intervención del hijo del dueño de la empacadora de carnes Estrada & Estrada, quien por el simple hecho de ser millonario se cree con derecho a ser pintor, tratando de halagar con sus millones, al ya casi destruido Dávalos. El asunto principal a debatirse es el conflicto de Narciso y Eco en Ricardo y la saturación que de esto hace en los demás personajes, además de presentar la destrucción absurda que todos van efectuando de su vida.

En cuanto a la actuación, Fernando del Castillo se desenvolvió muy bien, sobre todo en esos difíciles parlamentos explicativos e intelectualizados, que para otro que no fuera él, los habría convertido en algo tedioso y hasta monótono. Ana Poltronieri magnífica, aunque a veces ciertos movimientos de escena la perjudicaron, pero ella demostró que sigue siendo la gran dama de nuestros escenarios.

Guido Sáenz realiza uno de sus mejores trabajos, haciendo un Osorio inescrupuloso, en una actuación muy convincente y en la que rompe con una cadena de actuaciones quizá estereotipadas que le perjudicaban demasiado, demostrando, esta vez, un completo dominio del personaje.

Ana Sayaguez, a pesar de su porte distinguido y sus movimientos impecables en escena, no logró personificar la audacia y el cinismo de la astuta Casandra y se limitó a darnos una imagen fría de la hábil pintora. Esto lo malogra el acento forzado de su voz y lo único que salva su actuación es la concentración, y esto se nota, que hace en determinadas escenas por adentrarse en su papel.

Oscar Argüello se mantiene bien; doña Mavisa de Fernández hace una simpática y magnífica intervención; y el asombro de la noche lo constituyó el sorpresivo Allan Chacón en un formidable y exitoso papel como el jazz boy millonario. Vale la pena señalar la labor del profesor norteamericano Jack Brooking, quien colaboró en el montaje de algunas escenas y en el diseño de la escenografía, que indudablemente ayudó al éxito de la obra. Daniel Gallegos puede sentirse orgulloso de su obra artística, ya que como dramaturgo y director teatral es excelente y, además, apreciamos en él su preocupación por estimular al talento joven, venga de donde venga, pues valora a las personas, no por su bolsillo o posición social, sino por el talento.

De él esperamos mucho los jóvenes costarricenses preocupados por sacudir este cómodo conformismo que nos envuelve desde hace tiempos, precisamente. "Ese algo de Dávalos"



Figura 166. Anuncio estreno de *Los bufones*, de Rios, montaje de la Dirección General de Artes y Letras y *Un trágico a pesar suyo*, de Chéjov, del Teatro Arlequín. Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1964, p. 84.



Figura 167. Carátula programa de mano de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.



Figura 168. Anuncio estreno de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1965, p. 60.

ha conseguido lo que se proponía: brindar, por fin, buen teatro nacional al público costarricense (p. 25).

El Teatro Arlequín cerró el año 1964 con la presentación, el 4 de diciembre, de *Un trágico a pesar suyo*, de Antón Chéjov, dirigida por John de Abate. En la obra actuaban Guido Sáenz y Oscar Argüello. En esa misma fecha, de Abate también dirigió la pieza *Los bufones*, un drama del peruano Juan Ríos, a cargo del grupo DECA. La pieza se exhibió en El Teatro Nacional y fue patrocinada por la Dirección General de Artes y Letras.

Se muestra el anuncio de la función del 8 de diciembre (Figura 166), publicado en *La Nación* de ese día. Como se observa, era un programa doble de dos grupos distintos, con un solo director. El actor Jorge Ureña, integrante del elenco de *Los bufones*, es quien aparece en la foto.

La crítica de Alberto Cañas (O. M.) publicada en el diario *La Nación* del 21 de diciembre de 1964, enfatizó, como era de esperar, en *Los bufones* y dedicó unas pocas líneas al trabajo de Guido Sáenz y Oscar Argüello. *Un trágico a pesar suyo* había sido interpretado por Sáenz en muchas ocasiones y, como Cañas lo dijo, había sido su caballo de batalla en espacios pequeños. Esta era la primera vez que lo llevaba al Nacional con el Arlequín y bajo la dirección de De Abate y, a pesar de esto, “la obra no perdió calidad en el espacio del Nacional, dada la categoría de los actores, especialmente la de Sáenz” (p. 108).

Como ya se sabe, al año siguiente, 1965, algunas de las figuras importantes del Teatro Arlequín no estuvieron en el país, al menos por algunos meses. A pesar de esto, y aunque no hubo una actividad constante, el teatro Arlequín se mantuvo en pie.

El 5 de mayo de ese año, se estrenó una de las comedias más deliciosas y queridas del público. Se trataba de *El Baile*, del español Edgar Neville, que se presentó en el Teatro Nacional, y fue patrocinada por la Dirección General de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública. La dirigieron conjuntamente Guido Sáenz y José Trejos, y el elenco estuvo formado

por ellos dos junto con Kitico Moreno. En la carátula del programa de mano elaborado para la ocasión (Figura 167) se destaca la excelente fotografía del elenco, que en mucho transmite la atmósfera galante de la pieza.

El 1.º de mayo de 1965, ya el periódico *La Nación* se había adelantado en comunicar que el miércoles 5 se estrenaría *El Baile*. En ese diario se divulgaron dos avisos. Uno sencillo con información básica, mientras que el otro (Figura 168) era de mayor formato, con la fotografía ya conocida, los nombres de los miembros del elenco y con ciertos detalles destacados.

Un aviso similar al anterior se repitió en la edición del periódico *La Nación* del 3 y 5 de mayo, día en el que, además, se publicaron las fotografías de cada uno de los integrantes del elenco (la de Kitico Moreno de mayor tamaño) (figuras 169, 170 y 171). Seguidamente la transcripción del escrito que las acompañaba, el cual se titulaba “Hoy se estrena ‘El baile’”.



Figura 169. Fotografía de Kitico Moreno, integrante del elenco de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1965, p. 31.

El Arlequín debuta esta noche a las 8:30 en el Teatro Nacional con la famosa comedia galardonada con el primer premio Nacional de España de 1952: “EL BAILE” de Edgar Neville.

Tres de las más prominentes figuras de nuestro teatro tienen la difícil interpretación de la obra, que requiere una gran sinceridad y un verdadero virtuosismo, ya que toda está construida alrededor de tres personajes. Kitico Moreno, José Trejos y Guido Sáenz encarnan a Adela, Julián y Pedro. Comedia de amor, como la llama su autor, teje habilísimamente situaciones humorísticas a la par de sentimentales y dramáticas. Por su fina construcción, su exquisito gusto y hondo sentido humano ha logrado, en todas partes del mundo, éxitos espectaculares. En España misma, “EL BAILE” alcanzó más de dos años consecutivos de representación. El Arlequín que tantas memorables producciones tiene a su haber, nos ofrece ahora en las sabias manos de estas tres estrellas “EL BAILE” con un montaje novedoso, con lujo en los escenarios y vestuario y con el ya proverbial buen gusto que les caracteriza.

Pocas funciones podrán ser vistas en el Nacional de esta estupenda obra, ya que la semana próxima se inicia, por larga temporada, la presentación de la compañía de zarzuela. El viernes 7 se presentará por segunda vez, el sábado 8, el domingo 9 y el jueves 13, última función (p. 31).



Figura 170. Fotografía de Guido Sáenz, integrante del elenco de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1965, p. 31.



Figura 171. Fotografía de José Trejos, integrante del elenco de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1965, p. 31.

Al día siguiente, 6 de mayo, de nuevo en el periódico *La Nación*, se publicó el anuncio de la función del viernes 7 de mayo con la leyenda “El éxito de anoche”. El 7 y el 10 de mayo, también *La Prensa Libre* incluyó un aviso sobre la obra en cartelera y se indicó, en el último, que la comedia estaba por bajarse para que el público no se

perdiera ese espectáculo. También, con el objetivo de dar facilidades, el 9 de mayo la función se ofreció a las 4 de la tarde y se anunció como “Matinée” en el aviso publicado en *La Nación*.

En *La Prensa Libre* del 11 de mayo de 1965, Martín Mérida, quien firmaba sus artículos como M. M. M., hizo el siguiente comentario que tituló “El baile”:

Reanuda con el mayor de los éxitos, sus actividades, el Teatro Arlequín, que, para la mayor parte de los aficionados, es sinónimo de buen teatro.

Se presenta ahora con “El Baile”, de Edgar Neville. Obra ligera, a ratos sentimental, con ciertos tintes dramáticos, pero sin llegar nunca al drama, del cual lo aparta, como una valla invisible, el humor que está siempre presente.

Como en casi todas las obras para pocos personajes, su éxito o su fracaso dependen, en gran parte, de las actuaciones. En este caso, el éxito está asegurado.

Kitico Moreno regresa, en forma triunfal, a nuestras tablas. En el primer acto, posiblemente acostumbrada a las pequeñas dimensiones del antiguo “Arlequín”, le faltó un poco de fuerza en la voz (por lo menos en la función a la que asistió este comentarista), pero en los otros dos actos subsanó, con creces, este pequeño defecto.

En el segundo acto tiene la dulce tristeza, la melancolía, la resignación que exigía el papel. Pero en el que estuvo verdaderamente brillante, fue en el tercer acto. De colegiala vivió –e hizo vivir a los espectadores, que es todavía más importante– su papel hasta en el más mínimo detalle. Obtuvo risas y lágrimas siempre en el momento exacto.

José Trejos tiene una actuación más pareja. Es indudable que Trejos es, hoy por hoy, el mejor comediante del país –y nos atreveríamos a ir un poco más lejos–. Como amigo posesivo, enamorado, cuasi-marido, todas sus intervenciones provocan las risas que el autor escondió en sus palabras.

Ya lo hemos dicho, y lo repetimos. José Trejos tiene, en nuestro concepto, un sentido perfecto de lo que en inglés se llama “timing”, palabra casi imposible de traducir, pero que significa darle a cada palabra –en algunos casos, a cada letra– el tiempo, la enunciación, la importancia que sean necesarias para obtener el máximo efecto posible. Recordemos, por ejemplo, a Jack Benny, que hacía reír con sólo decir una palabra, “Well”, algo que, naturalmente, perdería toda su fuerza al ser doblado o traducido.

Guido Sáenz hace un papel de apoyo, casi de sacrificio, y lo hace con la eficiencia a la que nos tiene acostumbrados.

Nos parece, sin embargo, que, así como Trejos descuella en la comedia, así lo hace Guido en el drama, campo más fértil para su gran talento.

La decoración, sobria y adecuada a la obra (¿De dónde sacarían esos muebles?).

Los espectadores que todavía no han tenido oportunidad de admirar “El Baile”, no deben perderse las pocas funciones que todavía faltan, si no quieren arrepentirse luego de no haber asistido a una noche de magnífico teatro (p. 4).

Ese mismo día 11 de mayo de 1965, en *La Nación*, se publicó una nota ilustrada con una fotografía de Kitico Moreno. Se titulaba “Últimas presentaciones de ‘El baile’ en el Teatro Nacional”. La imagen era similar a otras publicadas anteriormente y el texto decía así:

La fina y delicada comedia de Edgar Neville que el grupo de teatro “Arlequín” preparó con esmero, ha recogido uno de sus más grandes éxitos en las presentaciones efectuadas por cuatro fechas en el Teatro Nacional.

Esta noche y mañana miércoles, habrán de realizarse las dos últimas funciones, que seguramente tendrán la copiosa afluencia de público que asitió la noche del debut, cuando una ovación cerrada colmó los ámbitos de nuestro máximo coliseo.

Hemos escuchado elevados conceptos de muchos de quienes asistieron a las presentaciones anteriores; entre ellos del Excelentísimo Señor Embajador de España, don Miguel Yuste, amigo personal del autor de la obra, quien ha dicho que esta es la mejor de cuantas representaciones de “El Baile” ha tenido oportunidad de ver, inclusive superior a cuanto de ella se ha logrado en Europa.

La actuación impecable con que Kitico Moreno nos ha regalado, dejará huella en los espectadores. Igualmente, la creación que José Trejos y Guido Sáenz logran en sus respectivos papeles, consigue que los minutos en que transcurre la obra de Neville se conviertan en magia, en exquisito deleite para quienes ven desfilar a las primeras figuras del arte escénico de Costa Rica, por el prosenio, cuyo decorado y vestuario son complementos admirables.

“El Baile” ha dado la medida exacta para las dotes histriónicas de estos tres artistas costarricenses. Ya habíamos tenido oportunidad de apreciar su sensibilidad y talento el año pasado, cuando ocurrieron las representaciones de “Tartufo”, de Molière, “La Bella Gente”, de Saroyan, “Un trágico a pesar suyo”, de Chéjov y “Ese Algo de Dávalos”, creación de otro notable artista nuestro, Daniel Gallegos.

Admirable es la tarea que se ha impuesto el grupo “Arlequín”. Podemos ufanarnos de contar en nuestra patria con talentos que brillaron con luz propia en los más notables escenarios internacionales.

Ante la noticia de que solamente esta noche y mañana miércoles serán las dos últimas presentaciones de “El Baile”, queremos informarlo a los lectores que saben lo que es buen teatro, para que no pierdan la oportunidad de ver montada en nuestra escena una obra bien concebida y mejor interpretada (p. 45).

El 12 de ese mes, en el periódico *La República* se difundió un “Comentario de teatro” suscrito por L. A. Q. V. El texto era este:

“El Baile”, del autor español Edgar Neville, que fue galardonada con el Premio Nacional de España 1952, es en esta oportunidad la obra que la Asociación Cultural “Arlequín” brinda al público costarricense.

“El Baile” es una obra exquisita, llena de un humor delicado, en la que el amor es el epicentro de toda la acción. Se trata eso sí, de un amor poco común –pero por ello más teatral–; un amor dulce, platónico, casi etéreo, que dos hombres se empeñan en brindar a una y la misma mujer; pero aquí el amor no causa trastornos, ni siquiera lucha, sino que incluso llega a unir más a esos hombres alrededor del recuerdo de su amada.

La obra está matizada de pasajes cómicos de gran colorido, pero el autor nos receta –como para que no olvidemos la vida real–, unos cuantos pasajes de honda emotividad, que dejan un sabor amargo en el público, y que el autor logra diluir, salvando la comedia, con una maestría sin igual. De no ser así toda la trama hubiera terminado siendo una tragedia.

El personaje más psicológico, más lleno de emociones encontradas y cargado de problemas, es “Adela”, que se constituye –si lo hay–, en el personaje central de la obra; y Kitico Moreno logra dar con la talla de su personaje en una forma magistral.

Actriz de gran versatilidad, Kitico Moreno no sólo vive su personaje, sino que convive con él a través de toda la obra, y esa vivencia la trasmite al público.

La trama se desarrolla a través de cincuenta años y Kitico logra dar con todos los altibajos que ocasiona el paso de los años, el tránsito hacia la vejez, sin caer en lo ridículo.

El primer acto fue bueno, el segundo mejor, y el tercero fue maravilloso. Pareciera que el autor, o los actores –vaya uno a saber– dejaron para el tercer acto, lo mejor de la obra, y es allí donde Kitico nos da una “Adelita” encantadora, y retrocede en los años con una maestría y una dulzura sencillamente geniales, con esa capacidad innata para el teatro, de que es poseedora.

José Trejos es Julián, enamorado de la esposa de su mejor amigo –que antaño fue su novia–, cuida más el qué dirán que el propio marido, y cuando lo cree necesario, se traslada a la casa de ambos, para no abandonarla jamás. Si hay que decir cuál de los tres fue el mejor, indudablemente diríamos que Trejos. Está dotado de una voz segura y de unos gestos suaves y precisos.

Trejos reaparece en escena, después de algún tiempo lejos de “las tablas”, y se apunta un éxito más en su vida artística. Trejos se consagra, si no lo estaba, y es posible que nuestro público recuerde por largo tiempo el Julián de “El Baile”. Meticuloso el personaje, y meticuloso el actor, no podría pedirse más de ninguno de los dos; dominó la escena con una gran precisión y sus gestos, sus expresiones, sus movimientos fueron seguidos por el público sin distracción.

Guido Sáenz no necesita presentación para nuestro público, su labor en pro del teatro costarricense no admite comparación, y Guido Sáenz se apunta un nuevo triunfo, como actor y como director. Ciertamente que en los dos primeros actos no estuvo a la altura de anteriores actuaciones, pero el tercer acto salva cualquier falla que hubiera tenido. Experto en la representación de personajes de edad madura, Sáenz es un “abuelo” en todo el sentido y el público sale convencido de que cincuenta años no pasan en vano. Si de esta vez no fue el mejor, es que los tres son de un temperamento artístico inigualable, y entre ellos las diferenciaciones salen sobrando.

Un decorado bien escogido y distribuido en la escena, así como un vestuario adaptado a cada época son factores concurrentes al éxito obtenido una vez más por “El Arlequín”. Podemos decir sin temor que hemos visto una gran obra, maravillosamente interpretada por tres grandes actores.

Lástima grande, nunca terminaremos de lamentarnos, que nuestro público tenga o aparente tener poco entusiasmo por los espectáculos artísticos. Ojalá haya más afluencia de público a las próximas presentaciones, la obra lo merece y la calidad de los actores lo exige (p. 2).

En la misma edición de *La República*, del 12 de mayo de 1965 se publicaron: un aviso (Figura 172), de estilo sencillo pero suficiente, y un comentario, en la columna “Balcón Abierto”, que puntualizó lo que sigue:



Figura 172. Anuncio última función de *El baile*, de Neville, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1965, p. 24.

El éxito que han tenido Kitico, Guido y Trejos en “El Baile” de Neville es el comentario de todos los aficionados al buen teatro... Comedia fina y sentimental la de Neville, de la cual nuestros tres artistas nacionales hacen una obra digna y pulcra...

El público ha sabido premiar la estupenda labor del trío del Arlequín... Numeroso en la asistencia, pródigo en los aplausos... Esta noche se repite la actuación... Ojalá que pronto los tengamos de nuevo con otra obra de buen teatro (p. 23).

Al día siguiente, el 13 de mayo de 1965, en *La República*, específicamente en la columna “Chisporroteos”, a cargo de Alberto Cañas, este le dio respuesta al comentario antes transcrito de L. A. Q. V. Por su parte, la columna “Radar”, a cargo de Roldán, se ocupó del montaje del Teatro Arlequín.

Se incluye primero el comentario de Cañas, que decía así:

Por una parte, en LA REPUBLICA de ayer, un inteligente comentarista que firma L. A. Q. V., se queja de que el público no esté asistiendo a las representaciones de “El Baile”; por la otra, en el mismo periódico, el columnista de “Balcón Abierto” afirma que el público ha sido “numeroso en la asistencia”.

La aparente contradicción no es sino aparente. “El Baile” ha tenido funciones de teatro lleno, funciones de medio teatro, y funciones de poco público. Pero, en general, los personeros del Arlequín se muestran satisfechos.

Por lo que a esta columna concierne, creemos que el público sí tiene afición a esas cosas. Lo que sucede es que, en San José, como en el resto del mundo, el porcentaje de gentes interesadas no es excesivamente grande. Pero es casi siempre el mismo. Lo que ocurre es que ese porcentaje, en una ciudad de 4 millones de habitantes, da, naturalmente, más gente que una ciudad de 200 mil.

También ocurre que, en las ciudades grandes, esos acontecimientos de tipo artístico obtienen una publicidad periodística que en Costa Rica sólo se concede a los de tipo deportivo o cabaretero. De un concierto, de una representación teatral, de un recital, se comienza a hablar en la prensa desde que se anuncia, y se mantiene a los lectores informados del asunto continuamente. El “New York Times”, valga como ejemplo, dedica diariamente a la sección que llama de “amusements” (que comprende teatro, música, radio, cine y televisión) tantas páginas como a los deportes; y publica dominicalmente una sección de veinte páginas dedicada a noticias, informaciones, comentarios, artículos y críticas sobre esas actividades.

De esta manera, el público (el público en general, el público grueso, el público municipal y espeso, como quiera llamársele), termina por estar enterado a la fuerza, e interesado mal de su grado, en ese tipo de actividades artísticas.

Se puede calcular que a una representación teatral como “El Baile”, asisten, en San José, dos mil personas. Esto es un 1% de la población. Ese porcentaje, en la ciudad de Nueva York, daría 80.000 personas. Sin embargo, los neoyorkinos [sic] calculan que (eliminada la población turística y flotante), los teatros y salas de concierto de esa ciudad atraen a un 4% de la población. O sea, cuatro veces más que en San José.

Podría ser una meta el alcanzar en San José ese 4%, que serían ya 8.000 personas, o sea diez Teatros Nacionales llenos. Pero la campaña para conseguir ese porcentaje no puede estar –como ha estado hasta ahora– a cargo de los propios artistas interesados, y de algún columnista ocasional o permanente.

“El Baile”, por ejemplo, no es una función esotérica, ni una obra teatral complicada y para minorías, sino todo lo contrario: en todas partes ha sido considerada como una comedia abiertamente comercial, de atractivo popular. Por lo tanto, una ocasión para que la afluencia de público se incremente.

Claro, que está también la falta de locales apropiados. El Teatro Nacional (continuamente comprometido) impide una temporada larga que permita que la noticia de la calidad se filtre hasta el público que todavía no está interesado. (El viejo Teatro Arlequín permitía que una representación se mantuviera diariamente hasta por seis y siete semanas). Pero entendemos que la Dirección de Artes y Letras tiene el proyecto de un nuevo teatro de cámara, que sería muy útil.

En todo caso, el comentario de L. A. Q. V., y la referencia de “Balcón Abierto”, a las cuales se une cordialmente esta columna para endosarlas, bien pueden interesar en el espectáculo a algunos que aún no hayan asistido, y que una vez que asistan, se convertirán –confiamos– en adictos. Que es lo que hace falta (p. 2).

El comentario de “Roldán” era el siguiente:

“Los periódicos nacionales, dedican poco espacio a los espectáculos culturales”, se quejaba un amigo en una tertulia en el Teatro Nacional. Hizo de inmediato la salvedad del esfuerzo dominical que está haciendo [el periódico] *La República* para brindar a los lectores de diversos niveles culturales, material informativo, reseñas de espectáculos y actos de cultura nacionales y extranjeros.

Toda la conversación giró alrededor de las presentaciones que el grupo Arlequín está haciendo en el Teatro Nacional de la comedia de E. Neville, “El Baile”. En ella, sus tres personajes, interpretados por Kitico Moreno, Guido Sáenz y José Trejos, encuentran plena encarnación y dimensión justa.

Las presentaciones que hemos estado siguiendo con interés, en los momentos de respiro que la noche da a las Redacciones, han sido acogidas con beneplácito y fervor. En cada representación un público entusiasta premió con prolongados aplausos la labor de los artistas. Y, es más, cada noche hubo suficiente público como para decir con toda propiedad que la obra ha sido un rotundo éxito, en cuanto a venta de localidades se trata, conociendo que en verdad no hay en la capital aun, un “gran público” para este tipo de espectáculos.

Lo que constituye una gran paradoja, porque estamos seguros de que, interesando un poquito más a distintos sectores sociales en esta actividad teatral, se lograrían llenos continuos. Al encontrarse con un espectáculo fino, bello, interesante y bien montado, se convertiría cada nuevo espectador en un propagandista en su medio.

Aquí debemos insistir nuevamente en el aspecto propagandístico. Una representación del Arlequín en un teatro grande, como el Nacional, merece un poco más de propaganda, para llevar público a las taquillas y relacionar a muchos “nuevos clientes” con el espectáculo artístico.

La actuación del trío –nos dicen que las estrellas del Arlequín– es muy buena. La obra exige, por tener sólo tres personajes, una compenetración singular, un conocimiento del diálogo y de sus situaciones afectivas muy profundo. Cada movimiento en escena, cada gesto, exige de los tres una concentración no usual, y un íntimo sentido de interpretación del personaje. De lo contrario la obra “se caería”, perdería su ilación y el público se sentiría sumergido en lagunas frías de tedio.

Comprendemos viendo a estos artistas en escena, cuánto han debido trabajar para lograr una interpretación tan pulcra, que mantiene al público pendiente de su actuación. La comedia, que es encantadora, tiene momentos de ingenua ternura, de tristeza profunda y melancólica y de alegría buena e inspiradora.

Desde esta sección de comentarios –sin más pretensiones que informar a nuestros lectores– felicitamos cálidamente a los brillantes artistas, y les instamos a que nos sigan empujando por esa senda hermosa del arte, que ellos saben abrir, en medio de tanta maleza brava (p. 6).

Ese mismo día 13 de mayo, en *La Nación*, se publicó la crítica de Alberto Cañas sobre *El baile*, en los siguientes términos:

EL BAILE. Comedia en tres actos de Edgar Neville. Interpretada por Kitico Moreno, José Trejos y Guido Sáenz. Dirigida por Trejos y Sáenz, y presentada por el Teatro Arlequín y la Dirección General de Artes y Letras, en el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Ya aquí conocíamos “El Baile”. Lo trajo Carlos Lemos en 1955; luego lo repitió Alejandro Ulloa; más tarde lo presentó Manolo Fábregas. De manera que el equipo del Arlequín se enfrentaba a la competencia del recuerdo, ya que nunca, en su historia, se había metido con una obra tan conocida del público, y a tan breve plazo.

La comedia viene dando vueltas triunfales por todo el mundo desde 1952, año en que incluso obtuvo el Premio Nacional de Teatro que se otorga en España. La actriz

Conchita Montes dio la vuelta a Europa representándola en dos o tres idiomas, y en Londres, por ejemplo, se mantuvo en cartelera por espacio de seis meses, con David Niven haciendo el papel estelar, que hoy está haciendo ante nosotros José Trejos.

Es de presumir que ustedes conocen “El Baile”. “El Baile” es la obra española que rompe muchas malas tradiciones del teatro español. Es la comedia sin discursos y sin moralejas. Es la comedia sin tías gordas. Es la historia de amor sin huérfanas. La comedia donde no se moraliza, donde ningún personaje secundario pontifica diciendo generalidades para consumo del señor calvo que se sienta en la tercera fila de butacas. Es la historia de un tenue y firme amor; un triángulo que no lo es, formado por la mujer, el marido y el amigo, donde el amor es del amigo, y todo el mundo lo sabe. La historia de un amor sin esperanza, que sin embargo no causa dolor ni tragedia. Una comedia donde el humor y la ternura están rebosando de poesía, y donde la poesía no consiste en frases grandilocuentes colocadas para que el público se las aprenda de memoria y las recite en las veladas escolares. La poesía de “El Baile” es intrínseca; se extiende por todo y lo cubre todo, y por eso nadie puede decir en dónde está o en dónde reside. Pero todo en ella es una fuga de la prosa, un escape y una evasión. Por eso es la más romántica de las comedias. La comedia donde todo parece ya dicho y por eso no es necesario decirlo, y los enamorados no hablan de amor, sino de insectos. La comedia en que el pasado regresa, y el futuro se queda allí también, y los personajes son reales porque el autor no intenta que lo sean. Donde el personaje más romántico es el más cómico, y las escenas más dramáticas no están a cargo del enamorado.

Siendo como es, una obra de matices, es –dentro de su aparente sencillez–, una obra difícil de conseguir plenamente. Y, por lo tanto, una empresa mayor para El Arlequín. No es obra que sólo exija memorización por parte de los actores.

Requiere también habilísima caracterización, y maquillaje, y una escenografía exacta y rigurosa que retrate ambientes, que armonice con un vestuario que debe ser también muy preciso. Tanto como calidad de muebles, y calidad de música (porque la necesita).

Pues bien, todos los factores están llenados plenamente en este montaje del Arlequín. La escenografía (aparentemente muy recargada en el primer acto), es funcional y cumple su cometido; además, cobra gran belleza en el acto tercero; el vestuario es impecable, la música, que ni pintada: dulzona, con tendencia a la cursilería.

¿Y los actores? Vamos por partes, porque en ocasiones están desiguales. Guido Sáenz sostiene su personaje con absoluta firmeza, lo caracteriza y lo envejece, de comienzo a fin. Sin embargo, no es ésta la mejor actuación que ha dado; tiene dos o tres momentos brillantes (uno en el segundo acto, lleno de dramatismo; otro al final de la obra), pero el personaje que le ha tocado en suerte no ofrece muchas posibilidades, y es más de apoyo que de otra cosa. A Kitico Moreno se la vio la noche del estreno, insegura en el primer acto, y hablando en voz muy baja a través de los dos primeros, a extremo de que tuvo momentos inaudibles. Pero en el tercer acto, cuando la Adela del comienzo, se convierte en Adelita la colegiala, la actriz alcanzó su máximo esplendor, y entonces sí, está ofreciendo, en esta adolescente, la que tal vez sea la mejor actuación de su vida, llena de colorido, de vivacidad, de ingenuidad y de alegría. Algo realmente memorable.



Figura 173. Escena de *El baile*, de Neville. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1965, p. 20.



Figura 174. José Trejos, Kitico Moreno y Guido Sáenz, en una escena de *El baile*, de Neville. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1965, p. 20.

Trejos deja la mejor impresión global, pero es que también el suyo es el más rico de los tres papeles, y el más humorístico; y ya se sabe que cuando la comicidad está de por medio, no tiene rival aquí. Abiertamente se roba el primero y el segundo actos. Pero en el tercero, su caracterización de septuagenario pierde brillo, y su éxito en este acto obedece más bien al brillo del diálogo de Neville, que a contribución personal del actor.

Se podría establecer un **score** de actuación, un poco caprichoso y arbitrario, en la siguiente forma: Primer Acto: Kitico, muy bien; Sáenz, muy bien; Trejos, excelente. Segundo Acto: Kitico, bien; Sáenz, muy bien; Trejos, excelente. Tercer Acto: Kitico, admirable, increíble; Sáenz, muy bien; Trejos, bien.

El conjunto, en suma, altamente satisfactorio.

La obra la han dirigido los dos actores. ¿A quién le es atribuible el mayor grado de éxito? Difícil decirlo. Hay algunos baches, como la escena del cambio de muebles en el tercer acto. Pero hay también instantes en que lo que vemos es auténtica "magia de dirección", como el momento final, finamente sostenido en un clímax emocional, que produjo, la noche del estreno, algo que aquí no se había registrado todavía, y es que el público prorrumpió en aplausos antes de que el telón bajara.

Aplausos, por otra parte, muy merecidos. Merecidísimos (p. 24).

El 16 de mayo, en periódico *La República*, apareció un artículo con el título de "El baile", que se transcribe seguidamente, ilustrado con dos fotografías (Figura 173), en la que Pedro (Guido Sáenz) y Julián (José Trejos) conversan; y (Figura 174) Adela (Kitico Moreno) entra a su casa donde la esperan Julián y Pedro.

"El Arlequín" presentó hasta el día 12 de los corrientes, en el Teatro Nacional, la obra de Edgar Neville "El Baile". Sus intérpretes, Kitico Moreno, José Trejos y Guido Sáenz, obtuvieron un clamoroso éxito, pues hasta el último día estuvo el público afluyendo a la taquilla. En las primeras representaciones no hubo asistencia considerable, pero a medida que fue conocida la brillante labor de los artistas, se notó gran animación hasta los llenos de las últimas representaciones.

De esta obra que fue comentada por LA REPUBLICA en forma elogiosa, como lo merece la estupenda labor del trío de consagrados artistas nacionales, son las dos fotos que insertamos en "Culturales", como homenaje a El Arlequín y como reconocimiento a su magnífica labor de arte y cultura. Los artistas amablemente posaron para nuestro fotógrafo la noche de la última presentación. No sólo la actuación de los artistas, sino la presentación escénica, luces, música, vestuario, fueron del agrado del culto público, que les tributó grandes aplausos (p. 20).

También el 16 de mayo, en el periódico *La Nación* se difundió un artículo suscrito por el doctor J. D. R. Se titulaba “A propósito de la presentación de ‘El baile’ por el Teatro Arlequín” y decía así:

Muy agradecidos debemos estar los costarricenses con Guido Sáenz y sus colaboradores del conjunto del Teatro Arlequín. Los esfuerzos que vienen realizando desde hace 10 años no han sido en vano. Su labor al presentar cerca de cincuenta obras en ese lapso ha sido una contribución sólida y efectiva a la cultura y al prestigio artístico de Costa Rica.

Un lleno completo del Teatro Nacional en la última presentación de “El Baile”, la encantadora pieza de Edgar Neville (premio Nacional de España 1952), fue la mejor demostración del aprecio del público por el arte dramático en manos del conjunto de El Arlequín.

La interpretación de Kitico Moreno, José Trejos y Guido fue sencillamente espléndida. Son artistas maduros, con un dominio completo de la escena. El espectador es llevado en forma irresistible al mundo de la ficción y recibe de lleno el impacto de esta obra delicadamente humana, tierna y jovial a veces y dramática en el fondo. Los tres distinguidos artistas, amalgamados en un trabajo de conjunto perfecto, nos hacen vibrar de pies a cabeza durante toda la obra. Fue un verdadero embrujo interpretativo que aún experimento al escribir estas líneas. Conste que soy un simple espectador, y no un crítico de arte.

Todo aquel que produce emoción es un artista, decía Descartes. La emoción la recibimos a manos llenas los que tuvimos la suerte de asistir a la representación de “El Baile”.

Que prosiga y se amplíe esta obra cultural del Teatro Arlequín. No debe quedar circunscrita a San José. En provincias hay mucha gente cultivada y de gran sensibilidad a quienes debería dárseles la oportunidad de asistir a estos espectáculos, ya sea llevando el conjunto a ellos, o facilitando su transporte a la capital. El arte es la cúspide de la cultura de los pueblos y debemos sacar todo el provecho posible de estos embates artísticos en suelo costarricense.

Que estos representantes del arte reciban todo el apoyo económico posible, tanto oficial como privado, es un imperativo categórico que el país no puede eludir, cuando se gasta tanto dinero en otras cosas de dudoso beneficio (p. 18).

Diez años del Arlequín

En 1966, el Teatro Arlequín cumplía 10 años de actividad teatral y cultural en el país. Sus integrantes habían llevado a escena una cantidad importante de obras; pero, diversas circunstancias (como haberse quedado sin local y sin la dirección permanente de Jean Moulaert, o las becas conseguidas por algunos miembros para recibir entrenamiento en el exterior), habían ido disminuyendo la actividad de sala. Así, por ejemplo, en 1965 únicamente se presentó la exitosa comedia *El baile*, de Edgar Neville.

En el año 1966, el Teatro Arlequín, con el patrocinio de la Dirección General de Artes y Letras, hizo un montaje doble: por un lado, *La señorita Julia*, de August Strindberg, dirigida por Daniel Gallegos. El elenco estuvo compuesto por Kitico Moreno, Andrés Sáenz y Haydée de Lev. Por el otro, *Las preciosas ridículas*, de Molière, dirigida por Lenín Garrido. En este caso, actuaron Fernando del Castillo, Haydée de Lev, Ana Sayaguez, Oscar Castillo, Daniel Gallegos, Enrique Granados, Armando Cortés, Elvia García, William Esquivel, Rolando Valverde, Isabel Montero, Alda Chacón, Rudof Wedel y César Olivares. El estreno de este programa fue el 18 de agosto de 1966.

Como era usual, en los periódicos de mayor circulación se le dio amplia cobertura al evento y, con anterioridad, aparecieron en esos medios diversos artículos, unos firmados y otros no, como se comprobará más adelante.

El 3 de agosto, en el periódico *La Nación* se difundió el artículo que sigue, con el título de “El Arlequín estrena en el Teatro Nacional”:

Dentro de pocos días el Arlequín presentará en el Teatro Nacional, un programa doble que será de un inmenso atractivo, tanto por la calidad y estilo de las obras, como por la dirección y el reparto. Del genial y atormentado autor sueco, padre del “naturalismo”, Augusto Strindberg, se presentará en la primera parte del programa: “La señorita Julia”. Tragedia freudiana, descarnada y cruel en la que la pasión, el orgullo y el sexo son sutil y profundamente delineados por el autor con elementos poéticos, fuerza y dramatismo.

La responsabilidad de interpretar esta difícil y polémica pieza de tan importante período del teatro, está en buenas manos. La dirección ha sido sabiamente realizada por Daniel Gallegos con la profundidad y el análisis que ha caracterizado su labor, experimentada en tantos centros teatrales de grandes capitales. El reparto: Kitico Moreno, que conocemos en Costa Rica a través de tantas interpretaciones memorables con el Arlequín; Andrés Sáenz, quien debuta en Costa Rica después de años de entrenamiento en Londres en la Royal Academy of Dramatic Art y en el Drama Centre y Albertina Moya¹⁷⁹, bien conocida también por los adictos a nuestro buen teatro.

La otra obra en el programa es la inefable comedia satírica de Molière: “Las Preciosas Ridículas”. La dirección de esta brillante pieza francesa clásica del teatro universal, está a cargo de Lenín Garrido, cuya sensibilidad y buen gusto se ha manifestado en tantos logrados éxitos teatrales.

El reparto también en esta pieza es excepcional: Fernando del Castillo, indiscutiblemente una de las más poderosas personalidades del teatro costarricense. Haydée de Lev, cuyo talento fue aplaudido en el teatro profesional de México, Ana Sayaguez veterana ya del Arlequín. Oscar Castillo, primera figura de este prestigioso grupo. Enrique Granados, Armando Cortés, Elvia García y otros más.

179 Se desconoce si en algún momento se pensó que Albertina Moya intervenía en este montaje. Es posible que todo se deba a un error, porque, ya para esas fechas, se debía tener muy claro que quién haría el papel era Haydée de Lev.

El vestuario de época ha sido cuidadosamente estudiado y confeccionado, así como lujosos y espectaculares decorados, diseñados por Richard Barton, técnico norteamericano en escenografía, enviado por el Cuerpo de Paz.

Todos estos elementos reunidos harán de este excepcional programa doble de El Arlequín, una de las temporadas de más éxito en la historia de este brillante grupo, que está celebrando, en 1966, sus diez años de aporte a la cultura teatral costarricense (p. 28).

En el periódico *La Nación* del 9 de agosto se publicó el primero de una serie de artículos, muy enjundiosos, interesantes e instructivos, del intelectual costarricense Cristián Rodríguez. Estos escritos trataban sobre el autor, la obra y el montaje de este nuevo programa del Teatro Arlequín. El primero de ellos titulado “Esfuerzo digno de apoyo: El Arlequín se atreve con Strindberg” y era este:

El Grupo Arlequín, que ha conquistado ya merecidos laureles, debe sentirse muy seguro de su pericia cuando va a probar el valor de su fuerte brazo en la próxima presentación de **Froken Julie** (La Señorita Julia), pieza de gran penetración psicológica de Juan Augusto Strindberg (1849-1912), el más grande de los dramaturgos suecos. Esa obra en particular ha ejercido poderosa influencia en el teatro realista europeo, adelantándose a su época en muchas décadas. Aun los sueños que en ella se relatan son reveladores y pueden estudiarse a la luz del psicoanálisis.

Es uno de los dramas más económicos en personajes, que no pasan de tres: Julia de 25 años, hija única de una casa señorial; Juan, el ayuda de cámara, de 30, y Cristina, la cocinera, prometida de Juan, de 35. Los dos primeros llevan toda la carga. La demás gente, que no aparece en escena, apenas se adivina, y el ballet se oye, pero no se ve. La pieza consiste en un solo acto, interrumpido por una que otra pausa, durante una de las cuales ocurre algo que es la clave del drama o, si se quiere, tragedia. La escena, desde luego, no cambia, pero la asimetría de la escenografía ha sido proyectada especialmente por el autor, inspirada en la pintura impresionista, con el fin de reforzar la ilusión.

Conviene que el drama se represente en un teatro pequeño, si no por otro motivo, por ser esencial que el público no pierda una sola palabra del diálogo, que tiene más importancia que en otras piezas, porque hay poca acción y movimiento: el drama es sobre todo interior.

Cada frase revela algo de la psiquis de los personajes, que Strindberg llama “las almas”. Es una obra **froidiana**, como si dijéramos, y en ello no hay anacronismo. Freud no inventó el **froidismo**; lo descubrió, porque siempre ha existido y puede advertirse ya en las tragedias de Eurípides. Nuestro coliseo no es, por lo tanto, ideal para esta obra, y esa circunstancia debe descontarse de la presentación que haga el Arlequín. Es esencialmente un teatro de ópera, de acústica que no coopera mucho en las obras dramáticas, al punto que, en los tiempos pasados, en que se usaba apuntador o, como se decía, soplón, su cuchicheo se oía con más claridad que la voz de los actores. Este inconveniente no se remedia mucho obligando a los actores a hablar en voz más alta, lo que da en el público la impresión de que se declama, y la declamación ocasionaría la muerte prematura de la señorita Julia. Si ella se mata, allá con ella, pero no por obra del director ni de los intérpretes.

En “La señorita Julia” el público está prendido de las palabras de los protagonistas, de sus razonamientos y reacciones. Puede decirse que el público participa en esta obra de modo más directo que en otras: toma partido en favor de uno u otro personaje; apoya moralmente al héroe o a la heroína; luego cambia de modo de pensar

y le retira la adhesión, tan solo para brindársela de nuevo, y la regata psicológica sigue, y el espectador llega a sentirse más confuso que los protagonistas, que están llenos de vacilaciones, de contradicciones. Strindberg, en la introducción que escribió, memorable en los anales del teatro, hace el intento de interpretar el carácter de sus creaciones; pero el espectador no está obligado a compartir esos puntos de vista. En realidad, uno de los encantos de la obra es el hecho de que cada cual está en libertad de interpretar la conducta de los personajes según se lo indique la sensibilidad. La vida no suele entenderla a veces el mismo que la vive, y el creador de un personaje no es el mejor juez, porque si es verdaderamente artista, el personaje se independiza de su creador, según la teoría de Unamuno.

No vamos a cometer la pifia de relatar el argumento, que es la sorpresa que le está reservada al espectador, aunque una vez conocido, el interés del drama no sufre con las lecturas sucesivas de la obra. Siempre puede reparar en algún aspecto que no había descubierto. A diferencia de su contemporáneo Ibsen, del teatro noruego, Strindberg no plantea en el drama que nos ocupa ningún problema. La vida en sí misma es el mayor de los problemas y con ella se tiene de sobra. Pocos autores como Strindberg, han puesto en sus obras tanto elemento biográfico, sublimado o transmutado por el artista. Strindberg era misógino, pero aborreciendo a las mujeres no podía vivir sin ellas. Se casó tres veces y sus desastres matrimoniales fueron siempre en **crescendo**. En Julia, naturalmente esa rebelión contra el sexo opuesto la conduce a una ineludible atracción biológica. Esa aversión por el macho la acerca más fuertemente a él, y es ella realmente la que seduce, aunque el hombre gusta de hacerse la ilusión de que es él el seductor.

Hay en los dramas y tragedias de Strindberg mucho del Destino de los trágicos griegos, pero no creyendo en brujas la fatalidad asume otras formas. Más tarde Strindberg coqueteó con el misticismo y fue swedenborgiano. Vale la pena, para la mejor comprensión de las tragedias, dramas, novelas y poesía de Strindberg conocer su atormentada carrera, su vida desdichada y trágica, rayana a veces en locura. Léase detenidamente la introducción a la que hemos hecho referencia, que arroja mucha luz sobre su técnica dramática. Era un hombre cerebral y a la vez intensamente emotivo. Decía que el teatro tradicional era una especie de Biblia con láminas para los que no pueden leer lo que está impreso. El dramaturgo era un predicador laico que revendía las ideas baratas de su tiempo en forma popular, lo bastante popular para que las clases medias, que forman la masa del auditorio, pudieran percibir las sin maltratarse demasiado la mollera. Su teatro fue, pues, la reacción contra ese estado de cosas, y por eso es tan estimulante para el espectador inteligente.

No resistimos la tentación de contar una anécdota, cierta o imaginada, a costa de Ed Sullivan, periodista norteamericano que tiene a su cargo, una de las funciones dominicales más famosas de la televisión. De él se dice que era una de esas personas que iluminan un salón con sólo salir de él, y que es poseedor de una de las más espléndidas y bien cultivadas ignorancias. Una vez, que estuvo haciendo de crítico de teatro, fue a ver una obra de Strindberg, a quien supuso ser un joven judío de grandes promesas. Pero el segundo acto no le pareció muy apropiado y le dio al novel dramaturgo algunos consejos.

Cuando alguien le explicó luego quién era verdaderamente Strindberg no hallaba donde poner la cara [negritas pertenecen al original] (p. 23).

En el diario *La Nación* del 10 de agosto se publicó un amplio reportaje fotográfico, del cual se seleccionaron dos imágenes: una correspondiente a un cuadro de *Las preciosas ridículas* (Figura 175) en la que Madelon, la hija de Gorgibus (Haydée de Lev),

conversa con su prima Cathos (Ana Sayaguez); y la otra (Figura 176), que retrata uno de los momentos de *La señorita Julia*. Se ven en escena los tres personajes de la obra: Jean (Andrés Sáenz), la señorita Julia (Kitico Moreno) y Cristine (Haydée de Lev). Las fotografías ilustraban una gaceti-lla titulada: “Tragedia y comedia en estreno del Arlequín”, la cual se inserta enseguida.

La semana entrante se estrena en el Teatro Nacional un nuevo programa del Arlequín.

Dos obras de categoría universal han sido seleccionadas por este prestigioso grupo para celebrar su décimo aniversario de positiva y constante actividad teatral.

Estas dos obras forman un programa de balance perfecto que darán al público el impacto cruel y morboso del teatro “naturalista” de finales del siglo XIX y el satírico humor refinado y brillante del clásico barroco francés del siglo XVII. La primera de las obras es “La Señorita Julia” de August Strindberg, tragedia donde se establece dentro de una sólida construcción teatral de gran belleza poética, la desolada vida de una torturada mujer que, en la lucha por la búsqueda del amor, sucumbe ante la imposibilidad de obtener relación humana, comprensión y cuyos frustrados sentimientos se convierten en sórdidas y eróticas pasiones que terminan en la esterilidad y la muerte. Un reparto digno de la difícil y fascinante obra del sueco Strindberg, tiene a cargo la interpretación de “La Señorita Julia”: Kitico Moreno, la poderosa primera actriz del Arlequín, da la dimensión necesaria a la compleja Julia. Andrés Sáenz, quien debuta en Costa Rica después de su entrenamiento de años en Londres, en la Royal Academy of Dramatic Arts, responde a Kitico desde su sombrío Jean, el mayordomo. Haydée de Lev los secunda en el papel de Cristina. A Daniel Gallegos, el autor premiado, director y hombre relacionado con los mejores conjuntos teatrales del mundo, le ha correspondido la dirección de la obra.

Después de una experiencia fuerte, que será la que tenga el público con “La Señorita Julia”, otro plato fuerte seguirá en el doble programa, pero fuerte en las sonrisas, en el encanto, tanto en el texto como en las situaciones y por el decorado y vestuario. Todo es agradable, delicioso, divertido y caricaturesco. Se trata de la comedia satírica de Molière: “Las Preciosas Ridículas”. Pelucas, encajes, lacitos, fisga e ingenio son las características de esta genial pieza clásica. Afortunadamente para dar vida y ritmo a ella nuevamente el Arlequín ha puesto en buenas manos la tarea. Lenín Garrido es el director. Su sensibilidad, su cultura, intuición y conocimiento lo hacen uno de los más valiosos hombres de nuestro teatro. Fernando del Castillo, prodigioso en la comedia, estará acompañado por Haydée de Lev, Ana Sayaguez, Oscar Castillo, Enrique Granados, Armando Cortés y Elvia García. Un gran éxito se apuntará el Arlequín (p. 44).



Figura 175. Ana Sayaguez y Haydée de Lev en una escena de *Las preciosas ridículas*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 44.



Figura 176. Escena de *La señorita Julia*, de Strindberg, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 44.

El segundo artículo de Cristián Rodríguez aportó valiosa información para que el público conociera sobre *La señorita Julia* y su autor, August Strindberg. El 13 de agosto de 1966, en periódico *La Nación*, se publicó este segundo artículo titulado: “Más sobre el autor de *Froeken Julie* que nos presentará *El Arlequín*”. El texto decía:

Hay gran expectación en el público, y especialmente en los círculos intelectuales, por el tratamiento que el Grupo Arlequín dará a “*La Señorita Julia*”, de Strindberg, un gran acontecimiento artístico en los anales del teatro dramático. Son pocas las ocasiones en que puede presentarse la obra de un genio y Strindberg, aunque loco y a veces esquizofrénico, es después de todo, un genio casi contemporáneo. Por una singular coincidencia, el programa contiene una comedia de Molière, de quien Strindberg no era gran admirador. Los personajes monolíticos, polarizados, del enorme francés, no representan el ideal de lo que debe ser el teatro, según el dramaturgo sueco.

El reparto parece ser muy feliz. El papel de Julia estará a cargo de Kitico Moreno, cuyo talento la capacita admirablemente para interpretarlo. La adaptación física al papel es relativamente fácil de realizar. Quizás tenga que usar peluca rubia o del color del cabello que corresponde. Es joven y si es necesario afeitarse algunos meses, el maquillaje resuelve ese problema, y en cuanto al traje de la época en que ocurre la acción, el director sabrá escogerlo bien. La librea del ayuda de cámara, Jean, cuando la lleva, tampoco es problema. Las libreas varían poco en su corte. El único verdadero problema es el tratamiento interpretativo que se dé a los dos personajes principales, Julia y Jean. No deja de ser significativo el que el ayuda de cámara que, por efecto de su afrancesamiento, lleva el nombre de Jean, en francés, en el original sueco, sea uno de los nombres del autor, porque en muchas de sus actitudes refleja la de Strindberg; pero no menos la refleja Julia, descontando las diferencias del sexo. El papel de la Srta. Julia es, como ahora se dice, un reto para la Sra. Moreno y no dudamos de que sabrá dar buena cuenta de su capacidad artística.

En un artículo anterior nos referimos brevemente a la vida atormentada y compleja de Strindberg y tal vez convenga dar de ella algunos detalles someros, pero significativos.

Strindberg era, en el tiempo en que escribió esa obra, librepensador y aun partidario del amor libre, con ciertas reservas, que lo obligaban a ser convencional. Creía haber libertado su mente de prejuicios y, sin embargo, éstos ejercían influencia en él. No tenía un alto concepto de la nobleza sueca ni de la de ningún otro país, pero no dejaba de mortificarle el hecho de ser su madre una doméstica. Una de sus novelas autobiográficas lleva el título de “*El hijo de una criada*”.

Nació prematuramente, y sin ser deseado, en Estocolmo, en 1849, cuando su padre tenía apenas cuatro meses de casado con la madre de Strindberg. Su padre era agente marítimo, de buena familia, y su madre una criada que le había dado ya tres hijos. El nacimiento de Augusto ocurrió cuando su padre acababa de quebrar, y durante una buena parte de su niñez sufrió pobreza y hambre. La madre tenía en total doce hijos, y esa prole pletórica complicaba las cosas. Strindberg adoraba a su madre, que se sentía naturalmente orgullosa de la lucidez mental de su hijo, pero éste nunca fue su favorito, por más esfuerzos que hizo por conquistar el afecto maternal. Augusto fue siempre vanidoso y nunca se dejaba aventajar por nadie.

Pasamos por alto los detalles de sus luchas por surgir en el mundo y diremos solamente que fue relativamente precoz en el desarrollo de su talento, limitándonos a dar algunos detalles de su vida, por la significación que tiene en su producción literaria.

A los veintiséis años conoció a Siri von Essen, esposa del Barón Wrangel. Era rubia, de ojos azules, con cara de ángel, aunque ya había sido madre. No era todo lo maternal que Strindberg hubiera deseado, pero a él le pareció ideal y adorable. Comenzó a frecuentar la casa del Barón, que sin duda se dio cuenta de la extremada atención que el visitante prestaba a su esposa, afición que Strindberg consideraba puramente espiritual. El Barón no era un **cocu** [negrita pertenece al original]; el asunto no le preocupaba, porque él era infidelísimo y por su parte se divertía de lo lindo. Strindberg por fin llegó al grano y declaró su amor a Siri, con gran sorpresa de ésta, según dicen. Cuando se cernieron nubes de escándalo sobre el hogar, el Barón sencillamente se divorció, alegando abandono, porque Siri estaba empeñada en ser actriz. Pronto sobresalió en las tablas y ganó más que Strindberg, que continuaba creyendo que esa **liaison** [negrita pertenece al original] era puramente espiritual, y sólo despertó de su sueño cuando Siri salió encinta. En 1877 se casaron, por insistencia de Siri, por el honor de su hija, aunque contrariando los principios de Strindberg, adversos al matrimonio. A pesar de la muerte de su hijita, fueron por un tiempo muy felices. Pero luego, por celos profesionales o por otros motivos, comenzaron las discordias, que se agravaron con motivo de la venida de una jovencita danesa, Marie David, que usaba el pelo corto y estaba emancipada. Strindberg sintió celos de la chica, por lo visto con razón, y en la culminación de sus querellas llegó a sospechar de lesbianismo a su esposa. Después de divorciarse, Siri se fue a vivir a Finlandia en compañía de Marie. Entretanto Strindberg se entretuvo con la Semántica y con la Química, seguro de que el azufre podía convertirse en carbono, porque creía que el azufre no era un elemento simple. En un accidente se quemó con azufre y estuvo muy enfermo. Luego creyó que el mercurio podía transmutarse en oro. No andaba mal encaminado, pero la transmutación tenía que aguardar hasta muy entrado el siglo XX. La siguiente mujer en su carrera fue Frida Uhl, joven austriaca, escritora, con quien se casó. Este matrimonio tampoco fue feliz. Surgieron celos literarios profesionales, y aunque durante algunos meses hubo felicidad, cuando les nació una hija se presentaron conflictos religiosos, porque Frida quería bautizarla en la fe católica. El experimento matrimonial duró un año y al quedarse sólo, Strindberg partió a París a continuar sus experimentos, esta vez científicos.

No nos queda espacio para referirnos a su tercer matrimonio, en 1900, con la actriz noruega Harriet Bosse. Este matrimonio se efectuó, tras una demora, mientras se divorciaba de Frida Uhl, en la primavera de 1901. Harriet tuvo una hija de Strindberg, y la preocupación por la salud de ésta ofreció un buen pretexto a Harriet para irse al campo. El autor se quedó de nuevo solo. Por tercera vez, Strindberg comprobó que no podía vivir con la mujer que adoraba, pero tampoco podía vivir sin ella. Mantuvo con ella una nutrida correspondencia. Visitaba a su esposa e hija de vez en cuando. Finalmente, el enlace siguió la suerte de los anteriores, aunque esta vez pudo culpar del desastre, a un crítico amigo, aunque no por causa de ninguna intriga amorosa. Con todo, cuando puso en escena un nuevo drama, el papel principal lo interpretó su exesposa Harriet.

Esta, comprimida como en una prensa hidráulica, es la vida amorosa del genial dramaturgo cuya obra esperamos con ansiedad admirar en el Nacional (p. 30).

El periódico *La República* del 14 de agosto por su parte, difundió un artículo titulado: “El Arlequín estrena: tragedia naturalista y comedia clásica en el Teatro Nacional”. Este se acompañaba de fotografías de Kitico Moreno, Haydée de Lev y Ana Sayaguez:

Un programa doble será estrenado por el Teatro Arlequín en el Nacional, el jueves 18 próximo. Nuestro público, que sabe ya que las producciones de El Arlequín son

una garantía de calidad y excelente teatro, se sentirá esta vez sorprendido por un programa cuyo balance es perfecto. Una tragedia del gran autor sueco Strindberg, dura, morbosa y descarada: “La Señorita Julia”. A la par, la deliciosa comedia clásica de Molière “Las Preciosas Ridículas”.

Dos de nuestros más prominentes hombres de teatro tienen a su cargo la dirección de este novedoso y espectacular programa: Daniel Gallegos y Lenín Garrido. Verdaderos artistas los dos, con experiencia técnica y sensibilidad, han logrado cada uno en cada obra, el matiz, ambiente e intensidad necesarios para lograr interpretar estas dos verdaderas gemas del teatro universal. El reparto de actores es excepcional: Kitico Moreno, Andrés Sáenz y Haydée de Lev, en “La Señorita Julia”. Fernando del Castillo, Haydée de Lev, Ana Sayaguez, Oscar Castillo, Enrique Granados, Armando Cortés y Elvia García, en “Las Preciosas Ridículas”.

A no dudarlo, el próximo programa de El Arlequín será un completo éxito, uno más para este prestigioso grupo que está celebrando 10 años de existencia y de darle al país excelente teatro (p. 18).

El 14 de agosto de 1966, el periódico *La Nación* publicó el aviso correspondiente con un recuadro que indicaba: “El Arlequín estrena próximo jueves 18...”. Por su parte, en la edición de 17, día previo al estreno, se publicó una nota, que se refería de manera destacada a los actores y actrices principales en ambos montajes. Se tituló: “Mañana en el Nacional ‘La señorita Julia’ y ‘Las preciosas ridículas’”, la cual estaba ilustrada con las fotografías individuales de Kitico Moreno, Andrés Sáenz y Haydée de Lev. Se reproducen dos de ellas (figuras 177 y 178) que corresponden a los dos personajes relevantes de la obra strindbergiana, interpretados por Moreno y Sáenz. El contenido del texto se incluye a continuación.



Figura 177. Kitico Moreno, protagonista femenina de *La señorita Julia*, de Strindberg, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 34.



Figura 178. Andrés Sáenz, protagonista masculino de *La señorita Julia*, de Strindberg, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 34.

En el Teatro Nacional a las 8:30 de la noche de mañana jueves, se presentará el esperado estreno del doble programa del Arlequín: “La Señorita Julia”, tragedia en un acto del dramaturgo sueco, padre del “naturalismo”, Augusto Strindberg y la deliciosa farsa satírica en un acto “Las Preciosas Ridículas”, de Molière. Las dos obras son tesoros del teatro universal y son representantes de dos de los más trascendentes períodos de la historia del drama: el siglo XVII y el siglo XIX. Hace El Arlequín alarde, además de presentar estas dos difíciles piezas, de hacerlo con lo que puede llamarse un reparto excepcional. La dirección está a la altura de todo lo que cabe esperar de Daniel Gallegos y Lenín Garrido, quienes tienen una copiosa y larga trayectoria teatral y a quienes el país debe tanto en este sentido. En los papeles principales: Kitico Moreno, Andrés Sáenz y Haydée de Lev, en “La Señorita Julia”. A Kitico se la conoce como una de las primerísimas actrices nacionales.

ANDRÉS SÁENZ

Andrés Sáenz hace su debut en Costa Rica después de un largo entrenamiento en los principales centros teatrales del mundo. Sus últimos estudios los realizó en la Royal Academy of Dramatic Arts y el Drama Centre de Londres, destacándose como alumno de talento y poco común, lo que le valió que el Drama Centre le ampliara una jugosa beca y lo convirtiera en la sensación de la academia y en el único estudiante latinoamericano en obtener tal distinción.

HAYDÉE DE LEV

La aparición de Haydée de Lev es otro acontecimiento. Viene de nuevo al Arlequín, esta vez para participar en las dos obras, después de un éxito con el famoso director japonés Seki-Sano –lo mejor que tiene México–, donde se presentó en el único papel femenino de “El Décimo Hombre” de Chayefsky. Las críticas unánimes apuntaron maravillas sobre Haydée como: “¡Qué formidable actriz! Bella figura, bello rostro, bella voz. Artista de fina sensibilidad. Una de las mejores actrices que hemos admirado en estos últimos años”.

FERNANDO DEL CASTILLO

En “Las Preciosas Ridículas” la presencia de Fernando del Castillo es determinante, para convertir la pieza en un inmenso atractivo. Del Castillo es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes e importantes actores con que cuenta el teatro en nuestro país. Su poderosa personalidad, su magnetismo y su sentido artístico se convertirán en una joya de actuación, al interpretar el hilarante papel del Marqués de Mascarilla.

ANA SAYAGUEZ

Ana Sayaguez ha sido vista y admirada en previas apariciones con El Arlequín. Su trabajo de Preciosa Ridícula es impecable. Sin duda la colocará en las primeras filas entre las actrices costarricenses.

OSCAR CASTILLO

Oscar Castillo, que ha venido revelándose en tan diversos papeles, se apuntará su mejor interpretación con el jocosos vejete burgués, padre y tío de “Las Preciosas Ridículas”.

Están además en la afortunada distribución de papeles: Daniel Gallegos que, con su sabiduría escénica, viste al palurdo Marqués de Jodelet. Enrique Granados, Armando Cortés, Elvia García, y un grupo de jóvenes del Teatro Universitario complementan el reparto brillantemente. La escenografía, diseñada por el técnico norteamericano Richard Barton, es un acierto que da espectacularidad, así como un



Figura 179. Anuncio estreno de *La señorita Julia*, de Strindberg y *Las preciosas ridículas*, de Molière, montajes del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1965, p. 20.



Figura 180. Anuncio estreno de *La señorita Julia*, de Strindberg y *Las preciosas ridículas*, de Molière, montajes del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 60.

apropiado y vistoso vestuario incluye desde trajes de fin de siglo para “La Señorita Julia”, como pelucas, encajes, cintillas, abanicos y ricas telas para “Las Preciosas Ridículas” (p. 34).

El día del estreno, 18 de agosto de 1966, en el periódico *La República* se anunció (Figura 179) el esperado debut del Teatro Arlequín, en un cuadro en tamaño regular, pero sin ilustración, como sí la tenía el de *La Nación* de ese mismo día (Figura 180), la cual correspondía a una foto que los lectores de ese periódico ya conocían. También en *La Prensa Libre* se publicó un cartel similar.

La columna “Radar” del periódico *La República* del 18 de agosto, a cargo de Roldán, se dedicó al programa que se exhibiría ese día en el Teatro Nacional. Decía así:

Aprovechamos la tarde, más despejados, para comentar someramente la representación ofrecida por El Arlequín a la Prensa y a los críticos de teatro nacionales, en la antevíspera de su presentación formal de “La Srta. Julia” de Strindberg y “Las Preciosas Ridículas” de Molière.

No vamos a criticar [...] Así que opiniones solamente...

La obra “Miss Julie” de Strindberg no nos gusta. Por destructiva, por retorcida, porque presenta situaciones que desde nuestro punto de vista son ficticias y pueriles. Tal vez por eso debemos confesar que tampoco nos gustó la interpretación que del personaje masculino hizo el actor Andrés Sáenz. Definitivamente ese papel no es para él. Es más: no sabemos cómo Daniel Gallegos y él mismo aceptaron que se encargase del criado seductor, bribón y calculista... Además, la noche del martes por lo menos, la interpretación nos pareció fría, mecánica. Los parlamentos atropellados como para decirlos ya. Y Kitico Moreno sufrió en su actuación el desajuste causado por la contraparte masculina. Ella que siempre está tan bien –y que tuvo momentos de gran acierto– no lo estuvo todo el tiempo. La señora Haydée de Lev nos convenció en su papel, sobre todo por su aplomo y fácil movimiento en la escena, pese a un escurridizo “lazo de mariposa” que no había cómo ponerle al criado convertido en amante.

“Las Preciosas Ridículas”, dirigida por Lenín Garrido, agradó a todos, porque pusimos oído atento a los comentarios del lunetario. Gracia, movimiento, papel bien “masticado” y seguridad. La chispa de Molière siempre viva completó los ingredientes para que todos, espontáneamente, aplaudiéramos fuerte al caer el telón. No particularizamos en cuanto a la actuación porque en general fue toda buena.

Y no hay más espacio¹⁸⁰. Habrá más aplausos que crítica, sin embargo, cuando llegue el jueves (hoy) la hora del estreno; El Arlequín se los merece (p. 6).

El programa de mano de las dos obras (Figura 181) era un desplegable en blanco y negro, sencillo, pero con toda la información necesaria y los créditos correspondientes, elaborado en el Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica. Se destacó que era el décimo aniversario del Teatro Arlequín.



Figura 181. Programa de mano de *La señorita Julia*, de Strindberg y *Las preciosas ridículas*, de Molière, montajes del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

El tercer comentario de Cristián Rodríguez sobre la obra strindbergiana y su montaje se publicó en *La Nación* del 21 de agosto de 1966. Lo tituló: “El estreno de ‘La señorita Julia’ y su contenido se reproduce a continuación:

Uno de los inconvenientes de algunos críticos de teatro profesionales, de sedicentes críticos o pseudocríticos y, sobre todo, de aficionados presumidos, por lo menos en otros países, que los convierten en verdadera calamidad pública, está en que por afán de notoriedad, por presumir de autoridades en la materia, o simplemente porque han reñido ese día con la señora o les ha caído mal algo que comieron, no vacilan en malograr con comentarios atrevidos, que ellos estiman ingeniosos y agudos, el esfuerzo honrado de los artistas por presentar, como se debe, una pieza de teatro. Esa actitud de los críticos, si existiera en nuestro medio, sería lesiva para los intereses de la cultura, porque hay que pensar en que a pesar de la madurez que se ha alcanzado, el nuestro no es el Teatro de Arte de Moscú, que dirigió Stanislavski, ni la Comédie Française, ni Covent Garden ni el Theatre Guild. Hay que hacer toda clase de concesiones, mayormente tratándose de una tragedia como la de Strindberg, que ha puesto las peras al cuarto a los más pintiparados actores de otros países.

180 Se refiere al de su columna en el periódico.

Fue, pues, con la conciencia de esos escollos y de la responsabilidad de un simple miembro del auditorio, sin pretender a la dignidad de crítico, que fuimos el jueves al Nacional al estreno de “La Señorita Julia”, a la que queremos referirnos más bien que a “Las Preciosas Ridículas”. El público está más acostumbrado a ver representar comedias de Molière y no cabe duda de que sabe sacarle todo el jugo a esas sublimes caricaturas. Pero la tragedia de Strindberg es otra cosa, algo nuevo que se ha atrevido, con laudable “ambición”, a presentar el Arlequín. Antes de hacer nuestros comentarios, que aspiran a ser constructivos, deseamos invitar al público a que siga prestando su estimulante apoyo, como lo hizo en el estreno, en que había un lleno completo. Si nuestras observaciones no merecen tomarse en cuenta, valga por lo menos la buena intención, sin olvidar lo que se dice, que el camino del Infierno está sembrado de buenas intenciones.

La escenografía, aunque diferente a la que había proyectado Strindberg, nos pareció excelente. Los adelantos de la iluminación moderna hacen innecesarias las precauciones del autor; temeroso de que la luz de las candilejas, proyectadas desde abajo, deformaran las facciones de los intérpretes. Aun la ausencia del ballet, que se omitió acaso por dificultades técnicas, no restó nada a la obra. La acústica fue muy buena, para nosotros, sin duda por no haber ocupado nuestra luneta, a causa de haber subido el telón sin poder llegar a ella y tenido que escuchar el diálogo desde atrás. Nuestros oídos no fueron tan afortunados en la representación de la farsa de Molière, aunque la presenciábamos de cerca, perdiendo algunas de las típicas salidas en que abunda esa obra. Como es natural, no se nos permitió sentarnos durante la primera obra. El ujier nos dijo que aguardáramos a que terminara el primer acto, y de nada nos sirvió argüirle que sólo había un acto. A este propósito debemos recordar que Strindberg introdujo la novedad del acto único para evitar que el público distrajera su atención al pasar al buffet en un intermedio. La división tradicional en actos que reanudó en obras posteriores, las suplió con pausas, algunas de ellas prolongadas, de manera que cuando Julia sufre su percance calculado, que el auditorio reconstruye en la imaginación, no ocurriera con demasiada celeridad.

No conocemos la versión española que utilizó el Arlequín, pero nos parece que no hace plena justicia a la obra. La exactitud verbal está allí y no se ha suprimido ni tergiversado ninguna idea importante; pero el diálogo es a veces poco vernacular y los actores tienen dificultad, en ocasiones, para dar a sus palabras la fluidez del original sueco. Claro que nosotros no sabemos sueco, pero hemos leído dos versiones al inglés, una de Elizabeth Sprigge, y otra de Peter Watts, y entre una y otra puede inferirse la dicción original. Repetimos, en la traducción española hay algunas crueldades, un “en cuyo caso”, que es horrendo y el uso del verbo **constatar**, que, aunque muy usado en América, está todavía en entredicho, y eso hace pensar que la versión no es una obra maestra. Tratándose de obras escritas en otro idioma, una buena traducción es pivotal. Recuérdese lo que pasó al principio con las traducciones de Ibsen, que dieron la impresión de una solemnidad y grandiosidad ajenas a la intención del noruego. No fue sino cuando Emund Gosse hizo ver que muchos de los prolongados diálogos de los dramas no eran más que una transcripción poco estilizada de la chismografía típica de los países del Sol de Media Noche, que se corrigieron esas deficiencias, al purgarse de sublimidades y exquisiteces que desvirtuaban el verdadero espíritu de los dramas de Ibsen. Poco tenían, en efecto, de simbólicos, si se exceptúa “Brand”.

Si el buen éxito de una obra de teatro ha de medirse por la ilusión de realidad que ha de producir en el espectador —al asistir al teatro uno paga gustoso para que lo engañen— la representación de “La Señorita Julia” deja algo que desear. El papel de Jean, el ayuda de cámara, es crucial en esa obra y la mala opinión que pueda

inspirarnos el proceder del arribista y “humilde” orgulloso, nada tiene que ver con su conducta en la escena. Nos parece que ese papel se interpretó sin “**amore**”, que el joven actor no experimenta la transfiguración histriónica necesaria. Daba a veces la impresión de que recitaba y que trabajaba en un papel que no le era simpático, con cierta tiesura que no hacía muy convincente su papel. Ya habíamos advertido que se trataba de una de las obras más difíciles de interpretar, por ser un drama esencialmente interno, de poca acción y movimiento. Con todo, conforme avanzó el acto y con más reposo obtuvo una verdadera superación. En cuanto a Julia, el problema es aún más complicado. Se desempeñó bien, aunque en su caso algún espectador demasiado exigente pudiera ver lo que llaman en inglés “overcasting” (exageración en los gestos dramáticos), que podría interpretarse como sentimentalismo melodramático, que no había en Julia. Jugó felinamente al principio con el ratón, pero el ratón se vengó del gato y sólo en el momento de la culminación de la crisis de su vanidad se puso patética. Ambos fingían emociones que no sentían, pero los pensamientos expresados por Julia tenían mucho mar de fondo. En general, Julia estuvo brillante y hay que tener en cuenta que el **tempo** de la obra se festinó por la necesidad de no alargar la representación y dar cabida a la comedia de Molière. “La Señorita Julia”, aunque de sólo un acto, es suficiente para llenar un programa, y al comprimir la obra y acortar las pausas, se comprometió en cierto modo su efecto.

Acerca del papel de Cristina no tenemos ningún reparo que hacer. Finalmente, cabe observar que algunos espectadores, que no habían leído la obra, se sorprendieron al saber luego que Julia se había suicidado con la navaja de Jean, al hacer su último mutis. El suicidio no parecía muy obvio [negritas pertenecen al original] (p. 21).

El 23 de agosto, en el periódico *La Nación* se publicó un anuncio-gacetilla titulado “Hoy en el Nacional”, el cual se ilustraba con una fotografía de Kitico Moreno.

Después de su brillante estreno de la semana pasada, El Arlequín se presentará hoy nuevamente en el Teatro Nacional, con “La Señorita Julia”, de Strindberg y “Las Preciosas Ridículas”, de Molière. El doble programa de El Arlequín ha sido un acontecimiento. La descarnada tragedia de Strindberg ha levantado fuertes polémicas en pro y en contra de la difícil obra, de parte del público que ha llenado al tope el teatro. El contrapunto amable, sonriente y malicioso de la comedia de Molière, calma los ánimos. De todas formas, es una de las más impecables presentaciones de este prestigioso grupo en los diez años que tiene de darle excelente teatro al país.

El día del estreno (jueves, 18), el Teatro Nacional agotó las localidades de la sala y en esta forma ha continuado el público asistiendo a las posteriores representaciones.

El Arlequín, debido a que el Nacional está muy comprometido en los próximos días, se ve obligado a terminar su corta temporada con funciones hoy, el jueves y última, el sábado 27 (p. 13).

El 24 de agosto de 1966, se publicó en *La República* el comentario crítico titulado “La señorita Julia”, suscrito por Alberto Cañas (O. M.), en los términos que se transcriben luego.

(Froken Julie) –Tragedia naturalista de August Strindberg. Presentada por el Teatro Arlequín con Kitico Moreno, Andrés Sáenz y Haydée de Lev, bajo la dirección de Daniel Gallegos. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Con anterioridad al estreno se escribió bastante en la prensa sobre esta obra, culminación de un curioso proceso mental de su autor y reflejo fiel de su enfermiza

misoginia, que lleva casi sesenta años (se estrenó en 1908) de dar vueltas triunfales por los escenarios del mundo.

Los artículos que ha publicado Cristián Rodríguez sobre “La Señorita Julia” y sobre August Strindberg contienen todo cuanto hay que saber sobre ella, de suerte que pasaremos por alto estos detalles para entrar de lleno a referirnos a la presentación que de esta obra ha hecho el Teatro Arlequín, dentro de la celebración de su décimo aniversario, y tras un silencio de más de un año.

“La Señorita Julia” es obra complicada, y sólo un director y un reparto que la entiendan bien, son capaces de sacarla adelante. Bordea el melodrama, sin caer nunca en él, pero la tentación de los actores y directores es muy grande. Es posible concebir una presentación de “La Señorita Julia” folletinesca y hasta demagógica, sin que al texto se le altere una sola coma. Lo importante es que se resista la tentación y se mantenga el montaje dentro de los límites que el autor impuso, que fueron los del realismo más absoluto. Porque, aunque la trama sea hasta obvia (la señora del castillo baja a la cocina en noche de fiesta, seduce a uno de los criados o es seducida por él, para ser luego incitada al suicidio por este amante ocasional), lo que a Strindberg le interesó no fue la trama, sino los personajes, el juego y contraste entre ellos, lo que el choque entre ellos pudiera producir. Recordemos que cuando esta obra se estrenó, hubo un elemento de expectación adicional: estaban cayendo viejas barreras sociales, y Strindberg presentaba conceptos de nobleza en proceso de ser mancillados.

Daniel Gallegos comprende la obra. Por eso la montó “en época”; por eso desdeñó lo estrepitoso, lo convencional y efectista. Su dirección es habilísima, tanto que consiguió evitar la monotonía latente en lo que no es más que un diálogo de sesenta y pico de minutos, con inteligentes y siempre justificados movimientos. Y sus actores también la entienden, que es muy importante. De manera que hemos visto una “Señorita Julia” estricta y sobria, rigurosa y apegada a las intenciones del autor; no una diversión, sino una experiencia teatral.

Se ha discutido mucho en estos días sobre la interpretación. De Kitico Moreno ya se sabía lo que iba a dar, y cabe decir aquí que ha hecho una interpretación rica, matizada y expresiva, con momentos de genuina e impresionante emoción. Sobre eso que sepamos, no se ha discutido. La discusión ha versado sobre el trabajo de Andrés Sáenz: había curiosidad por verle en escena; se trataba de un actor joven, con profundos y largos estudios en las mejores academias dramáticas inglesas, con honda cultura teatral, pero a quien nunca se había visto en su patria.

Se ha acusado su actuación de “fría”. Digamos de una vez que no nos lo parece. Sáenz no ha querido hacer del criado Jean, ese villano sombrío que en manos menos concienzudas pudo ser el personaje; así lo quiso Strindberg, es ambivalente, ambiguo si se quiere; puede ser villano o víctima; en cierta forma, las peripecias del drama lo arrollan, ni las ha previsto ni las ha buscado; cuando Julia pretende cobrarle su acto, Jean no entiende la razón. Él la ha seducido, quizás, pero ella también lo sedujo a él. Sostendríamos que Jean no sabe exactamente qué es lo que ocurre. Recordemos que la misoginia psicopática de Strindberg le llevó siempre a presentar a sus mujeres como arpías y a sus varones como víctimas.

El debut de Sáenz ha servido para que nos convenzamos de que es poseedor de una técnica de actuación avezada, refinada y llena de recursos. Pero es una técnica totalmente británica. Y en el actor británico nunca se encontrará la vibrante elocuencia

del actor latino. La técnica del actor inglés es engañosa; consiste en actuar como si no se actuara. Nadie ha logrado nunca estar consciente de que Alec Guinness actúa; es más, no faltará quien sostenga que simplemente no lo hace. Y es uno de los más sabios de su patria.

Lo que sucede es que en “La Señorita Julia” tenemos, juntos, a una actriz talentosa, emocional e intuitiva, con una rica y hermosa experiencia, y a un actor talentoso, de académica preparación, poseedor de una admirable técnica que no deja nada al azar, ni a la emoción ni a la intuición, y que, además, carece de experiencia importante. Por el momento, esa pareja choca. No encuentra el nivel de un “rapport” satisfactorio. Conforme Sáenz adquiera experiencia, el vacío que los separa habrá de llenarse, y es inevitable. En los momentos en que los dos intérpretes actuaron “juntos” (escena de la basura en el ojo, por ejemplo; momento en que Jean acaricia lascivamente a Julia) el público siente la proyección de los dos personajes. El resto del tiempo, está viendo o admirando a uno, o bien al otro, sin que la descarga eléctrica se produzca. Frente al calor de la actriz el actor parece frío, pero esto es engañoso; si el actor “calienta” al personaje, “La Señorita Julia” se convierte en un folletín: Andrés Sáenz lo sabe, lo evitó, y gracias le sean dadas por ello. El problema a nuestro juicio consiste en que ambos intérpretes lo hacen extremadamente bien, pero no todo el tiempo logran acoplarse.

Cabe resaltar la acertada y episódica aparición de Haydée de Lev en el tercer personaje del drama, como un camafeo impagable. La admirable escenografía de Richard Barton, el escrupuloso vestuario, la magnífica ambientación, el acertado empleo de los fondos musicales y la inteligente dirección de Gallegos.

Admitámoslo: la obra es, si se quiere seca. (Confesamos que no es nuestra favorita dentro del impresionante repertorio de Strindberg). Pero la presentación ha estado a la altura del prestigio del Arlequín, es una bella flor, ni sabemos si en el ojal porque no parece calzar, de Kitico Moreno. Y un auspicioso debut para un actor inteligente y sensitivo, que todavía –eso sí– parece estar denotando un nerviosismo, que ha de acabar pronto (p. 21).

En la edición del periódico *La República* del día siguiente, 25 de agosto, Alberto Cañas (O. M.) se refirió a *Las Preciosas Ridículas* de esta manera:

(Les Precieuses Ridicules). –Farsa en un acto de Molière– Presentada por el Teatro Arlequín, con Fernando del Castillo, Haydée de Lev, Ana Sayaguez, Oscar Castillo, Daniel Gallegos, Enrique Granados, Armando Cortés, Elvia García, William Esquivel, Rolando Valverde, Isabel Montero, Alda Chacón, Rudof Wedel y César Olivares, bajo la dirección de Lenín Garrido [negrita pertenece al original].

El primer Molière que vimos (“El Avaro”) fue uno de los fracasos de Ranucci¹⁸¹. Hace dos años, “Tartufo”, fue un triunfo casi total, pero dejó en el espectador una extraña satisfacción que no se lograba concretar ni discernir. Lenín Garrido ha insistido en Molière, y ahora nos ha dado “Las Preciosas Ridículas” con un éxito superior al de “Tartufo”; una presentación cuidadosa, brillante, a la que sólo un reparo cabría oponerle, del cual nos ocuparemos más adelante.

181 La obra fue escenificada por el Teatro Universitario y dirigida por Lucio Ranucci. Se estrenó en el Teatro Nacional el 8 de noviembre de 1953.

Molière concibió su farsa (tal vez el primer gran éxito que obtuvo en su carrera), como una sátira al preciosismo del lenguaje de ciertas capas sociales en el París de Luis XIV. Pero –¡cosas del genio!– lo que pudo ser crítica de circunstancias, se convirtió en comedia inmortal. Siempre habrá bachilleras, siempre habrá marisabidillas, y siempre existirán los snobismos literarios. De manera que los tiros que lanzó Molière con mosquete o con fusil de chispa, siempre encontrarán blanco sabroso.

En Lenín Garrido estamos –como en el caso de Daniel Gallegos y “La Señorita Julia”– ante un director que comprende a su autor. La estilización se hace aquí más patente que en “Tartufo”; el movimiento adquiere síntomas de coreografía, la artificialidad es deliberada y efectista; el amaneramiento, encantador; el montaje suntuoso.

Antes de hablar de otras cosas, hay que mencionar la escenografía de Richard Barton. Del buen uso de la música de Vivaldi, del mobiliario, trajes (con una excepción), y en general todo cuanto atañe a la dirección y montaje.

Y dicho esto, mencionar que “Las Preciosas Ridículas” son un triunfo personal de Fernando del Castillo, Haydée de Lev y Oscar Castillo. El primero con su admirable voz, admirablemente modulada, y su presencia escénica, revela aquí condiciones cómicas que nunca había puesto de relieve, y su “Mascarilla” es inefable. Haydée de Lev, cuyo talento cómico fue, hace cuatro años, una revelación en “El Luto Robado”, se apodera de la escena, de la obra y de los espectadores, desde que aparece abanico en mano, dispuesta a que Molière y a que el público se desternille; Oscar Castillo, como Gorgibus, hace una creación increíble en su exactitud, de viejo molieresco, con toda suerte de recursos. Y los tres, hacen sonar a Molière como si se tratara de un Trío de Schubert.

El resto del largo reparto está discreto y oportuno, destacándose Daniel Gallegos en un Jodelet clownesco, y Ana Sayaguez en una Cathos ingenua que le sirve de segundo violín a las deliciosas excentricidades cómicas, de esa singular comedianta que es Haydée de Lev.

El efecto del texto sobre los actores, de los actores sobre el público, es constante y pertinaz; la compañía toda proyecta humor y burla sobre la sala, y el encanto y genio molierescos nunca llenaron con más vitalidad el Teatro Nacional.

Pero se nos ocurre –y hacia allá íbamos desde el comienzo– que el efecto cómico de ciertos momentos quedó atenuado por el caricaturesco traje de Fernando del Castillo. Para llevar a cabo su engaño plenamente, es de imaginar que La Grange vistió a su criado Mascarilla de manera que engañara sin ningún género de dudas a las preciosas; es decir, que el criado debió entrar a la casa de Gorgibus, tan elegante como entró el amo. Inconfundible, diríamos. Pero en el caso concreto no parece que haya sido así. El traje de Mascarilla tiene un elemento de ridículo, de caricatura, de subraye, que no hacía falta (¿la gabardina de Cantinflas?) y que –este espectador da fe– hace que se pierdan ciertos efectos cómicos que el actor lograba en ensayos.

Pero este es un pequeño, un pequeñísimo reparo, a una función teatral que, en todo, es altamente satisfactoria, en la cual una obra brillante, ha sido brillantemente puesta (p. 22).

Por su parte, es imprescindible hacer referencia al artículo de Cristián Rodríguez: “El teatro y la reputación de que ahora goza la profesión de las tablas”, publicado en *La Nación* del 27 de agosto de 1966, ya que alude, en parte, al Teatro Arlequín. En este escrito, Rodríguez comentó su experiencia personal vinculada al teatro, así como el

poco reconocimiento social de quienes se dedican a esa profesión, en Costa Rica. Pero, he aquí lo importante, subrayó que en la labor de “dignificación de una de las más nobles profesiones han contribuido eficazmente la Universidad y diversos grupos de aficionados y profesionales, como el Arlequín” (p. 26). Sin duda sus palabras resultan más que válidas y alentadoras, sobre todo si se tiene en cuenta de quién provenían.

En *La Prensa Libre* del 30 de agosto se publicó un artículo suscrito por el profesor Hernán de Sandozequi, a la sazón director del TEA (Teatro Experimental Autónomo)¹⁸², que decía así:

El grupo de Teatro “EL ARLEQUÍN” se ha transformado milagrosamente y lleno de júbilo ha estrenado dos obras más. Ahora este prestigioso conjunto, que lleva 10 años en la apasionada y apasionante lucha en favor del quehacer artístico, se ha remozado en la graciosa y fina comedia de Molière titulada: “LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS” y se ha comprometido valientemente en una obra cruel de tipo psicológico: “LA SEÑORITA JULIA” de August Strindberg.

Gozamos con una divertida danza que le viene muy bien a la farsa satírica de Jean-Baptiste Poquelin [Molière]. Esto nos hace afirmar que nos complace mucho el nuevo aliento vital de los que son base y sustento de El Arlequín. Otro hecho positivo, es el que en su elenco actual figuran elementos nuevos que han ido surgiendo en el seno de algunos grupos teatrales capitalinos. Para unos y otros es magnífica esta experiencia, puesto que los nuevos le imprimen distintos matices a la representación y los que ya tienen muy andado el camino, renuevan bríos y propósitos.

Para nosotros, esto es muy importante, como es importante que el actor y director Andrés Sáenz se haya incorporado al teatro de Costa Rica. Hemos visto actuar a Andrés y su estilo es nuevo, moderno, diríamos exagerado un poquillo, que es distinto y desconcertante, pues como que estamos acostumbrados a ver a nuestros actores manejar sus brazos y sus manos como aspas de molino. Lo que más nos llama la atención, es la parquedad y sobriedad en los ademanes de Andrés y el cuidado que pone al expresarse en español, puesto que vivió muchos años en Londres. Sólo podemos lamentar muy de veras, que use un tono tan alto para empezar a “**Decir**” sus frases y con esto da la impresión de que “**Canta**” los finales de sus parlamentos. En fin; Andrés es joven aún y madurará pronto como un excelente actor, si es que persiste en estas actividades. Creemos que le falta un poco de más experiencia escénica, como por ejemplo al de un Guido Sáenz o la de un José Trejos. Pero negarle definitivamente posibilidades y facultades a Andrés es llegar a ser demasiado exigentes. Todos, aun los viejos, pueden perfeccionarse en su trabajo, ¿verdad? Y aquí un paréntesis: ¿No se podrá encontrar una hielera auténtica para reemplazar esa de cartón?

Nombres muy conocidos de la escena costarricense, intervienen en forma destacada, como la señora Kitico Moreno, con un papel ingrato y duro; de enormes dificultades interpretativas, ya que sus cambios psicológicos son muy difíciles de sostener y a pesar de eso, Kitico tiene escenas brillantes y momentos excelentes de interpretación, aunque se baje y se borre un poco en las escenas narrativas. Esto mismo le pasa

182 El TEA era una agrupación no lucrativa creada por el profesor Hernán de Sandozequi “con el propósito de unirse a la labor apasionada de aquellos que se esfuerzan por mantener viva la tradición teatral en Costa Rica, tales como el distinguido grupo del Teatro Arlequín, el popular INAD, el Conservatorio Castella y el Grupo Juvenil Teatral ‘Lope de Vega’”. En “¿Qué es el teatro experimental autónomo?”, *La Prensa Libre* del 9 de mayo de 1964, p. 5-C.

a Andrés, pero creemos que irán perfeccionando su trabajo de prisa, tienen talento e inteligencia para ello.

La señora de Lev sacó el papel de la cocinera con habilidad escénica; es decir, lo hizo con talento, pero no creó el tipo vulgarón que pedía el personaje, ni ella pudo nunca borrar un cierto sello de distinción y finura que le es característico a su persona. En cambio, se remontó a alturas insospechadas en una de las preciosas ridículas¹⁸³. La vimos muy segura manejando su personaje con verdadera maestría y mucha inteligencia. Junto a ella hizo prodigios de buen actor Fernando del Castillo, quien a veces bordó materialmente su Marqués de Mascarilla y en otros, sentimos como que algo se le olvidaba. Sin embargo, en toda su interpretación se defendía con gracia y habilidad muy profesional y tiene una escena magnífica en que sus manos **“Hablan”** llevando el diálogo de sus dos bellas interlocutoras.

Ana Sayaguez, demostró mucha voluntad y entusiasmo y realmente su trabajo estuvo a tono con el de la señora Lev; esto mismo debe decirse de Elvia García, quien dio muestras de una gran disciplina y respeto para todas las indicaciones de su magnífico director y se ciñó a lo que éste le marcó, por esto y por su graciosa, aunque corta intervención, la felicitamos. El desempeño del **“Viejo”** padre y tío, respectivamente de las encantadoras ridículas, interpretado por Oscar Castillo, fue extraordinario y sorprendió muy agradablemente a todos. Digamos de él a secas: Estamos ante un verdadero actor en los umbrales de una carrera brillante.

Daniel Gallegos es un valiente. ¡Dios mío! ¡En qué facha salió! Daba risa sólo verlo vestido tan ridículamente, tal como LO MANDABA EL LIBRETO y tal como lo debe haber imaginado Molière. El personaje de Daniel, con el de Fernando, están marcados por el autor como dos ridículos y cursis lacayos pisaverdes con ínfulas de grandes señores. Nos dejó asombrados su profesionalismo y su inmenso cariño por el teatro. ¡Bravo, Daniel! Al joven del grupo del Banco Nacional y ahora incorporado al de El Arlequín, Armando Cortés, hay que acreditarle a su favor su enorme afición, pues con ser él un excelente actor, aceptó disciplinarse y **“Salir”** a representar un personaje episódico¹⁸⁴ que, a su físico, a su voz y cualidades, no le venía muy bien, sacándolo avante con acierto y destreza y seguridad. Lo mismo y muy cómodamente, por cierto, le viene a Enrique Granados.

Los dos violinistas¹⁸⁵; los dos cargadores de la bellísima litera y las dos **“Amigas”** de las preciosas ridículas, formaban un marco, que más bien era un cuadro de encantamiento muy al estilo versallesco, galante, exquisito, como todo lo de Molière. Los dos directores fueron cabales, justos y muy acertados en términos generales, como que ellos fueron Daniel Gallegos y Lenín Garrido. Las escenografías muy bellas y funcionales por lo que merece felicitaciones muy sinceras Richard Barton, del Cuerpo de Paz.

Para terminar, digamos que es un buen síntoma el gesto noble de El Arlequín al invitar a la función privada para la prensa, a todos los grupos de Teatro, puesto que esto puede tomarse como que los elementos distinguidos de El Arlequín se han hermanado con sus demás compañeros, que bregan afanosos en ese hermoso **“Quehacer”** artístico, que hemos dado en llamar, parafraseando a Beto Cañas, **“EL TEATRO DE COSTA RICA”** [negritas pertenecen al original] (p. 2-B).

183 Haydée de Lev hacía el papel de Madelon, hija de Gorgibus.

184 Armando Cortés hacía el papel de Du Croisy.

185 Los dos violinistas eran: Rudolf Wedel y César Olivares.

Una vez terminadas las funciones de *Las Preciosas Ridículas*, su director Lenín Garrido, la ofreció para que se uniera a la obra *El Apolo de Bellac*, de Jean de Giraudoux, que estaba preparando el Teatro Universitario para estrenar en setiembre de 1966, en el Teatro Nacional, a cargo de Daniel Gallegos.

El 31 de agosto de 1966, el periódico *La Nación* informó que el Teatro Universitario le dedicaba a ese medio informativo una función especial de *El Apolo de Bellac*. El contenido de la noticia era el siguiente:

Con fecha 29 de agosto, el señor Bernal López, a nombre del Teatro Universitario envió una comunicación a LA NACION, mediante la cual le anuncian que han decidido dedicar la función del miércoles 31 de agosto (hoy) a LA NACION. Hacen invitación para que asista el personal administrativo, Gerencia, Redacción, etc. a esta cita teatral. Presentarán la obra “El Apolo de Bellac” de Jean Giraudoux.

La obra se presentará en la Universidad esta noche y está invitado todo el público (p. 29).

El día 13 de setiembre de 1966, víspera del estreno, el periódico *La República*, publicó una gacetilla titulada “Arlequín y Teatro Universitario el miércoles en el Teatro Nacional”, ilustrado con una fotografía de Ana Sayaguez, integrante del elenco de “Las Preciosas Ridículas”. El texto decía así:

El próximo miércoles (mañana) será realizado un extraordinario programa en el Nacional, a cargo de dos grupos de teatro que tienen un brillante historial de éxitos. Se trata de “Arlequín” y “Teatro Universitario”, que presentarán un doble programa insistentemente pedido por el público.

Se trata de las obras “El Apolo de Bellac”, de Jean Giraudoux y “Las Preciosas Ridículas”, de Molière. La primera obra interpretada por miembros del Teatro Universitario, está dirigida por Daniel Gallegos, el experimentado actor y director; la segunda, por Lenín Garrido, que ha logrado un gran éxito en presentaciones anteriores de esta misma obra. Muy aplaudidos han sido en ella Fernando del Castillo, Haydée de Lev, Ana Sayaguez —cuya foto aparece en este comentario—, Daniel Gallegos, Enrique Granados, y en general, todos los que actúan la sabrosa sátira de Molière.

Ya se están recibiendo pedidos de reservaciones en la boletería del Teatro Nacional, para esta función combinada de Arlequín y Teatro Universitario (p. 13).

El estreno de esta obra tuvo lugar el 14 de setiembre de 1966 en el Teatro Nacional, y así se informó en un aviso de la Universidad de Costa Rica (Figura 182) publicado en *La Nación* de ese día, en el que se desplegaban los datos al uso, como lugar, nombre de las obras y directores, hora, precios y otros.

El 16 de setiembre, en el periódico *La Nación* se divulgó una gacetilla titulada “Hoy brillante conjunción teatral Universidad-Arlequín”. Se acompañaba de una



Figura 182. Universidad de Costa Rica avisa presentación de *El apolo de Bellac*, de Giraudoux, montaje del Teatro Universitario y *Las preciosas ridículas*, de Molière, del Teatro Arlequín. Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 61.



Figura 183. Fotografía de Oscar Castillo en *Las preciosas ridículas*, de Molière, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 59.

fotografía de Oscar Castillo (Figura 183) en su papel de Gorgibus, personaje importante de *Las Preciosas Ridículas*.

En el Teatro Nacional, esta noche por última vez, se presenta el brillante programa doble que han combinado la Universidad de Costa Rica y el Teatro Arlequín. Se trata de dos obras de trascendencia universal, presentadas con la calidad que requieren en interpretación y montaje. El Universitario dirigido por el profesor Daniel Gallegos, quien es su titular, ha escogido uno de los autores más gustados y discutidos del teatro contemporáneo Jean Giraudoux. De este poderoso dramaturgo francés, muerto apenas en 1944, nuestro público podrá ver por primera vez una pieza suya: “El Apolo de Bellac”. El estilo de Giraudoux es una maravillosa mezcla de fantasía, improvisación, poesía y mágico candor que deleitan tanto al lector como al espectador. Sus obras más famosas y conocidas son: “La Loca de Chaillot”, “Ondina”, “La Guerra de Troya no Sucederá”, etc. En esta joya en un acto, Giraudoux comenta deliciosa y satíricamente la vanidad de los hombres. Para su interpretación el Director Gallegos ha escogido a los ya experimentados jóvenes: Isabel Montero y Luis Fernando Gómez, para los papeles centrales y a un grupo de talentosos noveles para los otros roles.

El Arlequín presenta junto a Giraudoux su versión de “Las Preciosas Ridículas”, de Molière. Grandes nombres como Fernando del Castillo, Haydée de Lev, Ana Sayaguez, Oscar Castillo, etc. volverán a brillar en esta sátira clásica de pelucas, encajes y satén del siglo XVII, dirigidos por la proverbial maestría de Lenín Garrido (p. 59).

Por esos días hubo importante actividad teatral, adicional a la comentada, surgida en dos destacados colegios de secundaria: el Colegio Lincoln y el Colegio La Salle.

Así, el 27 de setiembre de 1966, mediante el periódico *La Nación* fue posible enterarse de que Ana Poltronieri, destacada figura del Teatro Arlequín, estaba dirigiendo, conjuntamente con el señor Sergio Román, un montaje de *La Zapatera Prodigiosa*, de Federico García Lorca, con el Club de Teatro en español del Colegio Lincoln, el cual sería presentado en el Teatro Nacional. Cabe mencionar que Poltronieri había hecho el papel de la Zapaterita de la obra lorquiana, durante los primeros meses de 1956, con el Teatro Universitario, dirigido por Lucio Ranucci. El aviso (Figura 184) que se publicó en el diario citado destacó el título de la obra y el lugar. En letra más pequeña, otros datos necesarios y el nombre de la tienda que pagó la publicación.

En lo que respecta al Colegio La Salle, se trataba de un homenaje que se abordará en el apartado siguiente.



Figura 184. Anuncio presentación de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, montaje del Club de Teatro en español del Colegio Lincoln. Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 53.

Un homenaje inusual

En esta reseña sobre la trayectoria del Teatro Arlequín, no se podía omitir una importante noticia publicada en *La Nación* del 9 de octubre de 1966. El Club de Literatura y el Grupo de Teatro del Colegio La Salle decidieron, en la Semana Cultural de esa institución, rendir homenaje al Teatro Arlequín. Era la primera vez, y quizás la única, que sucedía un evento como este.

La noticia fue titulada “La academia literaria del Colegio La Salle rinde homenaje al grupo teatral ‘Arlequín’” y se acompañaba del siguiente texto:

Coincidiendo con la apertura de la Semana Cultural en el Colegio La Salle, el Club de Literatura y el Grupo Teatral, rendirán un caluroso homenaje de admiración a todos los integrantes del grupo teatral “Arlequín”, por la magnífica labor cultural que viene realizando en nuestro país.

El programa se desarrollará en dos partes. En la primera se presentará “Sancho Panza en la Ínsula”, y en la segunda, se tendrá en el restaurante del Colegio un brindis.

[...]

Presentación del Acto: Francisco Gutiérrez Gutiérrez (p. 25).

El Teatro Universitario fue invitado para llevar a cabo la clausura de esa Semana Cultural. En esa ocasión, presentó *El Apolo de Bellac*. *La Prensa Libre* del 20 de octubre de 1966 dio cuenta de esa participación en el artículo “Teatro Universitario presentó ‘El Apolo de Bellac’” e ilustró el texto con una fotografía de una escena de la obra (Figura 185), la cual aunque un poco deteriorada por el paso del tiempo, se ha rescatado dado su indiscutible valor. El texto divulgado fue el que se transcribe a continuación.



Figura 185. Escena de *El apolo de Bellac*, de Giraudoux, montaje del Teatro Universitario. Colegio La Salle. Homenaje al Teatro Arlequín

Fuente: *La Prensa Libre*, 1966, p. 5-C.

El pasado día viernes 14 de octubre, se llevó a cabo, a partir de las ocho de la noche, una sesión solemne de clausura de la Semana de la Cultura en el Colegio La Salle.

En esta oportunidad fue presentada la magnífica obra de Jean Giraudoux, “El Apolo de Bellac”, con actores del grupo de Teatro Universitario, bajo la acertada dirección de Daniel Gallegos Troyo.

En la gráfica de Artavia se aprecia una interesante escena de esta obra teatral, que mereció nutridos aplausos del público asistente.

LA PRENSA LIBRE felicita cordialmente a estos jóvenes universitarios que, con gran esfuerzo y dedicación, unidos al talento, lograron caracterizaciones excelentes. Nuestra congratulación especial para el Profesor Gallegos, quien con sus conocimientos artísticos y didácticos está haciendo del Grupo de Teatro Universitario uno de los más importantes núcleos teatrales del país (p. 5-C).

Alberto Cañas se ocupó de hacer un recuento de la presentación de tres grupos estudiantiles: el del Teatro Universitario y los dos del Colegio Lincoln (de los cuales, uno lo hacía en inglés y otro en español), en una publicación del diario *La República* del 6 de octubre de 1966. Su comentario se tituló “Tres representaciones estudiantiles”. Se incluye a continuación el apartado referido a el montaje del grupo universitario dirigido por Daniel Gallegos:

En las últimas semanas, tres grupos teatrales de estudiantes han hecho presentaciones públicas en el Teatro Nacional, con obras de categoría, y decoroso montaje. Rápidamente procede que nos ocupemos de ellas.

EL APOLO DE BELLAC (de Jean Giraudoux). Correspondió al Teatro Universitario el hacer subir por primera vez a la escena costarricense, una obra del más exquisito, imaginativo y poético de los dramaturgos franceses de este siglo. “El Apolo de Bellac”, una comedia breve, es una de las delicias del teatro actual. El traductor hizo todo lo posible por conservar, en el texto español, el vivo y rico lenguaje del autor.

Daniel Gallegos dirigió con todo cuidado esta pequeña farsa sobre la vanidad masculina, y un conjunto de noveles la sacó con bien, como se dice. Entre ellos, destacan notablemente Isabel Montero, como la dulce e ingenua Inés, y Luis Fernando Gómez que ya había aparecido en “Requiem para una Monja”¹⁸⁶, y que en esta obra demuestra ser un joven actor de recursos, y dueño de una hermosa y rica voz, la mejor que haya aparecido en nuestro teatro, después de la de Fernando del Castillo.

En general, este nuevo Teatro Universitario, bajo la sabia y concienzuda dirección de Gallegos, puede ser un magnífico semillero de inquietudes, vocaciones y talento, como lo fue hace quince años el de Ranucci. Y el debut no pudo ser más auspicioso, con una obra de tan notable categoría, y tan finamente presentada (p. 23).

186 La obra de Camus se presentó bajo el título de *Réquiem para una reclusa*. Fue estrenada en el Teatro Nacional el 28 de enero de 1966 por el Teatro Universitario y la dirigió Raúl Varela.

Y se hizo la luz (de nuevo)

Uno de los montajes del Teatro Arlequín que más público atrajo fue, sin duda, *A media luz los tres* del dramaturgo español Miguel Mihura, en 1961, como ya se reseñó. Dada la acogida de la obra en ese momento, fue repuesta el 14 octubre de 1966 bajo la dirección de Daisy de Sáenz y José Trejos y con el elenco original, el cual estuvo formado por Kitico Moreno, Guido Sáenz y José Trejos.

La pieza había sido seleccionada como parte de las celebraciones del décimo aniversario del Teatro Arlequín. Resulta importante conocer un poco más sobre esta obra y acerca de Mihura, su autor.

Víctor García Ruiz, profesor de la Universidad de Navarra, reproduce las palabras de Mihura en relación con *A media luz los tres* en un artículo titulado “Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950” y comenta lo siguiente:

A media luz los tres (comedia, 25-XI-53), ya en la siguiente temporada¹⁸⁷, fue el éxito que “me decidió por fin a seguir haciendo el teatro que yo quería, no el “codornicesco” ni de vanguardia, pero tampoco sin demasiadas concesiones, con humanidad, con ternura, con observación de personajes, con diálogo de calidad, sin pedanterías, humorístico y no arbitrario... me consagró como autor al que todos entienden». Solo había pasado un año desde el estreno de *Tres sombreros*. También es significativo que dirigiera él mismo a los tres actores del reparto, convencido de que solo él podía dar el tono exacto que sus comedias requerían.

Por problemas de censura el título pasó de *Piso de soltero al otro*, más tanguero [...] (p. 92).

Por su parte, Francisco Ruiz Ramón (2001) señala que:

El estilo “irracional” de estas obras [las de Mihura] puede desvelar, mucho mejor que el racionalismo formal o la dialéctica automática, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo [...]. La obra de Mihura exige un pequeño esfuerzo, una cierta agilidad de espíritu por parte del lector o espectador: aprehender lo racional a través de lo irracional: pasar de un concepto de la realidad a otro; de la vida al sueño, del sueño a la vida. Esta desarticulación aparente es, en el fondo, un excelente ejercicio para enriquecer la expresión teatral, multiplicar, variar los campos de lo “real” sometidos a la prospección del autor dramático (p. 324).

El programa de mano del montaje de 1966 (Figura 186) estaba ilustrado con una elaborada caricatura de Hugo Díaz, en la que aparecen los cuatro personajes que hacía la misma actriz, Kitico Moreno; José Trejos, con una caña de pescar y Guido Sáenz en lo alto con una regadera en la mano. En otra página los créditos del montaje. Este documento fue elaborado en el Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.

187 Se refiere a la temporada en la que se presentó otra comedia de Mihura titulada *Tres sombreros de copa*.

Merece destacarse, nuevamente, la labor realizada por el dibujante y artista Hugo Díaz Jiménez (1930-2001), considerado uno de los mejores caricaturistas costarricenses. Díaz Jiménez gozó de un amplio reconocimiento dentro y fuera del país, en el área de su especialidad, y dejó su impronta en muchos de los programas del Teatro Arlequín. En este en particular, el de *A media luz los tres*, se logra apreciar su fino humor y reconocer, de inmediato, por sus rasgos físicos, a los protagonistas de la pieza.



Figura 186. Programa de mano (carátula y créditos) de *A media luz los tres*, de Mihura, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

Díaz también ilustró una nota titulada “El Arlequín con la célebre comedia ‘A media luz los tres’”, publicada por *La Nación* el 28 de setiembre de 1966. A continuación, la caricatura (Figura 187), seguida del texto. En la imagen se confirma la maestría de Díaz Jiménez en el campo del dibujo y la caricatura:



Figura 187. Caricatura de los personajes de *A media luz los tres*, de Mihura, realizada por Hugo Díaz

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 33.

El viernes 14 de octubre próximo, el Teatro Arlequín volverá al escenario del Nacional, con la célebre comedia de Miguel Mihura: “A Media Luz los Tres”. Esta divertidísima farsa española, que no tiene rival en el mundo de la comedia moderna y que ha batido records, alcanzando la máxima popularidad en los teatros de todas las grandes ciudades del mundo, tendrá con el Arlequín el reparto que nuestro público ha deseado tanto volver a ver reunido: Kitico Moreno, Guido Sáenz y José Trejos.

Después del tremendo éxito que tuvieron con “El Baile” el año pasado, convirtiéndose en los favoritos de los asiduos al teatro, esta vez nos dan su nueva, fresca, “remodelada” y brillante versión de “A Media Luz los Tres”, que inclusive tendrá tendencias a “go-go” en más de una de las divertidas escenas. Kitico, haciendo gala de su capacidad histriónica ilimitada, interpreta cuatro personajes distintos, tal como la vemos en la ilustración. Desde una dama de juego de canasta ridícula, nerviosa y parlanchina; una criadita guasona; una niña a go-go, hasta la cursi y meliflua cabaretera de alterne nocturno, son las cuatro mujeres de la obra: Elena, Paca, Mariví y Lulú que Kitico interpreta magistralmente.

Verdadera expectación hay del público por volver a ver a estas tres estrellas juntas y sobre todo haciendo comedia a media luz y a todo volumen (p. 33).

El 9 de octubre, en el periódico *La Nación*, se anunció la función del sábado 15 de *A media luz los tres*. Más adelante se mostrarán avisos similares a este, los cuales se ha decidido incluir por estar mejor conservados.

Ese mismo día 9 de octubre, *La República* publicó una nota informativa titulada “‘A media luz los tres’ en el Teatro Nacional” ilustrada con tres imágenes de los integrantes del elenco en distintos momentos de su trabajo. Aquí se presentan dos de las fotografías (figuras 188 y 189) en donde están los tres integrantes del elenco en sesiones de trabajo y ensayo. El contenido del texto que las acompañaba es el que se muestra seguidamente:

“A Media Luz los Tres”. Ya el nombre es sugerente de divertidas escenas. Se trata de la comedia de Miguel Mihura, el digno sucesor de Jardiel Poncela, de gran construcción, ritmo rápido, brillante desarrollo, que mantendrá al público divertido, entretenido, sin sentir que pasa el tiempo. Esta obra de alta comicidad será presentada a todo lujo por el prestigioso grupo de El Arlequín, con el mismo equipo que tanto éxito logró en “El Baile”, presentado el año pasado: Kitico Moreno, Guido Sáenz y José Trejos.

Kitico Moreno desempeña cuatro papeles, y solo una actriz de sus grandes capacidades puede lograrlo: es una chica moderna, a Go-Go, pedante y tonta; es una dama sofisticada y nerviosa, de altos vuelos en lo social; es una sirvienta y una cabaretera. Se desempeña a las mil maravillas. El trío se completa magníficamente con Guido Sáenz y José Trejos, ambos notables actores, de lo mejor del teatro costarricense.



Figura 188. Fotografía del elenco de *A media luz los tres*, de Mihura, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional, en una sesión de trabajo

Fuente: *La República*, 1966, p. 16.



Figura 189. Fotografía del elenco de *A media luz los tres*, de Mihura, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional, en un ensayo

Fuente: *La República*, 1966, p. 16.

“A Media Luz Los Tres” será estrenada el próximo sábado 15 en el Teatro Nacional, a las 8:30 p. m. y se reprisará el domingo, en el mismo teatro y a la misma hora.

Publicamos algunas escenas del reciente ensayo de la obra en el escenario del Teatro Nacional. Los tres artistas en plena faena y discutiendo algún aspecto del libreto (p. 16).

El 12 de octubre, en el periódico *La Nación*, se divulgaron las fotografías de Kitico Moreno en sus distintos papeles en la obra (Figura 190). Se considera fundamental rescatar ese material y apreciar el atuendo y la expresión del rostro de la actriz mientras encarnaba los cuatro distintos personajes femeninos de *A Media Luz los Tres*.



Figura 190. Kitico Moreno en los cuatro personajes femeninos de *A media luz los tres*, de Mihura, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 42.

El texto que acompañaba esas fotografías, titulado “A media luz los tres, estrena el Arlequín el sábado”, decía así:

Superará todos los éxitos que El Arlequín haya tenido hasta ahora, la trepidante comedia de Miguel Mihura “A Media Luz los Tres”, que se estrena el sábado 15 próximo en el Teatro Nacional. Un reparto que es ya garantía por sus nombres, será el responsable de la interpretación de esta divertidísima comedia moderna:

Kitico Moreno, José Trejos y Guido Sáenz. ¿Quién no los recuerda en su memorable presentación de “El Baile” de Edgar Neville el año pasado?

En esta ocasión se lucirán más, ya que los chistes, situaciones y equívocos se suceden a granel, lo que tendrá al público en constantes carcajadas. Jamás ha presentado El Arlequín una comedia tan chistosa, tan brillante y de tanto ingenio (p. 42).

El 16 de octubre, en *La Nación*, se publicó un aviso de regular tamaño (Figura 191) muy similar a otros incluidos en días anteriores. Destacaba ciertos elementos importantes y al pie de la caricatura indicaba: “Entradas agotándose”.

El día 18, tanto el periódico *La Nación* como *La Prensa Libre* insertaron en sus ediciones el aviso que informaba de las dos últimas funciones.

Alberto Cañas, en la columna “El Cine y el Teatro” del periódico *La República* del 26 de octubre de 1966, se refirió, bajo el seudónimo de O. M., al montaje de *A media luz los tres* que tituló igual que la pieza:

Para celebrar su décimo aniversario, y en vista de que este año sólo un programa tenía para ofrecernos (el que se compuso de “La Señorita Julia” y “Las Preciosas Ridículas”), el Arlequín decidió re-estrenar una de las piezas que mayor éxito de público tuvieron en el viejo local propio del grupo. Era, indudablemente, la de más fácil y rápido montaje, aunque, evidentemente, dentro del repertorio del Arlequín, no sea una de las de mayor categoría literaria o dramática.

Sin embargo, a la comedia de Mihura, de fértil ingenio y comicidad exuberante, nadie puede negarle que sea una obra divertidísima y entretenidísima que, además, ofrece posibilidad de lucimiento a sus actores. De suerte que, si el Arlequín no celebró su 10° aniversario con una obra de gran calibre, lo ha celebrado con una verdadera juerga de carcajadas.

Mihura no es comediógrafo que base su humor en el retorcido juego de palabras o el barato calambur. Su humor es de situaciones, y también de lenguaje. De lenguaje, en cuanto provoca risas en el público no mediante equívocos, sino mediante el empleo insólito de ciertas palabras. Es, lo que llaman en España, “humor tipo Codorniz”, en homenaje a la formidable revista humorística que Mihura contribuyó a fundar. Y “A Media Luz los Tres”, más que una comedia en línea recta, es una colección de comedias breves, cada una de las cuales relata una aventura amorosa de su protagonista, y la participación que en ella tiene, para bien o para mal, un amigo suyo. Cada uno de los actos tiene, pues, su propia acción, su propio desarrollo y hasta su propio desenlace.

Hay que anotar, sin embargo, que “A Media Luz los Tres” impresiona más la primera vez que se entra en contacto con ella. En un re-estreno, los mecanismos de carpintería dramática comienzan a notarse demasiado.

Los espectadores que la vieron en 1961, se ríen menos en 1966, el suscrito incluido.



Figura 191. Aviso presentación de *A media luz los tres*, de Mihura, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1966, p. 111.

Pero, hay algo que sigue en pie, y es la estupenda interpretación que de ella hace El Arlequín. Hay algo de novedoso, principalmente en la caracterización del personaje femenino del primer acto, que parece deberse a la participación que tuvo esta vez, como co-directora Daisy de Sáenz, que permitió afinar detalles. Lo mismo en cuanto al tercer acto, que en este re-estreno está mucho mejor logrado que la primera vez.

A la larga, sin embargo, es cuestión de actores, y de actriz principalmente. Con las cuatro mujeres de Mihura al hombro, Kitico Moreno tiene aquí, como la tuvo en 1961, la oportunidad cómica de su vida. Y si algo puede decirse de ella, es que está mejor, dibuja mejor y hace reír más que la primera vez. En cuanto a los personajes masculinos, nuevamente el instinto cómico de José Trejos se impone al temperamento dramático de Guido Sáenz, lo que no quiere decir que Sáenz no tenga sus momentos de gran comicidad. Pero pareciera que, en un mano a mano con Trejos, no haya feliz oportunidad para nadie.

Al pasar del Arlequín al Nacional, el concepto de montaje se ha, naturalmente, ampliado. Ciertos implementos y palancas trabajan mejor. Y Jorge Castro ha diseñado una nueva escenografía, hermosa, elegante y funcional que realza la presentación, la cual, como ocurre siempre en el caso del Arlequín, es impecable.

Se ha lanzado la duda: ¿Valía la pena el esfuerzo de montar nuevamente una obra evidentemente menor? Según y cómo. Revivir un repertorio es siempre bueno para un grupo teatral. Y así como es bueno darle al público obras de aliento y categoría, procede de cuando en cuando divertirlo a todo meter, que también es función de los actores. Lo grave sería que el grupo se quedara en eso: en diversiones. Pero El Arlequín, en diez años de fructífero esfuerzo que puede enorgullecerle, ha demostrado que no se queda en diversiones, y que tiene la necesaria consistencia para darnos gran teatro, y con frecuencia (p. 21).



Figura 192. Fotografía de Anne Marie Gabarain, integrante del elenco de *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1967, p. 22.



Figura 193. Fotografía de Rosibel Morera (*Gigi*), en *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1967, p. 32.

Pasado el año del décimo aniversario, hubo que esperar hasta abril de 1967 para ver el primer montaje del Teatro Arlequín. Se trató de *Gigi*, una comedia en dos actos de Anita Loos basada en una novela de Sidonie Gabrielle Colette. Su estreno se hizo en el Teatro Nacional el 28 de abril de 1967. La obra estuvo dirigida por Daniel Gallegos, quien también era parte del elenco. Este último estuvo compuesto, además, por Rosibel Morera, Ivette de Vives, Anne Marie Gabarain, Allan Chacón, Marcelle Petain y Roxana Campos.

El periódico *La República* se adelantó varios días al estreno para informar de la puesta en escena. Así, en la edición del 22 de abril, se publicó el siguiente texto:

GIGI en el Teatro Nacional. Publicamos la fotografía de Anne Marie Gabarain, quien tomará parte en la presentación de la obra GIGI, que dirigirá Daniel Gallegos. GIGI está basada en la conocida novela de Colette, y es una comedia realmente encantadora, de auténtico ambiente de fin de siglo (p. 22).

Ese texto era el pie de la fotografía (Figura 192) en que aparecía Anne Marie Gabarain, quien debutaba en el teatro (estaba dedicada al ballet) en el papel de Andrée, la hija de Electra Tagarópolis.

También, en la edición de *La República* del 24 de abril de 1967, se publicó una nota ilustrada con la fotografía de Rosibel Morera (Figura 193) quien tenía a cargo el papel protagónico, y resultó ser toda una revelación. El texto llevaba por título “Gigi, la obra basada en la famosa novela de Colette en el Teatro Nacional el 28 de abril” y decía así:

La célebre novela de Colette que adaptara para el teatro Anita Loos será la producción del Arlequín que dirige Daniel Gallegos. La gráfica muestra a Rosibel Morera, que encarna este encantador personaje. Aparecen en el reparto: doña Ivette de Vives, Macelle Petain, Allan Chacón, Anne Marie Gabarain, Roxana Campos y Daniel Gallegos (p. 32).

El periódico *La Nación* también se sumó al despliegue informativo sobre *Gigi*. Así, en la edición del 26 de abril, publicó el aviso del pronto estreno y el 28, día del debut, lo repitió (Figura 194) en el cual se destacó “Estreno -Hoy- 8:30 p.m.”, pero la letra más grande se reservó para el título de la pieza. La fotografía de la protagonista (Rosibel Morera) resultó casi icónica para atraer mayor cantidad de público.

De igual manera, ese mismo día 28 de abril, también en *La Nación* se difundió una fotografía de Marcelle Petain (Figura 195), integrante del elenco, en el papel de la tía Alicia. Ella había hecho teatro principalmente en francés y en *Gigi* tenía un rol destacado.

El texto que acompañaba la imagen se titulaba “El Teatro Arlequín estrena ‘Gigi’ el próximo viernes en honor del embajador de Francia y Sra. de Perrin” y decía así:

El 28 de abril, a las ocho de la noche, será la esperada premier de gala de GIGI, basada en la célebre obra de Colette, la escritora francesa.

El Teatro Arlequín se honrará con la presencia del Excmo. señor Embajador de Francia, don Maurice Perrin y de su esposa doña Julieta de Perrin.

La obra tiene un talentoso elenco en el que aparecen: Marcelle Petain, Ivette de Vives, Rosibel Morera, Anne Marie Gabarain, Allan Chacón y Roxana Campos. La producción es dirigida por el joven talentoso Daniel Gallegos, ampliamente conocido (p. 39).



Figura 194. Aviso estreno de *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 82.



Figura 195. Fotografía de Marcelle Petain, integrante del elenco de *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 39, y programa de mano (archivo personal de la autora).



Figura 196. Fotografía de Rosibel Morera (Gigi), en *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1967, p. 25.

Por su parte, en la edición de *La República* del 27 de abril, se incluyó otra fotografía de Rosibel Morera en su papel de Gigi (Figura 196), con su traje marinero, uno de los utilizados en escena. El pie de la imagen decía:

El Teatro Arlequín tendrá su *première* de gala la noche del 28 de abril con el estreno de su obra *GIGI*, basada en la célebre novela de la escritora francesa Colette. La presentación de esta obra será una noche de gala ya que esta Asociación Cultural se honra con la presencia del Excmo. Embajador de Francia y su distinguida señora esposa. En la foto aparece Rosibel Morera, que encarna el encantador personaje Gigi (p. 25).

Asimismo, *La Prensa Libre* del 27 de abril, víspera del estreno, publicó el aviso correspondiente y no solo lo repitió el día siguiente, sino que incluyó un artículo ilustrado con una fotografía de Rosibel Morera (Gigi), cuyo contenido se reproduce luego. Los colegas *La República* y *La Nación* hicieron lo propio para anunciar el inicio de funciones:

¡Hoy! “Gigi” en el Teatro Nacional

Hoy viernes 28 de abril tendrá lugar el estreno de gala de la obra “Gigi”, en una adaptación para el teatro de Anita Loos, basándose en la novela francesa de Colette.

Nuestro Teatro Nacional será el escenario de esta pieza encantadora, dirigida con gran acierto por Daniel Gallegos Troyo, quien ya ha demostrado su gran calidad en obras como “Ese Algo de Dávalos” y “Pígmalión”.

Esta presentación del grupo “El Arlequín” dará a nuestro público la oportunidad de admirar a nuevas figuras, realmente talentosas como son: Rosibel Morera, Allan Chacón, Anne Marie Gabarain y Marcel Petain, y a la inigualable Ivette de Vives, cuyo último rol como “La Poncia”, en “La Casa de Bernarda Alba”¹⁸⁸ le valió los elogios de la crítica.

La escenografía del profesor Gallegos, copia exacta del ambiente de la **belle-époque** [negrita pertenece al original], será el marco magnífico de “Gigi”.

No dudamos que el público llenará el Teatro Nacional en el estreno y en las presentaciones sucesivas.

Aprovechamos la oportunidad para felicitar al profesor Gallegos por el esfuerzo realizado, para lograr una presentación como la de esta noche (p. 1-C).

La carátula del programa de mano confeccionado para la ocasión (Figura 197), en el Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, contenía un dibujo,

¹⁸⁸ La célebre obra del no menos afamado Federico García Lorca había sido estrenada en el Teatro Nacional, en un montaje de la Dirección General de Artes y Letras y el Teatro de Costa Rica, que dirigió Lenín Garrido el 8 de noviembre de 1966.

reelaborado (solo parcialmente) a partir del que ilustraba el sobre del disco de las canciones de la película *Gigi* de la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por Vincente Minnelli, en 1958:



Figura 197. Carátula del programa de mano de *Gigi*, de Colette/Loos, montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

La obra continuó presentándose y empezaron a aflorar los comentarios. Así, el 2 de mayo de 1967, en *La Nación*, se expuso el punto de vista de Brunello Vincenzi en su comentario “Gigi”, el cual decía así:

La agradable comedia de Anita Loos, sobre la novela de Colette, constituye, sin duda alguna, un nuevo triunfo de El Arlequín, este grupo que ha removido el interés del público costarricense por el teatro —por el buen teatro—, y que lo ha hecho con genio y con maestría. Su representación estrenada la noche del viernes, con el Nacional lleno de esplendor, cumple todos los requisitos de buen gusto, de dominio artístico, de técnica, de ritmo, de conjunto ágil y de sutil imagen de la época y de la escena, indispensables para considerarla así: un triunfo.

Daniel Gallegos, el consagrado director —escritor, productor, actor y promotor del arte—, ha puesto, en *Gigi*, toda la miga de su extenso conocimiento de las tablas y de su inspirada vocación, para ofrecerle al país un magnífico fruto que revela, una vez más, su alcance de legítimo artista y el valor de sus nuevos actores, de sus nuevos recursos, de sus nuevas conquistas en el campo técnico.

Gigi, la encantadora *Gigi* que surge de la comedia, de la romántica novela de Colette, ha encarnado, bajo la dirección de Gallegos, con todas sus implicaciones emotivas, con sus gestos propios, con su carácter de suave ingenio y humanidad alegre y presencia madura, francesa por los cuatro costados. La obra *Gigi* ha surgido, de ese modo, de la acción e interpretación de El Arlequín.

El grupo de actores, notables. Más que por su individualidad —que, no obstante, en algunos casos cobra un relieve de sorpresa—, por su conjunto armonioso,

por su comprensión mutua, por su expresividad de grupo, por su conocimiento intuitivo de los hechos, del ambiente, de las relaciones humanas de sus personajes, movidos todos, al tiempo, por el hilo de unas ideas, de unos sentimientos, de unos modos de ver las cosas, de un espíritu común, en fin.

Rosibel Morera, como Gigi, posee la sabiduría de sus propias facultades, que le brotan a la expresión de su gesto, de su parlamento y de su movimiento, con la facilidad del dominio y de la belleza. No tiene ninguna dificultad en el encuentro y en el hallazgo de su personaje, que le calza como anillo al dedo, para emplear un viejo lugar común.

Ivette de Vives, con el aplomo que le pertenece, y con la dulzura mundana que le corresponde a su exquisito personaje, es el eje del movimiento escénico, el sustento de la comedia.

Marcelle Petain, admirable y comprensiva. Carácter pleno de gracia, de ubicación correcta, de facilidad absoluta y de mensaje de la sensibilidad de la época.

Allan Chacón, el más complejo de todos, sin duda alguna; porque sus personales características a veces lo levantan a un sitio de interpretación ideal, y a veces lo perturban. De todos modos, con un desarrollo que calza, con perfección y con hondura, dentro del grupo.

Anne Marie Gabarain, llena de encanto y de versatilidad y de humor, con un sentido admirable sobre la proporción de las cosas y de su participación en la farsa.

Roxana Campos, como todos los demás, llenando un personaje secundario con gran competencia, con voz, con soltura, con ánimo. Y Gallegos, que pasa por el escenario como para revisar a su grupo de figuras, y como para poner su firma al cuadro.

No es necesario advertir, desde esta columna, que ni la capacidad intelectual, ni la experiencia, ni el conocimiento, son prendas suficientes para llevar a cabo una crítica teatral. Lo que aquí se dice son simples observaciones de espectador. Pero de espectador satisfecho, que ha pasado un agradable rato en presencia de Gigi, y que aplaude con amor lo que bien se ha concebido y se ha hecho fructificar, para beneficio del arte y de la cultura, como debiera ser siempre en Costa Rica, país que se precia de ser grato (p. 57).

El 3 de mayo, en el periódico *La República* se difundió la crítica de Alberto Cañas (O. M.) titulada “Gigi” en los siguientes términos:

(Gigi). Comedia en dos actos de Anita Loos, basada en una novela de Colette. Presentada por el Teatro Arlequín, con Rosibel Morera, Ivette de Vives, Anne Marie Gabarain, Allan Chacón, Daniel Gallegos, Marcelle Petain y Roxana Campos. Dirigida por Daniel Gallegos. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

De pronto alguien va a salir diciendo que “Gigi” no es una obra inmortal, que no pertenece a ese gran teatro, solemne y trascendental, de que se habla en los tratados, ni a ese otro, experimental y revolucionario, de que se habla en las revistas. No hagamos caso: “Gigi” es una comedia. Una comedia deliciosa. Una botella de champaña. Una historia de amor, que le permite a una pareja de actores jóvenes enamorarse en escena, y a un elenco capacitado demostrar que lo es.

Además, está muy bien construida, muy bien escrita y crea personajes. No en vano, los más endurecidos críticos se han tenido que rendir ante su encanto, sobre todo cuando hay una actriz, en el papel titular, capaz de proyectar encanto, ingenuidad y un poco de astucia adolescente. En el caso concreto, los espectadores costarricenses contamos felizmente con esa actriz.

Es una comedia reciente (1951), escrita cuando la fama de la novelista francesa Colette alcanzó proporciones mundiales; quien lea la brevísima novela de donde está tomada, verá que allí estaba la comedia casi hecha, y el diálogo casi escrito. Lo que le ha tocado hacer a la dramaturga norteamericana Anita Loos, fue darle forma, construcción dramática apropiada, y pulimento teatral. Y esto lo hizo a las mil maravillas, como lo han demostrado durante dieciséis años los públicos de todas partes del mundo.

Claro está que “Gigi” no puede ponerse en escena así no más. Requiere ambientación, acertado movimiento, vestuario y cierta dosis de espectáculo. Esto lo ha cumplido el director Daniel Gallegos plenamente, obsequiándonos la mejor puesta que haya hecho desde “Pígmalión” y quién sabe si no algo superior a aquella. Su sentido teatral, su buen gusto, esa sabiduría que es producto de larga dedicación, largo estudio y larga experiencia, se han puesto al servicio de la cautivante comedia, y el espectáculo resulta, así, perfectamente satisfactorio. Con un subrayado especial para el vestuario, utilería y escenografía cuidadísimos, especialmente esta última que es un verdadero alarde de gusto y recursos técnicos, que terminó, la noche del estreno, por arrancar aplausos cuando se hizo el cambio de decorado a telón abierto, según la audaz concepción del director.

Pero nada habría logrado Gallegos de importante, si el reparto le hubiese fallado. Salvo la docta experiencia de Ivette de Vives, el reparto era casi nuevo. Quienes aplaudimos sin reservas el debut de Rosibel Morera en “Las Troyanas”¹⁸⁹, y lamentamos la prueba que se la hizo pasar en “Réquiem para una Monja”¹⁹⁰, teníamos confianza en que tendríamos una Gigi (personaje) como Dios manda; del resto del reparto dependía que tuviéramos también una “Gigi” (comedia).

Bien. Lo que podía esperarse de Rosibel Morera, resultó poco ante la realidad. No hay idea de actriz más espontánea y más intuitiva; y no solo su encanto juvenil, sino la manera como transmuta su propia personalidad en actuación teatral. Ingenua a ratos, astuta muchas veces, repentina, indócil, consentida, la que está en escena es Gigi, más que la actriz que la interpreta.

La consagración de la señorita Morera como actriz es definitiva.

189 Montaje del Teatro del Conservatorio Castella, dirigido por Hernán de Sandozequi y Arnoldo Herrera. Se estrenó el 24 de noviembre de 1965, donde trabajó Rosibel Morera.

190 *Réquiem para una reclusa*, de Camus, fue estrenada el 28 de enero de 1966 y dirigida por Raúl Varela. La presentó el Teatro Universitario, en cuyo elenco estaba Rosibel Morera.

Pero lo anterior no debe interpretarse en el sentido de que sobrepase al resto del reparto. Porque Marcelle Pétain y Anne Marie Gabarain lucen a gran altura y son, de ahora en adelante, comediantas de primera línea. La primera, dota a su personaje de la solemne y pretenciosa vulgaridad implícita en el texto, y sus intervenciones son siempre brillantes. La segunda, tiene un admirable sentido de lo ridículo, y no pierde oportunidad de hacer reír. (¿No habrá en el repertorio una obra que permita colocar a estas dos actrices en trío con José Trejos?).

El texto no da tanta oportunidad de lucimiento a Ivette de Vives, pero la veterana actriz, en una actuación controlada y sabia, le da ternura y malicia a su personaje, y todo el tiempo discurre con autoridad por el escenario.

Allan Chacón no había aparecido antes más que en “Ese Algo de Dávalos”, y su debut fue espectacular. El personaje que hace aquí, lo es menos. Pero Chacón lo defiende con personalidad y le da calor a un texto que es esencialmente frío. Las esperanzas que hay puestas en él están fundadas, y dentro del brillante conjunto, su interpretación es fresca, comprensiva y bien compuesta.

En un papel menor, Roxana Campos muestra lo mucho que ha progresado, y a fe que lo que ha hecho en “Gigi” es lo mejor en su breve, pero intensa carrera. He aquí otra actriz joven que cada día da más. Y en “Gigi” tiene algunos momentos de gran lucimiento.

El reparto lo completa el director, que gusta salir de criado en las obras que dirige. Un criado, el suyo, perverso, hipócrita y sabihondo, hecho con sentido de lo cómico.

La presentación de “Gigi” constituye un acontecimiento, en el sentido de que, por primera vez, el Arlequín ha prescindido totalmente de sus figuras consagradas, y ha tenido con figuras jóvenes y nuevas, un éxito del tamaño de sus mejores. El elenco artístico del teatro costarricense se ha, no digamos renovado, sino reforzado, y en proporciones impresionantes. De ahora en adelante Rosibel Morera, Marcelle Pétain, Anne Marie Gabarain, Allan Chacón y Roxana Campos, entran a engrosar el número de las figuras de importancia. (Ivette de Vives ya estaba en él). Cada vez es posible presentar obras de más aliento y mayor dimensión física. Cada día hay más actores competentes y cada día los directores mejoran. La sangre fresca que corre por las venas de “Gigi” le hace justicia a la mil veces encantadora comedia y es un mensaje de optimismo sobre el porvenir de la escena costarricense, en lo que a intérpretes y directores se refiere (p. 38).

Los puntos de vista de Vincenzi y Cañas, antes transcritos, se utilizaron en parte, para alentar la asistencia a las funciones del 4 de mayo de 1967 y de los días sucesivos, en avisos publicados, por ejemplo, en el diario *La Nación*.

El 7 de mayo, el periódico *La Nación* publicó un artículo suscrito por Maruja Ch. de Zamora titulado “Algo sobre Gigi” que decía lo siguiente:

Difícil es comenzar a escribir sobre los actores que tuvieron la feliz oportunidad de representar la noche del viernes 28 de abril, la preciosa obra de Colette “GIGI”, ya que cada uno de ellos hizo un papel estelar; y ese fue el resultado del talento especial que aportaron todos, bajo la dirección de Daniel Gallegos.

Y bien, a los pocos momentos de dar comienzo a la redacción de una crítica, o más bien, de un elogio, como en este caso, ya se atreve una a expresar sus conceptos acerca de cada actor, no sin antes rogarles los acepten con benevolencia, si no llegaran a la altura de sus comportamientos en escena.

Iniciaré los elogios, como dije antes, con Rosibel Morera, figura nueva en las tablas, pero que ha hecho su debut por “la puerta grande”, y quien además cargó con el honor y la responsabilidad de caracterizar al personaje central de la comedia, a Gigi. Supo Rosibel manejar su papel con naturalidad asombrosa. Encuentro digno tan sólo de una magnífica actriz, conducir a su público con tanta facilidad, hacia donde la obra lo exigía. Pudo llevarnos consigo, desde el momento en que era una chiquilla descuidada y carente de modales, aspecto incómodo, hasta el punto de ser la muchacha dulce y sensata, que, en medio de familia tan calculadora y singular, se impuso con su inteligencia para manejar las cosas decisivas de la vida. Era notable en el público la simpatía que inspiró poco a poco, hasta llegarle a querer y contagiarle de su romanticismo y madurez.

Ivette de Vives ¡en su punto! Se lució una vez más en el papel de Electra, aquella abuela manejada por otros, pero con un gran corazón lleno de amor para Gigi. Logró Ivette, con su fuerza dramática, transmitirnos esos matices que poseen siempre las personas que viven en un ambiente contradictorio a sus verdaderos anhelos. Esta actriz, por su versatilidad, ha llegado a ser necesaria en todos los dramas y comedias que se presenten en nuestro Teatro Nacional.

La actuación de Marcelle Petain, como la tía Alicia, fue simplemente “ABSORBENTE”. A pesar de tener Marcelle que encarnar a una mujer tan sofisticada como codiciosa, y saturada de elegancia extrema y presuntuosa, tuvo a la vez el don de darle a la obra, un gran toque de comicidad, con lo que nos proporcionó un rato de teatro “delicioso”.

Anne Marie Gabarain, como Andrée, estuvo extraordinaria. Pocas veces existe tanta facilidad en una actriz, para compenetrarse en un personaje, como ella lo hizo, sobre todo siendo su primera actuación. Diríase que Anne Marie no representaba una comedia, sino más bien, que vivía realmente como Andrée.

Allan Chacón es un muchacho con futuro teatral. Es resuelto y natural. Sólo que, argumento, aún le falta un poquito de eso que llamamos “mundo”, para personalizar a Gastón. Es innegable que habría gustado más que un personaje como Gastón, adinerado, despilfarrador y mujeriego por excelencia, lo hubiera interpretado un actor algo mayor, no viejo, desde luego, puesto que Gigi, difícilmente abría enamorado de un anciano; y no es muy fácil comprender cómo un muchacho tan joven, pudiera tratar con la tía Alicia de asuntos, si no delicados, algo extravagantes, a no ser por una enorme experiencia como hombre donjuanesco, cosa que siempre se ha creído que adquieren los hombres con el transcurso de los años, y no de muy pocos, por cierto. Así que hubo un poquitillo de exceso de juventud; pero si se omite ese detalle, o simplemente se observa a Gastón, como dedicado únicamente a cuidar de su apariencia física, algo lógico, teniendo una vida tan dulce ¡con tanta azúcar!, reconozco que la actuación del joven Chacón, fue aceptable.

Roxana Campos se comportó con una superación extraordinaria. Como Sidonie, se mostró incomparablemente simpática, e hizo su papel de criada entrometida, con una habilidad de actriz experimentada.

Daniel Gallegos, en su carácter de mayordomo, inclinado tan sólo a las maneras elegantes, sin dejar por eso de ser un “mayordomo”, hizo juego esplendorosamente,

con la personalidad de la tía Alicia. Lucía divinamente con su cara cetrina y su cuerpo estirado. Mis felicitaciones sinceras para Daniel como actor.

Finalmente, ¿cómo podría olvidar los imponentes escenarios, en cuyo decorado aportó todo su arte y exquisito gusto doña Irma de Field? Realmente a unos escenarios tan perfectos, no puede llamársele menos que BELLÍSIMA SORPRESA. Se obtuvo con esa decoración toda la belleza que Colette soñó al escribir su obra. Para doña Irma, mi reconocimiento sincero, de que es una especial conocedora del pensar de los grandes maestros de la comedia¹⁹¹.

Es este un comentario, con mucho cariño, para nuestros queridos actores, y vaya también para el público una felicitación, porque produce una inmensa satisfacción, encontrar nuestro bellissimo Teatro Nacional, lleno de personas cultas, que se reúnen en noches de gala, a compartir el gozo de un espectáculo tan lindo como el que se nos proporcionó con GIGI. Encuentro esta actividad el mayor tributo que otorga la sociedad costarricense a sus artistas, y al espléndido director Daniel Gallegos, al que deseo decirle: GRACIAS, por su esfuerzo en ayudar a todos a vivir mejor interiormente. Cabe dedicarle a Daniel las palabras que escribió el gran prosista inglés John Ruskin: “Arte bello es aquel en que la mano, la cabeza y el corazón marchan juntos” (p. 89).



Figura 198. Escena de *Gigi*, de Colette/Loos (Rosibel Morera). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 39.

El 9 de mayo de 1967, en *La Nación*, se publicó, bajo el título de “Gigi, el gran éxito, por última vez”, una fotografía de Rosibel Morera (Figura 198), vestida como una elegante jovencita, que había resultado todo un acierto. El texto que figuraba como pie de foto era el que sigue:

La deliciosa comedia “GIGI”, que está presentándose con gran éxito en el Teatro Nacional, se presentará en la noche de hoy en nuestro máximo Coliseo, en la función de las 8:30 p.m.

“GIGI”, indudablemente uno de los grandes aciertos del “Teatro Arlequín” ha sido una obra muy gustada de nuestro público, por ser una de las comedias más deliciosas que se hayan ofrecido al público, con una presentación estupenda, realmente fastuosa y con un ambiente logradísimo, a lo que hay que agregar un reparto realmente excepcional.

La crítica ha sido unánime en colmarla con justos elogios al grado que, sin que ello sea una hipérbole, “GIGI” ha constituido un éxito rotundo.

Desafortunadamente, por compromisos que tiene el Teatro Nacional, la representación que esta noche se ofrece será la última, lo que seguramente dará oportunidad para que las personas que no hayan tenido la fortuna de admirar esa encantadora comedia, concurren esta noche al Nacional (p. 39).

191 Según el programa de mano, los decorados se le atribuyen a Raúl Montero. La escenografía, así como la producción y la dirección, fueron responsabilidad de Daniel Gallegos.

Ese mismo día 9 de mayo, en *La Prensa Libre*, se publicó un artículo de la reconocida intelectual costarricense Lilia Ramos titulado “La sonrisa de Colette en el Teatro Nacional”. El escrito decía lo siguiente:

Una tarde, en el rinconcito donde pude estimular muchos quehaceres nobles o atenuar desalientos, me llega una presencia luz: Daniel Gallegos. Quiere decirme algo importante.

—¡He resuelto poner “Gigi” en escena!

La noticia me agrada por varias razones... apruebo su decisión y cuando se aleja, me doy a pensar.

Saltan las inquietudes, a pesar de mi fe granítica en Daniel. Revivir la Bella Época es tarea ingente. Demiurgos, los malditos —poetas y artistas—, la divina Sarah y otros monstruos sagrados... Toulouse-Lautrec y Aristide Bruant... el Moulin Rouge, la champaña en Maxim’s. La locura del fonógrafo, el apogeo del cartel... un universo en el que el amor ponía el acento, según lo recuerda Florent Fels. Ni una preocupación en lo referente al sentido de la obra de Colette: Daniel es dueño de lo que está implícito en la comedia.

—¿Los actores? Su respuesta me atemoriza:

—He pensado en gente nueva: con poca o ninguna experiencia.

No me atreví a formularle objeciones. No obstante, ya tiene a su haber Pigmalión, The Beautiful People y Ese Algo de Dávalos. Me dije. Él sabe explotar sus potencialidades.

Antes de ver uno de los últimos ensayos de “Gigi”, me entretuve con reminiscencias. ¡Es tan provechoso ir con un bagaje a disfrutar de un espectáculo! Mi alma se llenó de memorias. La primera en acudir: Beaujolais, una de las calles adorables de París, hoy se llama Gabrielle-Sidonie Colette.

La dama que fue un sí rotundo a la vida... que se le entregó apasionadamente y sin reservas. Que amaba con delirio todas las creaciones de Dios... Que fue mima, perfumera, zoóloga, botánica; actriz, esposa, madre escritora, ciudadana periodista, música, conferenciante, profetisa, dibujante, sicóloga... Todo lo hacía con genio en la acepción que Henri Beyle daba a ese vocablo. Nadie escapaba al embrujo de Bel Gazou: las golondrinas nidificaban en su costurero, las palomas comían en sus manos y las fieras se tornaban animalitos mansos a su vera...

Y me regocijaba al repasar folios de sus libros. Me sorprenden las personas para quienes “Gigi” es una comedia frívola. ¿Desconocen la novela? ¿No comprenden la enseñanza que Anita Loos dejó intacta en su arreglo? Ni los primeros escritos de Colette son baladías. Y “Gigi” vio la luz cerca de 1944, una década antes de la muerte de la autora. En un ensayo afirmó de Colette: era una auxiliar indirecta de Freud y de sus secuaces. Y digo también: biografiada en la serie de episodios de sus libros, continúa la línea filosófica de la que Bergson y Scheler son luminarias y que hubo de quitar la supremacía al pensar para dársela al sentir.

En “Gigi”, Colette puntualiza un hecho observable en individuos con un superego fuerte. Un mecanismo (¿sublimación?) labora en cualquier nivel de la conciencia para fortalecer ese órgano síquico. En medios “a” o “in” morales, estos sujetos libran un combate para elevar la condición de sus allegados. Ante el mal éxito de

sus empeños, robustecen sus propios valores con el fin de asumir la responsabilidad de la familia o del grupo social que integran. El fenómeno se da a menudo, pero es inadvertido por la mayoría. “Gigi” lo ilustra claramente. El buen conocedor de los dinamismos del yo, pueden ahondar seriamente en esta comedia.

Sólo un director de mucho talento, se incorpora una riqueza espiritual como la de Colette y la transfiere a sus artistas. Sin embargo, me asustaba la idea de la novata Rosibel Morera en Gigi... Daniele Delorme había hecho ese papel en el teatro.

28 de abril. El Teatro Nacional esplende. Un público en traje de gala y dispuesto a la fruición de unas horas... El ambiente acogedor. Desde el comienzo de la representación, me abandonan los miedos: la naturalidad con que están actuando, la nitidez de las voces, la hermosura y fidelidad del vestuario y de los decorados. ¡Todo impecable! ¡Todo ideal! Y mi serenidad perdura hasta el fin en que los aplausos fervorosos resuenan y se iteran muchas veces. ¡La Belle Époque y el espíritu de Colette redivivos!

La quinceañera Gilberte es un primor: vivaracha, aguda, bromista, pura. Quiere mucho a su abuela y a su madre y, en cierta forma, menosprecia a su tía Alicia, una horizontal en goce de restos de grandezas pretéritas. Gigi se adapta bien a la penuria y llena de curiosidades propias de su edad, oyendo la charla de sus condiscípulas, mejor relacionadas con la clase elegante. Es posible que también las incite a relatar la historia de las cortesanas célebres: Emilienne d’Alençon, la Bella Otero, Liane de Pougy, Cleo de Mérode... Son sus cuentos de hadas.

Pero Gigi siente que ninguna halla la felicidad y anhela el amor auténtico de un hombre que la despose. Y de ahí que, a pesar del cariño y del respeto a sus familiares **chez elle** y de la presión de su tía, se niegue tenazmente a ir en pos de una existencia fácil al lado de un rico. Y logra su meta.

Una identificación positiva se obtiene cuando el papel ofrece al actor afinidades trascendentales, pero el hallazgo siempre demanda un trabajo múltiple, muy arduo a cada artista y al director. Gallegos asevera que, una vez dentro del personaje, Rosibel fue descubriendo muchas vivencias útiles que la habilitaron para compenetrarse idóneamente. El proceso le exigió una introspección seria: de otro modo no habría dado el paso que va de la niña a la mujer y a la mujer muy madura, sin alterar su calidad de tierna adolescente. Conseguir una transformación de esta naturaleza requiere flexibilidad emocional; en este caso no se trata de una metamorfosis espectacular como la de Eliza Doolittle en Pigmalión. Ella había evolucionado efectivamente cuando el destino le dio la oportunidad de cultivarse para llegar a una realización plena.

El cambio de Gigi es interno, lento... De otra manera, Gaston no se habría enamorado de ella: él ama a la niña... es una compañera de juegos... Está satisfaciendo necesidades viejas porque no tuvo infancia. Por esto, al verla con un vestido de Paquin¹⁹², la rechaza: no la quiere grande. La mira como si de súbito se hubiera avezado en la mundología...

¡Asombro!: Rosibel Morera protagonista de “Gigi”, devino estrella...

192 Jeanne Paquin (1869-1956) fue una reconocida diseñadora francesa y la primera mujer en abrir su propia casa de modas en París.

En los anales del teatro en Costa Rica, ya debe mencionarse a Ivette, así, sin sus apellidos. Es la artista versátil: con la misma desenvoltura y gesticulaciones, hace brotar lágrimas, sollozos y risotadas. En “Gigi”, se mueve entre la picardía, la astucia y la ternura y en cualquier condición, está plétórica de bondad. Una actriz de su temperamento y menos apta, se habría visto empujada a usar medios provocadores de hilaridad con el objeto de ganar vítores. Ivette, sin perder su humorismo fino, se mantiene dentro de los límites de una generosidad y comprensión amplias. Un triunfo más de nuestra consagrada paisana...

Andrée es la madre de Gilberte, pero no desempeña sus funciones. La toma su progenitora, bautizada por Daniel, Electra Tagaropolus, que el suyo le habría quitado mucho de su vigor. Abuela se vale de la dulzura para manejar a su hija y a su nieta; de vez en cuando, muestra su verdadera índole. ¿Andrée es una Madame Sans Façon **ou pour mieux dire**, Madame Sans Gene? Buena, poco ambiciosa, ingenua y amiga de su criatura: se llevan admirablemente.

Anne Marie Gabarain es realmente la persona **ad hoc** para caracterizar a Andrée. Su gracejo espontáneo y su voz les sirven a las mil maravillas para brindar una actuación prodigiosa. Desde la aparición hasta el mutis, el encanto y el donaire de Anne Marie hacen que el espectador recorra la gama que va de la sonrisa a la carcajada; la escena en que Gigi pretende ayudarla a memorizar, es divertidísima con sus “noes” estupendos, ¡Anne Marie Gabarain es la partiquina insuperable! Para Daniel Gallegos este personaje Andrée, “es un ser humano fascinadoramente mediocre”.

La tía Alicia es el poder legislativo de la familia y de otros próximos. Y, como todo tirano, cuando le falla un medio obvio, usa uno muy sutil para mover las piezas de ajedrez; a veces, la hipocondría la saca de apuros. Compensa las sensaciones inaceptadas de fracaso, con una altivez que en oportunidades llega a la soberbia. Es tan insegura que debe recurrir a varios antifaces para mantenerse en pie. Aunque en la vida cotidiana Macelle Petain sea gentil, amable, en la escena se convierte en la efigie de la altanería. ¡Con qué habilidad pone al servicio del personaje encarnado, los recursos de su prestancia y de sus modales superfinos! ¡Qué actuación más sobresaliente la suya en este papel de meretriz jubilada, en apariencia muy satisfecha de sus éxitos! ¡Cómo se tambalea al comprobar que Gigi los pone en duda! ¡Y qué lid obstinada para que su sobrina tome la misma ruta! Hay honestidad en su proceder: cree ayudarla con su legado de experiencias y confiriéndole su buen tono.

El papel de la tía Alicia expone a su intérprete a caer en lo grotesco o vulgar. Marcelle Petain coge sagazmente las situaciones de riesgo y las transforma en escenas chistosísimas.

Gaston Lachaille es el pisaverde finisecular. Aprovecha su gran fortuna para conquistas románticas; se enreda en amoríos con célebres damas airadas. Una ambivalencia lucha dentro de él: anhela ser un mundano y, al mismo tiempo, un **enfant gâté**. Pecadoras y el hogar de Gigi sacian la urgencia lúdica y afectiva pueril. Hay que reparar cuidadosamente para entender ciertas reacciones de Lachaille. Los ignaros han censurado su falta de osadía en algunas circunstancias, al estimar que es un licencioso. Analicen un poquito: la virtud desconcierta al libertino, habituado a no topor con resistencia.

Pienso que Allan se introdujo muy bien en el continente sombrío de su personaje y de ahí que su interpretación sea tan cabal. Tiene momentos de alta comedia.

Roxana Campos y Daniel Gallegos apenas intervienen en la representación. Ella es la comedianta muy simpática y festiva que hace de Sidonie, la criadita bulliciosa

y medio loca, una figura muy atractiva. Roxana merece una voz cálida de aliento por su actuación acertada.

Daniel pisa las tablas con seguridad, mas lo prefiero como dramaturgo y como director. Un criticastro me decía:

–Es muy distinguido para el papel del mozo. Repliqué:

–Los hay así... Por otra parte, olvida usted que ha sido alumno de la tía Alicia durante varios años...

Agudeza de Colette para estudiar las almas y maestría de Daniel Gallegos para la busca de héroes... hallar a cada uno, imbuirle esencias y mover el grupo hasta la suprema configuración.

¡En voilà assez! Je rêve de Colette au Palais Royal... Elle sourit... [negritas pertenecen al original] (p. 2-A).

El 10 de mayo de 1967, en el periódico *La Nación*, Cristián Rodríguez escribió un artículo titulado “Continúa el éxito de ‘Gigi’ en el Teatro Nacional”, en estos términos:

Viviendo, como vivimos, en Moravia, a más de trescientos mil centímetros de la capital, no nos es muy cómodo asistir a los estrenos de tantas buenas obras dramáticas como presentan el Arlequín y otros grupos.

Eso puede ser lamentable para nosotros, pero no lo es para el público que presencia los espectáculos teatrales, porque de ese modo resulta agraciado con la ausencia de crítico, lo que es lo mismo, de nuestros prejuicios.

Sobre la presentación de “Gigi” se ha escrito ya tanto y por personas muy entendidas y autorizadas, que no nos queda otra cosa que hacer sino poner **ídem** a los comentarios de esos críticos y, para reforzarlos, agregar comillas al **ídem**. En efecto, todo lo que se ha expresado acerca de la hábil dirección, lujosa presentación, suntuoso vestuario, escenografía y acertado desempeño de los respectivos papeles traduce muy bien la satisfacción de los espectadores. Sólo cabe agregar que no es menos de admirar el progreso mecánico de la tramoya. Los cambios de escena se efectúan con rapidez, a la vista del público, con el telón levantado y el escenario a oscuras, dejándole apenas la luz difusa indispensable para que los tramoyistas, que se columbran en silueta, no se atropellen unos con otros ni den traspiés. De aquí al cambio de escenas “motorizado”, escenas que giran armadas de antemano junto con la plataforma, como se hace en los grandes coliseos modernos, no hay más que un paso.

El público frequentador de teatros ha sabido responder; pero no lo ha hecho con la dadivosidad que merece el inaudito esfuerzo realizado. El montaje de obras exige dinero, que el público es el llamado a aportar al comprar los boletos, especialmente en este caso, pues, según entendemos, “Gigi” no está subvencionada. Si se quiere tener buen teatro es menester percibir dinero suficiente, que sufrague los gastos, permita reconocer un justo emolumento a los actores y algún excedente que pueda utilizarse para propulsar el adiestramiento de nuevos actores. Es éste un proceso lento y dispendioso, que exige la dirección profesional de verdaderos maestros de la técnica dramática y directores de escena, dotados de una santa paciencia que, como es sabido, se agota con más frecuencia que lo que sería de desear, como lo saben a su costa los actores en los ensayos, durante los cuales tienen que padecer tantas intemperancias “por su bien”, como se hace al castigar a los niños. Hay ciertos secretos en el arte de las tablas que sólo pueden adquirirse en escuelas bien organizadas.

El actor tiene, por ejemplo, que aprender a proyectar la voz, de modo que se le pueda escuchar a distancia, sin verse obligado a gritar. Esta virtud rara vez la poseen sino los actores y actrices de mucha experiencia y madurez. En el caso concreto de nuestro Teatro Nacional, milita en su contra la acústica, que está muy lejos de igualar a la del **Metropolitan**. Algo mejora cuando hay llenos completos, de manera que está en el interés del espectador que asista a las representaciones la mayor cantidad de personas.

A propósito de actores —y esta observación no reza con ninguna pieza en particular— comentaba un profesor universitario, el Sr. Azofeifa¹⁹³, en el vestíbulo, que, si bien contamos con un número relativamente grande de buenas actrices, incluyendo debutantes como Rosibel Morera (Gigi), el de los actores, aunque muy distinguidos, es bastante limitado. A remediar esta inopia deben enderezarse los esfuerzos de la escuela. En “Gigi” hay solamente dos actores, el que interpreta el papel principal, el del galán, y el mayordomo, que desempeña el director mismo, Daniel Gallegos quien, como siempre, lo hizo muy bien. Era, sin embargo, un mayordomo francés que, aunque consciente de la suprema importancia de su profesión, no exigía la solemnidad casi hierática de un **butler** inglés cuando pronuncia las sacramentales palabras: “**Dinnah... is served**”. Allan Chacón en su papel de Gaston estuvo bien, aunque no lo suficientemente convincente. En su elegante traje finisecular, parecía no sentirse muy cómodo que digamos y su semblante y porte no revelaban la **sans-façon** de un hombre de mundo. Habría sido, sin embargo, menos convincente si el actor hubiera sido de más edad, aunque el aire **débonnaire**, lo puede asumir mejor un hombre que frise en los cuarenta.

“Gigi” es una comedia ligera, deliciosa, con una módica dosis de pimienta. El público sigue los juegos de palabras que contiene, sin ninguna dificultad. La versión castellana, traducida acaso del francés, o con ayuda de la versión francesa de la adaptación que de la novela de Colette hizo Anita Loos, más bien que de esta última, es muy buena y tiene la soltura necesaria que permite a los intérpretes reproducir el diálogo con naturalidad. Sólo recomendaríamos a los espectadores que traten de mantener a raya sus naturales ímpetus, cada vez que una buena salida de los personajes de la comedia provoca hilaridad. Cuando la reacción del público se exterioriza en exclamaciones de aprobación y admiración, un poco estrepitosas, las palabras de los intérpretes se ahogan en ese murmullo y con ello sufre la pieza. Los grandes públicos de otros países han aprendido a mantener esa útil templanza. No es indispensable exteriorizar de ese modo la aprobación, que puede ser interna y callada. Los actores tienen una fina penetración y saben cuándo el público está con ellos y no contra ellos. Las manifestaciones de aplauso pueden reservarse para después, cuando se baje el telón y se levante de nuevo para que el público pueda batir palmas a su sabor, en reconocimiento de un trabajo bien hecho. Las representaciones parecen mejorar con cada **reprise**.

Aunque en la comedia no hay otra música que la de la Habanera de Carmen, entonada con estudiada desafinación por Andrée, nos ha parecido muy acertada la idea de introducir en grabaciones la música que se compuso para la versión cinematográfica de “Gigi”. Es melodiosa y evocadora, especialmente para los que han visto y escuchado la versión de la pantalla.

Como nota informativa nos es grato dar cuenta que se está ensayando ya una representación de “Gigi” en francés, que se dará próximamente en el Nacional, y en la cual

193 Posiblemente se refiera al escritor, poeta y profesor Isaac Felipe Azofeifa.

el papel principal estará a cargo de la exquisita actriz costarricense, Kitico Moreno. La traducción francesa ha sido enviada de París¹⁹⁴ [negritas pertenecen al original] (p. 16).

El día 18 de mayo de 1967, en *La República*, la periodista Myriam Francis reprodujo una conversación con Daniel Gallegos, con motivo del montaje de *Gigi*, en un artículo titulado “Daniel Gallegos nos dice: se hace necesario el establecimiento de una escuela de arte dramático. Y otras cosas”. El texto era este:

Conversar con Daniel Gallegos, el notable escritor y director de escena, es un verdadero placer. Siempre tiene algo nuevo que decir, una frase chispeante que hace reír para luego hacer pensar. Y tiene la cabeza llena de planes y proyectos a cuál más interesante, y los cuales va desarrollando y poniendo en práctica, siempre con los mejores resultados.

La puesta en escena de “Gigi”, bajo su dirección ha sido un éxito de temporada. Y esto es mucho, muchísimo decir, ya que, en nuestro país, con pequeño público, las obras de teatro no se mantienen más allá de la segunda representación. El público ha hecho que “Gigi” permanezca en la cartelera y lo siga por un tiempo más que, desafortunadamente, no será el que la gente desea, que en cuanto llegue una Compañía teatral, habrá que dejar el escenario¹⁹⁵. Pero de todas maneras calculamos que se darán unas pocas funciones más, dos o tres, por lo que las personas aficionadas a este género teatral podrán admirarla.

Claro está que Daniel Gallegos se muestra muy satisfecho del éxito, que admite no es sólo suyo, sino de todo el conjunto: artistas y todo el equipo: tramoyistas, electricistas, el maestro de carpintería Raúl Montero, la costurera Leticia de Aguilar y tantos más.

No sabría quien esto escribe, decir a cabalidad qué artista se destaca más, ya que todos forman un conjunto coordinado y perfecto. Queremos saber la opinión, y le vamos a preguntar, empezando por Rosibel Morera, Gigi.

—¿Cómo la descubrió?

—El año pasado comencé a entrenar un grupo del Teatro Universitario, todos muy disciplinados y entusiastas, entre ellos Rosibel Morera, que es estudiante de Filosofía y Letras. La entrené durante un año, pensando darle un papel que se ajustara a su personalidad.

—Tenemos también a Mercelle Petain, que hace una tía Alicia magnífica.

194 Hasta donde se ha investigado, este proyecto para la presentación de *Gigi* en francés, interpretada por Kitico Moreno, no se concretó.

195 Por esos días, el Teatro Nacional tenía programados los siguientes eventos: a) La presentación de la Compañía Nacional de Comedias, dirigida por Edwin Brealey Salazar y Hernán de Sandozequi, que estrenaría *Un burro, tres baturros*, de Alberto Novión, a partir del 24 de mayo; b) La presentación del Teatro Universitario de El Salvador que traía la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Edmundo Barbero; y c) La de la Gran Compañía Española de Teatro Universal “Alejandro Ulloa”, que venía con un programa variado de obras teatrales. Esta presentación formaba parte de las celebraciones de los setenta años del Teatro Nacional.

Para todos tiene una frase de encomio: Ivette de Vives, Allan Chacón, que muy a última hora se hizo cargo del papel de Gastón y sale airoso.

Nosotros agregamos que el propio Daniel hace un criado muy distinguido.

Gigi es una obra muy conocida, basada en la novela de Collete, adaptada al teatro por Anita Loos y traducida al castellano por Victoria Ocampo. Han intervenido, pues, sólo escritores de primera línea. La ha presentado en Costa Rica el Teatro El Arlequín, en el escenario magnífico del Teatro Nacional. Todo esto hace que, bajo una dirección muy acertada, sea una obra que no necesita más para triunfar.

—La actividad teatral —nos sigue diciendo— es la que más expectación causa en el público en general. Y, por otra parte, es a la que menos se ayuda. Existe el conservatorio, para ayudar a la música; Bellas Artes, para ayudar a los pintores y escultores; pero no existe todavía un Departamento de Drama, para preparar actores, que llegarían mejor preparados a los escenarios, sin los muchos defectos que se ven. Es necesario hacer actores, directores, escenógrafos. Esto se podría llevar a cabo con el establecimiento de una escuela de arte dramático, de la cual los alumnos saldrían bien preparados y, por consiguiente, facilitaría el trabajo del director y se estimularía el montaje de muchas obras.

—¿Quién es su actriz favorita?

—La que sabe tomar dirección...

—¿Algún problema de este tipo en sus actores?

—Raramente, y cuando así sucede los efectos son lamentables para ambas partes.

—¿Qué piensa usted del Arlequín?

—La mejor organización teatral del país, tanto en montaje como en producción.

—¿Del Teatro Universitario?

—Una verdadera promesa.

—¿Sus puestas favoritas?

—“Pigmalión”, “Perdón, número equivocado”, “La Hermosa Gente”, entre otras... ¡Y desde luego, “Gigi”... y “La casa de Bernarda Alba”, de Lenín Garrido!¹⁹⁶

—¿Qué opina de los otros grupos teatrales?

—Todo grupo teatral siempre me entusiasma.

—¿Y qué piensa de otros directores?

—Eso se lo dirá mejor el público que es el que juzga.

196 *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, fue estrenada el 8 de noviembre de 1966, en el Teatro Nacional, en un montaje de la Dirección General de Artes y Letras y el Teatro de Costa Rica, que dirigió Lenín Garrido. El papel de Bernarda lo hacía la sin par Ana Poltronieri.

- ¿Qué piensa usted como actor?
- No pienso. Trato de actuar lo menos posible, salvo en caso de emergencia, como cuando falta el criado a última hora que diga: “La cena está servida”.
- Como en “Gigi”.
- Exacto.
- ¿Como escritor?
- Le mandaré mi próxima obra publicada “Ese algo de Dávalos”. En realidad, no me gusta hablar de mí mismo.
- ¿Por qué?
- Me parece de mal gusto hacerse auto propaganda... además el papel aguanta lo que le pongan.
- ¿Planes para el futuro?
- Una puesta más y regreso a Europa este otoño¹⁹⁷.
- ¿Para volver?
- ¡Desde luego!

En alguna otra oportunidad habremos de referirnos al Daniel Gallegos escritor, uno de los más brillantes. Por ahora lo hacemos sólo del Daniel Gallegos, director, uno también de los más brillantes (p. 25).

Finalmente, el 6 de junio de 1967 se “cerraron” los comentarios sobre *Gigi*, con un artículo publicado en la edición de *La Prensa Libre* de ese día, titulado “Daniel Gallegos, Gigi y teatro”, que firmó Carlos Franck, y estaba ilustrado con dos fotografías (figuras 199 y 200), que correspondían a los personajes de la pieza en cartelera; la tía Alicia (Marcelle Petain), la primera; y a Gaston (Allan Chacón) y Gigi (Rosibel Morera), la segunda. Seguidamente, el contenido del escrito:

Entre los aspectos personales que Daniel Gallegos trasunta, se destaca su temperamento sensible, puesto en relación con su aspecto profesional de director, en una coordinación armónica de cualidades.

La anécdota argumental de “GIGI”, es harto conocida por el grueso público: basada en una novela corta de la escritora francesa Colette, fue adaptada para el teatro por la norteamericana Anita Loos. La versión castellana se debe a la escritora y editora argentina Victoria Ocampo.

Sin embargo, juzgada en relación con la perspectiva de su puesta en escena en Costa Rica (en el Teatro Nacional), por Daniel Gallegos, exterioriza la presencia de un director de grandes aptitudes, digno del ámbito escénico de cualquier teatro de jerarquía. La dirección de Gallegos al menos en “GIGI”, sobrepasa los límites ambientales de Costa Rica.

¹⁹⁷ La puesta a la que se refiere Gallegos era un programa de dos obras: *Gobierno de Alcoba*, de Samuel Rovinski y *Algo más que dos sueños*, de Alberto Cañas, en un montaje del Grupo Israelita de Teatro. El estreno de ese programa doble se hizo el 17 de agosto de 1967, en el Teatro de la Calle 4.

Gallegos se adscribe la cualidad, igualmente profesional, de forjar actores. Él mismo se define como director, escenógrafo y actor. Todo esto con una honestidad de oficio poco frecuente en nuestro medio.

Él lleva el teatro en la sangre. En mi opinión, es actualmente la personalidad más relevante, en cuanto a director de la realidad teatral en Costa Rica [sic].

Con profundo conocimiento del oficio, surge su capacidad sin alardes vanos. Asimilando todos los problemas que entraña el teatro en cuanto a la puesta en escena, que es donde se fundamenta el éxito de una obra, aplica su sentido escénico sin estridencias y saca el mejor partido de las posibilidades que los actores le ofrecen.

En “GIGI”, estamos obligados a desconsiderar pequeñas deficiencias, naturales por lo demás, en conjuntos no profesionales. Quizá, solamente deficiencias de dicción en algunos de los actores o actrices. Nada fundamental en el desarrollo equilibrado de la obra. En suma, “GIGI” podría ser el conducto para que Gallegos se dé a conocer en cualquier escenario. Lo haría con dignidad de profesional y talento de creador.

Sin confusiones ni arbitrariedades, hurga en la materia teatral que se le ofrece, transfiriendo el carácter de sus personajes a las cualidades de los actores con los que trabaja, hasta lograr darle forma y contenido a la puesta en escena, sin concesiones meramente descriptivas o anecdóticas.

Algo más, el único modo de dirigir una obra es mostrándola al público, tal como se le aparece al director. Daniel Gallegos ha borrado todo eufemismo y nos ha transparentado su talento, como director, del modo más simple y directo: nos mostró “GIGI” y se mostró él (p. 4-C).



Figura 199. Escena de *Gigi*, de Colette/Loos (Marcelle Petain). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1967, p. 4-C.



Figura 200. Escena de *Gigi*, de Colette/Loos (Rosibel Morera y Allan Chacón). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1967, p. 4-C.

El Teatro Arlequín y el Teatro de Los 21

En 1967 llegaron a Costa Rica los Catania (Carlos, Alfredo y Gladys, a la sazón esposa de Alfredo). Según publicación del suplemento “Viva” del periódico *La Nación* del 12 de abril de 2007:



Figura 201. Aviso de *Historias para ser contadas*, de Dragún. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 90.

En ese entonces el movimiento teatral era incipiente y Alberto Cañas, ministro de Cultura, y su viceministro, Guido Sáenz, conocían de su trabajo [el de los Catania] en México y los mandaron a llamar.

“A través de la embajada argentina organizamos el primer taller de teatro al que acudieron actores que ya estaban trabajando, pero que no habían estudiado teatro”, recuerda Pato [Alfredo].

Una vez que el taller finalizó, el Ministro los contrató para abrir la primera Escuela de Teatro en Costa Rica. Luego fundaron la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica¹⁹⁸ y comenzaron una destacada carrera de docencia y en instituciones entre las que se pueden nombrar la Compañía Nacional de Teatro y el Taller Nacional de Teatro. “Es cierto, a Costa Rica nos ligó el trabajo, pero fue la gente la que hizo que nos quedáramos. Aquí tenemos amigos entrañables para la vida entera”, afirma Gladys al recordar las razones que los llevaron, a ella y a Alfredo, a quedarse para siempre aquí. Carlos se fue en 1985 a Argentina, pero nunca se ha desligado del quehacer nacional (párrs. 6-8).

En esa misma publicación, se indicaba:

Con la incursión de los Catania, el teatro costarricense no solo adquirió aprendizaje, sino el vicio de viajar. “Desde que comenzamos a hacer teatro lo concebimos hacia afuera. Nosotros salíamos a buscar al espectador, era una especie de trabajo social”, recuerda Pato al hablar del trabajo itinerante que desarrollaron al inicio de sus carreras en nuestro país. “¡Vivíamos viajando!”, recuerda.

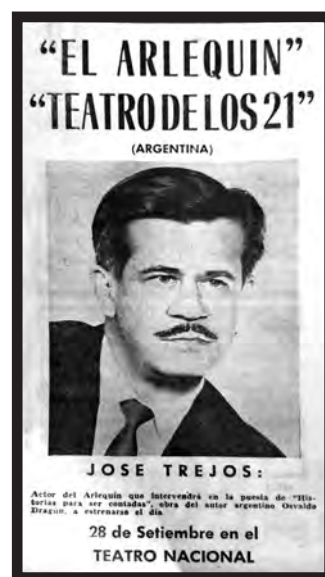
[...]

“El teatro me ha permitido el profundo conocimiento del alma humana. A través de un personaje uno aprende a entender a los demás y a quererlos pese a las diferencias”, afirma Gladys al hablar de su amor al arte.

Así, cuando los Catania llegaron a Costa Rica, se integraron inmediatamente a trabajar con los recursos humanos y materiales que tenía el país en ese momento. El Teatro Arlequín era un referente indiscutible y, junto con él, harían su primer montaje en Costa Rica de *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, con un elenco tico-argentino, además de otros montajes más que serán reseñados en esta investigación.

¹⁹⁸ Hay un lamentable error en esta publicación, ya que los Catania no fundaron la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Quien tenga interés en el tema puede referirse a las actas del Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica del año 1968 (en que se concreta el proyecto) y de años anteriores.

La presentación de esta obra, en setiembre de 1967, supuso un acontecimiento inédito en el país y fue objeto de una amplísima cobertura, especialmente por parte del diario *La Nación*. El montaje se llevó a cabo en el Teatro Nacional y fue dirigido por Carlos Catania. El elenco estuvo formado por Kitico Moreno, José Trejos, Oscar Castillo, Gladys, Alfredo y Carlos Catania.



Figuras 202, 203, 204, 205, 206 y 207, en su orden: Kitico Moreno, Alfredo Catania, José Trejos, Gladys Catania, Oscar Castillo y Carlos Catania. Avisos correspondientes de *Historias para ser contadas*, de Dragún. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21 en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, pp. 61, 52, 60, 51,74 y 66, respectivamente.

Desde el domingo 17 de setiembre de 1967, en el diario *La Nación*, fue posible ver los primeros anuncios acerca de ese nuevo trabajo escénico. La táctica utilizada para atraer público fue la de generar incertidumbre, mediante avisos, en distintas páginas del mismo periódico, con muy pocos datos y un gran signo de interrogación. La Figura 201 es un ejemplo y corresponde al del periódico mencionado antes.

A partir del 18 de setiembre se empezaron a publicar, diariamente, los anuncios que incluían la fotografía de uno de los integrantes del elenco: se alternaba entre costarricenses y argentinos. La serie completa iniciaba con Kitico Moreno y terminaba el día 23 de setiembre de 1967 con Carlos Catania. Se incluye completa y en orden de publicación (figuras 202, 203, 204, 205, 206 y 207), a modo de homenaje a estos insignes artistas.



Figura 208. El elenco de *Historias para ser contadas*, de Dragún, en un ensayo. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21 en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 33.

El día 20 de setiembre de 1967, en ese mismo medio informativo, se publicó una nota con fotografía del elenco durante uno de los ensayos finales (Figura 208), en la cual el director, Carlos Catania, con el guion en sus manos, ultima detalles con sus compañeros. El texto titulado “Historias para ser contadas” será montada en el Arlequín” se transcribe a continuación:

[El] Teatro Arlequín, de San José, elenco de reconocida trayectoria y calidad, se une esta vez, en una producción artística de relieve con el Teatro de los 21, de Argentina, afamado grupo teatral de aquel país (que en 1961 cosechara tantos triunfos en Centroamérica y México), a fin de montar, bajo la dirección de Carlos Catania, la obra “Historias para ser contadas”, de Osvaldo Dragún.

El acontecimiento no puede ser más promisorio, toda vez que un elenco de gran importancia tendrá a su cargo los personajes de la pieza de Dragún. Por [el] Teatro Arlequín actuarán:

Kitico Moreno, actriz de brillante trayectoria, que ocupa un primerísimo lugar entre las actrices costarricenses y es, además, columna central del Arlequín desde sus inicios; José Trejos, actor cuya versatilidad lo ha [colocado] en un nivel insuperable; Oscar Castillo, joven valor de la escena costarricense, que el público ha tenido el gusto de apreciar en varias oportunidades. [El] Teatro de los 21 está formado por los tres Catania: Carlos, que a su vez dirige la pieza, contratado actualmente para formar la Escuela de Teatro de Artes y Letras [futura Compañía Nacional], y cuyo trabajo como director y maestro de actores ha dejado profundas huellas en México y Centroamérica; Alfredo: director y actor, premiado por interpretaciones como: “Una ardiente noche de verano”, “La cantante calva”, etcétera. Considerado como uno de los mejores actores jóvenes argentinos, ha representado las “Historias...” junto a Carlos, más de mil veces; Gladys: actriz de insuperable talento, creadora de personajes inolvidables, tales como Amanda de “El zoo de cristal”, la Nell de “Una ardiente noche de verano”, etcétera.

La obra escogida pertenece a uno de los dramaturgos jóvenes argentinos más relevantes, y ha sido presentada en muchos países de Europa y América con gran éxito. Osvaldo Dragún, nacido en Entre Ríos, en 1929, cuenta con una producción [...], pero en “Historias...” asume una expresión formalmente renovadora, no sólo por

haber prescindido de todo “efecto” gratuito (en la obra no se utiliza un vestuario en el sentido convencional, ni luces, ni maquillaje, ni escenografía), sino también por la inclusión de relatores del singular juego teatral dentro del planteo dramático. Las “Historias para ser contadas”, que serán estrenadas el día 28, se dividen en cuatro [historias]. Primera: “Historia de un flemón” (postema): Una mujer y dos hombres. Segunda: “Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur”. Tercera: “Historia del hombre que se convirtió en perro”. Cuarta: “Los de la mesa 10”. Un prólogo abre el espectáculo.

Según nos informa el director, Carlos Catania, el elenco “argentico” marcha viento en popa. Se ha logrado un compañerismo y un equipo homogéneo, básicos para el logro de una calidad escénica. Trabajando a un ritmo intensísimo, los seis actores muestran un entusiasmo que sin duda contagiará al espectador, cuando la obra esté en escena próximamente en el Teatro Nacional (p. 33).

El sábado 23 de setiembre, se dio una función exclusiva para los medios de prensa. El día 26 de setiembre, en *La Prensa Libre*, se publicó un amplio reportaje de Carlos Franck titulado “Teatro de los 21’ arte y escuela”, el cual reseñaba la trayectoria del grupo, sus presentaciones en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Honduras y México y sus actividades en Costa Rica.

También ese día 26 de setiembre de 1967, en el periódico *La Nación* se anunció el estreno que tendría lugar el jueves 28. Por su parte, el día 27, víspera del debut, en ese mismo medio informativo se publicó el aviso en tamaño regular (Figura 210), con la imagen de cada uno de los miembros del elenco. También se divulgó una fotografía de uno de los últimos ensayos (Figura 209), en la que se ve el elenco completo, y el texto “Función dedicada a la prensa el sábado pasado”, que se transcribe luego.

En el Teatro Nacional, el sábado pasado, se celebró a las cuatro de la tarde, una función especial para la prensa de la obra “Historias para ser contadas”, la cual se estrenará el jueves 28 de los corrientes, en nuestro coliseo.

La representación resultó muy buena, los actores han culminado satisfactoriamente [su trabajo] bajo la brillante dirección de Carlos Catania. Los artistas han desarrollado gran plasticidad en los movimientos, siendo los decorados muy interesantes por su simplicidad. En la fotografía podemos contemplar de izquierda a derecha a José Trejos, Carlos Catania, Gladys Catania, Alfredo Catania, Oscar Castillo y Kitico Moreno.

Muy buen éxito les deseamos en su debut (p. 37).



Figura 209. El elenco de *Historias para ser contadas*, de Dragún, en un ensayo. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21 en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 37.

TEATRO ARLEQUIN
TEATRO DE LOS 21
 (de Argentina)

PRESENTAN
 en honor de Su Excelencia el señor Embajador de la República de Argentina y Señora de Belle

HISTORIAS PARA SER CONTADAS
 DE
 Osvaldo Dragún

DIRECCION CARLOS CATANIA

MAÑANA JUEVES 28

8:30 P.M.

PRECIOS	
Butaca	C\$ 10.00
Fuente o Fila	C\$ 7.00
Fila: galería 1ª fila	C\$ 5.00
Fuente: galería 2ª y 3ª	C\$ 3.00
Butaca: galería	C\$ 2.00

Boletería abierta:
HOY DESDE 9 A.M.

TEATRO NACIONAL

Figura 210. Aviso estreno “mañana jueves” de *Historias para ser contadas*, de Dragún. (Con fotos del elenco completo). Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 55.



Figura 211. Carátula programa de mano de *Historias para ser contadas*, de Dragún. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.



Figura 212. Aviso presentación de *Historias para ser contadas*, de Dragún. Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21 en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1967, p. 29.

El programa de mano distribuido en esa ocasión era de regular tamaño y, desde el punto de vista gráfico, de los más elaborados que se habían hecho hasta el momento. Al interior, se desplegaba información importante para un público que se encontraría con un montaje muy distinto al que estaba habituado a ver. También incluyó las fotografías individuales de los integrantes del elenco, tomadas en uno de los mejores estudios de San José (E. K.) de la época, a las cuales se les agregaba el “Quién es quién” (una pequeña biografía profesional de cada uno). La carátula (Figura 211) puede dar una idea clara del esmero puesto acorde con la relevancia del acontecimiento.

El día 29 de setiembre, en el periódico *La Nación*, se publicó una nota ilustrada con la fotografía de una escena del montaje. El texto se titulaba “Exitoso estreno anoche en el Teatro Nacional” y decía así:

“Historias para ser contadas”, del autor argentino Osvaldo Dragún, es sin duda una verdadera novedad en materia de género teatral. Anoche fue presentada con todo éxito en el Teatro Nacional.

Lo sucinto de la escenografía, la plasticidad con que se deslizan los actores en el escenario, y el elenco que forma el equipo [sic] es de por sí un espectáculo digno de verse.

“El Arlequín” y sus actores Kitico Moreno, José Trejos y Oscar Castillo. [El] “Teatro de los 21” y sus actores Gladys Catania, Alfredo Catania y Carlos Catania, además de director en la puesta en escena, nos han dado un ejemplo de disciplina y eficiencia artística que por mucho tiempo se recordará en Costa Rica, que es el país donde, por primera vez en la historia del teatro americano, se efectúa una coproducción de dos elencos de distintas nacionalidades.

La temporada será corta y esperamos que nuestro público no pierda este verdadero suceso teatral. Las próximas funciones siempre en el Teatro Nacional, serán el sábado y domingo a las 8.30 p.m. (p. 54).

Los avisos de los días siguientes, parecidos a otros ya difundidos, a excepción de los cambios obligatorios, incluían frases como: “¡¡Rotundo éxito éxito!!” y “¡¡Aclamada por el público!!”.

En el periódico *La República*, por su parte, los anuncios de la obra tenían el diseño más “comprimido” (Figura 212), como el correspondiente a la edición del 4 de octubre de 1967, pero destacó: “¡El suceso teatral del año!”, lo cual se apegaba bastante a la realidad.

Ese mismo día 4 de octubre de 1967, también en *La República*, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.) titulada “Historias para ser contadas”, la cual se transcribe seguidamente:

“Cuatro piezas breves (o un espectáculo en dos actos) de Osvaldo Dragún –Intérpretes en orden alfabético: Oscar Castillo, Alfredo Catania, Carlos Catania, Gladys Catania, Kitico Moreno y José Trejos. Presentación conjunta del Teatro Arlequín y el Teatro de los 21, bajo la dirección de Carlos Catania. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Las “Historias para ser contadas” de Osvaldo Dragún constituyen la pieza de teatro latinoamericano que mayor divulgación ha tenido en el mundo en los últimos, digamos, cincuenta años. Dondequiera han sido presentadas, el éxito merecido las ha acompañado. Y es que, en realidad, se trata de una obra originalísima, modernísima que, siendo sumamente sencilla, es de un aparato interpretativo que no escénico. Sería torpe ponerse a buscarle coincidencias o influencias dentro del teatro contemporáneo; Dragún no imita ni a Ionesco, ni a Brecht, ni a Beckett, ni a Albee, ni a Pinter, ni a ninguno de los semidioses del teatro actual, las “Historias” no tienen contacto más que tangente con el teatro del absurdo o con el teatro de la crueldad. Si fuera necesario ponerse a situarlas (no lo es), podría decirse que lo que Dragún ha hecho ha sido tomar algunos elementos del teatro del absurdo para contar historias (algunas de las cuales tienen contacto con el teatro de la crueldad), usando métodos del expresionismo y resucitando en todo su esplendor las características más vivas de la vieja “commedia dell’arte”. La habilidad de Dragún consiste en que el dramaturgo casi desaparece y casi no es más que un intermediario. Los elementos básicos de la obra son, naturalmente, las historias y luego –quizás más importantes– los actores. “Historias para ser contadas” no es teatro de autor, sino teatro de intérpretes. Pero claro, para lograr esto se necesita ser un autor notable, capaz de escribir un texto que, al ser dicho por los actores, pueda ser recibido como una improvisación.

El Grupo de los 21, es una compañía argentina que ha alcanzado éxitos verdaderamente grandes en toda América, de Buenos Aires a México.

Sus tres pilares básicos son Alfredo, Carlos y Gladys Catania (dos hermanos y la mujer de Alfredo) que, por una favorable coyuntura del destino, se afincaron ahora en Costa Rica, y gracias sean dadas a Dios por ello. Reducidos aquí a tres, siguen llamándose los 21, y se nos antoja decir que ello se debe a que cada uno de los tres valen por siete. Bien. Los Catania han sido los intérpretes más connotados de las “Historias para ser contadas”, y los que las han dado a conocer por todo el hemisferio. De suerte que era casi natural que comenzaran sus actividades aquí (aparte de las docentes en que están empeñados por obra y gracia de la Dirección de Artes y Letras y de la Embajada de Argentina) con el estreno de las “Historias”.

Hablar mucho de cada una de ellas, sería echarle a perder un poco la diversión al espectador. Digamos rápidamente dos comentarios que son, a la larga, quizá solo uno: “Historia del Hombre que se convirtió en Perro”, sobre la reducción a que el hombre actual se ve sometido por razón de sus condiciones laborales: son humorísticas y horriblemente amargas; que “Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la peste bubónica en el África del Sur” es un comentario igualmente humorístico y quizás igualmente amargo, sobre (vamos con lo mismo) la reducción a que el hombre actual se ve sometido por razón de sus condiciones de empresario. Y que la última y más larga, “Los de la mesa 10”, es simplemente una historia romántica, un amor juvenil contrariado.

Lo importante es que las “Historias” están lindamente contadas. Contadas mediante breves diálogos, monólogos, parlamentos dirigidos al público, personajes que cruzan la escena diciendo sólo una palabra o no pronunciando ninguna, actores que se multiplican haciendo dos, cuatro y hasta seis personajes (el reparto no señala más que ocasionalmente a los personajes, y los identifica sólo como actor 1, actor 2, actor 3, etc.); que en ellas un metro cuadrado de escenario puede ser sucesivamente restaurante, alcoba, parque o perrera sin que el actor se mueva de donde está, y la expresión, corporal del actor deviene así, más importante que el esquemático diálogo que ha debido memorizar.

Carlos Catania, en función de director, ha concebido esta obra como un espectáculo de ballet y cabriola, de movimientos precisos y cronométricos, de rapidez vertiginosa, de pantomima y transformación, donde las cosas se cuentan como quien cuenta una historia (¡claro está!) más que como quien representa una pieza teatral formal, **bien-faite** [negrita pertenece al original]. La técnica es narrativa, no dramática. Y, paradójicamente, resulta sumamente dramática, pero un poco a la viceversa. La concepción que Catania tiene del montaje, requiere un gran sentido directorial, una gran disciplina, y una gran vocación plástica. Y Carlos Catania demuestra que tiene todo eso, y de sobra, de suerte que mientras el espectador se solaza con el espectáculo más movido de que tenga memoria, la gente de teatro se admira de la sabiduría con que los efectos se obtienen.

Carlos, Alfredo y Gladys Catania son actores profesionales, de moderna escuela y de una proyección impecable. Carlos dibuja, Alfredo proyecta, Gladys caracteriza. (Claro, los tres hacen las tres cosas, pero digamos lo que cada uno hace mejor en las “Historias”). Y los tres bailan. Sí, a la larga, eso es lo que hacen pero es un baile dotado de una rara humanidad.

Tres elementos del Teatro Arlequín trabajan con los Catania en la obra de Dragún: Oscar Castillo, Kitico Moreno y José Trejos. Y han tenido, en escaso mes de ensayos, que adecuar su sabiduría y sus técnicas propias, a la manera dislocante y agilísima que la obra y Catania exigen. Oscar Castillo se acopla a la perfección; y en la primera oportunidad grande que se le concede después de sus ruidosas y magníficas participaciones en “El Aniversario” de Chéjov y “Las Preciosas Ridículas” de Molière, asume desde ahora una posición estelar relevante en nuestro teatro; su hombre que se convirtió en perro, y su José de la mesa 10, son dos joyas; por no citar intervenciones episódicas en otras secciones de la obra.

Kitico Moreno es a la que menos se le exige que modifique su manera y adopte el ritmo frenético que Carlos Catania da a la obra: de los seis, ella es la única que está en escena en personaje y no en actriz. Ella es María la de la mesa 10 y nada más. Y la joven enamorada, horriblemente enamorada, encuentra cabal y sensitiva interpretación en Kitico.

Más bajo que ellos está José Trejos. Existe la tentación, ha existido muchas veces, de proclamar a Trejos como nuestro mejor actor. Su presencia en escena es siempre señal segura de que la escena girará en torno de él. Aquí figura episódicamente (en la mesa 10 hace hasta cuatro papeles breves). Pero por alguna razón, no es el Trejos de siempre; su caracterización de un italiano es floja, sus borrachos no parecen estar del todo borrachos. Sus movimientos, el “timing” de sus intervenciones, son tan brillantes como siempre, pero los personajes no tienen la vida necesaria. (La noche que lo vimos, el mismo Trejos lo confesaba estar bajo de forma; puede que otras noches no sea así, pero no se puede hablar sino de lo que uno ve).

El hecho de que nuestros tres Arlequines se compenetren y alternen al mismo nivel en que con tanta sabiduría, precisión, profesionalismo y arte –sí arte– actúan los Catania, es señal de que en Costa Rica tenemos actores. Pero desde el punto de vista de los intérpretes costarricense, esta obra es de Castillo.

Y entre los argentinos, ¿de cuál? Las intervenciones de Gladys son breves pero agudísimas. Alfredo es el que más luce como actor, como gran actor indiscutible. ¿Y Carlos? Bueno, sus papeles también son cortos, pero él es el director, el responsable general del fabuloso éxito artístico de estas “Historias para ser contadas”.

Puede estar seguro el paciente lector, de que “Historias para ser contadas” es un espectáculo insólito, sin precedente en nuestro teatro. Un acontecimiento, en suma, que nadie, con ningún pretexto, debe perderse (p. 29).

Asimismo ese día 4 de octubre, en el periódico *La Nación*, se hablaba del “Éxito enorme de ‘Historias para ser contadas’ en el Teatro Nacional”. El escrito estaba ilustrado con una fotografía de Oscar Castillo (José) y Kitico Moreno (María) (Figura 213), los únicos que, en esta *historia* (la 5.^a), tenían nombres propios. El texto se inserta seguidamente:

Oscar Castillo y Kitico Moreno en una escena de “Los de la Mesa 10”, una de las “Historias para ser contadas”, del autor argentino Osvaldo Dragún, que están presentando el Teatro Arlequín y el Teatro de los 21, bajo la dirección de Carlos Catania. Las próximas representaciones tendrán lugar jueves, viernes, sábado y domingo de esta semana (p. 29).

Las *Historias* siguieron presentándose. El 19 de octubre de 1967 se anunciaron las dos últimas funciones en los distintos medios de prensa. El diario *La Nación* también incluyó una fotografía de una escena del montaje e indicaba que esa semana la obra se bajaría. La nota era esta:

La vitalidad y el movimiento de “Historias para ser contadas”, la obra de Osvaldo Dragún que con todo éxito han venido presentando, durante tres semanas el Teatro Arlequín y el Teatro de los 21, de Argentina, ha constituido una verdadera revelación en lo que a espectáculos teatrales se refiere. En vista de la aceptación unánime que ha recibido esta moderna obra de teatro, los mencionados grupos han resuelto hacer dos últimas presentaciones los días viernes y sábado (p. 55).

El 30 de octubre de 1967, se comunicó en el periódico *La Nación* que la obra se presentaría en Alajuela y Cartago. La nota, también ilustrada con una escena de las *Historias*, decía:

“HISTORIAS PARA SER CONTADAS” SE PRESENTARÁ EN ALAJUELA EL MARTES 31 Y EN CARTAGO EL VIERNES 3

Después de la exitosa temporada presentada en el Teatro Nacional con la obra “Historias para ser contadas”, del autor Osvaldo Dragún, la Dirección General de Artes y Letras, del Ministerio de Educación Pública, ha programado una gira artística para



Figura 213. Escena de *Historias para ser contadas*, de Dragún. (Oscar Castillo y Kitico Moreno). Montaje del Teatro Arlequín y del Teatro de Los 21 en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1967, p. 29.

“El Arlequín” y [el] “Teatro de los 21”, de Argentina, que en un trabajo de coproducción presentarán dicha obra en una temporada que se hizo demasiado breve para el numeroso público asistente.

Ambos elencos teatrales se aprestan ahora a llevar la obra a las ciudades y pueblos más importantes de nuestro país, bajo el auspicio de las instituciones mencionadas.

Entre las localidades que serán visitadas se cuentan: Alajuela, Cartago, Turrialba, Grecia, Naranjo, Puntarenas, Limón, San Ramón, Nicoya y otras.

El elenco Argen-Tico, que cosechara los aplausos más clamorosos en la reciente temporada, está integrado por Kitico Moreno, José Trejos y Oscar Castillo (costarricenses), y Gladys Catania, Alfredo Catania y Carlos Catania (argentinos).

La importante iniciativa de Artes y Letras, que llevará al interior del país este espectáculo, ha sido recibida con verdadero entusiasmo en los lugares mencionados (p. 61).

Este montaje *Historias para ser contadas* del Teatro Arlequín y el Teatro de Los 21 se exhibió en distintas comunidades del país. El 22 de febrero de 1969, por ejemplo, casi un año y medio después de haberse estrenado en San José, se presentó en Palmares. Así lo informó el periódico *La Prensa Libre* del 21 de febrero de 1969.

Abril de 1968: gran revuelo nacional, *La Colina* agita las aguas

Con muchísima antelación (casi un año), Alberto Cañas alertaba sobre lo que él intuía que iba a suceder con el montaje de la pieza teatral *La Colina*, de Daniel Gallegos, dirigida por Carlos Catania, que estaba preparando el Teatro Arlequín.

En la columna titulada “Chisporroteos”, que mantenía Cañas en el periódico *La República*, se leía lo siguiente en la edición del 15 de julio de 1967:

Conviene desde ahora, con mucha anticipación, hablar de una cosa.

El Teatro Arlequín ha comenzado a preparar el montaje –bajo la dirección del autor– de una nueva obra de Daniel Gallegos.

Se titula “La Colina”. El autor la califica de Auto Sacramental. Y lo es.

Cuando el público la conozca, se va a llevar la sorpresa de su vida. Es una obra fuerte, chocante, audaz, totalmente inapropiada para espíritus o estómagos débiles.

Que levantará roncha, no hay duda. Que levantará polémica, tampoco.

No faltarán gentes pusilánimes que la tachan de blasfema. Pero habrá también, ojalá que, en abundancia, un público culto que se dará cuenta del profundo y trascendente sentido religioso que tiene.

Claro está que no es un sentido religioso común y corriente y de misa y olla, sino algo más hondo y más serio.

Para trazar su obra, Gallegos ha tomado un punto de partida. La muerte de Dios. Las Naciones Unidas han declarado que Dios ha muerto.

De allí, arranca la obra.

Los falsos religiosos se sienten por fin liberados de sus prejuicios. La humanidad parece dividirse en dos: los que, libres por fin de la presencia, la autoridad o el temor de Dios, se desenfrenan; y los que se niegan a aceptar la muerte de Dios, desean seguir viviendo en su presencia.

No vamos a extendernos más sobre el asunto. Damos la noticia. Anunciamos que la obra va a entrar ya en ensayos con un reparto de primera categoría y que probablemente aparecerá publicada en libro poco tiempo después.

Creemos que es la mejor pieza que para el teatro ha producido la literatura costarricense (p. 9).

Luego de ese adelanto que hacía Cañas en julio de 1967, volvía sobre el mismo tema, de nuevo desde “Chisporroteos”. Esta vez, el 6 de abril de 1968, siempre en el periódico *La República*, decía lo siguiente:

Es bueno que empecemos hoy a hacerle un poco de propaganda a algo que tenemos casi encima.

Nos referimos al estreno –proyectado para la segunda quincena de abril– de la obra de Daniel Gallegos *LA COLINA*, que será presentada en el Teatro Nacional por El Arlequín, bajo la dirección de Carlos Catania.

Vamos a decir desde ahora, que creemos que el teatro costarricense no había producido hasta ahora una obra de tan notable calibre.

Vamos a agregar que es un drama audaz, moderno en su concepción y ejecución, y la primera manifestación en serio que se produce dentro de la literatura costarricense, de las nuevas corrientes literarias mundiales.

Es posible que esta obra levante una polémica de padre y muy señor mío. Es posible también que ciertos sectores timoratos del público no la entiendan, o se nieguen a entenderla, y armen un escándalo.

La obra está basada en el tema de la muerte de Dios. Oficialmente, el mundo ha declarado que Dios ha muerto. Y Gallegos presenta un microcosmos de lo que podría ser la reacción de la humanidad, de los diversos sectores de la humanidad, ante semejante noticia o decreto.

Escrita con dureza, escrita con crueldad, con una crudeza a la que muchos sectores de nuestro público no están habituados, la obra, en medio de una insigne y bien calculada teatralería, desarrolla su tema con momentos de pesimismo y momentos de optimismo, pero con una línea recta casi obsesiva.

Esto no intenta ser una reseña de la obra (que, naturalmente, sólo conocemos en manuscrito), sino, como dijimos al principio, hacer un poco de propaganda. Decir a ustedes que se preparen para ese estreno, y para ese bombazo.

Porque va a ser un bombazo.

El público conoce, de Daniel Gallegos, la comedia “Ese Algo de Dávalos”, un poco frívola, deliciosamente artificial, liviana y ágil. Ahora se nos descuelga con un drama severo, meditado, espectacular a veces, y lleno de inquietudes y angustias espirituales.

De manera que estén listos. El estreno, según entendemos, se producirá entre el 15 y el 20 de abril (p. 9).

En el periódico *La Nación* del 7 de abril de 1968, en la sección titulada “Reportajes dominicales de la sección social”, a cargo de Norma Loaiza, se publicó una amplia reseña sobre el montaje de *La colina*, ilustrado con fotografías de distintas escenas de la obra (figuras 214, 215 y 216). En la primera, formando una *Pietà*, la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) sostiene en sus brazos a Tomás (Guido Sáenz), mientras la Madre Superiora (Gladys Catania), Gregorio (Lenín Garrido) y el Padre José (Alfredo Catania) observan el momento. En la segunda, los personajes se reúnen para celebrar el juicio de la liberación: de pie, Gregorio y Mercedes (Lenín Garrido y Xinia Villalobos), sentados Tomás (Guido Sáenz), la Madre Superiora (Gladys Catania), la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) y el Padre José (Alfredo Catania). En la tercera: el Padre José (Alfredo Catania) y la Novicia Marta (Anabelle de Garrido). El texto de Loaiza titulado “La colina: auto sacramental del Daniel Gallegos” puntualizó lo siguiente:

La Asociación Cultural Teatro Arlequín presentará próximamente la obra teatral LA COLINA de Daniel Gallegos. Esta presentación será un acontecimiento cultural, pues significa la puesta en escena de una obra de autor nacional, por un grupo cuyos integrantes han dado por muchos años impulso al arte del teatro en Costa Rica, al presentar obras escogidas entre lo mejor del repertorio universal: Sófocles, Molière, O’Neill, Strindberg, Ibsen, Ionesco, Sartre, Betti, García Lorca, Chéjov, son algunos de los autores que el público de Costa Rica ha llegado a conocer por medio de las presentaciones de El Arlequín. Daniel Gallegos ya es conocido como autor teatral por su obra ESE ALGO DE DAVALOS, primer premio de Teatro en Guatemala y en Costa Rica¹⁹⁹.

LA COLINA es obra que por su mérito artístico ha sido aprobada por la Editorial Costa Rica para su próxima publicación; así, en forma de libro tendrá la oportunidad de llegar a los que no puedan asistir a su presentación teatral, y se podrá mandar al extranjero para que se aprecie en otros países la madurez de la dramaturgia costarricense. Asimismo, la Dirección General de Artes y Letras, por medio de su Comisión de Teatro ha aprobado un patrocinio económico que respalda la presentación de esta obra.

Los ensayos se han llevado a cabo con intensidad y entusiasmo. Dirige la obra Carlos Catania, director argentino de gran experiencia, quien el año pasado dirigió y presentó HISTORIAS PARA SER CONTADAS de Osvaldo Dragún, autor argentino, obra que interesó enormemente a nuestro público por la temática de la obra,



La obra está por terminar, y en uno de sus últimos momentos admiramos a los personajes más destacados.

Figura 214. Escena de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 59.



Al principio de la obra, los personajes se instalan en el nuevo ambiente, en extraña celebración.

Figura 215. Escena de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 59.

199 A la obra *Ese algo de Dávalos* se le otorgó, en 1964, el Premio Aquileo J. Echeverría.



Figura 216. Escena de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 59.

su humor y su mensaje, artísticamente logrado con una técnica moderna y expresiva del teatro.

En el reparto están Annabelle de Garrido, Gladys Catania, Alfredo Catania, Guido Sáenz, Lenín Garrido, Xinia Villalobos, Remberto Chaves y Jesús Marín. Todos están trabajando con afán de lograr una verdadera experiencia teatral para nuestro público; entusiasmados por las cualidades teatrales de la obra y el interés vital que hay en su temática.

Fuimos invitados para presenciar uno de los ensayos de “La Colina”. En un entreacto del mismo, nos sentamos entre los actores, muy conocidos por nosotros, y admirados y muchas veces aplaudidos por nuestro público. Cada uno de ellos, nuevamente, ha captado profundamente el personaje que representan. Lo sienten y lo llevan consigo mismo.

En el ambiente reinaba una camaradería sin par y gran optimismo por el feliz resultado de la **premier** [negrita pertenece al original] que se aproxima.

El público, pensamos nosotros, sabrá apreciar una vez más, esta nueva presentación de El Arlequín, nuevamente unidos a los “21”. Otra garantía más para los espectadores, será sin duda el hecho de que la obra ha sido escrita por una persona que a su vez es actor, que nos ha demostrado su gran capacidad para dirigir y que quiere al teatro como algo que ha nacido con uno mismo.

El primero en decirnos algo sobre la obra en sí, es Lenín Garrido, también uno de nuestros buenos directores de teatro, como nos lo reafirmó en “la Casa de Bernarda Alba”²⁰⁰ que no hace mucho tiempo constituyó las delicias de quienes la vieron.

Lenín, además, es una persona de gran cultura. Conoce muy bien al escritor Gallegos y se ha compenetrado con la lectura del libro.

LENIN GARRIDO:

“Daniel Gallegos enfoca en LA COLINA la problemática de una vida sin Dios; y no lo hace a la manera atea de la afirmación individual de que “no hay Dios”, sino imaginando un momento en el que la humanidad entera acepta “la muerte de Dios”. Para considerar la muerte de un ser hay que reconocer su existencia, su vida y decaimiento hasta desaparecer.

Esta idea de la “muerte de Dios” es la base de una importante línea de pensamiento teológico actual, de parte de los esfuerzos de Rudolf Bultman para “desmitizar” la fe cristiana, los de Paul Tilich para “conciliar cultura y religión”,

200 Obra estrenada en el Teatro Nacional, en un montaje de la Dirección General de Artes y Letras y el Teatro de Costa Rica, que dirigió Lenín Garrido, el 8 de noviembre de 1966.

y los de Dietrich Bonhoeffer para liberar el mensaje del Evangelio de un “a priori religioso”. Considera Bonhoeffer que el Dios “suple faltas”, el Dios explicación de lo inexplicable ya no existe. Los hombres ya no tienen necesidad de él. El cristiano encontrará ahora a Dios en la vida corriente, lo descubrirá incógnito en su vecino, y será entonces en este mundo, como Cristo su modelo, “un hombre para los otros”.

¿Es negar la relación al Dios trascendente el buscar a Dios en los hombres, en el amor por los hombres? Ahí está la trampa de una posible “herejía del horizontalismo”, de un olvido de la relación “vertical” al Dios Distinto del mundo y del hombre, pero “ser para los otros” no es en Bonhoeffer un simple humanismo laico; es una respuesta a Cristo en la fe. (Los teólogos de la muerte de Dios). Y en *La Colina* se dice claramente:

“El amor de los hombres me conmueve, pero no me salva; es el amor de Dios el que yo quiero salvar... Sólo a través de él sería yo capaz de amar”.

La Colina, continúa diciéndonos Lenín, desarrolla la dialéctica de “la muerte de Dios” en forma plenamente teatral: observa los estados de ánimo, pasiones y los actos de un grupo de hombres que viven horas de abandono voluntario y desamparo de su creador. Unos aceptan el hecho, se sienten liberados de frenos y mortificaciones y reniegan de sus sufrimientos por pecados que ya no tienen sentido; otros viven un vacío que los hace sufrir, hasta que los llena como una ola de amor. Entonces, el amor es Dios; Dios es amor. Y los que viven esta realidad están en paz.

El planteamiento de *La Colina* es apasionado, violento, y en ciertos momentos, brutal; pero por debajo de lo áspero y grosero va una vena de piedad y comprensión hacia todos los hombres que sufren; y más todavía, hacia los que torpemente hacen sufrir a otros”.

El director se refiere a lo suyo, a la puesta en escena de la obra.

CARLOS CATANIA:

“Si bien el actor hace el teatro, son los **autores** [negrita pertenece al original] dramáticos los que marcan los hitos del teatro. Los países donde florece el teatro, en un momento determinado de su evolución artística, han dado señales evidentes de una dramaturgia naciente, pujante, antes que otra cosa. El proceso del hecho teatral debe tener una unidad, o no significa nada, como no sean estériles esfuerzos aislados, pequeños intentos que mueren al amanecer. Actores, dramaturgos, público y crítica son elementos que no pueden **trabajar** [negrita pertenece al original] aislados en el proceso teatral. El teatro lo hacemos TODOS. Por eso considero de sumo interés montar obras de autores nacionales; en este caso, LA COLINA, de Daniel Gallegos. Creo que es una obra que merece representarse; y, si bien el autor aún no se halla en plena madurez, y la pieza adolece de ciertas debilidades, la puesta en escena le servirá tanto a él como a nosotros a fin de encontrar, paulatinamente, el camino justo y aprender. Un autor que no es representado no es un autor teatral en el sentido “dramático” de la palabra. *Drao* quiere decir en griego *acción*, y el dramaturgo sólo llega a serlo cuando sus personajes de ficción cobran vida sobre un escenario. No me referiré a LA COLINA como “trama”, para no restar interés al espectador. Sólo diré que es una obra audaz, bien constituida, de un clima muy particular... y con eso basta. La estamos haciendo con gran pasión.”

—¿Tendrá éxito la obra?

“Si hay algo que en el teatro no puede predecirse es el éxito o fracaso de una pieza. Si por “éxito” se entiende el haber trabajado en equipo poniendo todas nuestras fuerzas para hacer las cosas lo mejor posible, le diré que sí: que tendremos un gran éxito. EL ARLEQUIN es un conjunto disciplinado y de gran responsabilidad. Tanto yo, como director, y los compañeros del “21”, podemos decir con felicidad que hemos hallado en todos sus integrantes (incluyendo las HISTORIAS PARA SER CONTADAS) un rigor tal como lo enseñamos en clase, una entrega y una vocación admirables; y esto constituye el “éxito” más elocuente a que un grupo puede aspirar. Ahora, si hablamos del otro éxito, el de la representación pública, eso no lo puedo saber porque sus resultados dependen exclusivamente de aspectos extrínsecos. Una obra mediocre puede tener “éxito”, y ello no da la pauta de su calidad, como a menudo se observa en tanto teatro comercial”.

Los actores y sus personajes: Gladys Catania (La Madre Superiora): Durante 25 años ha permanecido en el convento tratando de expiar una culpa que la traumatiza. La existencia de Dios y su inmolación personal ante la esperanza de una vida extraterrena han significado su vida conventual y reprimido sus impulsos auténticos.

Un hecho inusitado la descoloca en forma repentina frente a un mundo del cual se hallaba desconectada, y frente a sí misma, que en el ocaso de su vida debe comenzar de nuevo. Esto la vuelve cruel para con los demás; lo que, en suma, no es sino una forma primitiva de castigarse a sí misma. Su descontrol no es más que el desborde de una angustia falsamente sublimada durante una vida.

Alfredo Catania (El Padre José): Su vocación religiosa es confusa; ha nacido presionada por un hecho exterior a sus convicciones profundas; una serie encontrada de sentimientos lo prepara para reaccionar violentamente cuando debe enfrentarse con una realidad nueva desde su base.

Se observa obsesivo y despiadado frente al objeto de su pasión; sólo ve una salvación para justificar lo que antes constituyó su pecado: ser aceptado como hombre.

Annabelle de Garrido (la Novicia Marta): Criada en un orfanato de monjas, pasó directamente al convento. Nunca se ha planteado la existencia de Dios como problema, porque siempre ha vivido en su presencia: Dios es el centro de su vida; más que una convicción, una evidencia inmediata. Por eso le cuesta explicar por qué se hizo monja, por qué cree en Dios. A Tomás le dice que ella no necesita pruebas; que ella “sabe”. Sufre intensamente ante circunstancias que contradicen su realidad interna, ante los actos de los que fueron sus modelos; pero su entereza sólo flaquea cuando la llevan a admitir que lo más valioso y puro de sí misma, su amor a Dios, es tal vez mentira [cursivas pertenecen al original] (pp. 59 y 91).

En el periódico *La Nación* del día 14 de abril de 1968, Cristián Rodríguez aportó algunas ideas a la naciente discusión sobre la obra de Gallegos, en un escrito titulado “El crimen de ‘Colina’. Con el criterio de los censores no podría llevarse a escena el drama bíblico de Job”. Como se observa, el articulista, para llamar la atención, construyó una aliteración con la frase “el crimen de Colima”, como se denominó judicial

y periodísticamente un sonado asesinato ocurrido en Colima de Tibás el 23 de diciembre de 1951, cuyas víctimas fueron Gloria Porras Alvarado y su novio Carlos Arias Acuña. Su contenido era este:

La decisión de la Censura de Espectáculos, que niega autorización para representar “La Colina”, nos ha dejado turulatos. Se trata de un drama de Daniel Gallegos, que su autor no ha vacilado en darle el nombre clásico de auto sacramental.

Según una gacetilla de LA NACION consideran los censores, por votación casi unánime, que la conducta de los personajes es lesiva a los sentimientos religiosos del público. Como la conducta en sí misma no es sino la exteriorización de ciertos sentimientos e ideas, es de presumir que lo que ofende a los Censores, como intérpretes o voceros del sentimiento público, es la libertad en la expresión de ciertos conceptos filosófico-religiosos, encarnados en la acción. Refuerza esta hipótesis el hecho de que no se señala en la obra ninguna blasfemia, escarnio o procacidad, ni por otra parte se le tilda de obscenidad (respecto de la cual reina actualmente un criterio muy amplio, que no cobija, sin embargo, a la pornografía, cosa muy distinta).

Con el criterio de los señores Censores podría prohibirse la puesta en escena del drama de Job, una de las piezas más bellas y filosóficas de la Biblia. Se adivina en el Libro de Job la influencia griega y, en todo caso, campea en ese drama el verdadero espíritu helénico de amor a la libertad de expresión, a la que Sófocles entona en Antígona uno de los himnos más sublimes. No se conoce el autor del Libro de Job y, aunque se conociera, hace luengos siglos que está muerto y no podría atender los cambios que pudiera sugerirle la Censura para darle el beneplácito. Es un tremendo drama, concebido con la belleza de un poeta excelso, y no han faltado críticos que vean en Job una especie de Prometeo encadenado.

El Libro de Job es muy conocido –o debiera serlo– y no vamos a resumir el argumento. Aunque la **“paciencia de Job”** [negrita pertenece al original] es tradicional, el santo Job no era tan paciente como quisiera suponerse, a pesar de sus protestas de fidelidad a Yavé y de conformidad con su negra suerte. En efecto, después de haber sido el hombre más feliz, rico y padre amantísimo y dadivoso, cayó en la más patética desgracia; su familia y sus amigos lo abandonaron y vio su cuerpo lacerado por toda clase de morbosidades. Quiso sobreponerse a su desdicha, pero esta no tenía límites.

Desesperado entonces rasgó sus vestiduras, se rasuró la cabeza, se echó en tierra y prorrumpió en desgarradores lamentos e imprecaciones: “Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré allá. Yavé me lo dio, Yavé me lo ha quitado” Y finalmente, con arrogancia y falsa piedad exclama: “¡Sea bendito el nombre de Yavé!”.

Satán era y siempre ha sido escéptico respecto de la probidad y moralidad humanas, que atribuía simplemente a falta de oportunidad para pecar, y en este sentido estaba listo a ofrecer en toda ocasión sus buenos servicios. Como algunos políticos, romanos y no romanos, creía Satán que todo hombre tiene su precio y que en todo caso la virtud y la paciencia sucumben ineludiblemente ante los embates del infortunio. Yavé tenía un alto concepto de su siervo Job, como varón íntegro y justo, temeroso de Dios, y sabía que resistiría todas las pruebas. Por eso recibió Satán la venia de Yavé para someter a Job a toda clase de ordalías, con las que esperaba echar por tierra la buena opinión que se tenía de Job.

Fue visitado Job por tres amigos, Elifaz, Bildad y Sofar, que trataron de convencerlo de la insostenible posición de rebeldía ante la justicia divina, utilizando para ello

argumentos de abogado. A cada uno de sus varios discursos contestó Job con razones que parecían contundentes y que sus amigos trataron de rebatir sin haberlo, por lo visto, logrado. Primero habían permanecido sentados con él en tierra por espacio de siete días, y ninguno habló palabra, viendo cuán grande era su dolor. Por fin Job abrió su boca para maldecir el día de su nacimiento, y tomando la palabra dijo: “Perezca el día en que nací y la noche en que se dijo: ha sido concebido un niño. Conviértase ese día en tiniebla, no cuide de él Dios desde el cielo, no resplandezca sobre él un rayo de luz. Apodérese de él obscuridad y sombras de muerte. Encobre sobre él la negra nube, llénenlo de terrores la negrura del día. Hagan presa de aquella noche las tinieblas, desaparezca del año, no sea contado en los meses. Sea noche de soledad, no haya en ella regocijos. Maldíganla los que saben maldecir al mar, los que saben despertar el leviatán. Háganse tinieblas las estrellas de su crepúsculo. Que espere la luz y no le venga y no vea los parpadeos de la aurora, por no haberme cerrado las puertas del seno materno y no haberme sustraído a mis ojos tanta miseria. ¿Por qué no expiré en el seno de mi madre? ¿Por qué no perecí al salir de sus entrañas? ¿Por qué hallé rodillas que me acogieron y pechos que amamantaron? Pues ahora, muerto, descansaría, dormiría y reposaría con los reyes y los grandes de la tierra, que se construyen mausoleos, con los príncipes ricos en oro, que llenan de plata sus moradas. O ni hubiera, como aborto secreto o como los que, concebidos, no llegaron a ver la luz”, etcétera, etcétera. Los etcéteras serán peores que las lamentaciones y denuestos iniciales, porque Job contesta a cada uno de los discursos con palabras cada vez más fuertes, casi blasfemas. Finalmente interviene un cuarto personaje, más joven, Elihú, hijo de Beraquel, quien no había quedado satisfecho de la fuerza de los argumentos de los otros interlocutores. Las palabras de Elihú, que pronunció cuatro discursos, parecen ser más persuasivas. Por fin interviene la Deidad, dirigiendo a Job su palabra en medio de un torbellino, diciendo: “¿Quién es este que empaña mi providencia con imprudentes discursos?” Dios le demuestra a Job que los hombres, con su insuficiente mentalidad, son incapaces de comprender los misterios de la vida y del mundo. Job responde por fin a Dios:

“Sé que lo puedes todo y que no hay nada que te cohíba... Ciertamente que proferí lo que no sabía, cosas difíciles para mí, que no conocía; más ahora te han visto mis ojos. Por todo me retracto y hago penitencia entre el polvo y la ceniza”.

Según el epílogo, los consejeros de Job no sólo salieron con las cajas destempladas, sino que provocaron la ira de Dios, que sabía que no hay peor amigo que un amigo tonto. Dijo Yavé a Elifaz: “Se ha encendido mi ira contra ti y contra tus dos compañeros, porque no hablasteis de mí rectamente, como mi siervo Job”. No conocemos más detalles de “La Colina” que los que publicó el domingo anterior nuestra amiga Norma Loaiza, que dan sin embargo una clara idea de la esencia del drama de Gallegos. En todo caso sería bueno que los inexorables Censores meditaran en las últimas palabras de Yavé, que parecieran dar su aprobación a la franqueza ruda con que Job expresó su inconformidad con lo que creía una injusticia de la providencia. Lo que los personajes del drama de “La Colina” piensen sobre estos importantes temas filosófico-religiosos, expresando sin reticencias su íntimo modo de pensar, no parece chocar con el amplio criterio que refleja el Libro de Job. Al santo le fueron restituidas su salud y su cuantiosa hacienda.

Tienen ahora la palabra los nuevos Elifaz, Bildad y Sofar, que ocupan los cargos de Censores de Espectáculos Públicos (p. 8).

El 15 de abril de 1968, nuevamente en la columna “Chisporroteos” del periódico *La República*, se refirió Alberto Cañas a la situación de *La Colina*. Dijo lo siguiente:

Confiamos en que la noticia que se ha dado, de que la censura prohibió la representación del drama de Daniel Gallegos “La Colina” por considerarlo antirreligioso, no sea exacta.

Ya se pronunciarán sobre ella calificadísimos representantes del catolicismo clerical y seglar que la conocen y la admiran. Hablar de esto es prematuro, antes de que se conozca la decisión definitiva [negrita pertenece al original].

Pero claro, en materia religiosa hay criterios y criterios. Y viene a cuento el caso de ese señor que después de pasarse la Semana Santa visitando los cines que proyectaban “Rey de Reyes”, “La Biblia”, “El Manto Sagrado”, “Jesús de Nazareth”, “Quo Vadis”, “El Cardenal”, “El Rosario y la Escoba” y demás películas similares, cerró ayer con broche de oro la semana, asistiendo a la proyección de “Santo en Operación 67”, que se estrenó en estos días, suponemos que también con motivo de las festividades religiosas²⁰¹ (p. 9).

En esa misma edición del periódico *La República* se publicó un artículo titulado “Más papistas que el papa miembros de la Censura”:

Los miembros de la Comisión de Censura de Espectáculos Públicos fueron tachados de “más papistas que el Papa” por prohibir la puesta en escena de la obra “La Colina”, del autor nacional Daniel Gallegos.

Los miembros del grupo de teatro “Arlequín” molestos por la censura que se impuso a la obra, convocaron a la Comisión Nacional de Medios de Comunicación Social, de la Conferencia Episcopal de Costa Rica y representaron el sábado, ante ellos, la obra controvertida.

La Comisión Nacional de Medios de Comunicación Social está integrada por los sacerdotes Armando Alfaro y Javier Solís, el Hno. Francisco Gutiérrez, Director del Colegio La Salle, el Lic. Eduardo Lizano y el Ing. Carlos Sáenz. Fue invitado especial el profesor Constantino Láscaris de la Universidad Nacional²⁰².

Después de vista la obra en el escenario del Teatro Nacional, se reunió la Comisión en una sala apartada para comentarla, llegando a la conclusión de que “era absurda la actitud de prohibir el ‘auto sacramental’ de Gallegos”.

REUNION CON CENSORES

Para mañana martes se intenta efectuar una reunión entre la Comisión Nacional de Medios de Comunicación Social y los miembros de la Censura. LA REPÚBLICA supo que don Guido Sáenz, miembro del grupo “Arlequín” había tratado de concertar la entrevista con el señor Antonio Bastida, Director de la Oficina de Censura y que hasta el momento no se había logrado una respuesta definitiva del citado funcionario (portada y p. 32).

Mientras tanto, en el diario *La Nación* del 15 de abril de 1968, en primera página (y continuación en la 77) se leía: “Apoyan a ‘La colina’”:

201 Esta columna de Alberto Cañas salió publicada el lunes 15 de abril, primer lunes luego de la Semana Santa de 1968. En ese mismo periódico se publicó una página completa con distintas escenas de las procesiones religiosas que habían tenido lugar en distintas partes del país.

202 Se trataba de la Universidad de Costa Rica, en donde el Dr. Láscaris impartía lecciones de Filosofía.

La influyente Comisión de Medios de Comunicación Social, nombrada por la Conferencia Episcopal, vio la obra y considera que no ofende los sentimientos religiosos.

Los tres sacerdotes y dos laicos miembros de la Comisión han pedido audiencia a la Junta de Censura para exponer sus argumentos.

El mensaje de la obra es profundamente espiritual y muy positivo, opina la Comisión [...] [que] imprimió el sábado 13 un nuevo sesgo a la controversia sobre la obra del autor costarricense, Daniel Gallegos, “La Colina”, al dar un pronunciamiento totalmente opuesto al vertido por la Oficina de Censura.

(Como lo informó *LA NACION* el jueves 11 de abril, los censores votaron siete contra uno y una abstención en el sentido de no autorizar la presentación de “La Colina” por considerar que ofende los sentimientos religiosos del pueblo costarricense y viola el Reglamento de Espectáculos Públicos).

La Comisión está formada por tres sacerdotes y dos laicos y ha sido designada por la Conferencia Episcopal de Costa Rica, organismo de la jerarquía eclesiástica del que participan los señores Obispos.

Sus miembros, los señores Presbíteros Armando Alfaro y Javier Solís, Hermano Francisco Gutiérrez, Lic. Eduardo Lizano e Ingeniero Carlos Sáenz, asistieron a uno de los ensayos de “La Colina”, celebrado el 13 de abril en el Teatro Nacional. Seguidamente, en presencia del Dr. Constantino Láscaris y del Dr. Claudio Gutiérrez Carranza se discutió largamente sobre el contenido moral de la obra.

Los miembros de la Comisión emitieron un pronunciamiento, según el cual “La Colina” ha sido mal interpretada. La obra tiene un mensaje profundamente espiritual y muy positivo, opinaron.

Un ofrecimiento para asesorar a la Junta de Censura en los aspectos teológicos que están siendo objeto de debate, fue hecho inmediatamente por los miembros de la Comisión.

Se solicitó audiencia a la Censura para el martes 16, a fin de exponer las razones que a su juicio militan a favor de una puesta en escena de “La Colina” en la forma como la vieron el sábado 13 de abril (portada y p. 77).

En la edición del periódico *La República* del día siguiente, 16 de abril de 1968, desde la misma columna “Chisporroteos”, continuó Alberto Cañas el tema, ahora con esta noticia:

Una de las consecuencias inmediatas de la actitud de la censura en relación con el drama “La Colina” de Daniel Gallegos, fue que la Editorial Costa Rica, que la tenía aprobada para su publicación, acordó, en la última sesión de su Consejo Directivo y por unanimidad de votos, apresurar la edición de la obra, y darle prioridad para que aparezca lo más pronto posible (p. 9).

En el periódico *La Nación* del 16 de abril, se publicó un artículo referente a “La jurisdicción de la Censura” que decía así:

La intervención reciente de la Censura de Espectáculos Públicos en relación con la obra de Daniel Gallegos, “La Colina”, suscita algunas reflexiones en torno a la jurisdicción propia de este organismo y a la forma en que está cumpliendo con su cometido.

En realidad, la Censura no está hecha para calificar obras teatrales de la jerarquía de “La Colina”, cuyo autor no sólo es un costarricense, sino que va a ser puesta en escena por un grupo de actores también costarricenses. Sus funciones están por ley circunscritas a los espectáculos de gran público, esto es, populares.

Por esta razón es que las normas que en general rigen su criterio a la hora de autorizar o prohibir la exhibición de un espectáculo, están necesariamente limitadas a su finalidad de preservar la moralidad pública y las buenas costumbres. Es casi una función policíaca que por su misma naturaleza no puede ni debe entrar a calificar obras más complejas destinadas a cierto público.

De ahí que las razones que invocó la Censura para prohibir, en principio, la obra de Gallegos, de que en ella se herían sentimientos religiosos del pueblo costarricense, nos dieron la sensación de encontrarnos en España y no en Costa Rica, y no tanto por la índole de la objeción en sí, sino por la intervención misma de la Censura en este tipo de espectáculos.

El caso reviste mayor seriedad si se examina a la luz de otras actuaciones de la Censura. La prohibición de una película como “Zorba el Griego”, por ejemplo, que se limitó a mayores de 21 años, nos hace pensar que el criterio que muchas veces priva no sólo es aldeano sino equivocado. La Censura debe revisar sus normas de valoración, para que la finalidad de sus funciones pueda lograrse efectivamente y para que el público de Costa Rica no se vea privado de buenas películas o de buenos espectáculos, por razones que se sustentan en criterios envejecidos y poco abiertos. Debe dar mayor alcance a sus juicios, ponderar con mayor hondura e información los espectáculos que está llamada a censurar, y adoptar no sólo un principio de moralidad pura sino un principio de educación estética que mejore el gusto de los costarricenses (p. 4).

También en esa misma edición del 16 de abril, se publicaron las “Reflexiones desde ‘La colina’” del filósofo Claudio Gutiérrez Carranza, que son las siguientes:

Al escribir estas líneas no sabemos si es definitivo el fallo de la Censura declarando “La Colina”, pieza teatral del dramaturgo costarricense Daniel Gallegos, “contraria a los sentimientos religiosos” de nuestra población. No obstante, la sola posibilidad de que un fallo tal sea pronunciado nos sugiere algunas meditaciones. No vamos a entrar en consideraciones de fondo sobre los méritos de la obra, que son muchos, ni sobre los defectos, que tiene algunos. Las reservamos para otra ocasión. Tampoco vamos a dar por bueno que exista en Costa Rica una censura sobre las obras de teatro, que por naturaleza se ofrecen para un público necesariamente limitado. Nos interesa hoy solamente señalar, ya que tuvimos el privilegio de leer el manuscrito y presenciar un ensayo de la pieza, ciertas incongruencias en el eventual fallo, y subrayar ciertas debilidades del medio costarricense que la posibilidad de un fallo tal nos revela.

Nos ha sido imposible averiguar exactamente qué en la pieza ha dado base a la opinión, provisional o definitiva no lo sabemos, de los señores censores.

Hemos tenido simplemente que suponer, observando la obra, cuáles aspectos de la misma hayan podido dar base a la reacción comentada. Llegamos a la conclusión de que son detalles accidentales, ajenos a la idea e intención central de la obra, los que han parecido escandalosos. Detalles tales que más bien van contra las buenas maneras, tal vez contra el buen gusto, pero que en modo alguno se dirigen contra la fe o los cánones de la moral cristiana. Eso en una interpretación; en otra interpretación, pudiera ser que lo que ha molestado a los señores censores es la crítica, bastante dura por cierto y muy merecida, a ciertos tipos de religiosidad adulterada y a ciertos vicios institucionales que hoy por hoy es la Iglesia misma la primera en criticar. Así, pues, o bien la prohibición se basaría en ofensa a las buenas maneras, y la actitud de la censura estaría pecando de pequeño-burguesa; o bien la prohibición se basaría en ofensa al “desorden establecido”, y en ese caso también la censura estaría actuando con actitud pequeño-burguesa.

Es de suponer que la integración de una comisión de censura se realiza con un criterio representativo del medio en el que va a trabajar. Y que su función se lleva a cabo teniendo presente la reacción de ese medio a las obras objeto de examen. Nos deja entonces un sabor amargo el que, ante una obra de dimensión intelectual, moral y religiosa profunda, una decisión del órgano representativo de la comunidad sacrifique los valores de fondo por las buenas maneras, el buen gusto, o el respaldo ciego a las formas religiosas convencionales. Reconocemos que el ambiente costarricense es bastante provinciano y en general poco amigo de ir al fondo de las cosas y de los problemas. Pero tenemos la esperanza de que no lo sea tanto, y en todo caso creemos que tiene la potencialidad de serlo cada vez menos. Hacemos votos para que los señores de la Censura se pongan al lado de la profundidad y del progreso moral de la comunidad, y le den el pase a una obra destinada a sacudir la modorra y a hacer pensar a mucha gente (p. 4).

Asimismo, 16 de abril, en el periódico *La Nación*, así habló el autor, Daniel Gallegos (Figura 217), a quien se le retrató mientras daba sus declaraciones, publicadas bajo el título de “Sentí que había vuelto a un país subdesarrollado”:

“Sentí que había vuelto a un país subdesarrollado”, dijo Daniel Gallegos ayer, cuando se le preguntó cuál había sido su primera reacción al conocer el fallo de la Censura sobre su obra “La Colina”.

El autor costarricense regresó ayer de París y al bajar del avión que lo trajo a El Coco, sus amigos le dieron la noticia de que “La Colina” no había sido autorizada por la Oficina de Censura, por considerar que ofendía los sentimientos religiosos del pueblo costarricense.

Gallegos dijo que esa noticia le había hecho gracia. “Soy creyente y jamás tuve la intención de ofender los sentimientos religiosos del pueblo costarricense”, señaló.

Agregó que “el tema de la obra es justamente el caos que sobrevendría con la muerte de Dios”. El autor dijo que asistiría a un nuevo ensayo de la obra, que se hará esta noche, a las 7, en el Teatro Nacional. Los miembros de la Junta de Censura han accedido a ver nuevamente la obra, en la que se han introducido algunos cambios de interpretación, pero ninguno en el libreto.



CENTRO DE UNA CONTROVERSA — Daniel Gallegos, el autor de “La Colina”, auto sacramental en tres jornadas que ha dirigido Carlos Catania para presentarla en el Teatro Nacional, dice que se niega a aceptar cambios en su obra. “No veo por qué tiene que intervenir la Censura”, expresó ayer al ser entrevistado por este periódico. (Foto Lizano).

Figura 217. Fotografía de Daniel Gallegos, autor de *La colina*, mientras daba declaraciones sobre la polémica suscitada con su obra

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 46.

“Ese caos –siguió diciendo Gallegos– tiene que producir irritación y desconcierto. De lo contrario no podría tener solución”.

“En *La Colina*, el espectador no se identifica con la anécdota. La trama de la obra no es lo importante. Lo importante es que el espectador quede alucinado por las situaciones, y que responda no emotivamente, sino intelectualmente ante ellas. Del mismo modo como Brecht ha tratado de comunicar ciertas ideas políticas en sus obras, para revolucionar la organización social, yo pretendo comunicar ciertas ideas filosóficas o religiosas y plantear la alternativa de un cristianismo primitivo”.

“La obra ya ha sido entregada y está ahí –expresó Gallegos–. Me negaré a cambiarla. No aceptaré recortes, porque eso vendría en contra de mi libertad como costarricense y como autor. Si se dijera que hay ciertas palabras o frases violentas, las he escrito con la intención de causar incomodidad e irritación, para que el espectador tenga más conciencia de la situación del relato”.

“*La Colina*” es la quinta obra de Daniel Gallegos. En 1959 terminó de escribir “Ese Algo de Dávalos”; en 1960, “Los Profanos”; en 1961, “El hacha de plata” y en 1964, una pieza a la que todavía no ha dado nombre. “*La Colina*” fue concluida en 1967 (p. 46).

En el periódico *La República* del 17 de abril, en “Chisporroteos”, Alberto Cañas decía:

Mientras el asunto no se aclare y dilucide, mientras no haya decisiones definitivas, no hablaremos más de lo que Cristián Rodríguez llamó “El Crimen de Colina” (p. 9).

En esa edición del periódico *La República*, se leía “La Censura no ha dictado fallo sobre ‘La colina’”. El texto completo era:

“En ningún momento la Oficina de Censura ha resuelto oficialmente la calificación de la obra *LA COLINA*”, dijo ayer el Lic. Antonio Bastida de Paz, jefe de la Oficina de Censura, al dar declaraciones a *LA REPÚBLICA*.

El texto de las declaraciones del señor Bastida, es el siguiente:

1.-En ningún momento la Oficina de Censura ha resuelto oficialmente la calificación de la obra “*La Colina*”. A pedido del señor Guido Sáenz, Presidente del Grupo Teatro Arlequín, directivo del Teatro Nacional y miembro, a la vez, de la Junta Consultiva de Censura –también destacado actor de la obra en cuestión–, los señores censores examinaron el libreto ORIGINAL y les fue presentada en escena, en ensayo privado, dicha versión. Así lo solicitó el señor Guido Sáenz para conocer el criterio de sus compañeros Censores, previamente a que la Junta conociera “oficialmente” del asunto, a lo que se accedió gustosamente. Esto ocurría el lunes 8 y martes 9 del presente mes. Una amplia mayoría de los señores que integran la Junta estimó –y así se le hizo saber al señor Sáenz González– que deberían hacerle algunas modificaciones al libreto –modificaciones de forma–, pues tal como estaba en el original y como les fue presentada la obra el citado lunes 8, corría el riesgo de una “no autorización”, por considerarla lesiva “en la forma”, no en su “tesis” a los sentimientos religiosos del pueblo costarricense y por el uso frecuente, entre otros aspectos, de un vocabulario procaz, contrario al respeto a que debe ser acreedor el público que asiste al Teatro Nacional, exponente máximo de la cultura de nuestro pueblo. Todo con arreglo a las normas que establece el Artículo 751 del Reglamento Orgánico del Consejo Superior de Defensa Social, que dice:

“ARTICULO 751.-Es terminantemente prohibido en el territorio nacional la presentación de espectáculos públicos, de radio y televisión que tengan algunas de las siguientes características:

- a) Ofensa o menosprecio a los principios básicos de la moral cristiana que son fundamento de la vida familiar y social de la nación costarricense;
- b) Vengan a debilitar, por su fondo, la contextura moral en nuestro medio, contengan factores criminógenos que puedan dañar la sociedad o incidan en el medio ambiente deformando el concepto de los valores humanos, morales y hogareños.
- c) Presentación de escenas que, por su vulgaridad u obscenidad, ofendan la cultura, la decencia o el decoro de la sociedad;
- d) [...]
- e) [...].”

El distinguido compañero Prof. Sáenz González, prestó su conformidad a las recomendaciones sugeridas, indicando que lo haría del conocimiento del grupo “Teatro Arlequín”, a fin de hacer esas modificaciones de forma y de puesta en escena en el libreto original, el cual, una vez modificado, sería presentado más adelante y en forma oficial a conocimiento de la Censura. Hasta la fecha, ese trámite reglamentario no ha sido cubierto. Queda entonces claro que la Oficina de Censura no ha conocido todavía oficialmente de este asunto.

2.-Entretanto, en La Nación de fecha 11 de los corrientes y bajo el título CENSURA PROHIBIO, aparece una gacetilla de la que se entresacan algunos párrafos, varios de ellos ciertos como éste: “Los Censores dejaron constancia de que si se hacían ciertos cambios en el libreto **podrían** [negrita pertenece al original] permitir la presentación... Por su parte la Junta Directiva del Teatro Nacional no había autorizado la presentación de “La Colina” en espera del veredicto de la “Censura de Espectáculos Públicos”. Otros párrafos no **ciertos** [negrita pertenece al original] como el que sigue: “Esta es la primera vez que la obra de un dramaturgo costarricense es objeto de un pronunciamiento de los censores...” La verdad es que los Censores –como tales– integrantes de la Junta, no han emitido pronunciamiento oficial alguno.

3.-En el mismo Diario “La Nación” del pasado 15 del mes en curso, se publica una información titulada “APOYAN A LA COLINA” –siempre en primera página– en la que aparece una opinión de la Comisión de Medios de Comunicación Social, opinión basada en el examen de la obra tal como les fue presentada –ya con modificaciones– el sábado 13 pasado. O sea, que a la distinguida Comisión de Medios de Comunicación Social les fue exhibida una representación teatral corregida que difiere, según manifestaciones de un notable miembro de la misma, de la exhibida, en su calidad particular, a los señores Censores. La Junta de Censura no conoce todavía de esa nueva versión. La citada Comisión, sí la conoce. Su opinión muy calificada o su pronunciamiento “no puede ser” –hasta el momento– totalmente opuesto al vertido por la Oficina de Censura, dado que ésta “no lo ha emitido” y menos con base en la versión modificada que, se repite, no la conoce.

4.-Por su parte, LA REPUBLICA de la misma fecha 15 de este mes, tacha a los Miembros de la Censura de “más papistas que el Papa”, según título que reza en la citada publicación por “prohibir la puesta en escena de la obra LA COLINA del autor nacional Daniel Gallegos”. Y ya se ha dicho hasta la saciedad, que la Censura no ha prohibido la referida “puesta en escena” de la citada obra porque esta no le ha sido presentada ni oficialmente ni en su nueva versión modificada.

Dice la comentada gacetilla que “después de vista la obra en el escenario del Teatro Nacional se reunió la Comisión (de Medios de Comunicación Social) en una sala apartada para comentarla, llegando a la conclusión de que: *era absurda la actitud de la Censura al prohibir el auto sacramental de Gallegos*”. Pero ese mismo día, el culto sacerdote don Javier Solís, integrante de esa Comisión, se apresura a indicarnos –en forma muy atenta, por cierto– que ellos, la Comisión, no habían hecho esas manifestaciones, y que su criterio particular sería publicado en próxima edición de “El Eco Católico”, del cual es Jefe de Redacción el sacerdote Javier Solís.

5.-En “La Nación” del pasado domingo 14, el eminente lingüista don Cristián Rodríguez, bajo el título de “El Crimen de Colina” compara la obra de Daniel Gallegos con el drama bíblico de Job, y de paso “censura a la Censura” al decir que su decisión (¿Cuál decisión?), lo había dejado turulado, para declarar más adelante que “no conoce más detalles de LA COLINA que los que publicó la Sección Social del mismo diario el domingo anterior. Es decir, ni leyó el libreto, ni vio la obra.

Huelgan comentarios.

6.-En el diario “La Nación” de hoy dice el señor Daniel Gallegos –recién ingresando al país– lo siguiente: “Sentí que había vuelto a un país sub-desarrollado”, “me hizo gracia la decisión de la Censura”, “la obra está ahí, me negaré a cambiarla. No aceptaré recortes”.

Pero lo cierto es que los cambios escénicos y los recortes ya han sido practicados a la versión que fue exhibida a la Comisión de Medios de Comunicación Social, no a la Censura.

7.-Más sensata nos parece la opinión externada por el señor Claudio Gutiérrez en su artículo “Reflexiones desde LA COLINA”, aparecida en “La Nación” de esta fecha, cuando comienza por declarar que “no sabemos en definitiva el fallo de la Censura”, para extenderse luego en consideraciones medidas y a la altura que corresponde a este tan aireado asunto.

8.-El artículo titulado “La Jurisdicción de la Censura” –también de “La Nación” de hoy–, habremos de comentarlo en otra oportunidad. En todo caso vaya por adelantado que no compartimos enteramente tan distinguida opinión, como tampoco la comparte el Reglamento que rige la materia.

En resumen, la Censura no ha dictado un fallo definitivo sobre la obra “La Colina”, dado que está en espera de que la misma –de conformidad con la solicitud del compañero Sáenz González– le sea presentada en la forma que establece el Reglamento de Espectáculos Públicos, que norma toda su función, y que parecieran olvidar o ignorar –entre otros aspectos– los autores de las publicaciones comentadas.

En todo caso, cualquier pronunciamiento de la Junta de Censura, tiene el recurso de apelación ante el Superior Jerárquico que es, en definitiva, el encargado de dictar la última palabra (portada y p. 16).

En esa misma edición del periódico *La República*, se incluyó una noticia corta, como de última hora, con el título “Censura aprobó libreto de la obra ‘La colina’”, cuyo contenido era este:

Uno de nuestros reporteros se enteró anoche que los censores habían aprobado el libreto de la obra “La Colina”, que tanta discusión ha causado en esta semana.

La mencionada obra fue presentada anoche en el Teatro Nacional, a la prensa, instituciones sociales y otros sectores.

La Censura aprobó la obra, previo al ensayo que hará en sesión privada el Grupo del Teatro “Arlequín” en el transcurso de esta semana (p. 11).

En el periódico *La Nación* de ese mismo día 17 de abril se anunciaba: “Aprobada ‘La colina’”. El texto completo decía, en lo que interesa:

En reunión que celebraron anoche los miembros de la Comisión de Censura, se le dio aprobación a “La Colina” de Daniel Gallegos, según anunció en declaraciones exclusivas para LA NACION el señor Antonio Bastida de Paz, miembro de dicha Comisión.

La aprobación de “La Colina” se produjo con base en el libreto que anoche se le presentó a la Censura, el cual contiene algunas omisiones en relación con el libreto original y cambios escénicos bastante notables. También se le introdujo a la obra un final más positivo, más convincente, nos dijo el señor Bastida de Paz.

“La Colina” fue presentada anoche en el Teatro Nacional a manera de un nuevo ensayo para un grupo de invitados especiales, entre los que se encontraba el Ministro de Educación, Lic. Guillermo Malavassi Vargas, el diputado don Fernando Volio Jiménez, el licenciado Enrique Granados y otros importantes personajes. Estuvo presente también el autor de la obra, señor Daniel Gallegos.

Antes de que diera comienzo esta presentación, el director del grupo de teatro que la lleva a las tablas, anunció a la concurrencia que ya la Censura había aprobado la presentación de la obra con algunas modificaciones, lo cual fue muy bien celebrado por todos.

Al término de la obra –que anoche mismo fue presentada con base en el libreto ya aprobado por la Censura– preguntamos a su autor don Daniel Gallegos, qué le parecía la forma como había quedado. “Estoy satisfecho”, nos dijo. “Me parece, agregó, que no es mucho lo que pierde la obra con las modificaciones de la Censura que más bien son de forma en su presentación” (p. 24).

En la edición del periódico *La Nación* del día siguiente, 18 de abril de 1968 se publicó una nota con el título: “Contradictorios comentarios sobre ‘La colina’”. Estaba ilustrado con tres fotografías que correspondían a distintos momentos de la puesta en escena. Dos de ellas (figuras 218 y 219) se rescatan en esta memoria. En la primera, la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) y Tomás (Guido Sáenz); en la segunda, Mercedes (Xinia Villalobos) (en el piso) y Gregorio (Lenín Garrido), en primer plano; mientras que en el fondo, Tomás (Guido Sáenz) y de espaldas: la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) y la Madre Superiora (Gladys Catania).



Figura 218. Escena de *La colina*, de Gallegos (Guido Sáenz y Anabelle de Garrido). Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 12.

Por su parte, el texto señaló:

“La Colina”, discutida obra de Daniel Gallegos, que la Censura aprobó con algunas omisiones y modificaciones, fue presentada el martes por la noche en el Teatro Nacional, en exhibición privada para un grupo de invitados especiales, entre los que figuraban actores, escritores, sacerdotes, críticos de teatro, intelectuales y periodistas.

El doctor Constantino Láscaris, a pedido especial del grupo de Teatro “Arlequín” que lleva a las tablas “La Colina”, hizo la presentación de la obra, con un breve comentario acerca de la misma.

Esta producción del escritor costarricense Daniel Gallegos –quien también estuvo presente durante esta exhibición– provocó diversos comentarios entre la concurrencia (unas doscientas personas aproximadamente). Al través de sus tres actos, “La Colina” mantuvo la atención de los espectadores. Fue llevada a las tablas en esta oportunidad con las omisiones y modificaciones que le introdujo la Censura como condición para permitir su exhibición. Gallegos, que durante los dos primeros actos se manifestó poco satisfecho, por cuanto sostenía que su obra había perdido fuerza y crueldad en su presentación, al terminar el tercer acto, comentó que en éste “La Colina” adquiere esa dureza que necesita para que la interpretación corresponda al espíritu con que fue escrito el libreto. Dijo que estaba satisfecho con la dirección que se le imprimió.

En el vestíbulo del Teatro Nacional tuvimos oportunidad de escuchar, al final de la exhibición, toda clase de comentarios alrededor de esta obra, que fue calificada por el doctor Láscaris como existencialista. Hay quienes opinan que “La Colina” presenta grandes contrastes, como por ejemplo el hecho de que mientras dos religiosos que han vivido durante 25 años en un Convento pierden su fe en Dios; un renegado, que durante toda una vida ha negado la existencia de Él, llegue a convertirse por la fe inquebrantable de la novicia Marta.

Otros dicen que la obra es fuerte, dura. Hay inclusive quienes creen que es más bien truculenta.

Existen también –en buen número, por cierto– los que miran a “La Colina” como una obra ejemplarizante. “Los dos religiosos que reniegan de Dios –dicen–, son sólo un pretexto que el autor pone, para dar oportunidad a que la novicia y el no creyente (que al final de la obra se convierte y llega a creer en Dios), pongan de manifiesto la necesidad de la fe como único medio para la salvación de la humanidad”.

Alrededor de estos temas se desarrolló la discusión que los entendidos en la materia sostuvieron en el vestíbulo del Teatro, al terminar la función. La mayoría coincidió en que la obra tiene un profundo sentido teológico (p. 12).

Al día siguiente, 19 de abril, el periódico *La Nación* publicó un anuncio de media página sobre el estreno (el sábado) de *La colina*.



Figura 219. Escena violenta de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 12.



Figura 220. Aviso estreno “mañana” de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 29.

En el periódico *La República*, también de ese día, 19 de abril, Alberto Cañas, en su columna “Chisporroteos”, respiró tranquilo y apuntó:

Por fin se solucionó el “crimen de colina”, y ahora los culpables no aparecen por ninguna parte.

Nada importa que no aparezcan. El hecho es que la obra se va a estrenar, entendemos que mañana sábado. Y se va a estrenar sin que los que anteriormente conocíamos el texto de Daniel Gallegos, encontráramos alteración alguna, ni supresión que valga la pena.

Algunas palabras procaces que el autor ponía en boca de dos personajes, fueron eliminadas, a nuestro juicio muy particular, en detrimento del impacto dramático del drama, que ha sido escrito con la intención de despertar en el público una

sensación muy aguda de desagrado y repulsión, como preparación para la espiritual y mística catarsis del desenlace. El desagrado y la repulsión han sido disminuidos por la eliminación de ciertos términos, no pornográficos sino obscenos, que cumplían, sin embargo, más sensible labor dramática que la que desempeñan términos similares en las obras de Shakespeare, de las cuales a nadie se le ha ocurrido borrarlas.

El desenlace, que diz se le ha cambiado por uno más positivo, está intacto. Problemas de movimiento de actores, de diseño y agrupación de personajes, se fueron resolviendo en el camino, según las indicaciones del autor, o según las ideas del director. Ninguno de los telones finales que se probaron discrepa fundamentalmente del otro. El final de la obra ha sido todo el tiempo el mismo. Igual de positivos (si hay que usar ese adjetivo) todos.

Lo que antecede, lo decimos sin perjuicio de lo que en su oportunidad tenga que decir nuestro colega y carnal O. M. con motivo del estreno.

Por ahora, loado sea el Creador, que todos los obstáculos se superaron; incluso los más difíciles de superar, que son los que a veces surgen basados en la falta de comprensión.

Lo primero que dijimos sobre este asunto, el pasado lunes, era que confiábamos en que la noticia que se había dado sobre una presunta prohibición de “La Colina” resultara falsa.

La Censura ha informado el miércoles que lo era. Ahora las aguas recobran su nivel, y Costa Rica reafirma que es un país civilizado (p. 9).

En esa misma edición del periódico *La República* se anunció, en un cartel de media página, el estreno de *La colina* para el día siguiente sábado (Figura 220). Como parte de su composición, incluía una fotografía de la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) y Tomás (Guido Sáenz) correspondiente a la escena final de la obra, que resultó emblemática, porque también formó parte de la carátula del programa de mano, que se verá más adelante. Algunos de los elementos destacados eran: el título de la pieza y el autor, la hora y el nombre del director.

El día 20 de abril, en la columna “Radar” de *La República*, el columnista, posiblemente motivado por la polémica suscitada por *La colina*, escribió:

Los artistas, como los políticos, están sujetos a la crítica despiadada. Son la encarnación de diferencias, de luchas por sitios ganados con el aplauso de la opinión pública, y desde luego sujetos a la ojeriza, la envidia, el deseo de atropellar y también del reconocimiento, el cariño y la comprensión. De todo hay para el político y para el artista.

No deben desanimarse los artistas ni tan siquiera por la crítica injusta.

No deben desanimarse, mucho menos, por la ojeriza de bajo vuelo y el rencorcillo de aquellos que no triunfan nunca, y nunca se curan de ver triunfar.

Son “gajes del oficio”, como decía un carpintero amigo cada vez que se golpeaba los dedos con la garlopa.

Eso sí: el artista, como el político, debe tener preocupación por lo que siente en sí mismo. Por lo que hace. De cómo cree que está sirviendo al arte o a la comunidad. De si es instrumento de la belleza, en unos casos, y del bien público en el otro. Y la suprema preocupación de si lo está haciendo bien o mal. Si disciplina su talento y su cuerpo para entregarlo todo a su ideal de belleza, o a su idea de servicio público, de renovación de estructuras y felicidad del mayor número.

El artista como el político, ambos, están sujetos a las veleidades de las preferencias. Hemos visto obras muy malas y mal representadas a teatro lleno, y hemos asistido a estrenos de obras luego consagradas con las lunetas vacías. Hemos visto surcar como meteoro, pero sin la fuerza de su belleza, la escena política a mediocres, que luego se hundieron en el olvido; y hemos visto el ascenso trabajoso y lento de notoriedades que dejaron impreso su nombre en la memoria de sus contemporáneos y en los libros de la historia patria.

Amamos a los artistas por lo que hay en ellos de dedicación, de vocación, de receptividad, de estoicismo. Por su seguimiento de una luz imperecedera en medio de los rigores sociales, de los indiferentes, de la lenta reacción ante reclamos de su obra.

Sin ellos todo sería una corriente insípida, igual y continua. Con ellos hay destellos de diferenciación: llevamos dentro algo especial que llaman alma. Y nadie como ellos para hacernos sentir que la tenemos (p. 9).

En el periódico *La Nación* del 20 de abril de 1968, el anuncio del estreno era similar al difundido los días anteriores, con una variante en la fotografía, esta vez de Alfredo y Gladys Catania.

Finalmente, *La colina* se pudo estrenar el 20 de abril de 1968. Ese mismo año, se le otorgó el premio nacional de teatro Aquileo J. Echeverría. El Teatro Arlequín, en esa ocasión, recibió el patrocinio de la Dirección General de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública. La obra fue dirigida por Carlos Catania, como ya se había adelantado. El elenco estuvo compuesto por: Lenín Garrido (Gregorio), Xinia Villalobos (Mercedes), Guido Sáenz (Tomás), Remberto Chaves (Joselillo), Gladys Catania (Madre Superiora), Alfredo Catania (Padre José), Anabelle de Garrido (Novicia Marta) y Jesús Marín (Manuelito). La escenografía fue realizada por Richard Barton

y Raúl Montero; la iluminación estuvo a cargo de Richard Barton y Carlos Vásquez y las grabaciones se hicieron en la Radio Universitaria²⁰³. La carátula del programa de mano (Figura 221), como se había anticipado, estaba ilustrada con los dos personajes que rescatarán, según el planteamiento de Gallegos, la idea de un nuevo Dios humano: la Novicia Marta (Anabelle de Garrido) y Tomás (Guido Sáenz).

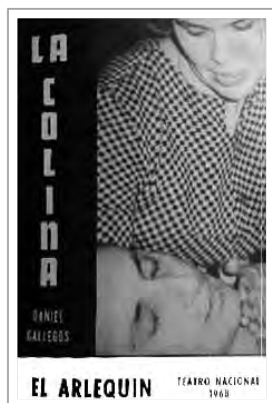


Figura 221. Carátula del programa de mano de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

Parte del contenido de ese programa de mano era, por un lado, el comentario hecho por Lenín Garrido a la periodista Norma Loaiza, el cual había sido difundido en *La Nación* del 9 de abril de 1968, que ya se incluyó en esta investigación; por el otro, las apreciaciones de Alberto Cañas, respecto de la creación dramática de Gallegos y del asunto de fondo planteado en *La colina*.

Las imágenes que siguen (figuras 222 y 223) son dos fotografías de escenas de *La colina*. En la primera se ve a Gladys Catania, quien hacía el papel de la Madre Superiora; en la segunda, a Remberto Chaves, Jesús Marín y Xinia Villalobos (en los roles de Joselillo, Manuelito y Mercedes, respectivamente):

El 21 de abril, en el diario *La República*, en un espacio titulado “Vida Cultural”, se leía el siguiente texto anónimo:

No vamos a adelantar juicio sobre la debatida obra teatral “La Colina”. En su oportunidad lo haremos, puesto que esta obra, desde los comienzos de sus ensayos por el grupo teatral “Arlequín”, ha despertado el interés y la polémica y como algo, de carácter cultural, merecerá un comentario definidor.

203 Hoy “Radio Universidad de Costa Rica”.

Esta vez nos limitaremos a señalar lo positivo que resulta que se levante debate, choquen opiniones y haya comentarios, en la calle, en los cenáculos artísticos, las redacciones de los diarios y el seno de los hogares, sobre una obra artística.

Esto es señal de vigor cultural, de interés por aspectos de la sociedad que no se contraen solamente al acontecimiento económico, al debate político o al escándalo policíaco.

Una sociedad que dedica parte de su interés al comentario culto sobre una obra de teatro, que expone sus ideas en torno a un estreno, y que incluso llega a apasionarse por su prohibición o su montaje en las tablas, es una sociedad renovada que no vive sólo de pan...

En esta sección de comentarios queremos reconocer que “La Colina” ha tenido la virtud de sacudir la modorra ambiental en cuanto a la crítica, el interés y el gusto por las obras de arte. Es un buen síntoma, por lo tanto, y así debemos reconocerlo, estemos o no de acuerdo con los valores artísticos de la obra, con su tesis, con su lenguaje o yendo más allá, con la forma en que ha sido dirigida y montada.

Cuando dediquemos igual o parecida atención a la discusión de una exposición de pinturas, un nuevo libro o una obra de teatro, que la que dedicamos a la pugna política, al deporte o a la crítica de los gobiernos de turno, estaremos entrando en la verdadera madurez cultural. Y seremos todos más “desarrollados” y más libres, porque bien lo dijo el pensador americano: “ser cultos es el único modo de ser libres” (p. 8).

En esa misma edición de *La República*, salió publicada una entrevista hecha por el director y varios periodistas de ese diario a Carlos Catania, responsable del montaje de *La colina*, que titularon: ¡Teatro: tarea solemne, apostólica, ecuménica...!, en la cual se habló, en general, del teatro y de la actividad escénica en Costa Rica. Respecto de *La colina*, el diálogo fue el siguiente:

P [Periodista]. –Hablemos de “La Colina”.

R [Respuesta]. –Eso quiere decir que YO debo hablar de “La Colina”.

P. –Exactamente, ¿qué puede decirnos de la pieza? Usted, como director de la misma es el que más capacitado está para darnos una opinión.

R. –Es sumamente difícil en dos o tres frases dar una idea de la pieza. Creo que tiene muchos valores teatrales y conceptuales, y creo que tiene también varios defectos teatrales y conceptuales. Es una pieza que, a mi juicio, merece representarse, porque sus valores superan en mucho sus defectos.



Figura 222. Fotografía de Gladys Catania. *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal, donado por Daniel Gallegos.

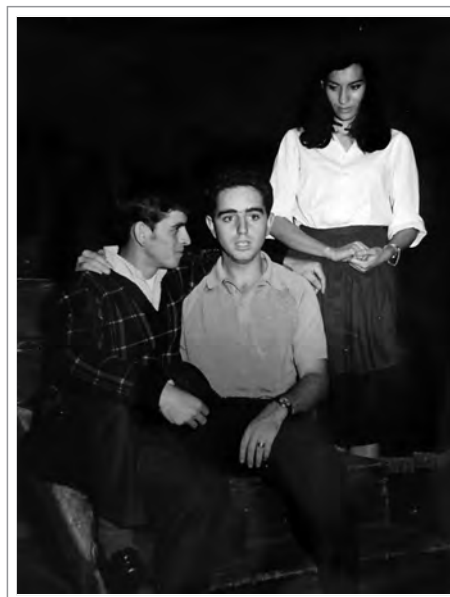


Figura 223. Fotografía de parte del elenco de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo fotográfico personal, donado por Daniel Gallegos.

Creo también que no podría dársele otro montaje del que le di a riesgo de hacerle perder efectividad. “La Colina” podría considerarse una obra de corte existencial, a la manera de Marcel. La idea es ingeniosísima y de ningún modo, como se ha dicho, irrespetuosa. Aunque no estoy desgarrado por la preocupación de Daniel Gallegos, he participado de ella a través de mi trabajo y, según sus palabras, está plenamente conforme con la interpretación dada. (Aunque no fue esa su opinión la primera noche que la vio. Noche que considero un atentado para los actores, más preocupados por los colados morbosos que entraron a la sala sin autorización de nadie, que por lo que pasaba en el escenario. Dos noches después Daniel vio “otra cosa” y salió suspirando tranquilo). No puedo decir más. Ya he dicho todo lo que tenía que decir de la obra en mi puesta. Ahí queda mi opinión, a la vista del público y de la crítica, en el Teatro Nacional.

P. —¿Qué “estilo” le ha impuesto a la obra?

R. —Como es natural mi estilo. En cuanto a la forma, como los personajes resuelven sus conflictos más “confesionariamente” que psicológicamente, he impreso a la pieza una mezcla de expresionismo frío y caluroso simbolismo. Complicado, ¿verdad? Pero así es. Discrepo con Daniel en que la pieza logra (o intenta lograr) el “extrañamiento” brechtiano. Creo que Gallegos confunde lostranénie (distanciamiento) con otra cosa que no tengo muy clara y que aún no he discutido con él. Recuerdo que mi maestro solía decir: “¿es que podrá utilizarse a Brecht en obras que no sean de Brecht o escritas a la manera de él?” El extrañamiento no es un “shock” que se logra con una palabra fuerte, sino un proceso en la interpretación. Resumiendo: el actor de Stanislavsky dice: “¿Cómo sería si a mí me ocurriera esto o aquello?” El actor de Brecht debe cuestionarse: “¿Cómo he oído decir o hacer tal cosa a los otros?” En “La Colina”, sólo algunas situaciones permiten al actor identificarse con lo primero y sólo algunas con lo segundo. Yo ubicaría esta obra dentro del expresionismo, aunque carezca de importancia ubicarla aquí o allá. Eso lo harán los críticos.

[...]

P. —¿Y qué nos dice de la actitud de la censura para con “La Colina”?

R. —No le digo nada puesto que prefiero no hablar de este caso particular. Lo único que adelanto es que a la obra no se le ha hecho ningún cambio, salvo el de quitarle dos palabras “sucias”. Repito: NINGÚN CAMBIO, porque el hecho de que los personajes digan y actúen desde distintas posiciones físicas no cambia en absoluto la intensidad, el sentido y la dirección de la obra. Al contrario: la obra se ha vuelto más cruda y ha ganado. En cuanto a la censura en general, le contaré dos anécdotas como respuesta. Frente a un cuadro de Lautrec, una señora gorda expresó indignada: “¡Qué vergüenza! ¡Una mujer desvistándose y ese hombre mirándola!”. El pintor, que andaba por ahí cerca se acercó y le dijo: “Si me permite, señora: la señora del cuadro no se está desvistiendo, sino vistiendo, y el señor que la mira es su marido”. Otra cosa: Usted conoce el cuentito, ¿verdad?: un artista, si se lo propone, puede llegar a ser Comisario; pero un Comisario por más esfuerzos que haga, jamás llegará a ser un artista [mayúsculas pertenecen al original] (p. 23).



Figura 224. Aviso función de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 54.

También, en esa misma edición del periódico *La República* del día 21, se incluyó un aviso con tipografía distinta a otros

publicados (Figura 224). Quienes aparecen en la fotografía son Alfredo Catania (el Padre José) y Gladys Catania (la Madre Superiora).

En el semanario *Eco Católico*, órgano de difusión de la Iglesia Católica en Costa Rica, en su edición correspondiente al domingo 21 de abril de 1968, el entonces sacerdote Javier Solís publicó un artículo titulado “‘La colina’ es positiva, pero le falta profundidad”. El texto decía así:

Por cortesía del Arlequín, fuimos a ver un ensayo de la obra de Daniel Gallegos “La Colina”.

Se nos invitó a varios miembros de la Comisión Nacional de Medios de Comunicación Social de la Conferencia Episcopal de Costa Rica, para que diéramos nuestra opinión sobre el valor moral o religioso de la obra, ya que la Oficina de Censura de Espectáculos Públicos estaba inclinada a prohibirla por lesiva a los sentimientos religiosos del pueblo costarricense.

Publicaciones posteriores de los diarios nos hicieron calificar de “absurda” la actitud de la Oficina de Censura, cuando en realidad lo único que expresamos al Arlequín fue que con mucho gusto expondríamos a los señores censores nuestros puntos de vista y nuestras razones, porque tal y como lo habíamos visto en ese ensayo no encontrábamos razón suficiente para prohibir su presentación.

Según parece, el ensayo que nosotros vimos se había hecho con ciertas modificaciones sugeridas por la Oficina de Censura al final y al vocabulario.

El problema que presenta la obra es el viejo problema de la fe y la existencia de Dios. Aunque la forma de presentarlo es un poco trasnochada no podríamos encontrar tema de más actualidad en la reflexión filosófica y teológica de nuestros días.

La negación de la existencia de Dios pertenece ya a una dimensión de la cultura del siglo XX. A raíz del Concilio Vaticano II se ha llegado a fundar un órgano oficial de la Iglesia Católica para el diálogo con los ateos: Secretariado por los no creyentes.

El hecho del ateísmo ha sido tomado en serio por teólogos católicos y protestantes de todo el mundo. En el fondo el ateísmo es una reacción contra determinada imagen de Dios que las más de las veces no es exacta. De Lubac, Liége, Jean Lacroix, católicos como Bonhoeffer, Robinson o Cox, protestantes, no son “teólogos de la muerte de Dios”, sino los que han desenmascarado los falsos rostros de Dios.

Pero sí hay una fuerte corriente ateísta que quiere seguir inspirándose en el cristianismo y en la religión. Para ellos “la creencia en Dios es inaceptable, pero se puede encontrar en el cristianismo un llamado a la fe, entendida como un proyecto total de existencia. Este proyecto invita a un desafío o un compromiso en favor del amor fraterno y al heroísmo del don total de la vida, Jesús vivió este compromiso y este don. Su mérito estriba en haber desviado la atención de los hombres del Tirano divino que reinaba en su cielo y volvería a la tierra. Pero como todavía pretende hacerles encontrar a Dios aquí abajo como Amor, hay que reconocer que su mensaje es contradictorio y que su esfuerzo debe prolongarse en un ateísmo consecuente cuya única medida sea el hombre”.

Dentro de este movimiento se encuentran esos pensadores norteamericanos que se presentan a sí mismos como “teólogos de la muerte de Dios”: Van Buren, Hamilton, Altizer, Bishop.

Al que esto suscribe le parece que este es el telón de fondo intelectual, quizá implícito, de la obra de Gallegos.

El drama está bien concebido teatralmente y según una técnica muy actual. En el primer acto, el mejor, se presentan los personajes viviendo una situación: la muerte oficial de Dios decretada por la ONU. Estos personajes encaran las clásicas objeciones a la existencia de Dios: la muerte, el mal, el absurdo, el sufrimiento y el dolor, la inutilidad de esa misma existencia y la inautenticidad de la vocación religiosa. El tratamiento del tema, más evidente en el primer y segundo actos, a pesar de su actualidad, es un poco añejo. Refleja cierto anticlericalismo que estuvo de moda en la Europa del siglo pasado, en la guerra civil española, o en la revolución mexicana, pero que hoy, por grotesco e inconsistente sólo es explotado en Rusia o China comunista.

Todos sabemos que hay sacerdotes pecadores y religiosas que no están en su lugar en un convento. Pero ninguna persona seria acepta eso como una objeción fundamental contra la fe o la Iglesia. Tampoco lo acepta así el ateo profesional de la obra, el señor Tomás. El sacerdote que se ordenó para recibir una herencia, cosa que ya no sucede en nuestros días, porque ya nadie premia de esa forma a los que se consagran a Dios o porque ¡ya nadie hereda nada!, y la monja que entra en convento por evadir un escándalo o fugarse de la realidad no son en la obra más que lenguaje teatral, a mi entender, secundarios. El autor no los explota como tales para lesionar al estado religioso o sacerdotal y pudo haber escogido otros personajes, lenguaje o símbolos como medios para transmitir su mensaje.

No encontramos en toda la obra ni blasfemias ni ofensas de principios, sentimientos o situaciones que hieran los principios o sentimientos cristianos.

En el segundo acto se analizan los personajes y sus vivencias de fe. Parece ser el acto más duro y el que puede chocar a algunos. Allí se descubre que la Madre Superiora—ahora viuda de Dios— y el Padre José eran falsas vocaciones. También se descubre que la fe de la Novicia Marta era auténtica, pero, probablemente a pesar del autor, completamente sentimental.

El desenlace tiene lugar en el tercer acto de una manera positiva, puesto que el matrimonio dueño de la hospedería encuentra la paz, el ateo cree en Dios y la Novicia Marta conserva su fe. La profanación de un crucifijo es el acto decisivo que provoca este desenlace y por lo tanto no es más que otro recurso dramático para conseguir un efecto más profundo y contrario.

Dijimos antes que el telón de fondo era un problema actual, serio y profundo, pero no es más que un telón de fondo. En realidad, está tratado superficialmente y quizá convendría más decir existencialmente. En la obra como tal falta claridad doctrinal, filosófica y teológica. Contra la existencia de Dios se presentan hechos, pero no se dan verdaderas razones ni se defienden. Tampoco el desenlace deja convencidos a los espectadores de que Dios sí existe. A lo sumo lleva a una comunión de sentimientos con la Novicia Marta y el señor Tomás, porque ambos no pasan más allá de una fe sentimental que provoca éxtasis en la contemplación de una bella imagen del crucificado, pero que no llega a un encuentro personal con el Dios de Jesucristo. ¿Qué habría pasado si la Novicia Marta también hubiera perdido la fe?

La obra, pues, resulta positiva en cuanto se solidariza con el sentimiento religioso en general. En ningún momento llega a ser una obra cristiana. Más bien yo la inscribiría dentro de ese “ateísmo cristiano” que invita a “un compromiso en favor del amor fraterno y del heroísmo del don total de la vida”, según se desprende del

último diálogo entre el señor Tomás y la novicia Marta. La última medida de su fe sería el hombre.

Hay todavía mucha distancia para llegar al Dios personal, trascendente y sobrenatural de la fe cristiana.

Al juzgarla –empíricamente– como obra de teatro, me parece técnicamente bien concebida. Aunque si tomamos en cuenta lo dicho más arriba, filosóficamente resulta más bien mediocre, porque le falta claridad de tesis y de exposición. La belleza y musicalidad de lenguaje disminuye tanto, a veces, que choca. Hay frases que resultan violentas dentro del desarrollo lírico. No quiero decir con esto que las expresiones vulgares y prohibidas para ciertas personas suenen mal. Al contrario, las “malas palabras” armonizan en el conjunto y se entienden bien. En el ensayo que vi faltaba pulir la dicción. Algunos diálogos se perdieron.

La interpretación es magnífica, sin excepción, como de maestros.

El escenario es bello, pero resulta monótono para los tres actos.

Hay algunos gazapos de tipo eclesástico: los sacerdotes se confiesan con otros sacerdotes. El Derecho Canónico prohíbe que lo hagan con su propio obispo. Los confesores de monjas no pueden ser sacerdotes jóvenes y no viven en el convento de ellas, ni mucho menos trabajan en la huerta del mismo, sin hábitos o con la espalda al sol.

Por todo eso, creo que la obra debe presentarse y ser prolongada en un interesante debate que podrá aclarar muchas ideas latentes en el medio.

Creo que en ningún momento podemos despreciar a tal punto la madurez y la cultura del público costarricense –incluso del que habitualmente no va a tales representaciones– como para temer que el Teatro Nacional sea apedreado. Mucho menos hagamos la afrenta de creer que la Santa Sede puede suscitar un conflicto diplomático por la exhibición (p. 22).

En la edición de *La Prensa Libre* del 22 de abril de 1968 se publicó el texto, que se transcribe a continuación, bajo el título “‘La colina.’ Buscando a Dios en la vida cotidiana”. Estaba ilustrado con una fotografía de parte del elenco en una sesión de trabajo, la cual ya había sido difundida por *La Nación* el 7 de abril de 1968.

“La Colina” es un nombre que no es desconocido para el público. Durante los últimos días ha habido mucha publicidad al respecto basándose en el fallo que dio la Censura. Dichosamente todos los obstáculos han sido superados y el sábado fue el estreno con una segunda presentación anoche, domingo y la próxima mañana martes 23 de abril, en el Teatro Nacional.

El conjunto artístico “El Arlequín”, que tantos triunfos ha obtenido y gracias al cual se ha ido ambientando el teatro en Costa Rica, logra con esta presentación de la obra del autor nacional Daniel Gallegos, un gran éxito. Es una obra de hondo contenido filosófico, sobre la cual reproducimos una interesante opinión de Lenín Garrido, que dice así:

[Se omite por cuanto era el mismo que la periodista Norma Loaiza había reproducido y publicado en el periódico *La Nación* del 9 de abril de 1968, pp. 59 y 91].

El elenco de esta obra está formado por Lenín Garrido, Xinia Villalobos, Guido Sáenz, Remberto Chaves, Gladys Catania, Anabelle de Garrido y Jesús Marín, bajo la dirección de Carlos Catania (p. 19).

En la columna “Chisporroteos” de la edición del periódico *La República* del 23 de abril, Alberto Cañas anotó:

El viernes pasado, se nos aludió en una “Carta a la Columna”, por cuanto en ésta [la columna “Chisporroteos”] anunciamos que el Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica acordó, por unanimidad de votos, apresurar la publicación de la obra “La Colina” de Daniel Gallegos, que se está representando en el Teatro Nacional. Y dice un señor seudónimo, que a la Editorial Costa Rica no se le dan fondos del Estado para que se publiquen obras que disgustan a la Censura, o, palabra más palabra menos, algo parecido.

La Editorial Costa Rica recibió esa obra a fines del año pasado. Nombró una comisión –de acuerdo con la ley– para que dictaminara sobre ella. Los tres dictaminadores, en forma unánime, recomendaron entusiastamente la publicación. No consultaron a nadie, porque a nadie tienen que consultarle, sea Censura o no. La publicación fue acordada, un editor nombrado, y un artista para que diseñara la carátula.

Cuando se planteó la probabilidad (que dichosamente resultó falsa) de que se privara a los espectadores costarricenses de presenciar la representación de la obra, y a un autor costarricense, por ende, del derecho de expresarse por un medio de expresión válido y lícito, los miembros del Consejo decidieron (o, mejor dicho, decidimos) dar prioridad a la publicación. No sólo en cumplimiento del acuerdo tomado anteriormente de publicarla. No sólo por abrir rápidamente un medio de expresión a un escritor distinguido que corría el peligro de ver cerrado otro. También, porque la expectación creada en torno a la obra, le auguraba a la Editorial un éxito de librería considerable, que no es cosa de desdeñar en una actividad editorial, en la cual la recuperación no es siempre lo completa ni lo rápida que debiera ser.

La Editorial Costa Rica, dichosamente, disfruta, por ley y por la condición de los individuos que la dirigen (salvo, naturalmente, quien esto escribe), de una absoluta libertad intelectual. Y va en interés de todos el que esa libertad intelectual se mantenga, y no disminuya ni en una milésima de millonésimo de milímetro. Su Consejo Directivo lo forman representantes del Ministerio de Educación Pública, la Universidad de Costa Rica y la Asociación de Autores, y no tienen otro límite de acción que su probidad intelectual.

La Oficina de Censura de Espectáculos Públicos obedece a otras regulaciones, se mueve en otra esfera de actividad, vela por distintos intereses.

En algunos países, las oficinas de censura han prohibido las representaciones teatrales de “La Celestina”.

No por ello deja de ser una de las obras maestras de la literatura española. No por ello deja de ser estudiada en todas las universidades del mundo. No por ello deja de ser publicada por todas las editoriales que a bien tienen, incluso las gubernamentales de los países donde la representación se ha impedido.

Más razón hay en el caso de “La Colina”, obra que, conforme la esperanza que en esta columna expresáramos, ni siquiera había sido prohibida por la Censura (p. 9).

También en la misma edición del 23 de abril (y en lo sucesivo) se incluyeron avisos sobre la presentación de *La Colina*. El día 24, también, se insertó una fotografía de una escena de la obra bajo el título “Viernes: ‘La colina’ en el Teatro Nacional”. A modo de pie, el texto siguiente:

El Arlequín presentará nuevamente LA COLINA de Daniel Gallegos. Esta obra de autor nacional ha despertado amplia discusión por su tratamiento de un tema religioso, y por su planteamiento teatral. La dirige Carlos Catania y se presentan en ella: Alfredo Catania, Anabelle de Garrido, Gladys Catania y Guido Sáenz²⁰⁴ (p. 29).

Por su parte, en *La Nación* de ese mismo día, 24 de abril, se publicó una imagen de una escena del montaje *La colina*, cuyo pie decía, en lo que interesa:

El viernes se presentará nuevamente la discutida obra LA COLINA, de Daniel Gallegos. El planteamiento de la obra es franco, duro y, a veces, brutal; pero lleva por dentro una vena de compasión por los hombres que sufren y, aún más, por los que ciegamente hacen sufrir a otros. LA COLINA es una presentación del Teatro Arlequín, bajo la dirección de Carlos Catania. Aparecen en ella: Gladys Catania, Anabelle de Garrido, Guido Sáenz, Alfredo Catania, Lenín Garrido, Xinia Villalobos, Remberto Chaves y Jesús Marín (p. 4).

También en esa misma edición del diario *La Nación* se publicaron unas “Lucubraciones colinescas: Daniel en el lago de los ateos”, escritas por el intelectual y lingüista costarricense Cristián Rodríguez, cuyo contenido se transcribe a continuación:

Resulta que nunca cruzó la mente de los Censores la idea de prohibir la presentación de *La Colina* y que toda la polvareda que se levantó ha sido gratuita.

¡Albricias! Sin embargo, como dice el anuncio del Instituto de Seguros, la mejor forma de combatir el fuego es hacerlo antes del incendio. No ha faltado un malicioso que piense que la censura a los censorinos fue un ardid publicitario urdido por el Arlequín o por algún miembro de la Censura.

204 El periodista omitió a los otros integrantes del elenco.

Los quejosos de la Censura no son al parecer los religiosos, sino los ateos. Sorprendimos la conversación de uno de ellos con un deísta, escuchada por el agujero de la cerradura. Reconstruimos, resumiéndola, la conversación que sostuvieron después del estreno.

A (Ateo): La Colina lastima los sentimientos irreligiosos de los ateos. Aunque somos una insignificante minoría, tenemos nuestros derechos y debió habérsenos consultado.

D (Deísta): ¿Cómo puede un ateo sentirse lastimado en sus sentimientos, si los ateos no tienen sentimientos, como los demás mortales, y tampoco se cuidan de no lastimar los sentimientos de los creyentes?

A: Tal vez no me he expresado bien. Lo que quiero decir es que la obra es injusta con las ideas que sustentan los ateos.

D: Habla con más claridad. ¿No tienes por qué lamentarte, siendo así que el drama conmemora desde el principio la muerte de Dios?

A: Ahí está el busilis. Se declara la muerte de Dios, pero no se dice cómo los personajes del drama han llegado al deicidio, al **Gottesmord** [negrita pertenece al original]. La idea no es nueva. Ya Nietzsche había matado a Dios y después de matarlo no supo cómo enterrarlo y tuvo que refugiarse en primitivas teogonías prehelénicas o asiáticas.

En la antigüedad Luciano de Samosata, el ateo, había atentado contra los dioses. La tarea era fácil. Es más fácil matar a una pluralidad de dioses que a un solo Dios. Los dioses del Olimpo, aunque inmortales por definición, tenían el talón de Aquiles esparcido por todo el ámbito de su conducta. Zeus, por ejemplo, era adúltero, incestuoso, engañador, no desafecto a actos de bestialidad, como lo prueba su ataque a la ninfa Leda, transformada en cisne. Tenía proclividades homosexuales al engolosinarse con el joven Ganimedes. En fin, tenía mucha cola que pisarle y lo mismo podía decirse de los demás inmortales, de ambos sexos. En la historia de familia el parricidio había ocurrido más de una vez. La única cara en que persignarse era la casta Artemisa, la cazadora. Su excepcional virtud no la tuvo, con todo, a cubierto de las asechanzas del demonio.

D: Has mencionado el demonio. Los griegos no llegaron a esta sutil concepción.

A: Es cierto; no tenían el santo, pero sí el milagro. Por lo menos la casa del demonio, el Erebo. Hablando con propiedad, el demonio griego era una deidad menor benéfica, acaso un “elemental” medieval. El **daimón** familiar daba buenos consejos a Sócrates, que él sabía escuchar. Protegía al filósofo. Se cree que era la influencia de ese daimón lo que permitía al esposo de Jantipa ingerir más vino que Noé sin jamás embriagarse.

D: De modo que tú, ateo, no apruebas la muerte de Dios.

A: No es eso. Lo que desapruuebo de esa muerte en La Colina es que se acepta como un hecho –en la conducta de los personajes– sin darse ninguna razón filosófica que la justifique.

D: ¿A ver?

A: Lo que sostengo es que la ex-monja y el cura que ahorcó los hábitos creyendo así libertarse de Dios, no eran ateos honrados, de buena fe, sino vulgares renegados, que es cosa muy distinta. Son casos psicológicos o psicóticos. Su actitud no obedece a la lógica, como queremos los ateos. Aprovecharon la supuesta liberación de las cadenas deístas para desquitarse de las atrasadas, para reaccionar contra

toda una letanía de represiones, mal o bien disimuladas. El clérigo no es más que un crapuloso, un libidinoso, adúltero ya, según la escritura, porque había estado mirando siempre a la novicia con ojos de deseo. Sólo el respeto por la sotana lo había refrenado. Sus pasiones no llegaron nunca a sublimarse, para hablar en la jerga freudiana. En cuanto a la monja, su misma declaración hace ver que jamás sintió la unción mística de una Teresa y en su corazón jamás “profesó”. Entró en el convento para acallar el grito de su conciencia que la inculpaba de la muerte de su madre. El intelectual moribundo era un incrédulo de pega cuya herejía era un trasunto de su amargura. Luchó cuerpo a cuerpo con el cura por el honor de una dama ofendida y cuando se vio en verdad moribundo, se exacerbó en él su amor por la vida, y una mirada lánguida de una mujer le revive el fervor, abjura de su ateísmo que era jarabe de pico. Tal vez había sido asiduo lector de Voltaire.

D: ¡Ah!, sí, Voltaire, el hereje, el ateo.

A: Perdón, Voltaire no era ateo, sino deísta. Nosotros lo consideramos poco menos que beato. Ser comecuras no es ser ateo. Lo mismo puede decirse de otro famoso comecuras americano, el ecuatoriano Montalvo, que era católico, apostólico y romano. Detestaba al cura o cabo Ordóñez, pero no por cura, sino por cura malo, pecador irredento y cruel, aliado a la tiranía. Los curas renegados son ortodoxos. Sólo conozco a un clérigo ateo, el obispo Montgomery, de Ohio. Escribió elocuentes, aunque superficiales, tratados sobre la inexistencia de Dios. Probablemente estaba un poco tocado del coco. Cuando sus superiores quisieron expulsarlo del seno de la iglesia reclamó para sí la sucesión apostólica ininterrumpida que se remontaba a Kefas o Pedro.

D: Sólo por curiosidad. ¿A quién consideras un ateo legítimo, con todas las de ley?

A: Puedo citar, por ejemplo, al Marqués de Sade, cuyos argumentos pudo haber utilizado Daniel Gallegos para hacer más convincente la obra.

D: Pero el Marqués de Sade era un aberrado sexual. Sin negar su potente intelecto, era otro caso psicótico, acentuado por su extraña crueldad. Los existencialistas, como Simone de Beauvoir, tratan ahora de colocar a este santo sátiro sobre un pedestal. Nos hemos desviado de La Colina. Ascendamos de nuevo al **alcor**.

A: Ascendamos.

D: Mi silencio respecto de algunos de los puntos culminantes de la conversación no arguye asentimiento a tus ideas.

Mi posición filosófico-religiosa permanece incólume. Ha bebido mi apologética en fuentes incommovibles.

A: Supongo que te refieres a Anselmo, Tomás o acaso Cartesio. Anselmo, Aquinas y Descartes que quisieron probar la existencia de Dios por el camino de razonamientos ingeniosos, son considerados por nosotros, los ateos, como los más grandes enemigos del deísmo. En cuanto a Descartes creo simplemente que había puesto la barba en remojo y que, no teniendo vocación de mártir, inventó los argumentos más especiosos posibles para salvar el número uno. No murió Renato en la hoguera, pero lo mató de todos modos el clima gélido de Suecia y la pasión filosófica de la Reina.

D: íbamos a subir de nuevo a La Colina y nos hemos extraviado en nuevas discusiones filosóficas inconducentes.

A: A pesar de mis reparos a la poca consistencia filosófica de *La Colina*, debo confesar que Daniel hizo muy bien en no meterse en camisa de once varas.

D: Veo que recapacitas y que acabarás por darme la razón.

A: Lo que digo es que ni Daniel ni ningún otro dramaturgo pueden construir un drama sobre abstracciones. Daniel hizo muy bien en dar por supuesta una actitud para manipular alrededor de ésta los hilos de sus peleles.

D: En eso estoy perfectamente de acuerdo contigo. La emoción estética sólo la producen las pasiones, buenas o malas de los comunes mortales. Es posible que Pitágoras hubiera escuchado la música de las esferas y que se emocionara con los números puros; pero nosotros no somos Pitágoras, fuera de que Pitágoras no tuvo jamás la ocurrencia de escribir para el teatro.

Y antes de partir, querría saber si tienes inconveniente en que ore por ti.

A: Sí tengo inconveniente, pero de nada me sirve. Tú rezarás por mí, de modo que lo mejor será decir “amén”, de antemano [negritas pertenecen al original] (p. 23).

El distinguido intelectual costarricense Abelardo Bonilla publicó “Una impresión de ‘La colina’” en el periódico *La Nación* del 26 de abril de 1968, cuyo texto se reproduce aquí:

Cuando una obra que leo –o que veo, si se trata de una representación– me interesa, suelo anotar en una libreta la impresión inmediata, que bien puede morir en las hojas en que se improvisó, o bien servirme de guía para un estudio posterior. En todo caso, tomo en cuenta que la crítica de una obra dramática debe integrarse con tres planos distintos: el objetivo, realista e inmediato que se refiere a la escena, a los personajes y a los diálogos; el integral que se obtiene al cerrarse el telón final, como síntesis de la obra, y el temático –el más valioso de todos– que se da días después de la lectura o de la representación y en el que se condensa el valor auténtico o la calidad inferior de la obra. Lo que sigue es únicamente el apunte o impresión rápida que escribí hacia la media noche del sábado pasado en que se estrenó “La Colina”.

Creo –porque es necesario salir de este aspecto rápidamente–, que la interpretación por parte de los actores fue buena, muy buena. El director es un maestro y consiguió graduar la acción de los actores de acuerdo con la importancia jerárquica de los papeles. Muy bien también la decoración, apropiada y moderna, en la que se resolvió un difícil problema de localización. Pero lo que me interesa es la obra.

Con “Aguas Negras”, de H. Alfredo Castro, “La Colina” es el drama de mayor originalidad, audacia y fuerza del teatro costarricense. Por su estructura y por su contenido temático desconcierta. De un lado, una obra típicamente clásica: unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de lugar y, sobre todo, perfecta unidad medular, realizada por la idea o concepto de Dios, no presente, pero personaje actuante, siempre en primer lugar, que realiza el ideal estético de la unidad por el sentimiento, que salva el drama del fracaso escénico. De otro lado, lo anticlásico, porque se trata de una obra típicamente expresionista (no existencialista, como alguien lo insinúa) y del tipo del expresionismo alemán posterior a la primera guerra mundial.

Encuentro un notable desequilibrio entre los valores conceptuales, las ideas –no las doctrinas–, que pesan con exceso, y los valores vitales, que son escasos y que se limitan al conflicto humano Gregorio-Mercedes-Manuelito. No comprendo, y posiblemente los públicos tampoco comprendan las ideas puras y los mismos sentimientos,

como la fe, cuando se mantienen en el campo de la dialéctica, de lo impersonal y de la pura conceptualidad. Las ideas, como los conceptos y los sentimientos se comprenden cuando se personalizan. La superioridad del cristianismo sobre las demás religiones (incluso sobre la monoteísta hebraica y sobre el pensamiento helénico que la completó) está en que encarnó en el Hijo del Hombre, que predicó, pero que sufrió y murió y resucitó.

Lo que anoto como defecto a “La Colina” –que es sin duda valiosa al ser leída– es que pierde en la prueba escénica, porque los conflictos ideológicos superan y aun eclipsan o reducen al mínimo los conflictos humanos que constituyen la base de toda auténtica creación literaria.

El autor, siguiendo una corriente muy conocida en el teatro de nuestros días, se ha preocupado en exceso por provocar el desagrado, la rebelión interior, la protesta y la violencia del ánimo, pero en mi opinión esta tendencia (Brecht, Sartre, quizá Kafka) no pasa de ser una moda, temporal como tantas otras que han aparecido y desaparecido en la historia del teatro, sin que hayan consagrado una sola gran obra maestra, sin que hayan producido una sola escuela o corriente de sólida permanencia. Los griegos y Shakespeare expresaron las cosas más terribles y bárbaras, pero las transformaron en sus mitos y las explicaron a sus públicos en creaciones inmortales cuya esencia era la interpretación poética de la vida. Hoy no ocurre así. “El universo de casi todos los escritores nuevos” –dice Alberto Lleras Camargo– “se deforma y afea deliberadamente para producir emociones, todavía no conocidas, de asco y horror, de odio y de desprecio, en una carrera frenética de superación para pensar lo impensable”. Todo esto puede corresponder a la “época”, al “espíritu del siglo” y a lo que se quiera, pero la vida no es así, no es así únicamente, y aunque no estoy de acuerdo con doctrinas, reglas o recetas del orden académico por muy tradicionales que sean, pienso que, si la literatura y el arte rompen con la vida, con la vida íntegra, habrán perdido su única meta y razón de ser (p. 4).

También en esa misma edición del periódico *La Nación* (26 de abril), el filósofo y teólogo Oscar Enrique Mas Herrera publicó su punto de vista sobre *La colina* en un artículo homónimo que decía lo siguiente:

Estamos en presencia de un tema y de una obra que no pueden ser juzgadas y despachadas de un plumazo, pues se trata nada menos que de las situaciones originadas en una serie de personajes más o menos representativos por la tremenda noticia de que las Naciones Unidas han decretado la muerte de Dios. La acción tiene lugar en un albergue de montaña situado en las vecindades de un santuario famoso atendido por un convento de monjas. Puesto que Dios ha muerto, el convento, como todos los demás, debe ser clausurado y la comunidad dispersada. En el albergue se encuentran, al comenzar la acción, el posadero y su mujer, pareja por demás desavenida; borracho él, mujer con pasado ella, que para colmo de males han dado al mundo un hijo tarado “por haber sido engendrado durante una borrachera”, como le recrimina la posadera a su marido. Para, a la sazón, en la posada un joven intelectual ateo, que se revelará después como un brillante literato, sentenciado a pronta muerte por el cáncer. A estos personajes vienen a agregarse tres más: el Padre José, ex-capellán de las monjas del convento; la hasta entonces Madre Superiora de la comunidad y la novicia Marta, que son los últimos en abandonar el convento y vienen a pasar la noche en la posada, antes de descender definitivamente la colina. Dios ha muerto y la noticia incide necesariamente en el mundillo reunido en la posada de la colina; la obra se dedicará a hacernos ver la problemática espiritual que afrontarán los personajes ante el nuevo estado de cosas, merced a una especie de juicio público en el que todos,

con estudiada crueldad –exceptuada la novicia Marta– entrarán a juzgar la sinceridad de sus motivaciones religiosas y existenciales.

¿Qué pasa entre los hombres cuando Dios ya no es?: tal parece ser la pregunta alrededor de la cual gira *La Colina*. Sin embargo, la obra no es de tipo metafísico o teológico, como pareciera indicarlo su credencial de “auto sacramental”. *La Colina* no guarda ningún parentesco formal con nuestro teatro clásico de Tirso o Calderón, abocado a los grandes problemas de Dios, el hombre, el mundo, la justificación y otros. No. *La Colina* se debate en el mundo de lo psicológico y su temática la constituye, más que otra cosa, la autenticidad y realidad de la vocación religiosa (o irreligiosa, como en el caso del personaje ateo) de la banda que se junta por una noche en aquel albergue de montaña.

Para lograr el propósito de velar las interioridades de unos hombres que se inician en un mundo oficialmente ateo, el autor recurre a la treta de presentarnos unos personajes altamente convencionales. El principal de ellos –y el más convencional de todos– es el de la Madre Superiora. Se trata de una mujer que ha entrado al convento a raíz de un lance amoroso, a la edad de dieciocho años. El hecho es plausible. Pero lo que no lo es en absoluto es que siendo una ninfómana, que, a falta de otro hombre, vive obcecada por el capellán (“de anchas espaldas y de cintura estrecha”) llegue a Madre Superiora y haga vida conventual durante veinticinco años. La noticia de la muerte de Dios lejos de conmoverla, le abre las puertas del claustro (en el que no estaba amarrada) y hete aquí que a la media hora tenemos ya una mujer que habla y se comporta como una artista de nueva ola que grita: “Ahora que Dios ha muerto, ¡sírvanme otro trago de whisky!” (¿Paró mientes el autor en lo que marca la vida de una muchacha siquiera un año de convento, por muy poca que fuese la vocación que la lanzó allí? ¿No nos está obligando a aceptar “demasiado teatro”?). La muerte de Dios no despierta en la Superiora ningún problema teológico ni casi psicológico. Llevó largos años el hábito sin convicción y ahora se decide a explotar su aún no del todo marchita belleza, sugiriéndole al ex-capellán que hagan vida juntos, sin que se advierta un instante de transición entre su antiguo estado conventual y el nuevo, de solterona procaz en busca de aventuras. Cómo hizo la actriz para dar a este personaje grotesco, sensual y desequilibrado, una cierta simpatía, es cosa que aún no logramos explicarnos.

El Padre José entró en órdenes por la promesa de una succulenta herencia, y como capellán de monjas se dedica a acariciar las manos de las novicias en el confesionario. En el primer acto, luce abatido al abandonar el convento, pero no sabemos si tal abatimiento figura en el libreto, o es obra de la interpretación del director o de la cosecha personal del artista. En ningún momento se pregunta –lo que bien cabría– si las Naciones Unidas tienen derecho a decretar la muerte de Dios, o si tal decreto tiene valor objetivo, o qué será el mundo sin Dios, lo que hubiese constituido tema de profundas reflexiones tipo auto sacramental. El Padre José pudo haber sido un teólogo de la obra, encarnando quizás un sacerdote renegado pero profundo y definido. Lamentablemente no es así, y repuesto prontamente de su abatimiento, se declara a la Novicia Marta, manifestándole que desde mucho tiempo atrás se consume en viva pasión por ella. Por lo demás, tanto él como la Superiora manifiestan gran tranquilidad por su futuro económico, toda vez que los ex religiosos gozarán de jugosas pensiones provenientes del tesoro vaticano.

Hasta el momento, ninguna problemática honda, ninguna cuestión inquietante, ninguna alternativa lacerante. Dios ha muerto, ¡viva la Pepa! Aquí no vemos ni filosofía, ni teología, ni psicología; un buen poco, sí, de psicopatología.

Con la Novicia Marta las aguas discurren por otros niveles. El decreto de la muerte de Dios sí la ha tocado y le ha planteado dramáticos problemas. Marta es una dulce niña huérfana, que de un internado de monjas pasa a un convento, a los dieciséis años; su fe en Dios no necesita pruebas; ella lo ve en el orden y la belleza de las cosas, ella lo siente e intuye. Intensificando e interiorizando un poco este “sentido divino” (como diría Gratre) el autor nos hubiese ofrecido una posición existencial de tipo agustiniano de gran aliento, pero deplorablemente no es así y la fe de la novicia, tal como la vemos, es ingenua y superficial. Más aún, se presenta teñida de ciertos elementos eróticos: Marta está secretamente prendada del Cristo de la capilla conventual, hermoso y desnudo. El Padre José, violando sin escrúpulos el secreto de la confesión, en su primera noche de ex capellán, así se lo hace confesar en público. A pesar de esto, la novicia es un personaje dramático de cierta intensidad, que sufre y se revuelve contra el decreto de la muerte de Dios, que no puede aceptar sin más.

El otro personaje dramático es el intelectual ateo. Desdibujado y borroso, no nos brinda suficientes elementos para acabar de entrar en su interior. Nuestro hombre se encuentra carcomido por el cáncer y su muerte es inminente, ha subido a la colina en busca de una cierta inspiración que no queda muy claro si es de tipo religioso. En todo caso nos hace saber que la noticia de la muerte de Dios no lo conmueve en absoluto, puesto que para él Dios nunca ha existido. Sin embargo, la angustia íntima de la novicia lo conmueve y la emoción que experimenta ante el estado de la joven se suma a su propia angustia de hombre a pocos pasos de la muerte. Estos dos últimos personajes logran introducirnos uno nuevo en escena: Dios, el Dios declarado muerto pero que parece desentenderse del decreto que lo elimina, y que pugna tenaz por seguir inquietando el corazón del hombre.

En el último acto, la obra alcanza su clímax: El Padre José sube un momento al convento y regresa blandiendo con sarcasmo al Cristo de la capilla. “Míralo —dice a Marta—, no es más que yeso”, y lo quiebra contra una silla en mil pedazos. Diríase que la muerte de Dios ha quedado consumada. Pero la fe de la joven parece experimentar una saludable reacción; ahora ya no adorará un Dios oficial, convencional, empequeñecido. A partir de ese momento Dios se le hace más evidente en su obra y su espíritu se purifica. (Diríase que por fin fue capaz de adorar a Dios “en espíritu y verdad”).

Ya es de día y la Superiora y el Padre José se aprestan a descender definitivamente la colina y a hacer sendas vidas sin Dios. La novicia no logra más que ser el objeto de su escarnio. No así para el intelectual para quien la fe de Marta da pie a su descubrimiento radical de Dios. Es la hora de las definiciones. Sólo quedan en escena Marta y el joven con el posadero y su mujer, pues los demás ya se han marchado. Los dueños del albergue que ante su insostenible situación estaban dispuestos a separar sus vidas y a abandonar también la colina, intentan una reconciliación y deciden permanecer, mientras la novicia y el ex ateo exultan de gozo por la posesión de un Dios finalmente hallado. El hijo anormal de los posaderos ha comenzado a cantar al son de la guitarra del mozo del mesón el primer versículo del viejo salmo: “El Señor es mi pastor, nada me puede faltar...”. Y en esa mística atmósfera acaba la obra.

La Colina no es un auto sacramental porque le falta la profundidad teológica y metafísica para ello. Carece, además, de verosimilitud. Una pieza de teatro no es un ensayo filosófico, pero da ciertamente para más. La idea que concibió el autor es sencillamente maravillosa, casi genial, pero no la llevó a feliz término. Momentos hay en que los personajes vagan por la escena pareciendo buscar qué decirse; la densidad de la secuencia es dispar. Los personajes, lo dijimos, son, a veces, tan convencionales, que resultan absurdos. No dudamos de la buena intención del autor, pero se le fue la mano en materia de anticlericalismo. El “happy end”, con su hermoso mensaje de esperanza, no logra redimir el todo y darle la categoría que esperábamos (p. 30).

En ese mismo periódico, *La Nación*, en la edición del 28 de abril, Brunello Vincenzi aportó su punto de vista al debate, en un artículo titulado “La colina”, cuyo contenido era este:

Daniel Gallegos es, por carácter, por formación, por ideal, un hombre de teatro y para el teatro. Así que una obra que le pertenece, como *La Colina*, con atisbos filosóficos, no puede ser, al fin y al cabo, ni un tratado de lógica, ni un manifiesto ideológico, ni una protesta escolástica, ni, mucho menos, un diálogo, platónico o no. En él, y en *La Colina*, el problema eterno de la existencia —o de la muerte—, de Dios, que unos hombres y otros discuten desde hace largo tiempo con matices distintos en cada época, es, ni más ni menos, que un motivo o causa para “hacer” teatro. Para hacer drama, en su caso. Y el drama que le resulta a Gallegos, en su ensayo, puede afirmarse, por lo tanto, que es más estudio psicológico y carácter; más relación humana y gesto; más movimiento escénico y contacto emotivo con el espectador, que raciocinio puro. Por ello es posible, ciertamente, entrar y salir de *La Colina* sin necesidad alguna de debate de ninguna especie que no sea el teatral, en forma estricta.

Desde ese punto de vista, el ensayo de Gallegos es altamente cálido y serio. Porque los personajes dramáticos que ha presentado constituyen un original intento de universalizar sus caracteres, dentro de la tónica actual, al modo de las renovadas corrientes que en muchas latitudes crecen hoy, y fuera, por supuesto, de un modo muy o demasiado regionalista, o nacionalista, que termina por imprimir límites, casi siempre, a la obra de algún autor costarricense. Tiene el drama de Daniel Gallegos, sin embargo, tal deseo de situarse en un plano superior, que a veces se notan fallas, como la de la confesión (¿es confesión?), del intelectual, que resulta muy cercana a lugares comunes de la vieja guardia: a circunstancias adocenadas que hacen perder altura al tono general de la obra. Los defectos provienen, a no dudarlo, de que el complejo ritmo del drama es ambicioso; provienen de las virtudes que, como crítica general, pueden reconocerse por un profano.

Indispensable es apuntar que, para el ambiente nacional, *La Colina* es todo un mayúsculo esfuerzo, y un indiscutible triunfo del versátil Gallegos. Congratulaciones.

El Arlequín, con la intervención en esta oportunidad del director Carlos Catania, y de los actores Gladys y Alfredo Catania, ha realizado un notable esfuerzo al llevar a la escena del Teatro Nacional *La Colina*, y su labor merece el aplauso, como de costumbre, del espectador, erudito o no. Sigue siendo esta agrupación cultural un signo del avance de los valores costarricenses dentro del campo del arte, en este tiempo donde existe tanta farsa y tanto envanecimiento y tanto desconcierto.

Aparte de la inexperiencia que se advierte en los actores nuevos, la representación de *La Colina* por El Arlequín tiene suficiente fuerza, ritmo y sustancia como para poderse considerar excelente, en su plano. Guido Sáenz dominando el conjunto

con su sabiduría, su presencia y su voz; la notable Gladys Catania; la sutil Anabelle de Garrido; el vehemente Lenín Garrido; el perspicaz Alfredo Catania... En fin, un grupo teatral dinámico y bien dirigido, que prueba con buen éxito el dominio de una obra costarricense de notorios méritos.

Todo lo demás, escenografía, iluminación y grabaciones, a la altura del trabajo general.

Ojalá que sigan, Gallegos y El Arlequín, de igual modo... En esta oportunidad alguna pequeña depresión que se sintió en el ambiente se debió sin duda, al impacto del drama. No siempre puede ser comedia... (p. 24).

En el periódico *La República* del día 28 de abril de 1968, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.) titulada “La colina” y decía lo siguiente:

Auto sacramental en tres actos de Daniel Gallegos. Presentado por El Arlequín, con Anabelle de Garrido, Gladys Catania, Guido Sáenz, Alfredo Catania, Lenín Garrido, Xinia Villalobos, Jesús Marín y Remberto Chaves, bajo la dirección de Carlos Catania. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

La literatura costarricense no conoce obra de tan intensa controversia previa. Se llegó a decir, y a temer, que la representación sería prohibida por la Censura. Se habló de que maltrataba los sentimientos religiosos de la comunidad, de que era sacrílega, blasfema y obscena, siendo curioso que ninguno de estos cargos vino de fuente religiosa autorizada. Finalmente, nada ocurrió. “La Colina” se estrenó el sábado 20, y desde entonces viene atrayendo buenas cantidades de público.

La controversia era inevitable, pues es obvio que Daniel Gallegos no ha escrito una obra para hacer la digestión. Lo que no se creyó, es que se produjera antes y no después de que el público la conociera. El escándalo que algunos temieron no se ha visto. La reacción de los espectadores ha sido generalmente favorable, y la discusión que levanta es de índole más filosófica que religiosa.

Daniel Gallegos es escritor inquieto; y esta obra suya (a diferencia de la anterior “Ese Algo de Dávalos”), está inspirada en dos de las más actuales tendencias del teatro universal: el planteamiento se sitúa dentro del teatro del absurdo y el desarrollo dentro del teatro de la crueldad. El absurdo del planteamiento es evidente: las Naciones Unidas han decretado la muerte de Dios; no se dan las razones de ese decreto; la humanidad lo ha aceptado y no se ha dicho por qué; los hombres se han convertido en rinocerontes como en la ejemplar comedia de Ionesco; todo el mundo ha aceptado que la ONU tiene facultades para matar a Dios; no se nos muestra la reacción de los creyentes (que es de presumir los había), sino que se nos deja entender que aun ellos han aceptado la jurisdicción de las Naciones Unidas y la declaración de que Dios ha muerto, sin preguntarse si Dios ha aceptado el veredicto. Bastaba observar estos detalles para darse cuenta de que Gallegos no estaba escribiendo una obra literal ni realista. Y el primer acierto de Gallegos como escritor está allí; en darnos el hecho absurdo y desnudo, en indicarnos que la humanidad lo ha aceptado, y en lograr que los timoratos del público lo acepten también y se escandalicen, sin darse cuenta de que el autor se ha reído de ellos al ponerlos a comulgar con tamaña rueda de molino. Admirable demostración de poder dramático y persuasivo de este escritor, y también de la eficacia de la técnica que empleó para hacer su planteamiento. La incredulidad del público se suspende y entonces el drama puede comenzar.

Para desarrollarlo, Gallegos se mete dentro de otra tendencia contemporánea: el teatro de la crueldad; ese teatro (ustedes recordarán en versión cinematográfica de “¿Quién le

teme a Virginia Woolf?”) que actúa sobre el ánimo del espectador mediante el recurso de producirle reacciones de incomodidad, de repulsión, de protesta, de asco. Si Gallegos lleva un propósito en esta obra –y es claro que lo lleva– este propósito lo consigue por medios que no son tan indirectos como podrían parecer: la conmoción religiosa del hombre se reduce ante el milagro y la caridad, e igual ante la pasión y la cruz; la humanidad se exalta ante el Jesús manso y amoroso, e igual ante el Jesús azotado y lacerado. Esta que es verdad religiosa, es también verdad dramática. Si en “La Colina” ocurren hechos y se escuchan confesiones repugnantes, ni el autor ni el espectador se refocilan con ellos; cada golpe, cada efecto dramático tremendista, produce en el espectador un nuevo impacto, le refuerza la posición en que se ha ido colocando, y la obra conduce, tanto a espectadores como a personajes, a un estado de exaltación que nada tiene de irreverente, menos de blasfemo y mucho menos de sacrílego. Pero siempre hay espíritus pusilánimes y personas que se desmayan cuando les ponen una inyección; lo grave ocurre cuando esos espíritus intentan imponer sus pequeñas reacciones anímicas como criterio general. Dichosamente, esto, que se temía que aquí ocurriera, no ocurrió.

Con los más crueles procedimientos dramáticos (que han sido atenuados un poco por el montaje estilizado y no naturalista de Carlos Catania), Gallegos comienza a examinar la reacción de un curioso grupo de seres humanos ante la ausencia oficializada de Dios; los reúne en una posada que vivía de peregrinaciones que concurrían al milagroso monasterio de la colina cercana, y nos dice que quienes –cualquiera fuese su situación dentro de la religión o del mundo– no tenían una fe íntima y arraigada sino una mera conformidad con los preceptos, aceptan la eliminación oficial de Dios como una liberación: les ha desaparecido el Dios del miedo y ya no habrá que dar cuentas a nadie; a vivir entonces la vida de los instintos. Nos queda claro que éstos, que se consagran por decirlo así a un tipo de vida nuevo y sin freno, son los que nunca habían creído realmente en Dios, pues de no ser así no iban a aceptar tranquilamente la imposición de una conferencia internacional.

Quedan los otros: los que guardan silencio, los que, en el fondo, no aceptan o no comprenden el decreto del absurdo. Y para éstos, la eliminación de un Dios oficial no es sino la oportunidad que necesitaban para entrar en agonía y buscar dentro o fuera de sí mismos, un Dios auténtico (no el Dios antropomorfo, anciano, barbado y de raza blanca de los cromos).

Algunos le objetan a “La Colina” lo que tiene de más teatral, audaz y religioso si se quiere, y es el contraste hábilmente introducido –nuevamente los procedimientos del teatro de la crueldad–: los neo-apóstatas eran, antes del decreto de la ONU, religiosos; quien encuentra a Dios en el último momento, había hecho previamente confesión de ateísmo. Pero está, entre los dos extremos, la figura más bella de la obra: la Novicia Marta, la joven sinceramente religiosa que no ha aceptado el decreto y que discurre, incólume, por los tres actos, como la paloma de la esperanza, para irse al final quién sabe si no en busca de nuevas catacumbas.

El conjunto lo completa un grupo humano común, telúrico, primitivo, bajo, pecador y vicioso: el posadero alcohólico, su mujer promiscua y su hijo anormal; gentes sin horizonte. Para ellos, también el suceso tiene proyecciones íntimas de amor y esperanza (en la obra se habla con frecuencia de esperanza, casi nunca de fe).

“La Colina”, más que tres actos tienen tres movimientos como una sonata: la lentitud prodigiosa y casi cómica del primero, contrasta con el horrible andante ritual del segundo; y todo desemboca en un implícito aleluya en el tercero. La construcción dramática es impecable.

La obra está abierta a muchas posibilidades de montaje. En su texto, Gallegos insinúa una presentación realista y orgiástica. Carlos Catania ha preferido una estilización: el segundo acto, por ejemplo, parece salirse de los límites de la posada para convertirse en un rito horrendo de purgación y de catarsis. Esta concepción será, sin duda alguna, calificada de tímida, ya que la reacción que el texto de la obra busca provocar en el público sería más violenta con una presentación literal y realista. Pero aun quienes tal sostengan, habrán de convenir en que Catania ha dirigido con espléndido sentido plástico, subrayando los mejores valores dramáticos, recurriendo constantemente al movimiento y la expresión corporal como apoyos cuando no como sucedáneos de la palabra. Ha buscado composiciones plásticas rituales, agrupaciones simbólicas de los personajes; ha jugado exquisitamente con la irrealidad de las luces, y ha logrado un formidable trabajo de equipo por parte de un elenco abundante en primeras figuras.

Noche a noche, como es natural, cambia, sube y baja la interpretación individual. Sin embargo, dentro del margen que ello permite, hay que señalar el trabajo sostenido iluminado e impecable de Anabelle de Garrido como la Novicia Marta; y hay que señalarlo, porque desde hace tiempo Anabelle de Garrido es una de nuestras más notables actrices, sin estruendo, sin señalarse a sí misma, dentro de una absoluta sobriedad; el primerísimo papel que hace aquí requiere un total control y una matización constante, y la actriz no lo traiciona ni un segundo. Igual poder de caracterización tiene Alfredo Catania, que en ningún momento deja de ser el modesto y humilde curita, construido hasta en el más pequeño detalle de vestuario o de ademanes; quien quiera observar una lección de actuación, observe el uso que Catania hace de los anteojos del cura. Gladys Catania es una Madre Superiora desparpajada, pero dentro de ciertos límites psicológicos más cerrados que los indicados por el texto; su actuación es sostenida, creciente, y espectacular; además, lo cual es importantísimo, perfectamente verosímil. Guido Sáenz consigue uno de los mejores trabajos de su ya larga carrera, en el papel de Tomás el ateo, difícilísimo por ser el personaje menos dibujado, menos claro, menos preciso de la obra, y es inexplicable que, siendo tan principal, Gallegos no lo haya tratado con el mismo esmero y la penetración profunda que a los otros; en el clímax del segundo acto (cuando proclama que habrá desaparecido Dios pero no el infierno), y en los últimos minutos de la obra, Sáenz alcanza considerable altura. El posadero Gregorio es la mejor interpretación que hasta la fecha haya dado Lenín Garrido; el personaje es relativamente menor, pero en manos de este actor adquiere un singular poder, una tremenda dimensión, y está perfectamente comprendido y realizado. Xinia Villalobos sigue siendo una interesantísima posibilidad de actriz y una presencia escénica de increíble intensidad, pero su posesión del papel la arrastra a veces demasiado, y hay momentos en que la posadera es casi ininteligible, como si la actriz se reconcentrara en sí misma y se olvidara de que hay espectadores en la sala.

El reparto lo completan dos figuras menores: Remberto Chaves es un discreto sirviente de la posada, y Jesús Marín hace un debut teatral impresionante en el breve, pero importante Manuelito, el hijo anormal de los posaderos: es raro que, dentro de un reparto de esta categoría, un debutante en papel breve impresione como impresiona el joven Marín, cuyas condiciones de actor están ahí, claras y firmes, para que sean desarrolladas como indiscutiblemente merecen serlo.

Sólo un detalle negativo apuntaríamos a esta representación de “La Colina”; la escenografía, esquemática y moderna, pero que no cumple ni con la función de sugerir, ni con la de ambientar.

“La Colina” es un triunfo de su autor, de su director y de sus intérpretes; una sacudida emocional y espiritual, una catarsis para el público y una obra de alto valor teatral y literario (aunque algunas objeciones estilísticas que se han hecho al texto son justas). Se ha dicho que en el aspecto teológico es superficial. Puede que sí. Pero no es obra para especialistas; si las conclusiones a que llega son obvias para versados, no podía ser de otro modo, pues lo que Gallegos quiso decir tenía que decirlo con claridad, que se lo entendieran.

Y se lo han entendido, pese al miedo de quienes, no entendiendo, temieron que el prójimo tampoco (p. 23).

En la edición del semanario *Eco Católico* del 28 de abril de 1968, el entonces presbítero Arnoldo Mora Rodríguez, publicó un artículo titulado “‘La colina’: signo de interrogación para [la] conciencia religiosa” en los siguientes términos:

Cuando por primera vez oí hablar de la recientemente estrenada obra teatral de Daniel Gallegos: *La Colina*, ésta me fue presentada por un amigo como la primera obra de teatro creada en Costa Rica, “perteneciente al teatro universal”, es decir, cuyo tema trascendía la “circunstancia” del hombre costarricense para remontar a una problemática que involucra al hombre en cuanto tal, a su entraña misma metafísica. Aguijoneado de esta manera por la curiosidad, no dudé un instante en aceptar la invitación que otro amigo me hiciera para presenciar el ensayo que en el Teatro Nacional realizara *El Arlequín*, el pasado martes 17 de los corrientes.

La asistencia a ese ensayo provocó en mi espíritu las reflexiones que contienen estas cuartillas, que presento al lector como una sencilla contribución al diálogo público que sobre *La Colina* se ha entablado. Más que un comentario de la obra, se trata de simples reflexiones que, en mi doble condición de sacerdote y profesor de Seminario, han suscitado en mi mente la temática de la obra y el peculiar enfoque que le da su autor.

Lo que más me impresionó en el teatro de Gallegos fue su incuestionable sinceridad: el hombre Daniel Gallegos se nos revela aquí de cuerpo entero, los pliegues y repliegues de su alma nos aparecen al desnudo, con la desnudez de una confesión o de un diario íntimo (especialmente en el segundo acto: una clásica pieza de “teatro psicoanalítico”). Esto solo bastaría para acreditar el valor artístico de la obra.

Mas nos equivocaríamos si viéramos en ella solamente el caso personal de Daniel Gallegos: por su temática –como decíamos al principio– y, sobre todo, por la situación existencial en cuyo seno germina esa temática. *La Colina* rebasa infinitamente el ámbito de lo íntimo del individuo Daniel Gallegos, que en este caso es tan sólo el portavoz o, mejor aún, el testigo –protagonista de una crisis religiosa quizás más que religiosa, humana– que afecta profundamente amplios sectores de la sociedad moderna y que nos equivocaríamos si dijéramos que no se da en nuestro medio.

A quien como sacerdote o laico militante interese especialmente el problema de la transmisión del mensaje cristiano y su testimonio en nuestro siglo XX, se le presenta en *La Colina* una real ocasión de asistir al debate, en lenguaje de hoy y hecho por hombres de nuestro tiempo, que más hondamente ha preocupado siempre al hombre: ser Dios-con Dios o ser-dioses-sin Dios, según la conocida expresión de Blondel, debate que comenzó ya en el diálogo del Paraíso (“seréis como Dios”, dijo la serpiente a Eva).

Nunca como ahora (es decir, a partir de la II Guerra Mundial y, de modo particular, a raíz del Concilio) se han planteado los teólogos el problema del ateísmo. Si éste ha acechado en todo tiempo al hombre, lo propio de la forma que hoy reviste es su

naturaleza existencial y su amplia extensión popular; ambas características debidamente puestas de relieve en la obra de Gallegos (la muerte de Dios se anuncia por la radio a manera de un plebiscito popular, y los motivos que los personajes aducen para su no existencia son de carácter específicamente existencial: la muerte inminente para D. Tomás, el hijo mongoloide de los taberneros, la inautenticidad de su vida cristiana para el ex-Padre José y para la ex-Madre Superiora).

A partir de Nietzsche el ateísmo dejó de ser una mera elucubración filosófica para convertirse en un modo de vida: lo importante para el pensador alemán no es probar la no existencia de Dios, sino vivir existencialmente su muerte como un modo de liberación (“desalienación” diría un marxista) a fin de alcanzar un humanismo (el Übermensch o Super-hombre) definitivamente auténtico.

La tendencia acentuadamente subjetivista del pensamiento filosófico a partir de Descartes y la situación absurda de su condición actual (guerra, subdesarrollo... muerte) que el progreso de la técnica y de los medios de comunicación, no han hecho sino agudizar, han hecho perder al problema de Dios su carácter antiguamente teórico para convertirlo en un interrogante de angustiado sabor existencial: lo que al hombre moderno interesa no es si Dios existe o no, sino qué sentido tiene Dios para la vida y sus problemas; pues si incluso llegáramos a demostrarle su existencia, se encogería de hombros si una tal perspectiva no encontrase para él una opción humana o, más exactamente, humanísticamente superior.

Por eso en la obra de Gallegos no encontramos el menor esfuerzo de refutación o justificación teórica de la existencia de Dios; y si el autor en el tercer acto se inclina por su existencia, lo hace fundándose en la autenticidad del testimonio de la Novicia Marta. Tal es, en efecto, el factor determinante de la conversión del ateo Tomás: todas las dudas que su refinada mente de literato había forjado alrededor de la existencia de Dios, desaparecen como por encanto ante la fe ingenua pero heroica de la joven novicia.

Una vez más queda patentizado lo que ya en la antigüedad había constatado la primitiva comunidad cristiana, a saber, que la aceptación del Kerigma pasa por el testimonio de los creyentes...

¡Que la creación en nuestro medio de una obra como *La Colina* y su presentación en nuestro Teatro Nacional, sea ocasión para la Iglesia costarricense (clero y fieles) de volver sobre sí misma e interrogarse sobre la autenticidad de su testimonio! (p. 21).



Figura 225. Aviso función de *La colina*, de Gallegos. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1968, p. 23.

Los anuncios sobre la presentación de *La Colina* difundidos en *La Prensa Libre* fueron a color, para destacar el nombre de la obra y el día de la presentación. Por diferir de los otros, se incluye el aviso del día 26 de abril de 1968 (Figura 225).

El 28 de abril, en el periódico *La República* aparecía un artículo titulado “Láscaris considera a ‘La colina’ obra existencialista”. Fue escrito por Hernán de Sandozequi V., quien, luego de un extenso recorrido por la evolución del teatro mundial en los últimos veinte años, que aquí se omite pues se desvía del objetivo de esta investigación, se refiere a *La colina* de esta manera:

Respecto a “La Colina” de Daniel Gallegos, creemos que la temática de su obra es una idea magnífica, está muy bien construida y fue muy bien interpretada, pero el bellissimo y alucinante tema de la MUERTE DE DIOS, a nuestro parecer, se ha desvirtuado un poco al tratar de complacer a los recalcitrantes “Solones” de la Censura, aunque también debemos de reconocer a esa “Sacrílega” intervención, que la FUNESTA TÉCNICA REALISTA ya por dicha en decadencia no se hizo patente ni manifiesta. Los “Tennessee Williams” van quedándose en el olvido, puesto que los “Stanislavsky” y los “Neimirovig Danchenko” fueron superados por sus propios discípulos: Vselov Meyerhold, Vaghtangov y el último en aparecer Michael Chéjov.

[...]

Como corolario, debemos admirar el espíritu de renovación total de ser del distinguido y culto grupo de “El Arlequín” por hacer un teatro “Comprometido”, de Vanguardia, de Bandera, olvidándose del éxito fácil y asegurado, de un teatro de nota social. Debemos entonces exclamar con asombro y júbilo: ¡Qué valientes, pero qué valientes son! ¡Dios los coja confesados y comulgados! No aceptamos nunca por arbitraria la resolución de la Oficina de Censura prohibiendo una obra de teatro, para eso tienen el recurso de decir: “No apta para menores”.

La obra de Daniel interesa, divierte, hace pensar, es mirífica, seráfica, algo celestial y hasta puede considerarse CATEQUIZANTE. En la actuación teatral sobresalen demasiado Gladys y Alfredo Catania. Sería interesante estudiar a fondo este fenómeno. ¿La dirección hizo resaltar o cuidó más a éstos? Por fortuna los nuestros no se opacaron o amilanaron y dan réplica entusiasta y emotiva a los experimentados argentinos. Es muy de admirar la actitud de sumisión disciplinaria de Guido y Lenín a las indicaciones del director y muy discretamente permanecen al margen. La esposa de Lenín, Anabel, sí tiene un buen papel y le saca partido y va en **crescendo** [negrita pertenece al original] su trabajo en cada nueva escena.

Xinia no repitió su brillante éxito en “Distinto”²⁰⁵ pero no desentona del conjunto. El joven Jesús Marín muy medido, pero exacto, en el ingrato papel del retrasado mental o del infeliz tarado y Remberto se desplaza con seguridad por el escenario, pero él vale más que el papel que le asignaron; tendrá que esperar algunos años... tal vez...

Por último: es agradable, pero muy agradable haber notado que Carlos Catania tiene inspiración y es un artista, por lo que nadie debe temer que sea sólo “Técnico Realizador”, gracias a Dios [mayúsculas pertenecen al original] (p. 26).

205 *Distinto*, de E. O'Neill, fue estrenada por el Grupo Israelita de Teatro (GIT) el 21 de febrero de 1968 y fue dirigida por Carlos Catania, en la sede del GIT. Xinia Villalobos hacía el papel de Harriet Williams (archivo personal de la autora).

El 29 de abril, seguían más personas opinando. Así, en el periódico *La Nación* de ese día, Santiago Pedraz comentó lo siguiente en un artículo que tituló “La muerte de Dios”:

Hace unos días leí con atención e interés el diálogo de un ateo y un deísta, que bajo la firma de Cristián Rodríguez publicó LA NACION. Se hablaba en aquel diálogo sobre “la muerte de Dios”. Las ideas crean ideas, y otras veces las ideas nos avivan los recuerdos o la memoria. A mí la lectura del diálogo de Cristián Rodríguez me avivó la memoria y recordé.

Hace bastante tiempo comenzó a hablarse de la Teología Radical. Esta teología es un movimiento que está haciendo avanzar las teologías cristianas y judía hacia el ateísmo. Son ya muchos los cristianos, especialmente de los Estados Unidos, que hablan de la Teología Radical, o dicho en otras palabras de la Muerte de Dios, que viene a ser algo así como una aventura teológica en apoyo de todos aquellos que se han decidido a vivir como “ateos cristianos”.

Es difícil para quien como yo no es teólogo aclarar la expresión de la “muerte de Dios”. Leyendo a Nietzsche afloran infinidad de interpretaciones sobre la proclamación de esta muerte y en un deambular interpretativo y sugerente podríamos plantear el tema de la forma que lo hacen Hamilton y Altizer:

- a) Que no hay Dios y que jamás lo ha habido. Es la posición del ateo tradicional.
- b) Que alguna vez, hace mucho tiempo existió un Dios para el que la fe y la oración eran necesarias, pero que ya dejó de existir aquel Dios. Se trata de una postura atea con la única salvedad de que, si hubo una vez un Dios y ahora ya no hay, es necesario determinar el “por qué, cuándo y cómo” sucedió su desaparición.
- c) Que la idea y la palabra Dios precisan con urgencia replanteo e incluso palabras nuevas.
- d) Que nuestra forma tradicional de lenguaje en liturgia y teología precisan de una revisión. La verdad permanece, pero las formas clásicas de pensamiento y de lenguaje pueden perfectamente haber periclitado.
- e) Que la figura de Cristo no es ya una figura redentora. Puede seguir siendo un ejemplo edificante, un guía, un camino, pero no una meta, ya que ha dejado de ejercer la función final de salvación o de redención.
- f) Que han de ser destruidos aquellos conceptos clásicos de la doctrina cristiana: Dios solución de problemas, poder absoluto, ser necesario, última aspiración.
- g) Que los dioses que los hombres crean deben morir siempre, de forma que exista una constante renovación en el pensamiento y acción hacia Dios.
- h) Finalmente dicen Altizer y Hamilton: Dios debe morir en el mundo de modo que pueda nacer en nuestro interior. La muerte de Jesucristo en la cruz es señal de la muerte mundana de Dios.

Las preguntas de “por qué ocurrió” y “cuándo ocurrió” la muerte de Dios es hoy la principal tarea de los “teólogos radicales”. Ellos dicen que para contestar estas preguntas se puede aprender mucho en la historia de las religiones, aunque sea sólo por aquello de que los dioses siempre han estado en trance de morir, desde el momento

en que cayeron los dioses del Firmamento, reducidos al animismo, hasta la desaparición de la divinidad personal o individual en la expresión culminante de la mística.

Al enfrentarse los teólogos radicales con el cristianismo se formulan la interrogante de la encarnación. Dios se hizo carne de un modo efectivo, y la teología radical añade que la encarnación misma lleva consigo la muerte de Dios.

El tema, tomándolo simplemente desde el punto de vista especulativo, es apasionante y sugerente. Esa pregunta que reclamó mi atención, en el diálogo de Cristián Rodríguez, “Ha muerto Dios”, me ha dado ocasión y sobrado motivo para dialogar conmigo mismo, y escribir el presente artículo, que no quiero terminar sin añadir el comentario que he encontrado entre mis notas y apuntes:

“La teología radical está empezando a recibir críticas, pero hasta ahora parece que gran parte de ellas consisten en signos de condescendencia, acusaciones de faltas morales y advertencias contra las modas pasajeras. Los teólogos radicales son conscientes de sus fallos morales que, por otra parte, parecen ser más o menos los mismos que afectan a sus colegas de otras escuelas teológicas. Niegan llanamente que pueda hablarse de su movimiento como una efímera moda. La teología radical no lo es todo, no pretende serlo. Sólo pretende abrir para el cristiano de hoy un camino en la edificación del mundo en que vivimos” (p. 79).

Como era de esperarse, Cristián Rodríguez no guardó silencio ante las palabras de Pedraz. En el periódico *La Nación* del día siguiente, 30 de abril, se leía, bajo el título “La religión y el Sr. Pedraz”, un extenso estudio sobre las corrientes filosófico-religiosas. No se ha reproducido aquí, pues se considera que no abonaba a la discusión sobre *La colina*.

Se ha incluido toda la discusión y las diversas opiniones sobre *La colina* que se dieron al calor del momento. Ahora bien, Guido Sáenz (2003) da su propia visión del asunto desde la distancia que marca el tiempo. Dice así:

La Colina, de Daniel Gallegos, tuvo un ajetreadísimo proceso antes de su estreno, en abril de 1968, por una torpe intervención de la Oficina de Censura. Se les antojó que la obra del laureado autor costarricense arremetía contra los principios religiosos de nuestro pueblo. El Teatro Nacional había otorgado las fechas para dar la obra varias veces. Como Presidente de “El Arlequín”, me apresté a solicitar la asistencia y el criterio de la propia Iglesia. La Curia Metropolitana nombró una comisión que me pidió ver un ensayo. A puerta cerrada se les representó la obra. Se reunieron posteriormente en una sala del propio teatro a deliberar, mientras los del reparto, con el director de la puesta Carlos Catania, nos comíamos las uñas esperando ansiosos el resultado de las conclusiones de la comisión eclesiástica. Se abrió por fin la puerta y fui llamado a “comparecer”. Hablaron así:

“La censura no entendió la obra. La pieza es fuerte, pero no hay nada que impida que el público la vea. Teológicamente tiene sus puntos débiles, pero no se trata de eso: es teatro y del bueno y eso basta. Es más, comuníqueme a los señores de la Censura que, si lo tienen a bien, estamos en la mejor disposición de asesorarlos en este asunto.”

Llamé a los directores de los principales periódicos, ambos amigos míos: Guido Fernández de *La Nación* y Rodrigo Madrigal Nieto, de *La República*. Al día siguiente,

en la primera página alguno de los titulares rezaba: “Más papistas que el Papa, miembros de la Oficina de Censura...”.

La obra tuvo una muy buena acogida de público y de crítica y años más tarde, siendo Ministro, me tocó acompañarla al festival Cervantino de Guanajuato, esta vez dirigida por el autor. Tuvo, posteriormente, una exitosa temporada en el Teatro Jiménez Rueda, en la ciudad de México.

La colina es una de las obras capitales de la dramaturgia costarricense y, sin duda, una de las mejores de su autor.

[...] (pp. 161-162).

Efectivamente, como señala Sáenz en la parte final de su artículo, *La colina* subió de nuevo a escena en 1976; esta vez fue un montaje de la Compañía Nacional de Teatro. En esta ocasión, dirigió el propio autor, Daniel Gallegos. Con ese motivo, la periodista Norma Loaiza escribió un artículo (con varias ilustraciones del montaje) para el suplemento *Áncora*, del periódico *La Nación*, del 25 de enero de 1976, titulado “Otra vez ‘La colina’”. El texto mencionaba:

Es posible que todavía los lectores recuerden la polémica que surgió en torno a la presentación de la obra *La Colina*, en abril de 1968. Una serie de contradictorias opiniones surgieron entonces y hasta la Oficina de Censura tuvo que ver en el asunto. Al fin dio la autorización final para que la discutida obra de Daniel Gallegos se pusiera en escena. Era la primera vez que el público aficionado al teatro se enfrentaba a una obra que, en opinión de muchos, “ofendía los sentimientos religiosos del pueblo costarricense”.

Daniel Gallegos estaba ausente. A su regreso dijo: “Jamás tuve la intención de ofender los sentimientos del pueblo; por el contrario, el tema de la obra es justamente el caos que sobrevendría con la muerte de Dios”.

[...]

Ayer como hoy, seguirá siendo obra discutida. Por eso creímos oportuno conversar con el dramaturgo costarricense y, además porque teníamos entendido que Daniel Gallegos había modificado partes importantes. Gallegos manifestó:

“Creo que la obra volverá a ser igualmente discutida y es posible que ahora mucho más. He clarificado algunos aspectos. El personaje ideológico de la obra ve su problema existencial, pero con el nuevo enfoque, lo mira desde un punto político social y eso le da una dimensión nueva, pero lógicamente el problema es el mismo: el hombre frente a la muerte y el concepto de Dios”.

Con atención escuchamos la respuesta de Gallegos y pensamos también que *La Colina* es posiblemente la obra de teatro nacional más candente. ¿Qué inspiró a su autor la concepción de la discutida obra? Gallegos lo aclara:

“En primer lugar, un artículo que leí hace muchos años en el *Time Magazine*, de Londres sobre la muerte de Dios y de ahí en adelante, todos los cambios que se están produciendo en la Iglesia y, sobre todo, su secularización y ciertos aspectos sociales de importancia que han motivado cambios en los curas jóvenes. Además, creo que el hombre siempre estará cuestionándose

acerca de su condición y su relación con los problemas frente a la vida y frente a la muerte y su justificación ante Dios y ante el hombre mismo”.

Sobre aquella ya lejana puesta en escena, bajo la dirección de [Carlos] Catania, Daniel Gallegos no habló, sólo dijo que Catania había hecho muy bien su labor y que él ahora estaba trabajando con un grupo muy dinámico.

[...] (p. 8).

También Guido Fernández rememoró lo sucedido con el primer montaje de *La colina* y se refirió ampliamente a la obra en un artículo titulado “‘La colina’, de la blasfemia madura a la irreverencia juvenil”. Este fue publicado en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 7 de marzo de 1976. El artículo fue ilustrado ampliamente con escenas de este nuevo montaje:

Cuando se estrenó “La Colina” hace ocho años, hubo todo un pequeño sismo en el mundo intelectual y artístico costarricense. Un infructuoso intento de prohibición de la Censura de Espectáculos la rodeó de cierta aureola de romántica rebeldía. Además, Daniel Gallegos era el primer autor costarricense que se atrevía a abordar un tema de connotaciones teológicas, y a hacerlo de manera tal que las almas ingenuas sufrieran un estremecimiento.

Tanto la circunstancia de que Dios hubiera dejado de existir según acuerdo del pleno de las Naciones Unidas, como el lenguaje procaz, provocativo y difícilmente concebible en personajes que hasta unas horas antes de abrirse el telón se suponía que vestían hábitos, hicieron que las trepidaciones se sintieran antes, durante y después del estreno.

El juicio crítico, desde luego, se nubló con estas influencias. Era inevitable emplear un cierto prisma subjetivo para defender, en la agitada polémica que se suscitó con ese motivo, una obra cuyas intenciones eran evidentemente intelectuales y cuyos valores, los que por entonces veíamos, eran intrínsecamente artísticos. El paso de los años, sin embargo, ha puesto a prueba si “La Colina” es una buena obra dramática.

[...] hace diez años el debate quiso reivindicar la vieja cuestión de la necesidad, posibilidad o realidad de la existencia de un ser supremo. Daniel Gallegos le vio posibilidades escénicas a esa controversia y decidió convertirla en una obra dramática. Su intención fue explorar las consecuencias de la muerte de Dios en personajes que representarían diferentes formas de ver, adversar o vivir la religión.

El primer objeto de la indagación fue el efecto de la declaratoria formal de la muerte de Dios en quienes se suponen viven más directamente en relación con la idea de un ser supremo; esto es, en la comunidad de clérigos, monjas y abades. La madre superiora de un convento, una novicia y el sacerdote, que se constituye en su guía espiritual son los personajes.

En segundo lugar, escogió el dramaturgo a un agnóstico, Tomás, un intelectual joven que se ha retirado a bien morir en la posada cerca del convento.

Finalmente, los dueños de la posada, una pareja que mutuamente se recrimina por su infelicidad, terminan de formar el cuadro de los personajes de “La Colina”.

Como desde el principio la premisa de la muerte de Dios se encuentra superada, la cuestión escénica, no es pues meramente especulativa, sino el significado que

adquiere una existencia sin Dios para quienes han vivido vinculados de una manera pasiva o activa, por admisión o exclusión, a esa idea.

El procedimiento dramático es el escollo: Gallegos decide desnudar el alma de sus personajes mediante el conocido recurso del juego de la verdad. Pero el compromiso de los personajes para confesarse no saca a flote sino una pequeña parte de los conflictos latentes en algunos de ellos. Daniel Gallegos no puede sostener el clima sino cuando se descubren las pasiones de la novicia y el sacerdote. La primera quita el velo a una relación con Dios que ha tomado forma de contacto sensual y emotivo con la imagen de Cristo, de la cual se siente culpable. El Padre José está en pugna consigo mismo, porque en el fondo ama a la novicia. En estos momentos el juego sí cobra tensión y plena validez dramática. Es en ellos en donde es posible advertir el talento de Daniel Gallegos como dramaturgo, especialmente por la forma como maneja la batalla entre los elementos activos de una pasión religiosa y los más sangrantes de una pasión humana.

La abadesa, en cambio, es una figura desprovista de toda justificación psicológica. En ciertos momentos su presencia en el escenario tiene solo un objetivo: la provocación. Un personaje que unas horas antes dirigía un convento, ahora emplea un lenguaje procaz, viste un “negligé” y bebe escocés.

No hay entonces malicia sino abierto desenfado en la forma como Gallegos concibe este personaje, un medio un poco ingenuo de lanzar al público frases de efecto que podían escandalizar, y escandalizaron, hace 10 años, cuando no se conocía en nuestro país el lenguaje directo y elemental en que ahora se expresan algunos dramaturgos, pero que ahora todo lo que se logra es hacer reír.

El personaje de Tomás está superficialmente tratado. Lejos de constituir un ingrediente vital en el drama se convierte en portavoz distante de lo que parecen ser los comentarios y opiniones del autor.

Los taberneros protagonizan, por su parte, un enfrentamiento brutal entre cónyuges, pero a veces con tanta truculencia que desvían, más que atraen, la atención del espectador.

Por cierto, el único detalle de mal gusto que hay en esta nueva versión de “La Colina” está en el personaje del hijo de esta unión, originalmente un retrasado mental, ahora una niña con las mismas limitaciones, pero, para colmo embarazada de un rufián²⁰⁶. La historia que explica este asunto está inserta en la obra con caracteres espeluznantes.

En resumen: “La Colina” no es una discusión teológica, sino una investigación sobre la conducta humana y sus relaciones con un ser supremo que ha sido suprimido abruptamente. Pero desde este ángulo, la obra muestra las consecuencias de la erosión. El tema ha perdido actualidad, y la fibra de los personajes, y sus conflictos, no son suficientemente válidos como para mantener el interés dramático a lo largo de toda la obra.

Lo que queda de “La Colina”, en estas circunstancias, es lo que suponemos que Daniel Gallegos quería evitar: que sonara simplemente a irreverencia juvenil y no a blasfemia madura (pp. 1 y 5).

206 En la versión definitiva de *La colina* se mantiene como en la versión original: un niño (varón) con retraso mental.

En México, la presentación de *La colina*, en 1976, generó comentarios como el siguiente, de Agustín Salmón, reportero del diario *Excelsior* de México. “En ‘La colina’ se logra dar visión que, sobre Dios, debe tener el hombre actual” publicado en la edición del domingo 6 de junio de ese año y se ilustró con imágenes de tres momentos de la obra.

Mientras nuestros productores mexicanos pugnan por adquirir los derechos de obras inglesas, francesas y norteamericanas, en Costa Rica se producen excelentes obras.

Mientras nuestra Compañía Nacional de Teatro ensaya todo el año para montar una sola obra, por lo general de autor clásico que ven sólo unos cuantos, la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica realiza una labor didáctica y masiva en su territorio y da a conocer a sus dramaturgos en festivales internacionales y en países del extranjero.

[El grupo] ha visto coronado su éxito con la puesta en escena de “La Colina”, de Daniel Gallegos.

[...] Además de la anécdota, la muerte de Dios en el mundo y sus consecuencias en los seres humanos, el tratamiento que les da Gallegos a sus personajes, humanos todos, verdaderamente todos, que más que de carne y hueso son de pensamiento, conmueven al público y en ocasiones la risa que sale del espectador en determinadas escenas, es producto del choque interno entre el planteamiento de la idea y la realidad.

Si durante esas dos horas Dios es objeto de escarnio, de burla, de análisis o de reflexión, es al final cuando deja Gallegos al hombre la posibilidad de encontrarlo en donde está, en cada uno de nosotros mismos.

Esta obra merece ocupar lugar notable entre la dramaturgia contemporánea de América.

[...] De “La Colina” hay que subrayar, además de la mesurada dirección de su propio autor Daniel Gallegos, las destacadas actuaciones de Oscar Castillo, ya conocido nuestro como actor y director; de Gladys Catania, Luis Fernando Gómez, Gerardo Arce, Ángela María Torres, Alfredo Catania, Olga Zúñiga y Mercedes G. Torres. Todos a un mismo nivel, a una misma categoría que una obra como “La Colina”, necesita (p. 5).

De nuevo el desconcierto del público: Ionesco en escena

El 7 de junio de 1968, en el Teatro Arlequín se puso en escena, por segunda vez en el país, una obra del llamado “teatro de lo absurdo”. Se trató de *La cantante calva* de Eugene Ionesco. La presentación fue en el Teatro Nacional, bajo la dirección de Carlos Catania, con elenco formado por Alfredo Catania, Gladys Catania, Anabelle de Garrido, Lenín Garrido, José Trejos y Haydée de Lev.

Habían pasado solo dieciocho años desde que la obra se había estrenado en el Théâtre des Noctambules en París en 1950. Jacques Lemarchand (1974) escribe en el prólogo de *Obras completas* de Ionesco lo sucedido en el estreno de *La cantante calva*:

Siempre me causa placer el recuerdo de los murmullos de descontento, las indignaciones espontáneas, las burlas que acogieron la aparición, en mayo de 1950, en el escenario de los Noctámbulos, de *La cantante calva*. Yo había pasado allí una velada extraordinariamente agradable, que los gruñidos y las risas irónicas de una parte de los notables del público habían hecho todavía más deliciosa. Lo peculiar del gruñido consiste en que es poco explícito, por lo que, deseoso de comprender en qué *La cantante calva* había podido desagradar a los notables, utilicé esa noche una técnica de la salida del teatro, que había puesto a punto hacía mucho tiempo y que recomiendo a quien quiera hacerse rápidamente una opinión exacta sobre lo que piensa un público del espectáculo que acaba de presenciar. [...] He aquí cómo opero. En cuanto baja el telón exclamo: “¡Bravo, bravo!”, intervengo en la gritería y luego me largo, me eclipso, me arremolino, me precipito y soy el primero que llega a la salida del teatro. Allí doy media vuelta, hago frente a la multitud que sale, remonto a contracorriente la oleada de los espectadores, como el salmón en el río. Eso provoca remolinos, congestiones, y retrasa la evacuación de la sala. Suspendo las operaciones del vestuario fingiendo que busco mi entrada y así tengo tiempo para escuchar las quejas, las lamentaciones, las expresiones de agravio y las agudezas acertadas que, un espectáculo que les ha desagradado, inspira en los notables. Esa noche, no una, sino diez, quince, veinte veces, oí este trozo de diálogo: “Pero, en fin, ¿por qué *La cantante calva*? Me parece, amiga mía, que no ha aparecido en escena cantante alguna. Por lo menos yo no la he visto. ¿Y calva! ¿Ha visto usted que alguno de los personajes fuese calvo?... ¿Y ese bombero? ¿Qué tiene que hacer ahí un bombero? ¿De quién se burlan?”. Era evidente que los notables no habían “comprendido”; les prometían una cantante calva y, como no les mostraban una cantante calva, se sentían robados, lo que no perdonan: Ionesco lo vio bien al día siguiente. Fue inútil que yo evocase, de grupo en grupo, *La Arlesiana*, insinuando que esa cantante calva era el resorte secreto de una obra infinitamente misteriosa, esotérica, y cuyo autor estaba visiblemente iniciado en los secretos de los Rosa-Cruz. Eso solo inquietó un momento.

Hay, por lo tanto, personas a las que les estorba su inteligencia (pp. 11-14).

¿Qué pasó en San José, Costa Rica? Primeramente, la obra llamó la atención del público. Aparte de un gran despliegue informativo de todos los medios de prensa de la época, también se dio un “juego” con los avisos del espectáculo, lo cual resultaba inusual en la trayectoria del Arlequín, ya que siempre primaba la formalidad. Considerando lo anterior, en esta ocasión, se dedicarán las siguientes páginas a explicar de qué “juego” se trataba.

El 2 de junio, el diario *La Nación* se adelantó a otros periódicos para informar acerca de la puesta en escena de esta obra en un artículo ilustrado con una fotografía de archivo de Gladys Catania (Figura 226).

El artículo que acompañó a esa fotografía de Catania se tituló “Tres únicas funciones de ‘La cantante calva’” y su contenido era el que sigue:



Figura 226. Fotografía de Gladys Catania, integrante del elenco de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 82.

El Arlequín, uno de los más destacados grupos teatrales de nuestro medio, anuncia para fecha próxima, primera semana de junio, un nuevo estreno que sin duda ha de sentar precedentes dentro de la línea del teatro del absurdo.

Se trata en esta oportunidad de “La Cantante Calva”, del autor laureado mundialmente por esta pieza: Eugenio Ionesco.

El Arlequín, que en término de los últimos meses presentara con gran éxito “Historias para ser contadas”, del autor argentino Osvaldo Dragún y “La Colina”, del autor costarricense Daniel Gallegos, nuevamente contará en su elenco con los actores argentinos Gladys y Alfredo Catania, siendo actriz invitada para esta oportunidad la actriz Haydée de Lev, e interviniendo en la puesta los destacados integrantes de El Arlequín: Anabelle de Garrido, José Trejos y Lenín Garrido. La dirección estará a cargo, como en las dos obras anteriormente mencionadas, de Carlos Catania.

Se nos adelantan interesantes detalles escenográficos y de vestuario de época que harán la delicia de los espectadores.

Bien conocida es la solvencia artística de los espectáculos presentados a lo largo de más de diez años del Teatro Arlequín; por ello no dudamos de que esta nueva presentación ha de constituir un acontecimiento artístico de invalorable importancia (p. 82).

En ese mismo periódico, se difundió un aviso (Figura 227) con la información necesaria en esos casos, como sala, título de la obra y la siguiente leyenda (¡absurda!), suscrita por la Junta Directiva: “Venga a verla el viernes 7 mismo y así podrá volver a verla el sábado 8 y el día 9 domingo, fácilmente; mientras que si viene el domingo 9, le será difícil volverla a ver el sábado 8 y, más aún, el viernes 7, día del estreno, ¡que es cuando usted tiene que venir!”



Figura 227. Aviso presentaciones de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 97.

En la edición del 3 de junio de 1968 de *La Prensa Libre*, junto con una fotografía de José Trejos, se anunció “La cantante calva’ de Eugenio Ionesco”:

Tres únicas funciones de este nuevo estreno de El Arlequín, se llevarán a cabo en el Teatro Nacional en la primera semana de junio.

“La Cantante Calva” del autor Eugenio Ionesco, que constituye una de las más festejadas comedias del absurdo, subirá a escena con la dirección de Carlos Catania y con un calificado elenco de actores integrado por Anabelle de Garrido, Gladys Catania, Haydée de Lev, José Trejos, Lenín Garrido y Alfredo Catania.

La intensa programación del Teatro Nacional para las fechas venideras, ha determinado que se ofrezcan a nuestro público sólo tres funciones de esta hilarante pieza, tan festejada por el público de todos países donde ha sido presentada.

Eugenio Ionesco, de origen rumano pero connaturalizado en Francia, donde vive desde hace muchos años, produjo con el estreno de esta obra en París, una verdadera revolución dentro del teatro, hoy a más de 18 años de aquel acontecimiento, su humor es de una actualidad tal que el público ve en ella a una de las más felices piezas teatrales del absurdo.

Próximamente daremos publicidad a detalles sobre el suntuoso y original vestuario de época que llevarán los actores como, asimismo, datos de la imaginativa escenografía (p. 37).

También en la edición de *La Prensa Libre* del día siguiente, 4 de junio, apareció la fotografía del elenco femenino de la obra (Figura 228), compuesto por Haydée de Lev, Gladys Catania y Anabelle de Garrido.

El texto que acompañaba esa imagen, con el título “La cantante calva” destacado en color rojo, decía así:

EL Arlequín presenta la comedia “La Cantante Calva”, en un despliegue de colores, sedas y brillantes interpretaciones por parte de Anabelle de Garrido, Gladys Catania, Haydée de Lev, José Trejos, Alfredo Catania y Lenín Garrido.

La obra hace reír de un modo nuevo y pensar de manera diferente, porque el tiempo y el espacio son como una pluma rizada o el lazo que corona el “tontillo” de una dama.

LA PRENSA LIBRE se complace en anunciar en sus páginas esta simpática y original comedia, que será aplaudida por un público numeroso, el viernes, el sábado y el domingo próximos (p. 24).

Esa misma fotografía se repitió el 7 de junio para anunciar la función de ese día.

El 4 de junio de 1968, en el periódico *La República*, se anunció: “La cantante calva’ en el Teatro Nacional. Viernes 7, sábado 8 (dos funciones), domingo 9”. La gacetilla estaba ilustrada con una fotografía en la que aparecían Lenín Garrido y Gladys Catania (Figura 229), y puntualizó lo siguiente:

El Arlequín presenta la modernísima y estimulante comedia LA CANTANTE CALVA de Eugene Ionesco, obra clave del teatro actual por su búsqueda absolutamente original de la risa



Figura 228. Fotografía elenco femenino de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1968, p. 24.



Figura 229. Fotografía de Lenín Garrido y Gladys Catania, integrantes del elenco de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 20.

en una nueva dimensión humana. EL ARLEQUIN cuenta de nuevo con la actuación de Gladys Catania y de Alfredo Catania, así como la actuación de Haydée de Lev del Teatro GIT, como actriz invitada. José Trejos, Annabelle de Garrido y Lenín Garrido completan este reparto realmente sensacional. La dirección es de Carlos Catania (p. 20).

En ese mismo medio informativo, *La República*, el día 5 se publicó una fotografía del elenco durante uno de los ensayos, mientras recibían indicaciones del director Carlos Catania (Figura 230). El texto que acompañaba esta imagen se incluye seguidamente.

TEATRO DEL ABSURDO: NUEVO MOVIMIENTO CULTURAL EN C.R.

El próximo viernes a las ocho y media de la noche se estrena la primera obra del “teatro de lo absurdo” que se da en un escenario costarricense. Este es uno de los aspectos más importantes dentro del movimiento cultural de nuestro país que va acorde a los cambios que se efectúan dentro del teatro europeo.



Figura 230. Elenco de *La cantante calva*, de Ionesco, durante un ensayo. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 21.

Se trata de la obra en un acto “La Cantante Calva” que llega al escenario del Teatro Nacional bajo la dirección de Carlos Catania y con la participación de un elenco escogido entre tres grupos diferentes: El Arlequín, El GIT (Grupo Israelita de Teatro) y el Teatro de los 21.

Con el objeto de enterarnos sobre la obra visitamos a Carlos Catania. Localizamos al artista en el Teatro Nacional cuando concluía el último gran ensayo de la obra.

—¿Qué opina del autor y del elenco?

—El autor de “LA CANTANTE CALVA” es Eugene Ionesco, escritor contemporáneo muy interesante y justamente uno de los promotores del teatro de lo absurdo. El elenco es heterogéneo. Entre las obras que he dirigido, quizás es el grupo más interesante.

—¿Conocía antes la obra?

—Sí. La dirigí en Argentina —país cuna de Catania— en 1963. Ahora de acuerdo a la experiencia he valorizado más algunos aspectos de la obra en sí efectuándole cambios de montaje.

—A todo esto: ¿qué se entiende por “teatro de lo absurdo”?

—Es el calificativo que le han dado los críticos. Es un juego constante de elementos realistas y sobre-realistas que surge del movimiento de los personajes. También se “juega” con el disloque del lenguaje.

—¿De qué trata la obra?

—No es obra que pueda describirse, por sus “inconsistencias”...

Luego de conversar rápidamente sobre el panorama de este teatro “nuevo” y de su autor que es un dramaturgo europeo de unos 55 años, Catania nos cuenta por qué se escogió la obra:

–Después de haber presentado con éxito “La Colina” de Daniel Gallegos, que es una obra con una densidad trágica muy intensa, pensamos que deberíamos renovar el estilo para los actores empleando algo de diversión que es tónica de este teatro.

–¿La obra es “pesimista”?

–No, al contrario. Tiene partes humorísticas bastante buenas... La obra no podría darse en Rusia. Para el socialismo el teatro de lo absurdo, por plantear una realidad vigente, no conviene.

–Entonces, ¿conlleva un tipo de crítica político-social?

–Bueno... digamos que es una crítica al sistema burgués.

–¿Cuál es el principal actor?

–Para nosotros no hay principal. Todos son buenos; buscamos que todos sean estrellas.

Bien, nuestra entrevista con Catania concluye. Este es un argentino que vive en San Antonio de Belén desde hace siete meses. Estará con nosotros unos tres años más y ya tiene una hijita tica. Está ambientado y eso es bueno para nosotros; porque tenemos un huésped valioso que nos está dando su experiencia cultural para un pueblo que quiere y pretende ser cada vez más culto.

Ante la presentación de la nueva obra este viernes en el Teatro Nacional, deseamos ¡muchos éxitos! (p. 21).

Por su parte, *La Nación* del día 5 de junio de 1968 publicó fotografías de dos escenas del montaje. La primera (Figura 231) muestra a Haydée de Lev, Alfredo Catania, Gladys Catania y Anabelle de Garrido. En la segunda (Figura 232) están Alfredo Catania y Haydée de Lev. Junto a esas imágenes, una gacetilla titulada “La cantante calva’ una hilarante comedia el viernes en el Nacional”, que se transcribe luego:

El Arlequín presentará “La Cantante Calva”. Tres únicas noches en el Teatro Nacional. Viernes 7, Sábado 8 (dos funciones) y Domingo 9.

Después de la sobria y dura presentación de “La Colina”, El Arlequín presenta ahora una hilarante comedia en colores, plumas y sombrillas que esconden una aguda crítica a nuestros tiempos y pensamientos: la casualidad, ¿será pura casualidad? ¿La experiencia...? ¿Nos enseña o nos engaña?

En “La Cantante Calva” brillan las actuaciones de Gladys Catania, Haydée de Lev, Annabelle de Garrido, José Trejos, Alfredo Catania y Lenín Garrido, dispuestos a hacer reír y pensar, bajo la ágil dirección de Carlos Catania.

Por compromisos del Teatro Nacional, esta comedia se podrá presentar solamente tres noches. El Arlequín ha decidido



Figura 231. Escena de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 36.



Figura 232. Fotografía de Alfredo Catania y Haydée de Lev, integrantes del elenco de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 36.



Figura 233. Aviso presentaciones de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 70.



Figura 234. Aviso estreno de gala de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 82.

el sábado 8, una función a las 6 p. m., además de la función regular de las 8:30 (p. 36).

En la edición de ese mismo día, el periódico *La Nación* difundió un anuncio (Figura 233) que evidencia parte del juego publicitario generado por la pieza en cartelera.

El aviso del estreno que el periódico *La Nación* publicó en la edición del día 6 de junio de 1968 (Figura 234), revela más elementos del juego publicitario, como el dibujo o la colocación de los nombres del elenco.

En la edición del periódico *La República* del 6 de junio, bajo el título de “Si dan ‘La cantante calva’ en Rusia fusilan a Catania”, se publicó el siguiente texto:

Un aspecto interesante surgió a raíz de una carta que nos envió Carlos Catania, director de la obra de teatro cuyo debut será mañana en el Teatro Nacional, a raíz de una entrevista que de manera exclusiva le hizo LA REPUBLICA y que en algunos términos amplía ahora.

Resulta que, en Argentina, Catania presentó esa obra que ahora aparece en nuestro escenario: “LA CANTANTE CALVA”. Entonces el Partido Comunista de su país le amenazó diciéndole: “Si presentas esta obra en Rusia, te fusilan”. La obra se espera con gran expectación y hay demanda de boletos desde ahora.

La siguiente es la nota de Carlos Catania:

“ACERCA DE LA CANTANTE CALVA:

Ruego a usted dé curso a la siguiente aclaratoria acerca del reportaje que días pasados tuve el honor que me hicieran los amigos periodistas Angulo y Longhi, quienes tuvieron la gentileza de venir al teatro, donde entablamos una amable plática informal. Por exclusiva culpa mía creo haber expresado en forma incorrecta dos ideas, respondiendo a las preguntas respectivas. Cuando afirmo que, en el grupo seleccionado para LA CANTANTE CALVA de Ionesco, son todos “estrellas”, quise significar peyorativamente, lo contrario, es decir: NO HAY “estrellas”, según conocen mis alumnos los puntos de vista que sustentó sobre eso. Y al decir que todos son “buenos”, quise expresar mi satisfacción, por la disciplina, dedicación y entusiasmo que todos ellos, de gran trayectoria, han evidenciado durante los ensayos. En segundo lugar, lo que digo sobre Rusia y el teatro abstracto (sic) también puede dar lugar a equívocos. Actualmente en Rusia, tenemos entendido, hay libertad para ofrecer cualquier tipo de espectáculos sin que oficialmente se presione hacia un “realismo social”. Incluso se ha montado Ionesco y con éxito, según nos informan.

La última reunión del P.E.N. Club, por otra parte, ratifica esa “amplitud literaria y artística”, ese intercambio entre dos mundos políticamente antagónicos. Han caído ya viejas barreras mentales. Es cierto que no hace mucho asistimos al lamentable caso de Daniel en Rusia, pero ese parece ya pertenecer a la historia, por suerte. Sin embargo, con motivo del estreno de

esta pieza en Santa Fe, Argentina hace ya seis años, recibí acerbos críticas personales de miembros del Partido Comunista. Uno de ellos me dijo: “Es denigrante que el teatro se utilice para divertir al burgués, sobre todo si el autor es un burgués negativo, que fustiga a los de su propia condición. Si das esto en Rusia te fusilarán”. Según él, yo era un herético del teatro. Discutimos mucho. Llegamos a la conclusión que también era un “burgués”, porque si fuera otra COSA no haría teatro ni escribiría, lo cual era convincente. Finalmente concluyó: “la pieza es una crítica a una mentalidad y a un modo de vida, pero está escrita de tal modo que sólo una ELITE la gozará. Conclusión: es reaccionaria”. En este punto preferí callarme la boca. Después del estreno se probó que la “antipieza”, como la llama Ionesco, atraía a TODA CLASE de público. Recordando este hecho es que afirmé, sin proponérmelo, lo aparecido en el reportaje.

Le quedo a usted muy agradecido.

Carlos Catania [negritas y mayúsculas pertenece al original] (p. 37).

El 6 de junio, en la columna “Chisporroteos” del periódico *La República*, Alberto Cañas se refería, en tres párrafos, a *La cantante calva*, para aclarar un par de asuntos:

Esta noche, en el Teatro Nacional, estrenarán los del Arlequín la comedia de Eugene Ionesco “La Cantante Calva”.

No es –como se dijo en crónica aparecida el miércoles– la primera obra de Ionesco que aquí se representa. El propio Arlequín puso, en 1959, “La Lección”.

Algo que no se ha dicho, es si el estreno de “La Cantante Calva” será una función dedicada al Licenciado Gunnar Pinto (p. 9).

El anuncio del estreno de la obra, tal como apareció en el periódico *La República* del 7 de junio de 1968, se muestra en la Figura 235. Era más sencillo que otros ya vistos, pero con los nombres del elenco formando una hélice.

Ese mismo día 7, en el periódico *La Nación*, se informó “Gran presentación en el Arlequín”. Se incluía, además, la siguiente fotografía de Alfredo Catania y Anabelle de Garrido en su papel de los señores Martin (Figura 236):

El pie de la imagen lo explicó:

Alfredo Catania y Anabelle de Garrido como el señor y la señora Martin, la pareja más trágicamente distraída y olvidadiza del mundo.



Figura 235. Aviso estreno de gala de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 30.



Figura 236. Escena de *La cantante calva*, de Ionesco (Alfredo Catania y Anabelle de Garrido). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 12.

Por compromisos del Teatro Nacional, el Arlequín presentará con seguridad solamente tres noches “La Cantante Calva”, hilarante comedia de Eugene Ionesco. El sábado se dará una función a la 6 p.m. para público juvenil, aprovechando al máximo las oportunidades de usar el Teatro Nacional, que está ocupado como nunca.

En el reparto: Alfredo Catania, Anabelle de Garrido, Haydée de Lev, José Trejos, Gladys Catania y Lenín Garrido, bajo la dirección de Carlos Catania (p. 12).

La carátula del programa de mano de *La cantante calva* (Figura 237), la ocupaba casi en su totalidad el dibujo (de artista no identificado) utilizado en la publicidad del montaje.



Figura 237. Carátula del programa de mano de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

El 9 de junio en el periódico *La República*, con una fotografía de las dos parejas (los Smith y los Martin) y la sirviente (Figura 238), se anunció: “¡Qué cascada de gozada! ¡Qué cascada de carcajada! Última función”.

El texto que acompañaba la imagen era el siguiente:

“La Cantante Calva”

EL ARLEQUIN presenta hoy la hilarante, fascinante e inquietante comedia moderna, “LA CANTANTE CALVA”, de Eugene Ionesco. Forman el brillante reparto Haydée de Lev, Anabelle de Garrido, Gladys Catania, Alfredo Catania, José Trejos y Lenín Garrido, bajo la dirección de Carlos Catania. Escenografía de Lenín Garrido.

Por compromisos del Teatro Nacional, se considera hoy la última función (p. 44).

La crítica de Guido Fernández se publicó en el periódico *La Nación* del 9 de junio de 1968 y decía así:

De “La cantante calva” estrenada el viernes en el Teatro Nacional por El Arlequín puede decirse que es un Ionesco con aditamentos, con muletas. Por lo tanto, un poco adulterado. No es que no se deba adular a Ionesco. El autor mismo cambió el nombre de esta “antipieza” varias veces (“Cómo aprender inglés sin mucho esfuerzo”, “La hora inglesa”, “Batacanas del Big Ben”) antes de que con el nombre de “La cantante calva” se la despedazara la crítica parisiense allá por mayo de 1950, entre otras cosas porque no aparecía en escena cantante alguna, mucho menos calva; y no fue sino a la centésima representación que se le ocurrió sustituir a los Smith por los Martin en la escena final. Pero es obvio que una obra cuya misión fundamental no es solamente poner de relieve la vacuidad del lenguaje, sino penetrar en ciertas costumbres burguesas y observar hasta sus últimas posibilidades la forma como conducen a la pérdida de la identidad, tiene que ser representada con una rigidez y una ceremonia mortalmente serias. De lo contrario, ese clima obsesivo que va formando la repetición casual de frases hechas se rompe, como ocurrió la noche del estreno cuando los Martin están a punto de reconocerse y de pronto la música interrumpe su ominoso silencio; de lo contrario, la sátira que se insinúa en la descarnada superficialidad de una velada entre amigos, queda en caricatura y en grotesca fantasmagoría; de lo contrario, el proceso de la “desrealización” de los personajes, esa facultad de intercambiarse los parlamentos y los gestos, que conduce a una confusión de identidades —ahí donde Ionesco ancla su “contrateatro”— pierde la magia que le hace ser algo más que parodia.

La historia —porque ya es historia— del teatro del absurdo lo señala sin ambigüedades. Lo que este cronista vio en Nueva York y París fue “La cantante calva” de réquiem, la obra que desde su concepción en el Teatro de los Noctámbulos le dio notoriedad y prestigio al rumano-francés que revolucionó el drama contemporáneo hace apenas dos décadas. La puesta en escena fue como la de una pieza realista, al estilo de Ibsen. Nicolás Bataille, quien tuvo el privilegio de acogerla y dirigirla, ni siquiera se la dio a leer al escenarista para que hiciera el diseño: le dijo simplemente que se trataba de montar “Edda Gabler”. El decoro, la flema, la folklórica frialdad del inglés quedan intactas, y entonces todo es más sutil.

Aquellas dos parejas, entregadas a los diálogos que son el nudo en donde se amarra la obra —el “reencuentro de los Martin y el esfuerzo por localizar a un Bobby Watson que es, simultáneamente, mujer, hombre, tío, sobrino, abuelo y nieto—, lucen alucinadas. El mensaje, ciertamente, se hace más comprensible para el espectador, pero sin que ello merme dignidad intelectual a la tesis ionescuiana ni rigor a su estilo. En contraste, el preámbulo de Catania es una jerigonza cantinflasca con intención frustrada, porque si lo que perseguía era afinar el ambiente y preparar al público, lo que logró fue desconcertarlo y, a duras penas, hacerlo sonreír. José Trejos divirtió a sus amigos con “La padurga”, pero sólo para restarle poder al tercer nudo de “La cantante calva”, la anécdota sobre “El catarro”. Desde el decorado, que debió ser una sombría, estirada sala victoriana —inglesa, como advierte Ionesco, de pared a pared— hasta la actuación, que se entregó a una pantomima de voces y ademanes, la versión de Carlos Catania de esta pieza angular del teatro del absurdo,



Figura 238. Posando para la foto. *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 44.

es pues antojadiza, deformante. La obra quedó desnuda de intención. El trastrocamiento de la realidad como expediente para mostrar el vacío de comunicación entre seres humanos quedó reducido a la categoría de un “happening”.

El ejercicio, sin embargo, no fue en la futilidad. El segundo contacto con Ionesco que tiene el público costarricense puede no ser tan genuino –“La lección” de Moulaert era otra cosa– pero el golpe está ahí, la sacudida se ha dado, y Carlos Catania, a pesar de que partió de otras premisas, llega a consecuencias interesantes. En primer término, le dio a la pieza una rara movilidad, que no está en ella, pero que, puesta dentro del contexto de una interpretación como la suya, puede valer por sí misma.

Los Martin, los Smith, el jefe de bomberos y la criada no son sobrios ingleses, aburguesados, acartonados, secos. Son frívolamente latinos. Ionesco, como ha dicho un cronista, es pesadilla, obsesión, ansiedad. Pero su teatro no es voluptuoso. Se vale de medios casi realistas, porque la melodía de la conversación cuando es distante no parece absurda, y porque la enigmática conducta de los personajes, cuando se ve en conjunto, parece normal y explicable. Difícil de enmarcar dentro de la ya venerable tradición de Adamov, Beckett y Tardieu, este Ionesco, en cambio, sí puede ser blanco de la crítica que asegura que el truco está en ridiculizar el idioma. Pero, aunque las mutaciones dejaron a más de uno con la sensación de que se le tomó el pelo, sin reproche puede decir que, de paso, se divirtió (p. 18).

Ese mismo día 9 de junio se anunció la última función, por compromisos del Teatro Nacional (aunque se sabe que luego se ofrecieron algunas presentaciones extra, como se informó el 13 de junio en *La Nación*). La imagen de esta nota informativa (Figura 239) es fundamental para tener una idea bastante aproximada de la escenografía de la obra.

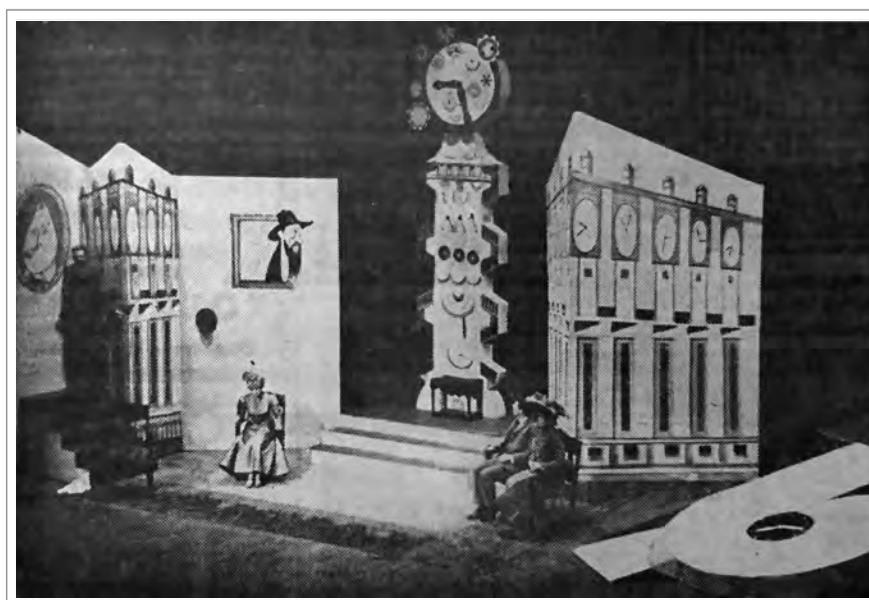


Figura 239. Escenografía de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1968, p. 65.

La crítica de Alberto Cañas (O. M.) se publicó en *La República* del 13 de junio bajo el título de “La cantante calva” y decía así:

(La Chantatrice Chauve). Anti-pieza en un acto de Eugene Ionesco. Presentada por el Teatro Arlequín, con Gladys Catania, Lenín Garrido, Haydée de Lev, Alfredo Catania, Annabelle de Garrido y José Trejos, bajo la dirección de Carlos Catania. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Comencemos aprovechando esta oportunidad para dar la bienvenida a Guido Fernández, que se incorporó nuevamente a la cofradía de los que escribimos sobre teatro. Su buen juicio y la rigurosidad de su criterio han sido siempre un elemento positivo de la vida teatral, y era justo y necesario que volviera a sus carneros como lo ha hecho.

Este Carlos Catania es un diablo. En lo que va del año, nos ha ofrecido cuatro obras teatrales, cuatro puestas en escena finísimas y acabadas²⁰⁷. Trabaja con una velocidad y una seguridad increíbles, y ha traído a nuestro teatro una actividad frenética como no se veía desde los tiempos en que Jean Moulaert logró presentar cinco obras en un año (al ritmo que lleva, Catania podría presentar 8 en el presente).

El de “La Cantante Calva” es el más espectacular, el más complicado, el más imaginativo de los montajes que ha logrado ante nosotros. Y si su concepción de la obra traiciona el espíritu del autor, como lo ha insinuado Guido Fernández, sería cosa a discutir por todo lo largo y lo alto, porque hay textos (incluso del propio Ionesco) que parecen acreditar las dos opiniones. ¿Hay que creerle a Ionesco? Dice que su obra debe ambientarse en una sala inglesa, con muebles ingleses, con personajes ingleses, vestidos de ingleses, etcétera. Por otra parte, ha dicho que nunca intentó que su obra fuera de ambiente inglés. ¿Cuándo le creemos? Nuestra opinión (personal y humilde) es que posiblemente la obra resulte más absurda si lo absurdo del diálogo contrasta con la rectitud estirada de la escenografía, pero como nunca la hemos visto así, y nos hemos divertido a lo grande con la concepción de Catania y la imaginativa escenografía de Lenín Garrido, esta suposición tiene no sólo de teórica sino también de académica y bizantina.

Lo que Carlos Catania ha hecho, en gran parte, son variaciones sobre el tema de “La Cantante Calva”, imaginando, ampliando, moviendo y bailando. No es Ionesco una vaca sagrada cuya literalidad deba respetarse so pena de lesa majestad, y en todo caso el texto está incólume. Sólo que muchas veces los personajes no se comportan con la compostura victoriana que en ocasiones el autor sugiere (y luego no sugiere y más tarde niega). La obra está sujeta a interpretaciones, y la de Catania es tan válida como cualquier otra, sobre todo habida cuenta de que el espectáculo es formidable, la dirección escénica de una gran precisión, la diversión grandísima y la interpretación impecable. Impecable al extremo de que nos atreveríamos a afirmar que no se ha visto aquí labor de conjunto más perfecta y equilibrada: que los seis actores están a igual nivel, y el nivel es altísimo, sin un solo bache ni un solo descenso. Un nivel absolutamente profesional, diríamos.

207 Se refería a *Distinto*, de E. O'Neill, estrenada por el Grupo Israelita de Teatro (GIT) el 21 de febrero; *La Colina*, de Daniel Gallegos, estrenada por el Arlequín, el 20 de abril; *Contrato matrimonial*, de Efraim Kishon, estrenada por el GIT, el 9 de mayo y *La Cantante Calva*, que era la obra que comentaba Cañas en ese momento.

Los personajes corren, dan saltitos, se visten de rojo, se desmayan, dan rodeos (o comiquísimamente deciden darlos) para llegar a la puerta, y de paso José Trejos se da el gusto de recitarnos “La Padurga”, el viejo e incoherente soneto de Juan Pérez Zúñiga, que ahora nos resulta el pionero y predecesor del absurdo con setenta y ocho años de anticipación.

“Tragedia del Lenguaje”, ha dicho alguien –creemos que el propio Ionesco– sobre esta obra. El absurdo se origina en la idiotez de la conversación cotidiana, en la falta de sentido de las cosas que diariamente decimos, en que podemos sostener una conversación larguísima sin decir nada, y discutir y enojarnos sin saber por qué ni lo que estamos diciendo. “La Cantante Calva” no versa sobre la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos (tema de moda, que preocupa y angustia a los intelectuales más recientes), sino sobre algo que, siendo pariente de ese tema, es risible: la esterilidad de esa comunicación. Los personajes de “La Cantante Calva” se comunican, pero tanto les valiera no hacerlo, porque lo que se comunican no merece la pena.

El don que Dios le dio a Ionesco de concebir las más lógicas y divertidas incoherencias, está aquí a cuerpo completo. Todos los hombres son iguales, nos dice (todos se podrían llamar Tony Watson; la familia Martin podría tomar el sitio de la familia Smith y nada ocurriría con ello), y todos los hombres son igualmente idiotas. Nos entretenemos con anécdotas sin sentido, con fábulas estúpidas, con relatos polifurcados hasta el absurdo. Y por medio del absurdo sentimos que se nos están diciendo sapientísimos disparates, que nos están enterando de lo estúpido que somos, de lo estúpidamente que vivimos, y de que no podríamos vivir de otra manera.

Perfectos el caballero inglés de Lenín Garrido, y el gomoso **fin de siècle** de Alfredo Catania; perfecta la extravagante dama con válvula de escape de Gladys Catania y la elegante y vacua señora con pretensiones de Annabelle de Garrido; perfecta la “stan-laurelesca” doncella de Haydée de Lev, capaz de dar gritos y hacer muecas; y perfecto el intruso Capitán de Bomberos de José Trejos, que llega allí no se sabe por qué, y se va también sin que se sepa por qué. Perfecta la manera de soltar las paradojas, las contradicciones y los disparates. Perfecta la **melée** final sin pies ni cabeza, en que todos gritan y se desgañitan.

Esta no es “La Cantante Calva” que hemos visto anteriormente en otras partes. Pero es “otra” Cantante Calva; (Ionesco cuenta un cuento: “otro perro le dijo a otro buey”). Y debe de haber muchas cantantes calvas, tantas cuantos directores haya; tan buenas como lo sean esos directores. Y la de Catania es muy buena, movidísima, divertidísima, con el absurdo subrayado y ampliado, si cabe.

El público, que recibió con muchas dudas “La Lección” cuando Jean Moulaert la puso en 1959, se ha entregado esta vez. Se ha metido dentro del absurdo, lo ha aceptado, lo ha entendido, y esto –en palabras de Ionesco– es sumamente conveniente para el hígado y para la apoteosis (p. 36).

Aunque se habían programado escasas funciones para dar paso a las presentaciones de la Compañía de Arte Dramático de Monserrat Salvador y Esteban Polls que había llegado a Costa Rica y que estrenaba, el 20 de junio de 1968, *Un tranvía llamado deseo*, de Williams, cuyos anuncios ya habían aparecido en los diarios de mayor circulación nacional, el público se volcó a ver *La Cantante Calva* y hubo que dar dos funciones extra. Así se anunció en el diario *La República* del 15 de junio (Figura 240)

con el hilarante momento en que aparece José Trejos como el bombero que buscaba un “fueguito”.

El aviso de esa misma edición de *La República* del 15 de junio anunciaba las dos últimas y definitivas funciones para el domingo 16 y el lunes 17. Aunque los lunes no había funciones, el espacio se habilitó para esa última presentación.

El domingo 16, en el suplemento *Contrapunto Dominical* del periódico *La República*, se difundió un artículo muy interesante (lamentablemente sin firma) titulado “A propósito de ‘La cantante calva’”. Se acompañaba de la fotografía de Lenín Garrido y Gladys Catania antes presentada en la edición del 4 de junio de 1968 de *La República*. El texto decía así:

I.-El público:

Ya el público costarricense tuvo contacto con el teatro del absurdo hace algunos años. Nos referimos al montaje de “La Lección” de Ionesco. No es pues, “La Cantante Calva” la primera obra del absurdo montada en Costa Rica.

Cabría preguntarse si el público costarricense está o no preparado para el teatro del absurdo.

En Europa y otros países de gran actividad teatral, “La Cantante Calva” es ya una obra “histórica”. Es la primera obra de Ionesco y representa un rompimiento con la tradición teatral del momento. Además, la obra es puesta en escena en un momento crítico del teatro en Francia: los excesos de un teatro excesivamente naturalista habían eliminado nuevas posibilidades.

Al lector interesado en el teatro del absurdo en general y al interesado en conocer el desarrollo de “La Cantante Calva” lo remitimos al magnífico libro de Martin Essling, “El Teatro del Absurdo”. No cometeremos aquí el error de contar esa historia.

Sin embargo, queremos hacer notar que Ionesco con esta su primera obra, conmueve al ambiente artístico y marca un nuevo camino a seguir. “La Cantante Calva” se ve actualmente en Europa con ojos curiosos, con ojos historicistas.

¿Qué significaría para el público costarricense su presentación? Las reacciones fueron múltiples. Para un público conocedor, la obra no constituyó mayor sorpresa; al contrario, por razones que se darán más adelante, sobre todo en cuanto al montaje, para algunos fue una ligera decepción (entre ellos, nosotros). Para otros, la obra fue sorpresiva. Algunos –los menos–, la comprendieron (creemos que, de ellos, debido a la forma en que fue montada, pocos captaron su mensaje). Otros, los más, se sorprendieron ante ella; produjo el mismo efecto que a los parisienses hace veinte años: protestas de algunos y satisfacción de otros.

Sobre este último grupo de personas es que debemos fijar nuestra atención. Constituyen tal vez el verdadero “grupo experimental”; es sobre ellos que la obra podría lograr el mayor efecto.



José Trejos, recibe el aplauso de sus compañeros, y del público también.
El próximo domingo se repondrá la hilarante comedia “La Cantante Calva” de Ionesco, obra que ha deleitado, irritado y entusiasmado al público.

Figura 240. Escena de *La cantante calva*, de Ionesco. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1968, p. 29.

Sin embargo, algo extraño pasó. La obra que debería disgustar a muchos, gustó. Es indudable que la mayoría de los asistentes al estreno salieron muy satisfechos de haber pasado un rato agradable y sumamente divertido ¡qué barbaridad!

II.-La obra:

Se podría afirmar que una de las preocupaciones fundamentales del mundo moderno es la comunicación. Ionesco vive esta preocupación. Siempre es peligroso buscarle interpretación a una obra y aún más si es de Ionesco; se cree que ni él mismo está seguro del significado de sus obras. Y eso es lógico: sus piezas, antes que todo, son vivencia y su mensaje radica en ellas. Aún más, es fundamental la vivencia que la obra crea en el público. Pues bien, dentro de esta multiplicidad de vivencias, en la obra a que hoy nos referimos, la fundamental es la de la inutilidad de la comunicación humana. Sobre esto recaerá Ionesco una y otra vez; basta recordar “Las Sillas” y “La Lección”. Pero no hay que olvidar otro aspecto de crítica igualmente importante: la obra es un fuerte ataque contra lo burgués, contra lo despersonificado de esa burguesía. En torno a estos dos aspectos, se teje una trama sin principio, fin o solución. Al contrario, la escena final cierra la obra en un anillo. Los “valores eternos” de la burguesía prevalecerán como han prevalecido una serie de valores decadentes de una aristocracia igualmente decadente.

¿Crítica social en una obra de Ionesco? Evidentemente sí. Crítica a una sociedad intrascendente que ha perdido el sentido de lo misterioso, a una sociedad sin imaginación, a una sociedad cartesiana.

La obra presentada tiene, por consiguiente, una gran dimensión humana y esto es esencial en Ionesco; es en esta profunda humanidad donde radica su humorismo.

III.-Lo cotidiano:

Quien haya leído nuestro artículo sobre “La Colina”, tal vez recuerde que hablando del efecto del distanciamiento de Brecht dijimos que éste consiste en que “la representación deje reconocer al objeto, al mismo tiempo que lo haga aparecer extraño”; y más adelante: “la representación extrañada nos representa como extraño lo que acostumbramos ver como cotidiano”. Pero lo importante en Brecht es hacer que el espectador tome posición, cobre una nueva visión de la realidad y participe en ella.

Ionesco ha luchado para que el teatro trabaje con técnicas de asombro. La realidad del espectador debe ser destruida, así como su percepción del lenguaje y su sistema de pensamiento. Con esto se logra una nueva y asombrosa perspectiva de la realidad.

Es interesante ver cómo Ionesco, el más acérrimo detractor de Brecht, propone un efecto de distanciamiento más radical. En ambos, sin embargo, podemos decir que el fin es el mismo: cobrar conciencia de la realidad. Cada uno, por supuesto, de la realidad más acorde con su ideología.

Podemos pues, hablar de un verdadero “realismo” en Ionesco. Con él, el método de toma de conciencia de la realidad radica en el absurdo: presentar como “absurdo” todo aquello a que estamos habituados. Las fórmulas del lenguaje cobran aquí nuevas dimensiones; lo habitual se convierte en trágico, lo trágico toma matices cómicos.

Existe una diferencia fundamental entre distanciamiento brechtiano y nuestro pretendido distanciamiento ionescuiano: en el segundo, falta la solución dialéctica personaje-actor-público, y esto es lo que separa a los dos autores y los convierte en antagonicos.

IV.-Lo cómico:

¿Es Ionesco un humorista? Indirectamente lo es; ¿por quererlo?, no. Pidiendo perdón al gran dramaturgo podríamos comparar sus obras con el mono. El hombre se ríe ante un mono por lo humano que encuentra en éste. Es la imitación de lo humano lo que nos hace reír.

Con las obras de Ionesco sucede lo mismo: nos reímos al ver en escena aquello que hacemos todos los días.

No es cómico por el contexto ni por lo que sucede, es cómico por ser imitación de lo cotidiano. Ionesco es un humorista sin quererlo y un finísimo humorista.

El error sería tratarlo como humorista. Eso nos llevaría a malas interpretaciones.

Sería interesante analizar ahora un aspecto: el del pretendido “juego” de sus obras. Tal vez sea éste uno de los ángulos más delicados de su obra. Catania en un artículo en *La Nación* relaciona el concepto de “juego” con el de “libertad en el arte”. Nos parece que la solución no va por ahí. El juego en Ionesco es la realidad misma o, mejor dicho, la presentación de la realidad desde ese “ángulo sacrílego” de que habla Catania. Pretender que el juego es libertad podría llevar, y así lo hace, a enormes desviaciones en un montaje. El juego es el juego de la realidad: el juego de las convenciones humanas.

V.-Lo absurdo:

En Ionesco lo absurdo es lo cotidiano. Cabe hacer al respecto algunas aclaraciones. Lo absurdo no es lo descabellado, no es lo fuera de lugar. No son los parlamentos largos e incoherentes; tampoco es lo ridículo. Sin embargo, lo absurdo tiene un poco de todo eso; pero, y esto es lo más importante, por simple accidente. (Recordemos al mono).

Es ese “ángulo sacrílego” lo que nos hace parecer lo cotidiano como absurdo. ¿En qué consistiría ese “ángulo sacrílego”? En nada. El “ángulo sacrílego” es un mero artificio para designar a nuestro mono. Somos nosotros, humanos, al ver el mono, los que creamos o inventamos el “ángulo sacrílego”. Podría parecer, después de escribir esto, que algún lector considere que le quitamos méritos a Ionesco ya que le damos mucha importancia al espectador. No, la genialidad de Ionesco, sobre todo en sus primeras obras, es la de presentarnos ese mono, esas situaciones que, puestas de otra forma, por otra mano, no serían más que una serie burda de escenas inconexas. El “mago” Ionesco nos da una obra repleta de contenido a base de situaciones de la vida diaria.

VI.-El montaje:

Desde que los Catania aparecieron aquí, nuestra escena ha tenido un gran impulso y creemos que pocas veces hemos registrado una actividad teatral tan intensa. Ya con ello basta para que califiquemos su presencia de provechosa. Aparte de si son correctos o no, todos sus montajes tienen una gran calidad y espíritu propio.

La estadía de los Catania aquí puede llegar a ser muy provechosa, depende de la gente que se reúna en torno a ellos. Es decir, que puedan formar un grupo de gente de teatro capacitada y responsable.

Cuando tengan que regresar a su Patria, si es que algún día tienen que hacerlo, podrán regresar muy satisfechos por la labor realizada.

Carlos Catania es un director lleno de ideas. Muchas y nuevas ideas están presentes en cada uno de sus montajes. Hemos diferido en algunos aspectos de sus montajes, pero creemos no haberle negado sus aciertos y muchos aspectos positivos.

Aparte de errores de concepción que después analizaremos en detalle, el montaje de “La Cantante Calva” fue todo un éxito. Fue un espectáculo visual admirable, magníficamente montado e impecablemente actuado. Pero no fue “La Cantante Calva” y aún menos Ionesco.

- a) El prólogo: Aparte del carácter típicamente cantinflesco y no ionesquiano que tuvo el prólogo de Catania, su principal defecto es otro. Creemos que es fundamental en “La Cantante Calva” el efecto de sorpresa o desconcierto que al inicio puede causar sobre el público. Esto va asociado con ciertos elementos de decorado del cual nos ocuparemos más adelante.

El público se debería de encontrar ante una sala inglesa correctísima, con unos ingleses también muy correctos que parecen hablar también muy correctamente. Es ante esta dualidad de “seriedad” o “tomadura de pelo” que el público hace su primera toma de realidad.

- b) El decorado: Admirablemente diseñado por Lenín Garrido. El reloj, más que un instrumento era un tótem y como tal regía la vida de la pequeña tribu.

Nos preocupó un poco la copia de la caricatura de Toño Salazar a Valle Inclán. Creemos que se deba a una alusión de que Valle pueda, con sus esperpentos, considerarse como uno de los grandes precursores del absurdo. Si no es así, no le encontramos otro significado ni fin.

Por lo demás el escenario está muy de acuerdo con el tono que le dio a la obra Catania y, cosa muy importante, era absolutamente funcional; todo estaba allí para algo, no era simplemente decorativo.

- c) El tono: Dijimos líneas atrás que “La Cantante Calva” era una obra “histórica”. Por lo tanto, de su historia podemos aprender mucho. Nicolás Bataille, que fue quien primero montó la obra, trató desde el principio de usar un tono de farsa o de parodia. Por supuesto, la cosa no resultaba. Director y actores se dieron cuenta de que, para tener un máximo efecto, el texto debía ser realizado con una seriedad mortal; como una obra de Ibsen o Dardou.
- d) Y como de costumbre, la historia siempre tiene razón. El montaje de Catania no explota al máximo lo realmente explotable de la obra. Al contrario, explota aquellas posibilidades de mala interpretación que apuntábamos antes. Una farsa tan despiadada como la que vimos oculta y hasta tuerce el verdadero propósito de la obra. La problemática de la imposibilidad queda reducida a un problema de “quién perogrulla más”.

La crítica a las convenciones burguesas queda brutalmente desplazada por una coreografía a veces excesiva y por movimientos demasiado “parodísticos”.

- e) El ritmo: Por sí sola la obra tiene un ritmo admirable. Resaltan en este aspecto dos escenas fundamentales: la IV (el admirable razonamiento que lleva a los señores Martin a deducir que son marido y mujer) y la escena final, XI. En la escena IV después del razonamiento de los Martin (que según anotación del propio Ionesco se debe hacer con “voz lánguida, un poco cantante, nada matizada”), el señor y la señora Martin “se acercan lentamente, sin apresurarse” y “se abrazan sin expresión”; “mientras esto sucede, el reloj suena muy fuertemente”.

Catania coloca las pausas algunas veces admirablemente, otras con muy poco acierto. Dos de ellas especialmente, nos parecieron muy poco acertadas. La primera es la larga pantomima bailada al final de la escena IV, y la segunda, el gesto de asombro al preguntar el bombero por la cantante calva. Ionesco apunta esta pausa bastante claramente y es de ese modo como logra su máximo efecto: “Silencio general, incomodidad”. Nada más simple ni más claro; su alusión a la cantante calva no tiene importancia. Exagerando la pantomima, se le da un significado forzado, totalmente ausente del espíritu de la obra. Recuérdese que ella “sigue peinándose de la misma manera”.

En general, el ritmo dado a la obra por Catania es un abuso con el público. Recuérdese que la obra en sí es muy corta, que una representación usual de ella (aunque técnicamente sea una representación fuera de lo común) dura como máximo cuarenta minutos. La versión que vimos dobla este tiempo; los otros cuarenta minutos incluyen el discurso inicial y las múltiples pantomimas al compás de “La Muerte del Cisne”. Esto hace perder fuerza a la obra, haciéndose en ciertos momentos tediosa.

- e) Un aspecto que nos molestó un poco fue el exceso gratuito e innecesario de simbolismos grotescos. Toda posible alusión erótica Martin-Smith la encontramos fuera de lugar y poco original.
- f) La actuación: En general fue sobresaliente. Seguros todos y con un nivel casi profesional.

Haydée de Lev nos da una Mary segura de sí misma y de un aplomo extraordinario. Su labor fue admirable.

José Trejos, con todo y su Padurga, fue un bombero extraordinario. Con una dignidad acorde con su rango, nos cuenta admirablemente la anécdota del catarro.

Lenín, Anabelle, Gladys, Alfredo, todos ellos impecables.

Por el ritmo que imprime a sus movimientos destaca particularmente Alfredo.

Parece que poco a poco, a base de duro trabajo, los ticos se van poniendo hombro a hombro con los argentinos.

Para finalizar, diremos que lo único que se puede reprochar a Carlos Catania, es haber confundido el mensaje de la obra mediante una serie de símbolos innecesarios: esto incluye el decorado, el vestuario, los trozos coreográficos y el abuso de la música.

El “grupo experimental” a que nos referíamos al principio salió con una idea bastante oscura de la obra, y en general, del teatro del absurdo. El teatro del absurdo no es un teatro de cosas absurdas. Recibe este nombre –discutible o no, qué más da–, debido a que es un teatro de lo absurdo de la condición humana.

Sin embargo, aparte de que no lo aprobamos, el montaje de Catania nos divirtió muchísimo.

Lo que sucedió fue que, además de ponerle vestidos fin de siglo, música cursi y decorados surrealistas, Catania le puso peluca a La Cantante Calva (p. 21).

1969: Un año para recordar. ¡Al fin conocimos un Arthur Miller hecho en Costa Rica!

Alguien podría decir que ya era conocido en Costa Rica, porque, en 1955, la Compañía de Carlos Lemos²⁰⁸ —una Compañía española que estuvo en el país durante los meses de setiembre y octubre de 1955— había presentado *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, en el Teatro Nacional.²⁰⁹ Sin embargo, no se tiene referencia sobre la calidad del montaje ni datos de cuánta gente lo vio. Lo que sí se sabe es que esa obra se había estrenado en España el 10 de enero de 1952, en el Teatro de La Comedia, con dirección de José Tamayo. En ella intervinieron Carlos Lemos, Josefina Díaz, Francisco Rabal y Ángel de la Fuente. La traducción de la pieza la había realizado José López Rubio²¹⁰. El montaje de Carlos Lemos, presentado en Costa Rica por su propia compañía teatral, se hizo con otro elenco y otro personal de apoyo.

Con la información disponible, no hay elementos de juicio para decir que los costarricenses conocían a Arthur Miller. Por eso se considera que este era el autor faltante de la trilogía norteamericana Williams-O'Neill-Miller, quien, finalmente, llegó al país en 1969 con el montaje del Arlequín de *Panorama desde el puente*, obra escrita por un ya consagrado Arthur Miller en 1955. El montaje del Arlequín lo dirigió Carlos Catania y contó con la colaboración de los alumnos de la Escuela de Teatro de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública. El elenco estuvo compuesto por Nelson Barraza, Bernal López, Lenín Garrido, Carlos Catania, Rosibel Morera, Gladys Catania, Remberto Chaves, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Alejandro Herrera, Ingo Niehaus, Fernando Requena, Augusto Marín, Gerardo Gamboa, Anabelle Ulloa, Hada Luz Nogueras y Eugenia Chaverri. El encargado técnico fue Manrique Sánchez; la escenografía la realizó Lenín Garrido y las grabaciones las aportó la Radio Universitaria.²¹¹ El estreno se llevó a cabo en el Teatro Nacional el 28 de febrero de 1969.

El dibujo utilizado para la carátula del programa de mano fue obra de la artista costarricense Dinorah Bolandi (Figura 241), de incuestionable valor artístico e histórico.

En esa ocasión el programa de mano destacaba que Arthur Miller:

208 Al actor y director Carlos Lemos se le conocía en Costa Rica desde 1951, puesto que había formado parte de la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, y había estado en Costa Rica en los meses de mayo y junio de ese año. En España, Carlos Lemos había obtenido el Premio Nacional de Interpretación, 1948.

209 La obra se presentó una sola vez.

210 Sobre los problemas de esta traducción de José López Rubio, véase, en la bibliografía, Juan Miguel Tévar Angulo (2012).

211 Hoy Radio Universidad de Costa Rica.

[En todas sus obras] busca el aliento trágico de la vida del hombre sencillo, y logra así un máximo de identificación entre el público y los personajes.

En “Panorama desde el puente”, el autor destaca lo eterno del hombre, siempre el mismo en el fondo: ahora y en el oscuro mundo antiguo del Mediterráneo clásico y oscuro.

La estructura de esta obra tiene características de tragedia antigua: un ritmo alterno de escenas puramente dramáticas (episodios) y de intervenciones de tipo “coral”, en las que el personaje Alfieri comenta el episodio anterior e introduce el siguiente, iluminando ambas acciones en consideraciones filosóficas y bellas imágenes líricas. La obra, así, avanza en una sola línea ascendente de emoción y belleza hasta el final de la acción de los personajes y el epílogo dirigido directamente al público (s. d.).



Figura 241. Creación artística de Dinorah Bollandi, para la carátula del programa de mano de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

Se sabe que esta importante obra de la producción de Miller no fue bien recibida cuando se estrenó en los Estados Unidos y que la crítica le fue totalmente adversa. Luego, fue revisada y montada de nuevo y esta segunda vez sí tuvo un éxito indiscutible.

En la introducción para la edición castellana de *Panorama desde el puente* (de Espejo Romero, 2012), se lee:

Panorama desde el puente tiene su origen en una historia real que Miller escuchó mientras trabajaba en los astilleros de Brooklyn, de boca de su amigo Vinny Longhi: un estibador de Red Hook había denunciado a dos hermanos ante las autoridades de Inmigración. Desde el principio nuestro autor detectó grandes posibilidades en la historia. Lo intentó primero con un relato, después con una obra teatral, pero ambos proyectos terminaron siendo abandonados. A principios de los 50, Miller transformó el material en un guion cinematográfico, escrito con Elia Kazan, que llevaba por título *The Hook*. Como *Panorama desde el puente*, hablaba de mafias sindicales que facilitan la entrada de inmigrantes ilegales a cambio de cuantiosas comisiones por encontrarles trabajo en el país, finalmente, la película no llegó a rodarse, al negarse Miller a aceptar las pretensiones de los productores de



Figura 242. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. (Alfredo Catania y Rosibel Morera). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 37.



Figura 243. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 37.

Hollywood de convertir a dichas mafias en tapaderas del Partido Comunista. Era la época del comunismo recalcitrante, y la negativa de Miller sirvió meramente para acrecentar la fama de escritor subversivo entre quienes a partir de *El crisol* habían comenzado a señalarle con el dedo (pp. 47-48).

En esa misma introducción se afirma que el tema de fondo de esta obra sobre la inmigración y sus conexiones con la ley y la moral hace que rompa con los límites temporales y espaciales. Además, la convierte en una pieza que toca a cualquier sociedad en cualquier momento. Costa Rica, en ese sentido, ha sido un país que, a lo largo de su historia, ha recibido oleadas de inmigrantes de distintos países y por muy diversas razones.

Al igual que sucedía cada vez que había un estreno del Arlequín, la prensa escrita dio amplia cobertura al evento.

Así, el 26 de febrero de 1969, la portada del suplemento de Cine y Teatro de *La Nación* se dedicó expresamente a esta importante obra del teatro norteamericano, con más imágenes que texto. El encabezado decía: “El Arlequín presenta en el Teatro Nacional ‘Panorama desde el puente’ de Arthur Miller”. He aquí algunas de las fotografías: Alfredo Catania (Rodolpho) y Rosibel Morera (Katherine) (Figura 242); Carlos Catania (Eddie Carbone) de espaldas, Alfredo Catania (Rodolpho) y Rosibel Morera (Katherine) (Figura 243); y Gladys Catania (Beatrice) y Rosibel Morera (Katherine) (Figura 244). El texto se reproduce a continuación:

De acuerdo con la tradición de presentar las mejores obras del teatro universal, **El Arlequín** pondrá en escena el viernes 28 **PANORAMA DESDE EL PUENTE** de Arthur Miller, bella creación del primer dramaturgo de América. En ella logra el autor ligar los problemas y capacidad de amor y dolor del hombre contemporáneo con los del hombre antiguo de la cultura clásica y el terrible mundo mediterráneo: Sicilia, Calabria, Siracusa.

El Arlequín presenta a Carlos Catania, Rosibel Morera, Gladys Catania, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Lenín Garrido y un grupo de alumnos de la Escuela de Arte Dramático de la Dirección General de Artes y Letras. Dirección: Carlos Catania. Escenografía: Lenín Garrido (p. 37).

Los anuncios publicados en diversos medios fueron de gran formato, como el que incluyó *La Nación* del 27 de febrero de 1969 (Figura 245), en el cual se destacaron, hacia el centro de la composición: el nombre de la obra y el dibujo de Dinorah Bolandi. Un pequeño recuadro señaló que la pieza daría inicio a las 8:30 de manera puntual. Los demás datos eran los habituales.

También en esa misma edición del 27 de febrero, apareció una fotografía de Carlos Catania (Eddie Carbone) y Gladys Catania (Beatrice) con el destacado: “Viernes 28 estreno ‘Panorama desde el puente’”. La nota, a modo de pie de imagen era esta:

El “Arlequín” presenta la poderosa obra de Arthur Miller, “Panorama desde el puente”. El Teatro Nacional se iluminará con todo el poder de este dramaturgo norteamericano, el más importante de América. La obra, dirigida por Carlos Catania lleva el siguiente reparto: Carlos Catania, Gladys Catania, Rosibel Morera, Oscar Castillo, Alfredo Catania y Lenín Garrido, más alumnos de la Escuela de Arte Dramático de la Dirección General de Artes y Letras (p. 84).

También en el periódico *La República* del día 27 de febrero de 1969 se incluyó un anuncio sobre el estreno de la obra, similar a los de *La Nación*; además, una fotografía de Oscar Castillo (Marco) y Alfredo Catania (Rodolpho), en una escena de la obra (Figura 246), con el titular: “El Arlequín estrena viernes 28 ‘Panorama desde el puente’” y el pie siguiente:

Oscar Castillo y Alfredo Catania como los hermanos inmigrantes que llegan a Norteamérica en busca de trabajo y felicidad [negrita pertenece al original].

El Arlequín presenta la poderosa obra de Arthur Miller con un excelente reparto: Carlos Catania, Rosibel Morera, Gladys Catania, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Lenín Garrido y alumnos de la Escuela de Arte Dramático de la Dirección General de Artes y Letras. Dirección: Carlos Catania. Escenografía: Lenín Garrido (p. 21).

Por su parte, *La Prensa Libre*, en su edición del 27 de febrero de 1969, asimismo difundió la siguiente nota titulada: “Viernes 28 poderoso estreno ‘Panorama desde el puente’”. El texto estaba ilustrado con una fotografía de Alfredo Catania y Rosibel Morera en una escena de la obra y decía lo siguiente:

El Arlequín presenta un nuevo espectáculo de gran fuerza emotiva y ternura: PANORAMA DESDE EL PUENTE, obra de Arthur Miller, el gran dramaturgo norteamericano, que aún a su comprensión del ser humano una magnífica concepción del teatro en su realidad moderna y un profundo arraigo clásico.

Dirigida por Carlos Catania, la obra lleva el siguiente reparto: Rosibel Morera, Carlos Catania, Lenín Garrido, Gladys Catania, Alfredo Catania y Oscar Castillo. También alumnos de la Escuela de Artes Dramáticas de la Dirección General de Artes y Letras (p. 18).



Figura 244. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. (Gladys Catania y Rosibel Morera). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 37.

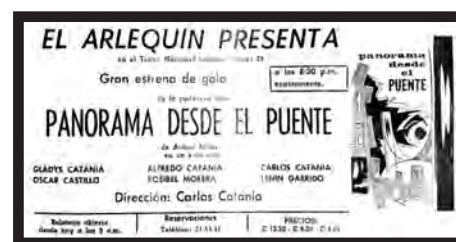


Figura 245. Aviso gran estreno de gala de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 83.



Figura 246. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller (Oscar Castillo y Alfredo Catania). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1969, p. 21.

El día del debut, 28 de febrero, los distintos medios repitieron los anuncios de días anteriores. *La Nación*, además, difundió una fotografía alusiva al evento. Y el 1.º de marzo, *La Prensa Libre* se apresuró a señalar: “Grandiosa ovación anoche en el Teatro Nacional a ‘Panorama desde el puente’”. La noticia, ilustrada con una imagen de Carlos Catania (Figura 247), quien además de dirigir, hacía el complejo papel de Eddie Carbone, era la siguiente:

Un público profundamente conmovido ovacionó anoche la presentación de PANORAMA DESDE EL PUENTE, de Arthur Miller. La belleza honda de la obra y la brillante realización del TEATRO ARLEQUIN dieron una noche de verdadera experiencia artística.



Figura 247. Fotografía de Carlos Catania, actor y director de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1969, p. 30.

Hoy nuevamente se iluminará el Teatro Nacional con la creación de Carlos Catania como Eddie Carbone, una creación de alto vuelo trágico como nunca se había visto en nuestro ambiente teatral. Gladys Catania, Rosibel Morera, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Lenín Garrido y los alumnos de la Escuela de Teatro de la Dirección General de Artes y Letras logran un clima total de intensidad y belleza (p. 30).

El 2 de marzo, en el diario *La Nación*, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.). La acompañaba una fotografía de Alfredo Catania y Oscar Castillo (anteriormente publicada en ese medio el día 27). La tituló: “Panorama desde el puente”; su contenido este:

(A View from the Bridge). Drama en un acto de Arthur Miller. Intérpretes: Nelson Barraza, Bernal López, Lenín Garrido, Carlos Catania, Rosibel Morera, Gladys Catania, Remberto Chaves, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Alejandro Herrera, Ingo Niehaus, Fernando Requena, Augusto Marín, Gerardo Gamboa, Anabelle Ulloa, Hada Luz Noguerras, y Eugenia Chaverri. Presentada por el Teatro Arlequín, bajo la dirección de Carlos Catania. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Arthur Miller estrenó esta obra en 1955, como parte de un programa completado con la breve “Un Recuerdo de Dos Lunes”. Venía, desde años atrás, preocupado con el problema de crear un concepto moderno de tragedia, dentro de las líneas del teatro griego. Lo había logrado en “La Muerte de un Viajante”. Lo intentaba ahora por otros medios: la inclusión de un personaje equivalente al coro; y la introducción de escenas en verso (verso libre, verso muy moderno, pero lírico y cadencioso).

La obra fracasó rotundamente. No por los intentos grecoides [sic] de Miller sino por razones distintas. Las representaciones terminaron, y el gran dramaturgo, lejos de descorazonarse, se sentó a su máquina a escribir nuevamente “Panorama”. Le eliminó el verso; redondeó más los personajes (en la primera versión sólo dijo sobre ellos lo que era necesario a la acción, y quedaron un poco suspendidos); amplió la intervención de otros (Beatriz). El tono lírico lo sustituyó por un tono realista, como el de “La Muerte de un Viajante”; la acción, que en la versión primitiva estaba reducida a un acto, se amplió a dos.

Esta segunda versión en dos actos cruzó el Atlántico y triunfó en Londres y París. Pero había ocurrido algo: ni Londres ni París fueron la primera capital extranjera en conocer el drama de Miller. Mientras Miller lo escribía nuevamente, el gran actor Pedro López Lagar adquiría los derechos de representación en español, lo hacía traducir y lo estrenaba en Buenos Aires con un éxito increíble. (Posiblemente los públicos hispano-parlantes asimilan o aceptan mejor un texto con carga lírica que el público de Broadway). Varios años sostuvo López Lagar el drama en escena, y más tarde viajó con él a Madrid, donde también lo tuvo varios años. El éxito fue fenomenal. Pero se trataba de la primera versión. De la que Miller había luego revisado. Y ésta es la que ha quedado en español, y la que nos ha ofrecido *El Arlequín*. Lo cual está bien, porque Miller nunca la ha repudiado, aunque las representaciones de habla inglesa y las sucesivas ediciones del texto contienen la versión segunda, que es también la que se tomó en cuenta para la versión cinematográfica que vimos hace algún tiempo con excepcional lucimiento del actor italiano Raf Vallone.

Estamos, pues, ante el primer “Panorama”; ante la versión que intenta, más que la posterior, reflejar técnicas y recursos del teatro griego, y donde el tema –quizás melodramático– está tratado con pretensión y grandeza poéticas. Un problema de celos y de traición –de traición producida por los celos– contemplado trágicamente, y con esa rica parquedad de medios que es característica de su autor y que le convirtió en el más interesante de los escritores norteamericanos de su generación. Nuevamente, la tragedia a bajo nivel social: ahora, entre cargadores de muelle en Brooklyn.

Digamos de una vez, que “Panorama desde el Puente” es el más fino y acabado trabajo de dirección escénica que ha hecho Carlos Catania entre nosotros. Sus primeras presentaciones desconcertaron un poco a los espectadores, por lo que parecía una cierta desnudez escénica, que permitía que los actores fueran el todo de la representación: poca decoración, mínimos elementos externos, pequeños y apretados repartos, abundante expresión corporal en la actuación. En el caso de “Panorama desde el Puente”, Catania nos ofrece una concepción distinta: el drama como espectáculo. Visualmente, hay mucho que elogiar en esta representación: la admirable escenografía de Lenín Garrido (tal vez la mejor entre las muchas buenas que ha diseñado), la reconstrucción ambiental por los trajes y las luces (sólo excepcionalmente en el caso de Rosibel Morera, poco americana, nada juvenil en vestuario y maquillaje, y de Alejandro Herrera, también trajeado y maquillado por fuera de su personaje); el rítmico movimiento, el magnífico tiempo que se le ha impartido a la obra. Lo que es, en suma, trabajo previo de preparación, dirección, concepción y diseño, se levanta para dar un espectáculo en conjunto memorable. Tan memorable, que incluso logra disimular ciertas aberraciones melodramáticas del texto, que siendo de lo más teatralmente eficaz de Miller, no es lo más perfecto que haya escrito. Sobre todo, porque, aunque la forma de la tragedia está presente, al tema le falta grandeza y se nos convierte de necesidad en un doméstico drama pasional, tremendo y emocionante, pero sin vuelo.

La interpretación que los tres Catania y los “arlequines” han dado es una interpretación de conjunto sumamente destacada: los seis personajes principales que tiene la obra están bien servidos y dan cuenta de ella, y el numeroso coro de personajes silenciosos ayuda bien porque Catania lo sabe mover y colocar. (Se quejaba una vez

Miller de que razones económicas habían reducido en Broadway este coro a cuatro, y que sólo en Londres pudo ver él su drama con una población de veinte; Catania ha puesto once y es suficiente).

Ahora bien, cuando la interpretación se observa individualizándola, resulta que las palmas se las llevan Alfredo y Carlos Catania, en ese orden. Que Gladys, tan impecable como siempre, está fría; que Rosibel Morera está insegura, como desambientada, como luchando contra el texto, y en ocasiones monótona; que Oscar Castillo ha creado un tipo y nos lo entrega finamente construido, pero no con la intensa vida interior que él ha dado en otras ocasiones; y que Lenín Garrido (en el difícil, desadecuado, y prácticamente imposible papel del narrador), lucha como bueno contra un texto desajustado y pretensioso, que vertido del verso inglés a la prosa castellana tiene muy poco o nada que agregar al asunto. Se nota una indecisión en el actor. Teme declamar –con razón– pero siente que debía obligarse a hacerlo. Se sabe un intruso, y sólo se nota a sus anchas cuando el narrador deja de serlo para ser personaje. La concepción del abogado Alfieri, fue una de las cosas que Miller rectificó totalmente en su segunda versión del drama, y tuvo razón. Es un personaje ajeno, alienado, cuyos comentarios no alcanzan el valor literario o dramático que Miller pretendió, y quedan casi en pastiche de coro griego. Así y todo –y pese al tono de voz sumamente leve y a ratos un poco hueco que se impuso la noche del estreno– Lenín Garrido, al través de una hábil composición facial y corporal, convirtió a su personaje en una presencia escénica.

Estas objeciones que en forma individualizada hemos hecho al trabajo de actores, a quienes el público ha aprendido a respetar y a aplaudir, nos obligan casi ellos mismos a hacerlas. Una mejor impresión de lo que está ocurriendo en el Nacional la tendrá el lector en la frase que consignamos de primera y que ahora repetimos: “La interpretación que los tres Catania y los “arlequines” han dado es una interpretación de conjunto sumamente destacada; los seis personajes principales que tiene la obra están bien servidos”. Así lo entendió el público la noche del estreno, aplaudiendo a rabiar, como pocas veces lo ha hecho con tanto entusiasmo. Así lo entendió este cronista, colaborando con toda fuerza en el aplauso (p. 15).

En el periódico *La Nación* del 3 de marzo se divulgó la crítica de Guido Fernández, titulada como la obra, *Panorama desde el puente*, que se incorpora completa luego. Estaba ilustrada con una valiosísima imagen (Figura 248) de esta tragedia moderna, pues muestra parte del dispositivo escenográfico ideado por Lenín Garrido, a quien vemos en el extremo izquierdo. Téngase en cuenta que él también actuó en la pieza, en el papel de Alfieri. Al fondo están Nelson Barraza y Bernal López, quienes tenían a su cargo los personajes de Louis y Mike, respectivamente.

[En] La producción dramática de Arthur Miller, “Panorama desde el puente” no es la obra más conocida ni la mejor. “El crisol” (traducida al español y al francés como “Las brujas de Salem”) y “La muerte de un viajante”, suelen figurar en la noticia teatral y en el estudio erudito como piezas de más fuste. Sin embargo, “Panorama desde el puente” las aventaja en un sentido: es la que más perfecta y singularmente revela las dotes del autor desde el punto de vista de su oficio como dramaturgo. En “Panorama desde el puente”, Miller se propuso –y logró crear– una tragedia griega dentro del contexto de un drama “social” moderno. Es decir, la arquitectura de la obra es de corte clásico, mientras el contenido es de sabor moderno. Por supuesto, para Miller, como para los dramaturgos contemporáneos más eminentes, eso de teatro “social” no quiere decir otra cosa que contraste entre el ser humano individual y el

medio en que se desenvuelve. Ninguna implicación de análisis o crítica abierta a la sociedad en sí es válida si la plantea partiendo de premisas distintas de lo aislado, interno, individual y doméstico. Miller teje menudamente en torno al ser humano, explora las posibilidades dramáticas de la conducta de sus personajes con esa certera noción de que en teatro lo que no se logra por medio de la pasión en roce con los obstáculos, puede resultar adocenado, estéril y sin categoría dramática. Pero la sobriedad, el justo sentido de lo indispensable para realizar una composición de estricto corte clásico, no obstan para que el contenido que se vacía en aquellos moldes tenga el gran aliento del mejor teatro de hoy. La obra está construida sobre escasos elementos y no se apoya en matices ni en anécdotas para develar la intimidad e intensidad del conflicto; un conflicto primitivo, descarnado, brutal, que se gesta sordamente, pero explota con un rugido volcánico cuando ya no es posible contenerlo.



Figura 248. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 76.

De tragedia griega también tiene esta obra el que los caracteres litiguen, con el trasfondo de un mediterráneo ancestral, en torno a un destino trazado frente al cual son impotentes. Eddie Carbone no puede eludir una fijación sexual que lo encadena a su sobrina Katherine, a quien ha criado como hija, pero desea retener como amante. Beatrice, su esposa, intuye un monstruoso desenlace, pero tampoco tiene recursos para frenar aquella relación espuria. Katherine, por su parte, se debate entre la urgencia de su propia emancipación y una demanda de devoción filial y gratitud hacia quien la crió. En el otro vértice de este rectángulo, Miller ha querido colocar a dos personajes que son, en el fondo, uno solo: Marco y Rodolpho, inmigrantes ilegales a quienes la familia Carbone ha acogido y cuyo binomio ilustra todo el complejo individual y social con el que Miller ha querido decorar a "Panorama desde el puente".

La descarga trágica se cierne no sólo con la explosión de las quemantes pasiones que esconde Eddie, sino también con la impetuosa ruptura de otros resortes de la conducta, para acercar más la obra al concepto griego: el sentido del honor quebrantado y la aceptación de la venganza como instrumento de restauración del equilibrio, ambas cosas resultan del cotejo de dos estilos de convivencia y dos códigos de valores, el de los inmigrantes adaptados y asentados y el de los que apenas han tomado contacto con el mundo de los estibadores neoyorkinos. Si la obra, al final, no permanece totalmente fiel al trazado clásico –lo cual no ocurre en la versión en la que Eddie, el personaje central, se inmola a sí mismo en vez de recibir la muerte de manos de Marco– la explicación no hay que buscarla en faltas de rigor o en concesiones al melodrama, sino en el deseo de Miller de tomar el patrón helénico con la misma voluntad con que O'Neill lo hizo, por ejemplo, en “Deseo bajo los olmos” y “El luto le sienta bien a Electra”; es decir con la intención de que el designio trágico moldee pero no aprisione.

A una obra de tanto hálito humano no podía corresponder sino una realización escénica admirable por su pericia y sensibilidad, como la de Carlos Catania, y un trabajo de actuación tan completo, tan ajustado y pulcro como el del mismo Carlos, Alfredo y Gladys Catania, Lenín Garrido, Rosibel Morera y Oscar Castillo.

El director ha resuelto los problemas de la obra aplicándole al proceso de su puesta en escena la misma fina devoción por el detalle que le imprimió Miller. Consciente de que los valores a destacar, en este caso son todos los que surgen de la interioridad de los personajes, Carlos Catania ha realizado un ejemplar ejercicio de composición con el dibujo de cada actuación. Sin perder de vista la faena de conjunto, el color final de aquella empresa de pequeñas pinceladas, se dedicó a exigir de cada actor –inclusive de los que son puramente decorativos, como el carnicero Lipari, representado por Gerardo Gamboa– una vivencia histriónica completa. Con un poco más de volumen en los dos primeros cuadros, la presentación de la noche del estreno habría sido impecable.

En su labor individual, el mismo Carlos construye un Eddie Carbone equilibrado, preciso, voluptuoso en las grandes hazañas trágicas, parco y ensimismado en sus profundas e inquietantes reflexiones. Alfredo Catania, en el matizado personaje del inmigrante extrovertido, Rodolpho, nos persuade una vez más de la intensidad –y el goce personal– que pone en su trabajo en escena, y que le lleva a comunicar al espectador una presencia constante, una comunicación continua y emotiva con toda la obra y sus personajes. Gladys Catania nos da una Beatrice vital: sus gestos son resignados y piadosos cuando apenas intuye la malsana pasión de Eddie por Katherine, pero cuando ya relampaguea la tragedia, el personaje abre sus vísceras y su lamento recuerda todo un atavismo siciliano. Rosibel Morera compone una Katherine con toda la fragilidad, la dulzura y la candidez del caso, y si la obra, cuando descarga en ella la responsabilidad dramática, no guarda el mismo nivel que en otros momentos, ello se debe a que la señorita Morera trabaja con un equipo de actores muy avezado, muy curtido en la escena, frente al cual resulta ardua cualquier empresa y mucho más una tan delicada como la que se puso en sus manos. Oscar Castillo es Marco, el otro “submarino”, y la dimensión del personaje llano e introvertido, pero capaz de grandes decisiones, está lograda por él con excelentes recursos de actor. Lenín Garrido hace su narrador con voz impostada, sin suaves modulaciones, y con un tiempo de actuación lento y sombrío, quizás el único error que pueda apuntarse a la dirección de Carlos Catania.

La imponente escenografía de Lenín Garrido y el juego de luces son finalmente los dos elementos que completan esta gran jornada del Teatro Nacional. Garrido concibió la decoración a base de grandes, sobrias líneas rectas, con la visión de la estructura esquematizada del puente de Brooklyn como marco de fondo, una rampa frente a un escenario y una sala familiar bien resuelta. La luminotécnica, a cargo de Manrique Sánchez, acentuó con precisión y belleza los momentos tensos y apretados de la tragedia.

Para las figuras complementarias, el director contó con el concurso de un grupo de alumnos de la Escuela de Teatro de Artes y Letras: Nelson Barraza, Bernal López, Remberto Chaves, Alejandro Herrera, Ingo Niehaus, Fernando Requena, Augusto Marín, Gerardo Gamboa, Anabelle Ulloa, Hada Luz Noguerras y Eugenia Chaverri. Todos ellos se desempeñan con la dignidad y la conciencia de que, en el teatro, hasta para ser comparsa, se necesita vocación (p. 76).

En *La Prensa Libre* del 3 de marzo de 1969 se publicó el aviso de la función de *Panorama desde el puente* en formato similar a los divulgados por otros periódicos. El de *La Nación* del 4 de marzo, incluyó fragmentos de las críticas hechas por Guido Fernández y Alberto Cañas (O. M.), como una manera de incentivar al público para que no desaprovechara la oportunidad de ver esta excepcional creación del teatro norteamericano. En la edición de ese periódico del día siguiente, 5 de marzo, se divulgó una nota, que se transcribe a continuación, titulada “Gran éxito de ‘Panorama desde el puente’”, con una fotografía (Figura 249) de Gladys Catania (Beatrice) y Rosibel Morera (Katherine), las cuales, como se sabe, mantenían una relación conflictiva, debido al recelo que generaba en Beatrice el comportamiento de Katherine y Eddie, marido de la primera y tío de la segunda.

Tres días consecutivos se representará la gran obra de Arthur Miller, “Panorama desde el puente” en el Teatro Nacional; mañana jueves, el viernes y el sábado por la noche a las 8:30 p. m. Las funciones comienzan a la hora indicada nos hacen saber los directores del teatro “Arlequín”. El clamoroso éxito que ha tenido esta obra obedece principalmente a la calidad de la misma, a su poderosa trama, a su avasalladora tragedia. También a la estupenda calidad de los actores. Carlos Catania tiene a su cargo la dirección y el personaje de Eddie Carbone. Oscar Castillo interpreta al recio Marco, inmigrante italiano; Alfredo Catania a su hermano joven; Gladys Catania es la esposa del estibador. Lenín Garrido es míster Alfieri, relator de la obra. Por último, Rosibel Morera, la joven y talentosa actriz costarricense, en el rol de la sobrina, sorprende por su talento, trabajando junto a actores de mucha experiencia en el escenario. Escenografía, iluminación y efectos, hacen de esta nueva presentación de “El Arlequín”, un espectáculo memorable, como la crítica ha calificado con justicia. La colaboración de los alumnos de la Escuela de Artes y Letras, rama teatro, adscrita al Conservatorio Castella, realza el espectáculo, que es de aquellos que deben verse, y de los que no se olvidan en mucho tiempo (p. 34).



Figura 249. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller (Gladys Catania y Rosibel Morera). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1969, p. 34.



Figura 250. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La República*, 1969, p. 21.



Figura 251. Escena de *Panorama desde el puente*, de Miller. (Carlos Catania y Oscar Castillo). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1969, p. 29.

Igualmente, la edición del periódico *La Nación* del 6 de marzo de 1969 publicó, por una parte, un nuevo aviso, con la imagen del personaje de Eddie Carbone y los dos fragmentos de las críticas ya indicadas de Cañas y Fernández. Por la otra, una nota ilustrada con fotografía de Carlos Catania encabezada así: “Panorama desde el puente, poderoso espectáculo, hoy, viernes y sábado”, cuyo contenido era el siguiente:

Noche a noche el público del Teatro Nacional ha ovacionado la poderosa presentación de “Panorama desde el Puente”, de Arthur Miller.

Esta obra hondamente humana, hace reír y hace estremecerse al público con su historia de amor, ilusión, celos y un último dolor y muerte que castigan y limpian.

El Arlequín da una realización escénica admirable por su pericia y sensibilidad (p. 36).

Por su parte, *La República* de ese día 6 publicó una nota corta con imagen (Figura 250) bajo la leyenda de “Panorama desde el puente’ poderoso espectáculo hoy, viernes y sábado”, que se inserta luego. En la ilustración se ven tres personajes, entre los que se distingue a Eddie Carbone (Carlos Catania) y Marco (Oscar Castillo), que se enfrentan duramente en la obra de Miller.

El estreno en Costa Rica de una obra de la calidad de PANORAMA DESDE EL PUENTE es un verdadero logro artístico de los que modelan una sociedad cada día más culta, más afinada espiritualmente por el contacto con los grandes autores de nuestro momento. El conflicto de la obra “primitivo, descarnado y brutal”, se alza en imagen de gran belleza gracias a una realización escénica de pericia y sensibilidad (p. 28).

Asimismo, *La Prensa Libre* de ese día 6 de marzo incluyó un texto con fotografía de una de las escenas finales de la pieza y de las más dramáticas (Figura 251), en la que Eddie Carbone (Carlos Catania) se enfrenta a muerte con Marco (Oscar Castillo). La nota puntualizó:

PANORAMA DESDE EL PUENTE. Un público hondamente estremecido aplaude, noche a noche, con fervor cuando cae el telón sobre la obra de Arthur Miller, “Panorama desde el Puente”, que presenta brillantemente el Arlequín, en el Teatro Nacional.

Este espectáculo conmovedor es un verdadero logro artístico de una Asociación que ha trabajado constantemente por presentar lo mejor del teatro mundial en nuestros escenarios (p. 29).

El 7 de marzo de 1969, en el periódico *La Nación*, se publicaron “7 preguntas a Carlos Catania sobre ‘Panorama desde el puente’”, a cargo de la periodista Norma Loaiza. La nota se complementó con la fotografía de Carlos Catania.

He aquí las preguntas y sus respuestas:

De una pausa en nuestras labores surgió la conversación con el compañero Carlos Catania, comentarista de cine, crítico de libros, actor y director de teatro.

Catania tiene 18 meses de vivir en este país; llegó procedente de Guatemala, dejando allí fundada una escuela de teatro. Anteriormente había estado en México dos años, y dirigió una de las obras que mayor polémica respecto a la censura, ha causado en los últimos tiempos en este país. Se trata de “Los Cazadores”, de Paco Taibo, autor español, con 46 personajes en escena. Nunca los diarios se habían ocupado tanto de una obra.

Según las propias palabras de Carlos, y a pesar de que públicamente su tarea es la de director de teatro, le apasiona escribir. En Buenos Aires está terminando de editarse un libro suyo, “Regreso al Río” y un ensayo sobre Ernesto Sábato que lo ha titulado “Entre la idea y la sangre”, es un trabajo de tipo filosófico, analítico y crítico acerca de su obra.

El trabajo teatral de Catania en Costa Rica ha sido muy productivo. Véamoslo: La primera obra que dirigió fue “Historias para ser contadas”, posiblemente la obra de teatro que más ha sido vista en Costa Rica, llevada a todas las provincias. Luego dirigió “Distinto”, para el Teatro GIT con Haydée de Lev. Posteriormente, “La Colina” de Daniel Gallegos, con el Arlequín y luego, otra vez con el GIT, “Contrato matrimonial”, de Efraim Kishom. Inmediatamente, “Panorama desde el puente”, que actualmente está en cartel y “Dos en un subibaja”, que se estrena la semana que viene con el Grupo Israelita de Teatro.

Pero, nuestra conversación se basó sobre todo en el trabajo de Catania en “Panorama desde el puente”, obra muy bien comentada y en la que Carlos ha puesto todo su entusiasmo y dedicación.

“Panorama desde el puente” ha despertado mucho interés en nuestro público. He notado últimamente que las obras realistas apasionan mucho ¿Crees que mi apreciación es cierta?

Muy cierto. Generalmente las vanguardias son formales y siempre a través de toda la historia de la literatura dramática, sea en mayor o en menor intensidad se ha vuelto al realismo. Vale decir a lo que yo llamo lo rescatable esencialmente de la realidad. Es decir, que no tiene nada que ver con el naturalismo. Puedo asegurar, sinceramente, que el público costarricense es uno de los públicos más receptivos e inquietos que he conocido en los cinco años que llevo por América.

¿Qué nos dices de “Panorama desde el puente”?

“Panorama desde el puente” es una tragedia moderna, a la manera de O’Neill. Estoy plenamente de acuerdo en que no es la mejor obra de Miller, pero es una gran obra y, como ha señalado la crítica, quizás la que mejor pone de relieve el talento del dramaturgo norteamericano en cuanto a síntesis dramática. No voy a contarla, desde luego, pero ya que me lo preguntas, puedo decir que Miller es un desprendimiento de O’Neill, en más de un sentido. Sobre todo, es un continuador de la gran tragedia

americana. Es curioso, pero pienso que a los Estados Unidos le corresponde el honor de haber dado un curso moderno a las tribulaciones helénicas. Por cierto, que la diferencia es grande. En líneas generales, podría decir que Miller emplea odres viejos y echa en ellos vino recién salido de la bodega. La idea determinista de la vida aparece en la producción literaria y teatral de Estados Unidos como curioso contraste a una concepción pragmática de la existencia. Si los griegos llegaron a rebelarse contra los dioses, los personajes de Miller se rebelan sin esperanza contra el medio condicionante. De ahí que la tragedia moderna sea, además, social, en un sentido de vigencia. “Panorama desde el puente” no sólo es vigente; también merece representarse por sus valores dramáticos. Exige un gran trabajo por parte del actor, un trabajo interno. En “Panorama” no puede haber trampas. Quiero decir que uno no puede recurrir a la marioneta o a la exterioridad farsesca, o al juego. En “Panorama” hay que **creer**. En caso contrario el público tampoco creerá. Puedo decirte, por último, que se cumple en Miller aquello que pregonaba Aristóteles respecto al verdadero fin de la acción dramática: ésta no debe ser un “modo de ser”, sino un “modo de actuar”. En “Panorama” lo importante son los hechos.

¿Te sientes satisfecho de tu trabajo sobre la obra?

Por cierto, que no. Y te ruego no tomes esto como una falsa modestia. Soy normalmente vanidoso. Pero en teatro nunca se está satisfecho. Creo que, con más experiencia, con más empeño, podríamos hacer un trabajo mejor. Claro que, en otro aspecto, la satisfacción es grandísima. En primer término, por haber trabajado con un grupo de actores excelentes y buenos amigos, disciplinados y profesionales. En segundo lugar (y aquí soy algo más que normalmente vanidoso) por haber contado con la colaboración de mis alumnos de la Escuela de Teatro de Artes y Letras, quienes, aparte de haber respondido con gran entusiasmo, cariño y pasión, están haciendo ya de la escuela (y pese a no haber terminado el curso) algo **vivo**, algo que se mueve.

¿Algo sobre el montaje?

La satisfacción de haber contado con Lenín Garrido. Su escenografía es estupenda. Salvo dos o tres indicaciones mínimas, que necesariamente deben salir del director, todo el trabajo le pertenece. Su escenografía sirve al actor y sirve a la obra en forma perfecta. Después, he tenido la alegría de “descubrir” a Rosibel Morera, lo más talentoso en actriz joven (tiene veinte años) que he encontrado en Costa Rica. Despojada de cierta “personalidad” endilgada en obras anteriores, ahora tiene que cumplir una misión difícil: olvidarse de ella. Y a mi juicio, lo logra magníficamente. Lo entenderías mejor si estuvieras con ella en el escenario. Le auguro un gran futuro en el teatro, siempre que (como he dicho) trabaje en escuela y se someta a un riguroso entrenamiento. Por último, como de costumbre, la colaboración de todo el personal del Teatro Nacional, siempre eficiente y dispuesto, nos ha permitido desenvolvernó como en nuestra casa.

¿Qué opinión te merecen las críticas?

Cuando, como en este caso, las críticas provienen de gente que conoce el teatro a fondo, me merecen el más profundo respeto. Tanto las que nos dan palos en la cabeza como las que dicen que estamos bien. El actor es un creador que se pone a la luz. Es pasible, pues de opiniones. Las opiniones deben aceptarse, ya sean favorables o desfavorables. En última instancia la satisfacción permanece dentro de uno mismo. Por lo demás, ¿quién no sabe dónde le aprieta el zapato?

¿Cómo responde el público?

Bueno, hasta ahora magníficamente. Sentimos al público “metido” dentro de la trama y reaccionando de la manera prevista, lo cual es un gran aliciente, porque el teatro es para el público y nada más que para el público, lo que no significa hacerle concesiones, sino darle un teatro de calidad en la medida de nuestras posibilidades. Numéricamente creo que irá en aumento. Así lo comprobamos el martes por la noche, en que tuvimos más gente que el sábado.

¿Algo más?

Una sola cosa. Sabes, Norma, ¿qué es lo que tienen de malo estos reportajes? Que uno se ve obligado a hablar de cosas que es mejor que las valore el público mismo. ¿Piensas que estoy haciendo propaganda? Gracias [negritas pertenecen al original] (p. 47).

El aviso (Figura 252) que se incluye a continuación se considera un documento fundamental en esta reseña. Fue publicado en *La Prensa Libre* del 8 de marzo de 1969 con la imagen de tres de los personajes centrales de la obra. Ellos son: Carlos Catania, de espaldas, que hacía el papel de Eddie Carbone; Rosibel Morera, el de Katherine, y Alfredo Catania, el de Rodolpho.

El 9 de marzo, en el suplemento *Dominical* del periódico *La República*, se publicó un valioso ensayo, cuya autoría, es altamente probable, corresponda a Alberto Cañas, no solo por el contenido, sino porque aparece suscrito por “O” seguido de un espacio ilegible, el cual podría corresponder a la letra “M” (O. M. era su pseudónimo habitual). El título era: “Panorama desde el puente”. El texto se reproduce seguidamente:

La creación dramática norteamericana de las últimas cinco décadas se puede circunscribir a cinco autores: O’Neill, que llena y desborda con su discutida obra, la década de 1920 (“The Emperor Jones”, 1920; “Desire under the Elms”, 1924; “Lazarus Laughed”, 1925, 1926; “Strange Interlude”, 1926, 1927; “Mourning becomes Electra”, 1929, ... 1931); Odets, podría ocupar la década del 30: (“Waiting for Lefty”, 1935; “Awake and Sing”, 1935; “Paradise Lost”, 1935; “Golden Boy”, 1937). Arthur Miller y Tennessee Williams llenan la década del 40, proyectándose sobre la de 1950. La última década, la de los 60, que ya está por llegar a su final, es la de más difícil personalización, pero creemos que muchos estarán de acuerdo en decir que la ocupa con todo derecho, Edward Albee: (“The Zoo History”, 1958; “The American Dream”, 1959-1960; “Who’s afraid of Virginia Woolf?”, 1962). Miller y Williams surgen de un modo paralelo. La primera obra de cada uno de ellos fue rápidamente retirada de la cartelera; por el contrario, la segunda obra sube con gran éxito. “The Glass Menagerie” de Williams que gana el premio de la crítica correspondiente a la temporada de 1944-45 y “All my Sons” de Miller que gana ese mismo premio en la temporada de 1945-47.

Sin embargo, hasta aquí es posible llevar el paralelismo, meramente anecdótico en este caso, ya que sus obras, como sus personalidades, son muy disímiles.

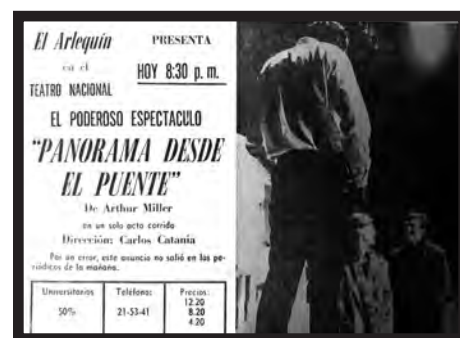


Figura 252. Aviso presentación de *Panorama desde el puente*, de Miller. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1969, p. 20.

No obstante, podemos aventurarnos un poco y siguiendo a un crítico norteamericano, decir que las producciones de ambos podrían catalogarse (a la manera de Shaw) como “unpleasant plays”, o sea, piezas desagradables (Wood Krutch, 1939).

Centrando nuestra atención sobre Miller, autor de la obra que deseamos comentar, cabría buscar qué relación tiene con la producción de dramaturgos anteriores. Es evidente la relación con las obras de la generación de autores socialistas o de “conciencia social” de los años 30 y aún anteriores (Rice, Lawson, Odets, Anderson, Flaver).

Otra influencia, no ya tan cercana, la encontramos en el interés de Miller por Ibsen; recordamos la adaptación que hiciera de “Un Enemigo del Pueblo”. Este interés está dirigido a las obras “explícitamente sociales” de Ibsen. Miller es ibseniano por la elección de los temas y, sobre todo, por la preocupación de la posición y desenvolvimiento del individuo dentro de la colectividad y el eterno problema del hombre, víctima de su circunstancia y que está “agobiado por la responsabilidad que implica la situación del hombre en el mundo habitado por otros hombres y organizado sobre determinadas bases” (Rebello, 1968).

Entre las muchas características que presenta “Panorama desde el puente” —estrenada en 1955 en el “Coronet Theater”, conjuntamente con “Recuerdo de dos lunes”—, está presente la anotada en el párrafo anterior.

Mediante la utilización de una familia en la cual el padre trabaja como estibador, logra Miller reflejar, como pequeño complejo, parte del drama de la sociedad americana. Repite así la fórmula empleada en “Todos eran mis hijos” y en “La muerte de un viajante”. En este uso de la familia reconocemos nuevas influencias: O’Neill circunscribe la acción de muchas de sus obras a núcleos familiares, reflejando así parte del conflicto social externo; basta recordar “Deseo bajo los Olmos”, “Largo viaje de un día hacia la noche”, etc. Este interés en las familias como vehículo dramático no surge como una imitación de fórmula o recurso, es fruto de paciente investigación: en 1959, publica Miller un estudio titulado “La Familia en el Drama Moderno”.

Otra constante en la obra de Miller es la búsqueda de un sentido válido de la tragedia en el mundo moderno. Tampoco en eso es precursor, pues ya estaba en el teatro norteamericano desde O’Neill. Además, creemos que Miller fue menos afortunado que su predecesor en la utilización de elementos trágicos. En “Panorama desde el puente”, es donde se muestra más patente el deseo de dar un nuevo sentido de tragedia griega en el mundo moderno.

El personaje Alfieri, abogado, pareciera pretender cumplir la función de coro en la tragedia griega. Sin embargo, da la impresión de que a Miller le preocupa, con gran sentido actual, la necesidad de reunir el Alfieri-coro con el Alfieri-personaje de la acción directa. Haciéndolo partícipe de la acción en sentido general logra su propósito, aunque le resta eficacia como evocador del coro griego. Además, la primera versión de “Panorama desde el puente” tiene las partes “corales” de Alfieri en verso; la segunda versión ampliada a dos actos, tiene esas partes en prosa, igual que la traducción española de la primera versión.

La perfecta ascensión de la línea dramática hasta el desenlace, acercan de nuevo la obra al sentido trágico. Mas los personajes nunca llegan a ser caracteres trágicos porque su individualidad está demasiado acentuada. Es por esa razón que después de ver la obra nos deja un cierto sabor de melodrama violento que, aunque lo pretendiera, nunca llega a tener la categoría de “evocación trágica” en el sentido clásico.

Carlos Catania es un hombre lleno de recursos, de una versatilidad realmente asombrosa, serio y con una capacidad de trabajo a toda prueba. Sus numerosos montajes –ya nos hemos ocupado de muchos de ellos en varias ocasiones– dan una prueba de ello.

Carlos Catania-director, había sido hasta este montaje, parco en recursos dramáticos, a veces un poco tacaño (con excepción de la puesta en escena de “La Cantante Calva”). Y ahora, adaptándose a las exigencias de un dramaturgo, se nos muestra lleno de ellos, y lo que es más importante, manejándolos con gran habilidad. El montaje de “Panorama desde el puente” ha sido impecable, el mejor de cuantos haya hecho en Costa Rica. Un gran apego al texto y seriedad en la realización, logran un Miller fuerte y pleno, alcanzando el montaje lo que el autor no logró totalmente en el texto: un gigantesco sentido trágico.

Catania maneja los silencios, las expresiones mudas, la tremenda lucha interna: los actores responden y muestran grandes posibilidades. Cabe hacer algunos pequeños reparos a ciertos silencios un poco prolongados. En una acción de desarrollo lineal evidente, al acercarse una situación violenta, o después de ella, un silencio prolongado más de lo necesario, distrae y crea en el espectador un vacío que impide llegar de nuevo rápidamente al nivel de acción que la obra exige.

Colaborando con esta proliferación de recursos dramáticos está el decorado magníficamente realizado por Lenín Garrido. La presencia del arco del puente atrás, contra un azul lúgubre, crea desde el inicio gran parte del clima necesario para el desarrollo de la obra. La solución a la situación de interior y exterior, muy bien lograda; la rampa que atraviesa el escenario y sale por un lado, resuelve parte de las difíciles escenas de apresamiento de los inmigrantes, creando tres niveles: el del pueblo mudo, abajo, los apresados en la rampa, y la casa inicialmente en un plano superior. Luego conforme avanza la escena, al subir el personaje Marco, la ascensión se realiza también físicamente ya en un nivel superior, quedando Eddie bajo él, víctima de su traición.

La localización de Alfieri en un extremo, contribuye a disminuir la cualidad de Alfieri-personaje; pero al disminuir esa tensión resta efecto al papel de Alfieri evocador. Alfieri aparece para nosotros como un abogado que se entromete frecuentemente en la acción. A esto contribuye, como dijimos antes, el hecho de que su texto sea en prosa y no en verso. Una situación más libre, pero siempre previsible, con ligera movilidad, como sucede en el epílogo, contribuiría a hacer de Alfieri más coro y menos abogado.

–Carlos Catania– actor, encabeza el reparto a la altura de la obra, siempre seguro. Es necesario hacer notar cómo hasta la simple gente de relleno, se mueve con seguridad, dando cuadros de gran plasticidad y nunca llegando a ser una multitud aparatosa y desordenada. Son, además, el número necesario para las dimensiones prácticas de la escena. Recordamos muy gratamente la gran dinámica del apresamiento de los inmigrantes, que excepto por un pequeño silencio mantenido más de lo necesario, está muy bien logrado. Rosibel Morera, a la par de los Catania, se encuentra en franca desventaja. La altura a que llegan los Catania, como Eddie, Beatrice y Rodolpho es sólo en muy pocos momentos alcanzada por ella. Sin embargo, a pesar de una voz poco profesional, cumple con su papel a cabalidad, dando una muestra de valor y responsabilidad.

Completan el reparto Lenín Garrido como Alfieri y Oscar Castillo como Marco.

Lenín Garrido lucha con un personaje de por sí discutible y difícil. Se le ha criticado una inseguridad al decir sus partes: no es un recitado clásico ni naturalista. No es su culpa, ante un texto de por sí ambiguo, saca a nuestro parecer gran partido de él. Su aparente impavidez contribuye a una buena realización de su personaje.

Castillo cumple con un Marco introvertido, alcanzando niveles insospechados en cuanto a la interioridad de su actuación en la escena del apresamiento.

Para finalizar, queremos hacer notar la admirable precisión con que trabajaron los técnicos, director y actores. Un ritmo inflexible impuesto por Carlos Catania, acompañado de una preparación fundamental y gran seriedad, da una obra que el público puede ver sin los consabidos “pasó esto”, etc. Es pues correcto calificar esta puesta en escena de impecable. Nos unimos así a los tantos aplausos que ha recibido este admirable equipo (p. 17).

El 11 de marzo, en el periódico *La República*, se notificó que la última función sería el 15 de marzo. El texto se ilustró con la fotografía, ya utilizada en ediciones anteriores, en la cual figuraban Marco (Oscar Castillo) y Rodolpho (Alfredo Catania) y decía así:

La poderosa obra de Arthur Miller, “PANORAMA DESDE EL PUENTE”, subirá nuevamente a escena el sábado 15 de febrero. Esta obra ha estremecido al público por su intensa ternura, violencia, amor y dolor, finamente plasmados por el dramaturgo, y bien presentados por el elenco del Teatro Arlequín, bajo la dirección de Carlos Catania. Debido a otros compromisos del Teatro Nacional para esta semana, la del sábado será la única función [adicional] de “Panorama desde el Puente” (p. 14).

Por su parte, *La Prensa Libre* se sumó a otros medios para comunicar las últimas presentaciones de *Panorama desde el puente*, los días 14 y 15 de marzo de 1969, lo cual demuestra, cómo la prensa escrita no escatimó recursos en convocar al público para que fuera testigo de la puesta en escena de una obra que marcaría un hito en la historia teatral costarricense.

Con este exitoso montaje de Miller, cerraba el Teatro Arlequín el año 1969. La década siguiente tendrá algunas particularidades que se abordarán más adelante y, lamentablemente, marcará el final del grupo de los *Arlequines*, como se verá en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO III

LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL TEATRO ARLEQUÍN

La década del setenta marca varios hechos importantes en la vida del Teatro Arlequín y de los *Arlequines*.

En primer término, el Teatro Arlequín presentará sus últimas obras en el Teatro Nacional (1970-1972). Esas serán *Comedia Negra*, de Peter Shaffer, y *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, ambas exhibidas en el año 1970. Luego, en 1971, subiría a escena *La Promesa*, de Arbusov. Finalmente, el ciclo del Teatro Nacional se cerraría en el año 1972 con *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Si bien trabajar en el Teatro Nacional fue una experiencia invaluable para el grupo de los *Arlequines*, tanto a un nivel personal como profesional y artístico, también quedará grabada en su historia como la época de los montajes “en grande”. El conjunto había llegado a una madurez teatral bastante satisfactoria y logrado un nivel de reconocimiento artístico, social y cultural significativos.

Sin embargo, el paso por el Teatro Nacional había tenido la desventaja de que esa agrupación artístico-teatral tuvo que adecuar sus actividades a la programación del teatro y, por lo tanto, las largas temporadas de la sala de la calle 9 no se volvieron a repetir, lo cual era definitivamente lamentable.

También esa década del setenta está marcada por el empeño de los *Arlequines* por conseguir una nueva sede. En 1972, se inauguró el Teatro Arlequín, en un lugar céntrico de San José y cercano a otros teatros que fueron surgiendo. Esta nueva sede estaba ubicada en la calle 13 (bis), entre avenidas central y segunda, frente a las instalaciones que hoy ocupa la Caja de ANDE.

Una vez conseguido el objetivo de tener una casa acorde con sus propuestas escénicas, en algún momento se pensó en darle más cuerpo a la identidad del proyecto, por lo cual se configuró un logotipo (Figura 253), cuya autoría no se ha podido identificar.



Figura 253. Logotipo (ocasional) del Teatro Arlequín

Fuente: Carátula del programa de mano de *Antropofagia de salón*, de Jorge Díaz, 1977. Archivo personal de la autora.

Aunque no se utilizó con regularidad, se rescató de uno de los programas de mano, pues se estima como un dato significativo dentro de la trayectoria de esta agrupación. Era un arte sencillo en donde se destacaba un nombre que ya había recorrido muchos años: Teatro Arlequín de Costa Rica. En el tondo se repitieron las iniciales: T. A.

Por último, la década del setenta señala el final de la actividad escénica de los *Arlequines*, cuyos integrantes, por distintas razones, fueron participando cada vez menos en montajes. Además, se espació mucho más el tiempo entre una puesta en escena y otra y, cada vez más, la Junta Directiva de la Asociación Cultural Teatro Arlequín se fue integrando con

menos *Arlequines* “de cepa”, con excepción de unas contadas ocasiones en las que de nuevo hicieron frente común Irma de Field, Lenín Garrido, Daniel Gallegos y José Trejos. En alguna oportunidad estuvo también Alberto Cañas que, sin ser de la estirpe “Arlequín”, era muy cercano al grupo; la sala fue facilitada para que otras agrupaciones la utilizaran hasta que, finalmente, fue negociada y pasó a otras manos.

De los montajes de la década del setenta, se ocupará este capítulo final, según se verá a continuación.

Encuentro con Peter Shaffer

El primer encuentro que tuvo el Teatro Arlequín con el autor Peter Shaffer, galardonado dramaturgo inglés, creador de un sinnúmero de piezas para el teatro y el cine nacido en Liverpool en 1926, fue con la obra titulada *Comedia Negra*. El estreno de esta pieza hecho por el Teatro Arlequín tuvo lugar el 31 de marzo de 1970. El montaje fue dirigido por Carlos Catania, con asistencia de Remberto Chaves, y se presentó en el Teatro Nacional. El elenco estuvo compuesto por Kitico Moreno, Haydée de Lev, Oscar Castillo, Alfredo, Carlos y Gladys Catania, José Trejos y Bernal López. Los otros créditos fueron los siguientes: Guido Sáenz, en producción general; Carlos E. Salazar Ramírez y Raúl Montero, en diseño de la escenografía, el primero y en realización, el segundo; y Juan Bordallo, en peinados.

En la carátula del programa de mano (Figura 254) elaborado para la ocasión, destaca la creación de Hugo Díaz: el elenco presentado en forma paródica, como era usual en este gran exponente del arte de la caricatura.

Aunque originalmente se había previsto que el estreno de *Comedia negra* se llevaría a cabo en los primeros días de marzo de 1970, se avisó con antelación que tal acontecimiento se pospondría para el 19 de ese mes, en razón de que, por esas mismas fechas,

se celebraría la famosa Feria de las Flores, la cual era una actividad de promoción comercial-cultural que tenía lugar en el Parque Nacional de San José, con el patrocinio de las embajadas de los países amigos. Esta consistía, *grosso modo*, en una exhibición y venta de servicios y productos extranjeros, especialmente comestibles. Igualmente, era un acontecimiento cultural y social que reunía a diplomáticos, políticos, gente del mundo empresarial y, por supuesto, mucho público.

Así, el periódico *La Nación* del día 8 de marzo de 1970, difundió una nota, transcrita luego, titulada “Apagón enciende ‘Comedia negra’ el 19”, con ilustración (Figura 255) en la que se ve a Haydée de Lev en acción, como si quisiera buscar apoyo en algo que le diera seguridad, pues el lugar estaba a oscuras. Sin embargo, como se comprobará más adelante, el estreno no se hizo sino hasta el 31 de marzo de 1970, por cuanto luego de los días de la Feria de las Flores, siguió la celebración del día de San José (el 19 de ese mes) y la Semana Santa.

“Comedia Negra” es la comedia de comedias y será precisamente esta descalabrante comedia, la comedia que El Arlequín estrenará el jueves 19 de este mes en el Teatro Nacional.

Nada más ingenioso; nada más brillante; nada más divertido en materia de obras teatrales contemporáneas que “Comedia Negra”. La feliz pieza del autor británico Peter Shaffer recorre los escenarios del mundo con sensacionales éxitos de crítica y público. Del teatro moderno, brutal, descarnado, confuso y absurdo, emerge esta joya, limpia de elementos sombríos, para, simplemente, poner de relieve en forma magistral, el buen humor, la tónica asequible, la diversión auténtica, la risa abundante. Porque “Comedia Negra” es una obra para reír hasta reventar.

La culpa de toda la hilarante y caótica situación, la tuvo el más inoportuno apagón de que se tenga memoria. Fue el apagón lo que causó el lío más lío de cuantos líos se hayan planteado en un escenario.

Para servir a la famosa obra de Shaffer, El Arlequín ha escogido un reparto excepcional. Carlos Catania, el eminente argentino (premio como director 1969 de la Asociación de Autores) ha dado, con mano maestra, movilidad a los personajes imaginados por el autor, explotando, laboriosa y brillantemente, la comicidad de la ingeniosa situación. Kitico Moreno, Haydée de Lev (premio como actriz 1969 de la Asociación de Autores), Oscar Castillo (premio como actor 1969), José Trejos (premio ídem 1968), Alfredo y Gladys Catania,



Figura 254. Carátula del programa de mano de *Comedia negra*, de Shaffer. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.



Figura 255. Escena de *Comedia negra*, de Shaffer. (Haydée de Lev). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 111.



Kitico Moreno a tientas en "Comedia Negra".

Figura 256. Escena de *Comedia negra*, de Shaffer. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 50.



Alfredo Catania hace muecas a José Trejos en la hilarante "Comedia Negra" que El Arlequín estrena el 19 de este mes en el Teatro Nacional.

Figura 257. Escena de *Comedia negra*, de Shaffer. (José Trejos y Alfredo Catania). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 50.

Bernal López y Carlos Catania componen el reparto. A cargo de Guido Sáenz está la producción con escenografía de Carlos E. Salazar Ramírez.

Nunca se había divertido tanto la gente como se va a divertir en "Comedia Negra". No se ha hecho en Costa Rica nada tan rabiosamente divertido (p. 111).

Asimismo, este medio informativo (*La Nación*) dio amplia cobertura al montaje. Así, el 11 de marzo, se publicó una nota titulada "El Arlequín ríe en 'Comedia negra'". Las dos fotografías que ilustraron el texto, que luego se transcribe (Figuras 256 y 257) muestran dos escenas de la pieza. En la primera, Carol Melkett (Kitico Moreno) trata de soltar a la pareja que tiene enfrente. En la segunda, Brindsley Miller (Alfredo Catania) hace burlas al Coronel Melkett (José Trejos).

Después de un inoportuno apagón, un hilarante desastre se desata en "Comedia Negra", de Peter Shaffer, que el Teatro Arlequín estrenará próximamente en el Teatro Nacional. "Comedia Negra" es una pieza divertidísima, pero sobre todo ingeniosa. Ágil y sorpresiva, brillante y original, explota, además, el recurso más novedoso, más espectacular que haya podido ocurrírsele a un dramaturgo. El talento de Shaffer se abre paso en forma grandilocuente en un juego de situaciones excepcionalmente jocosas y deslumbrantes, respaldadas por un certero diálogo que transcurre "en tinieblas", dando como resultado el caos desorganizado más divertido imaginable. El inglés Shaffer es el dramaturgo cuya cotización universal sobrepasa, en mucho, a la de sus contemporáneos. "Comedia Negra", por ejemplo, ha recorrido los escenarios del mundo con éxitos desorbitados de taquilla y crítica.

El Teatro Arlequín ha puesto al servicio de esta pieza, joya del teatro actual, a un reparto de primerísima categoría bajo la eminente dirección de Carlos Catania. En él figuran Kitico Moreno, Oscar Castillo, José Trejos, Gladys y Alfredo Catania, Haydée de Lev, el mismo Carlos Catania y Bernal López. La producción está a cargo de Guido Sáenz y la escenografía de Carlos E. Salazar. El estreno de esta pieza maestra interpretada por tales figuras se espera para fecha muy próxima en nuestro Teatro Nacional (p. 50).

En el periódico *La Nación* del 13 de marzo, se incluyó la magnífica caricatura de Hugo Díaz (Figura 258). Este artista dibujó a los integrantes del elenco de *Comedia negra*, de forma impecable, en una creación muy ingeniosa y llena de

humor, en blanco y negro; en donde este último tono significa la oscuridad total en que se desarrolla la pieza. El texto que la acompañaba destacó, precisamente, ese hecho, como se verá en seguida:

Magistral caricatura de Hugo Díaz de los actores que representan los personajes de “Comedia Negra”, la mundialmente famosa obra humorística del inglés Peter Shaffer, que El Arlequín estrena el próximo jueves 19 en el Teatro Nacional. De arriba hacia abajo: Oscar Castillo, Carlos Catania, José Trejos, Bernal López, Kitico Moreno, Haydée de Lev, Gladys Catania y, en el suelo, Alfredo Catania, aplastado por el caos de los increíbles acontecimientos ocurridos durante el apagón más divertido de cuantos haya memoria (p. 58).

El 23 de marzo, también en el periódico *La Nación*, se divulgó la fotografía de Haydée de Lev, cuyo pie se transcribe seguidamente, en donde se comprueba que la fecha del debut había sido nuevamente pospuesta, por las razones ya señaladas.

GRAN ACTRIZ EN GRAN COMEDIA.

Haydée de Lev, la gran actriz de “Dos en un subibaja”²¹², premiada por la Asociación de Autores como la mejor intérprete de 1969, es una de las luminarias que participan en el reparto dirigido por Carlos Catania de “Comedia Negra”, la mundialmente famosa pieza humorística del británico Peter Shaffer, que el Arlequín estrenará lujosamente en el Teatro Nacional, el martes 31 de este mes (p. 63).

Muy oportuno resultó que el reconocido filósofo y profesor universitario, Dr. Constantino Láscaris, dedicara uno de sus programas televisivos de *Diálogos con el Dr. Constantino Láscaris* a conversar con Carlos y Alfredo Catania, ya que ambos participaban en la obra que el Teatro Arlequín tenía en cartelera: *Comedia negra*; el primero estaba involucrado en su doble faceta de actor y director. Estos espacios de conversaciones con el distinguido catedrático universitario eran patrocinados por la Asociación Nacional de Fomento Económico (ANFE). El tema por tratar, en esa oportunidad, era “¿Qué es un actor?”; sin embargo, fue inevitable que se hablara de la obra en cartelera. El aviso del programa en cuestión (Figura 259) se publicó en *La Nación* del 24 de marzo de 1970.

El 29 de marzo de 1970, en el *La Nación*, se publicó el aviso del ansiado estreno de la pieza para el 31 de marzo (Figura 260), en la cual se puede ver de nuevo una composición donde se mezclan caricatura y texto. En la parte superior, oscura, dos pares de



Figura 258. Caricatura del elenco de *Comedia negra*, de Shaffer. (Creación de Hugo Díaz). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 58.

212 *Dos en un subibaja*, de William Gibson, fue estrenada por el GIT (Grupo Israelita de Teatro), en 1969, con un elenco formado por Haydée de Lev y Carlos Catania, quien también dirigió el montaje. Sobre ellos dos escribió Alberto Cañas en el programa de mano: “El Grupo Israelita de Teatro está convencido de que acertó al poner en manos de Haydée de Lev y Carlos Catania esta obra. La lectura misma del texto convence de que ambos prácticamente nacieron para encarnar a los solitarios, tristes, enamorados y ligados protagonistas de esta obra” (Programa de mano. Archivo personal de la autora).



Figura 259. Aviso programa televisivo *Diálogos con el Dr. Láscaris*: Conversación sobre ¿Qué es un actor?, con los hermanos Catania

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 70.

ojos y la pregunta: “Coronel... ¿Está seguro que la mano que usted aprieta es la de su hija?”. En la inferior, el elenco completo: Kitico Moreno, Carlos Catania, Oscar Castillo y José Trejos, en la primera fila; Haydée de Lev, Alfredo Catania, Gladys Catania y Bernal López, en la segunda.

El 30 de marzo, es decir, un día antes del estreno, *La Nación* dedicó una página completa a textos de Marjorie Ross y varias ilustraciones; se incluía una fotografía de una escena durante un ensayo, otra de Haydée de Lev y la carátula del programa de mano. El artículo se tituló: “Comedia Negra” es más que una obra divertida” y su contenido era el siguiente:

“Comedia Negra”, obra del inglés Peter Shaffer, ha sido puesta en escena por Zefirelli en Italia, por Peter Brooke en la Gran Bretaña, y en Broadway con actores de la categoría de Lynn Redgrave.

Otras obras de Shaffer, entre ellas: “Ejercicio para cinco dedos” y “La real cacería del sol” han sido llevadas al cine con éxito.

La razón por la que El Arlequín decidió iniciar sus presentaciones de 1970 con una comedia, se condensa en la siguiente frase del director de la obra, Carlos Catania: “La principal función social del teatro es divertir”.

“Comedia Negra”, sin embargo, es más que una pieza que divertirá. Además de estar magistralmente concebida en cuanto a la forma en que aparecen dibujados los distintos personajes, el conflicto humano y social que nos presenta es claro.

Miss Furnival, por ejemplo, a la que encarna, en una de sus mejores actuaciones, Haydée de Lev, prototipo de la solterona inglesa de clase media, con ideas muy definidas, y absolutamente equivocadas acerca de lo que debe ser un integrante de la clase alta, resulta patética. El momento en que irrumpe en el escenario, totalmente ebria, y que con frases delirantes desnuda su sentimiento de maternidad frustrada, descubriendo todas sus inhibiciones, producto de una educación puritana, es un camafeo.

La anécdota del escultor pobre que, para impresionar a un suegro millonario, monta un ambiente que no corresponde a su realidad cotidiana, con la esperanza de venderle al hombre más rico del mundo alguna de sus obras, es un pretexto para hacer reír al público (y el elenco lo logra), y para burlarse de determinados prototipos humanos como son el coronel (José Trejos), la niña bien tonta, bella y mimada (Kitico Moreno), y el amigo afectado (Oscar Castillo).

Mientras que para los que están en el escenario la luz está apagada, el público ve en un tono brillante lo que allí ocurre. Cuando se hace un poco de luz en escena, automáticamente disminuye la visibilidad para los espectadores.

De este recurso se vale Shaffer para darnos una comedia de equívocos que utiliza los recursos clásicos y provoca fácilmente la hilaridad.

El escultor, protagonizado por Alfredo Catania, lleva el peso acongojante de saber en todo momento lo que está pasando y sentir que no puede evitar la catástrofe. Es inteligente, pero inseguro de sí mismo, y los detalles lo van amarrando, igual que lo amarran varias veces los hilos del teléfono y los alambres de la lámpara. La novia consentida (Kitico Moreno) lo sabe todo: menos la existencia de Clea (Gladys Catania) que durante cuatro años ha sido la amante de Brindsley. Obviamente eso la coloca en el bando de los que todo lo ignoran.

Clea, por el contrario, además de conocerse la casa como la palma de la mano, conoce al dueño de la casa aún mejor, así que está en posición de privilegio.

Después de un ensayo general, tuvimos la oportunidad de conversar con algunos de los actores. A continuación, transcribimos sus palabras.

“Mis Furnival me trae recuerdos tristes, de mujeres solteras que he conocido. Para construir un personaje siempre hay que evocar algo, y esas evocaciones, en el caso de la solterona que represento en Comedia Negra son dolorosas”, nos dijo **Haydée de Lev**.

“Yo me concentro en mi botella, hasta que llega el instante del delirium tremens, en el que salta la cotidianeidad de la vida de una mujer que vive sola, y el escozor que le producen las amas de casa que van al supermercado a adquirir alimentos para el bebé. Se refugia en la imagen del padre, pero en el fondo, debe odiarlo. Probablemente algunas noches se duerme emborrachándose. Es sincera. Todas sus actitudes son auténticas, no hace teatro jamás”.

El papel de Harold, el amigo de Brindsley, dueño de una tienda de antigüedades, le corresponde a **Oscar Castillo**, quien nos dijo:

“Todos los personajes que uno interpreta son un reto, pero Harold lo fue en mayor medida, por tratarse de un tipo humano completamente distinto a mi personalidad. A los veintidós días de ensayo, aún no tenía la menor idea de cómo iba a hacerlo. Al principio me ayudaron con la imitación. Usualmente uno interioriza primero las características del personaje y luego las manifiesta. En este caso lo hice al revés”.



Figura 260. Aviso estreno de *Comedia negra*, de Shaffer. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 77.

Gladys Catania: “Clea me permite cosas. Es un gatito juguetón completamente normal en lo que debe serlo. En el medio timorato en que se mueve resulta desenfadada, pero su desenfado es autenticidad”.

“Las comedias son un género mucho más complicado para el actor que los dramas, ya que cuando el hombre llega a una cierta madurez se olvida de jugar, con autenticidad. Otras veces le ocurre al actor que por jugar se olvida de profundizar en el personaje. Cuando las cosas que se dicen no parecen ser de verdadero peso, el trabajo es más arduo”.

“Clea, Harold y Brindsley forman un trío original, para el que no encaja cierto tipo de suspicacia “normal”. A Clea le molesta Harold cuando la ataca. Ella está perfectamente ubicada, y no le importan los prejuicios tradicionales”.

José Trejos: “El papel del coronel es menos rico que otros que he interpretado. Me simpatiza menos. Yo comencé en el teatro con una comedia de este tipo, haciendo el papel de gangster italiano. Me siento más a gusto en las comedias, ya que no sólo se disfruta el juego propio, sino el de los demás. Pero el hecho de que me guste no quiere decir que los ensayos sean más fáciles. Por el contrario, al ir perdiendo comicidad, con la reiteración, la obra se vuelve tediosa para los actores. Llega un momento, que es el que atravesamos ahora, cuando uno pide a gritos el público”.

El rol de **Bernal López**, que hace de Bamberger, es corto, pero a pesar de eso, aunque no esté en escena, participa dentro de la comedia. “Lo más importante para mí es la oportunidad de trabajar con actores de tanta calidad y experiencia”, dijo [negritas pertenecen al original] (p. 47).

La Nación también se ocupó de publicitar el estreno, el 31 de marzo de 1970, y las funciones sucesivas, en avisos publicados oportunamente. El 3 de abril, el anuncio con la ya conocida caricatura del elenco, agregó: “¡Diez minutos de delirante aplauso la noche del estreno!! Jamás se ha reído tanto la sala llena del Nacional”. Y varios días después, en la edición del 14 de abril, se incluyó una nota, ilustrada con una fotografía de Haydée de Lev y otra de Carlos Catania en su papel de electricista. El texto, “‘Comedia negra’, retorno al teatro de la diversión”, puntualizó:

Desde que el Teatro Arlequín presentó “Las Preciosas Ridículas”, de Molière y “A Media Luz los Tres”, de Mihura, y de esto hace más de tres años, no veíamos en el teatro costarricense obras dramáticas encaminadas exclusivamente a la diversión del espectador.

“Comedia Negra”, del inglés Peter Shaffer, salva con absoluta propiedad ese vacío y hace que el Arlequín se apunte un señalado éxito de montaje, probablemente superior al de sus dos ocasiones anteriores. Esto en virtud de una atinada dirección de Carlos Catania y del elenco sobresaliente que se ha amalgamado para la escenificación de la hilarante comedia.

La trama se desarrolla en la habitación de un joven escultor (Brindsley), quien acompañado de su novia (Carol) trata de engalanar el apartamento para la llegada de visitas importantes, especialmente la de un millonario interesado en sus trabajos.

El escenario está totalmente en tinieblas, solamente la platea permanece iluminada, aunque por el diálogo de los personajes se deduce rápidamente que en las tablas “hay luz”. Ese hábil truco permite luego que la sala permanezca oscura y que los cambios de luz en escena (para semejar tiniebla y claridad) no afecten a los espectadores.

Es así como el ambiente oscuro del escenario ocurre de pronto un “apagón” y esto significa disminución de luz en la sala y aumento en el proscenio. Allí comienza la diversión para el público.

En un medio completamente iluminado los personajes actúan como si estuvieran a oscuras y caen constantemente en acciones ridículas que son para la concurrencia verdadera delicia.

La pareja de novios –decíamos– está esperando a visitantes de rango y todos llegan, excepto la luz, ya que el electricista se presenta para reparar el daño, pero, ante las tinieblas, la confusión cómica crece y sólo lo hace cuando ya el público está agotado y satisfecho de las carcajadas.

Brindsley, personaje central que caracteriza en forma brillante Alfredo Catania, ha robado los muebles de su vecino para aparentar un poco más de lo que es. Ese vecino amanerado parece que quiere demasiado a Brindsley, quien a su vez no quiere al padre de su novia y quiere mucho a otra amiga que no es su novia.

En una tiniebla ficticia concurren todos estos personajes y expresan sus juicios de valor respecto a los otros según la circunstancia imaginada, porque la oscuridad no les permite saber quiénes están ausentes y quiénes están presentes. Esto provoca una situación confusa que se ve, en un afán hilarante, favorecida por la presencia de una vieja solterona (Haydée de Lev) que asustada por el apagón viene a completar el grupo.

Shaffer, basado en un argumento sencillo (complicaciones de una pareja que espera visitas durante un apagón) ha recopilado en esta obra todas las circunstancias graciosas que pueden suceder durante una tiniebla momentánea provocada por un desperfecto en las líneas eléctricas.

Carlos Catania, por su parte, ha acondicionado todo lo necesario para que la comedia transcurra en forma óptima. Una actuación brillante de todo el equipo en escena y un decorado lujoso y apropiado captan la admiración del público.

Kitico Moreno y Oscar Castillo, que representan a Carol (novia) y Harold (vecino), tienen una buena actuación, pero caen en pequeños deslices, poco significativos, que desentonan con la labor magistral de los Catania, de Haydée de Lev y de José Trejos.

A Kitico la notamos un poco nerviosa y a veces, la interpretación demasiado forzada, lo mismo a Castillo, quien tiene en su contra la circunstancia de representar un papel de afeminado con una voz de trueno y una contextura física de atleta.

La labor de Haydée de Lev es impecable y viene a confirmar sus magníficas cualidades de actriz que la llevaron a la cúspide con “Dos en un subibaja”.

De los Catania es poco lo que se puede agregar. Son tres profesionales que están en las tablas como molusco en su tinta. Siempre nos parece superior Carlos,



Figura 261. Escena de *Comedia negra*, de Shaffer (Alfredo Catania y Haydée de Lev). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 54.

aunque sea menos flexible para la variedad de interpretaciones y mucha gente se inclina por la versatilidad de Alfredo.

La labor de Bernal López (coleccionista millonario) es efímera, pero la cumple bien y, como lo dijo él mismo en otra oportunidad, “representa un honor compartir escena con ese seleccionado elenco”.

En definitiva, “Comedia Negra” se dirige a tocar la susceptibilidad humorística del espectador y lo logra maravillosamente (p. 71).

El 15 de abril de 1970, en ese mismo medio informativo, se notificó: “Triunfante éxito de ‘Comedia negra’”. El escrito estaba ilustrado con una fotografía de José Trejos, Haydée de Lev, Alfredo Catania y Oscar Castillo en un momento de la obra. El texto se transcribe a continuación:

La descalabrantemente divertida obra inglesa de Peter Shaffer, “COMEDIA NEGRA”, ha tenido la temporada más exitosa de cuantas haya habido en el Teatro Nacional.

El grupo Arlequín se apunta el más resonante triunfo cómico de que se tenga memoria. Además de un texto ingenioso al extremo, una situación brillantemente encauzada a través de la “oscuridad” y una colección de chistes visuales de primer orden, está el excepcional reparto de actores, todos de gran categoría (p. 41).

El día 16 de abril, *La Nación* publicó una nota titulada “Novena presentación de ‘Comedia negra’ hoy”, que se conocerá luego. Estaba acompañada de una fotografía de dos de los integrantes del elenco (Figura 261). Ellos son Alfredo Catania y Haydée de Lev, de cuerpo entero y ataviados como sus respectivos personajes (Brindsley Miller y Señorita Furnival).

Alfredo Catania y Haydée de Lev, en una escena de “COMEDIA NEGRA”, la divertida farsa que con tanto éxito está presentando “El Arlequín”, en el Teatro Nacional. Se anuncia para hoy la novena repetición a sala llena y para el sábado la última (p. 54).

Ese mismo día 16 de abril se publicó, también en *La Nación*, la crítica de la obra escrita por Guido Fernández. El texto apareció ilustrado con la caricatura hecha por Hugo Díaz, de seis de los integrantes del elenco (Haydée de Lev, José Trejos, Oscar Castillo, Carlos Catania, Alfredo Catania y Kitico Moreno) (Figura 262). El comentario llevaba el título de “Comedia negra” y decía así:

Como el recreo para maestros y niños, o como la siesta para el intelectual, un grupo de teatro debe encontrar de vez en cuando un rato de expansión, descanso y goce. Esto no sólo es necesario para mantener bien balanceada la dieta de educación teatral que se supone es su responsabilidad esencial frente al público, sino porque la diversión presenta otra clase de desafíos para el actor y el director, amén de que, por lo general, si es genuina y de buen gusto, permite recuperar terreno perdido en materia financiera y prepararse para nuevas, más audaces inversiones.

Esta es la triple justificación de “Comedia negra”. El Arlequín no escogió un dechado de comedia, pues la obra es obviamente imperfecta. Sin embargo, con ella descansa y disfruta el público, los actores y el director hacen un buen ejercicio dramático y las arcas vuelven a un nivel compatible con la función experimentadora y agresiva que debe ser característica de una buena sociedad teatral.

¿Por qué es una obra obviamente imperfecta? Porque a los pocos minutos de iniciada, el autor se encarga de entregarle al público, con lujo de detalles, todo su programa de trabajo.



Figura 262. Caricatura de seis integrantes del elenco de *Comedia negra*, de Shaffer, por Hugo Díaz, con motivo del montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 71.

Una obra que se fabrica sobre una sola idea fundamental es un verdadero reto al ingenio, la perspicacia y la abundancia de recursos del comediógrafo. De lo contrario, la pieza verá languidecer aquella buena idea mediante el uso y abuso del mismo resorte fundamental emplazado desde el principio. Tan pronto como el autor le dice al público que se prepare para ver una obra que se desarrolla en la oscuridad –y esa preparación se inicia desde el título, certeramente puesto como “Comedia negra”–, el espectador abraza un prejuicio que termina por ser molesto: en esa desenfrenada batalla contra la búsqueda incesante de nuevos trucos, recodos, artificios y expedientes, ¿cuándo se va a agotar el ingenio del autor?

No obstante que “Comedia negra” se mueve en ese terreno frágil de la obra que compite en una carrera de obstáculos, y que el espectador sabe de antemano que todos los actos de humor, todas las situaciones graciosas giran en torno a la misma idea básica de que los personajes no se ven entre sí, lo cierto es que ésta es, posiblemente, la temporada más festiva en la historia del Arlequín, incluyendo “A media luz los tres” y “El caso de la mujer asesinadita”. El secreto está no sólo en que Carlos Catania le imprimió un ritmo jadeante, sino en que bajo su batuta se encuentran los más sobresalientes concertinos disponibles en materia de ejecución teatral. En efecto, el director, por un lado, contó con actores experimentados, disciplinados, todos poseídos de un espíritu guasón en estado de exacerbamiento y dispuestos a disfrutar, más que el público si se quiere, de aquella chanza. En segundo lugar, así apoyado por los mejores nombres en cartelera, Carlos Catania orquestó un juego duendesco, con carácter de pícara travesura. Un diálogo centelleante y un desplazamiento perfectamente sincronizado producen el efecto que Carlos Catania busca: hacer reír al espectador sabrosamente, de buena gana, a pesar de que ya sabe por dónde vienen los disparos y cuál es la pieza que el autor va a mover en seguida.

En el reparto, claro está, hay luces que brillan con diverso grado de intensidad. A Kitico Moreno le ha tocado en suerte un papel ingrato, que se le escapa inesperadamente, porque no se acomoda fácilmente a la personalidad de la actriz.

José Trejos, como no tiene nada más que hacer acto de presencia para que el público aliste su descarga de risas, se interpreta a sí mismo y ya ha contribuido a elevar el grado de regocijo. Las mejores tajadas, sin embargo, se las sirven, casi hasta el borde de una indigestión, Oscar Castillo, Alfredo Catania, Haydée de Lev y Gladys Catania. Y, en ese orden, justamente. Oscar Castillo hace una hilarante caricatura del amanerado inglés que cultiva su amor por los cacharros con la misma intensidad con que se aficiona por las amistades de su mismo sexo. Alfredo Catania pone algo exasperante y atlético en esa comicidad que le permite arrastrarse, sinuosamente, por todo el escenario, en estado de permanente ubicuidad. Haydée de Lev y Gladys Catania, lo mismo que Carlos Catania y Bernal López, son piezas de engranaje que no por su menor prominencia dejan de ser esenciales. Una escenografía de más calidad habría sido, sin duda, mejor plataforma para la gimnasia de alborozada cadencia que el Arlequín ha hecho con esta “Comedia” (p. 71).

A pesar de que previamente se había anunciado que el sábado 18 de abril sería la última función, el día siguiente, domingo 19, el espacio se habilitó para ofrecer una presentación adicional a pedido del público, según se logró ver en un aviso en *La Nación* de esa fecha. El horario para esa función se adelantó para las 7 de la noche y los precios se rebajaron en un 50 por ciento para darles facilidades a quienes, por razones económicas, no habían podido ver la obra. Se advirtió en el aviso que se debía comprar la entrada con tiempo para evitar aglomeraciones de última hora, dada la experiencia de los días anteriores, pues las funciones habían estado totalmente llenas.

El 19 de abril de 1970, en *La República*, se publicó la crítica de *Comedia Negra* escrita por Alberto Cañas. Con el mismo título de la obra, su opinión fue esta:

(Black Comedy) – Comedia en un acto de Peter Shaffer. Traducción de Yiya Montejo. Presentada por el Teatro Arlequín, con Kítico Moreno, Alfredo Catania, Gladys Catania, José Trejos, Oscar Castillo, Haydée de Lev, Carlos Catania y Bernal López, bajo la dirección de Carlos Catania. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

Muchas veces, en el teatro cómico, lo que vale es tener una buena idea original; que le abra al autor la posibilidad de hacer algo nuevo y distinto. Y eso fue lo que en buena hora se le vino al dramaturgo inglés Peter Shaffer, conocido hasta ahora por su teatro serio, y por los alcances estéticos y éticos de su obra.

La idea consistió en desarrollar una comedia durante un apagón: que todos los personajes estuvieran en la oscuridad más absoluta, y explorar si la conducta de los individuos varía cuando están en las tinieblas; si la falta de luz modifica la conducta.

Poner esto en escena sería complicado, si Shaffer no hubiera tenido una segunda idea interesante: invertir los términos, enseñarnos el negativo de la situación: cuando hay luz para los personajes, la escena está a oscuras; cuando se va la luz, la escena se enciende. Así, nosotros vemos a los personajes precisamente cuando ellos no se ven.

Así las cosas, la comedia tenía que ser, fundamentalmente, una pantomima en la que el tacto fuera el sentido más importante. Las gentes, a oscuras, no hablan igual que cuando se están mirando. Lo divertido es verlas moverse.

Los movimientos que ha ideado Shaffer para sus personajes, y que incluyen hasta un cambio de mobiliario en la sala donde están reunidos, no pueden ser más ingeniosos. Y Carlos Catania los ha escenificado y los ha exprimido, sin perder una sola

gota de jugo: la hilaridad de la comedia y la eficacia de la representación que hace El Arlequín, residen, principalmente, en el movimiento. Cuanta más pantomima hay, mayor comicidad tiene la representación. Y viceversa, porque por donde la obra falla es por el lado del diálogo. Es cierto que el propio Shaffer lo escribió (y está manifestado en el texto), con el propósito de que los espectadores no lo escuchasen, prendida como tendrían su atención en el movimiento y las posibilidades de choque, colisión, equívoco, malentendido y grosería que el tema y el planteamiento escénico tenían implícitos. Pero la verdad es que hay momentos en que tenemos que escuchar el diálogo, y no siempre ese diálogo está a la altura de las circunstancias; continuamente nos damos cuenta de que Shaffer está desperdiciando oportunidades que a un autor genuinamente humorístico, a un Noel Coward, por no salirnos del teatro inglés, jamás se le hubieran escapado.

Lo más destacado en lo que hemos visto en el Nacional es la dirección ágil, vivísima, sin titubeos, de Carlos Catania, que con este trabajo nos descubre que, además de su oficio y talento teatrales, tiene una vocación decidida para Director de Tránsito. No hay un movimiento falso, ni una oportunidad perdida. La comedia avanza fluidamente, los actores se mueven como ciegos por donde tienen que hacerlo, y no se produce una sola presa.

La interpretación es harina de otro costal. No es que una obra de estas ponga a prueba la capacidad artística de ningún actor, pero dentro del juego hay demasiados altibajos. En primera línea anotaríamos los trabajos de Alfredo Catania, Oscar Castillo, Gladys Catania y Haydée de Lev (aunque si nos hubiesen preguntado habríamos ordenado un cambio de papeles entre estas dos últimas). Por debajo de lo que acostumbran darnos y de lo que son perfectamente capaces de obsequiarnos, Kitico Moreno y José Trejos. Discreto Bernal López y decididamente flojo el propio Carlos Catania, que tiene (vaya en su abono) a su cargo, una de las escenas más insípidas de la comedia. Pero dirigió tan extremadamente bien, que se le puede perdonar que, por esta vez, no haya estado, como actor, a la altura de las circunstancias.

La producción es discreta sin la autenticidad rigurosa y opulenta a que nos tiene acostumbrados El Arlequín; la escenografía es cómoda y funcional, pero no ambienta la obra, no tiene el sutil y necesario toque británico que haría falta.

Después de una larga sucesión de obras serias de pretensión intelectual, El Arlequín se ha lanzado con una comedia por todo lo alto, y sin otra intención que la de divertir. Es bueno que el menú conste de distintos platos, y esta especie de vacación nos cae muy bien a todos: actores, director y espectadores. Sentarse en una luneta a reírse, es una de las actividades más saludables a que puede dedicarse el hombre. Dedíquense ustedes a ella ahora que pueden (p. 36).

Ese día, 19 de abril, como ya se sabía, se “bajó” *Comedia negra*, obra que significó un éxito de taquilla nunca antes registrado en los anales de Teatro Arlequín.

Más de once años después de que el Teatro Arlequín llevara a escena *Comedia negra*, en noviembre de 1981, Jaime Hernández, con un elenco que incluía, entre otros actores, a José Trejos, dirigió un nuevo montaje de la pieza. En esa ocasión, Alberto Cañas, en su crítica publicada en el *Semanario Universidad* del 20-26 de noviembre de 1981, rememoró el montaje del año 1970. Comenzaba así:

Es importante hacer abstracción de que en 1970 “Comedia Negra” fue presentada aquí con el reparto más espectacular que pueda imaginarse (Alfredo Catania, Kitico Moreno,

Haydée de Lev, José Trejos, Oscar Castillo, Gladys Catania, Carlos Catania, Bernal López), reparto del que en la nueva producción sólo aparece José Trejos. El asunto se cita como simple referencia, porque después de tanto tiempo es ilógico que la memoria se ponga a hacer comparaciones (p. 11).

Daniel Gallegos: un comentario y presencia en la cátedra de historia de la cultura

Considerando la importancia de Daniel Gallegos como personalidad relevante del Teatro Arlequín, cuyas obras *Ese algo de Dávalos* y *La Colina* fueron presentadas por ese grupo teatral, no se puede menos que consignar, en esta memoria, el estudio del intelectual costarricense, radicado en México, Alfredo Cardona Peña, acerca de esas dos piezas²¹³. Este trabajo titulado “El teatro de Daniel Gallegos” se publicó en el diario *La Nación* del 11 de mayo de 1970 y decía así:

Es obvio e indudable que leer piezas teatrales resulta muy diferente a verlas representadas. Al teatro no hay que leerlo, hay que “verlo”. De manera que esta clase de lectura nos sume en sensaciones desagradables, pues siempre que llegamos a una escena importante –por su patetismo o por su comicidad–, nos preguntamos cómo sería la ejecución del director y el tratamiento de los actores, que “traducen” a su modo los propósitos del autor.

Todo esto he experimentado al leer **Ese algo de Dávalos** y **La Colina**, obras de Daniel Gallegos. Pero, aparte de mi condición fallida de espectador, trataré de hacer algunas observaciones de dichas obras.

En primer lugar, salta a la vista que la comedia titulada **Ese algo de Dávalos**, sin referirnos a su acierto técnico, plasticidad y viveza de los diálogos, ofrece una limitación que puede dañar su éxito. Se trata de una comedia intelectual escrita para intelectuales. Ese mundo de artistas que debaten neciamente sus pasiones y mezquindades no puede interesar a grandes porciones de público no intelectual. Puede llenar una sala pequeña, nada más. No conmoverá a otras porciones que no sean de la “élite”, ni dará la batalla en favor del teatro abierto a las cuatro rosas de los vientos.

Pero otra cosa muy diferente es **La Colina**. ¡He aquí una obra maestra! El autor ha dicho que es un “auto sacramental”. Muy bien. Lo aceptamos por su alegoría y significado simbólico. Pero... yo me atrevo a calificarla como una “comedia dramática”, aunque los términos se excluyan. Tiene de comedia y tiene de drama. Se juega a lo descarado con situaciones deliberadamente gruesas, tanto en el lenguaje como en los motivos. Pero hay en todo momento, metido hasta el fondo, el estilete de la pureza mística, o, si se quiere, ideal. El tema del argumento es magnífico, aunque no sea del todo original: **la muerte de Dios**. Este asunto comenzó a formarse hará más de diez años, entre los clérigos liberales de los Estados Unidos, y a él me referí en un reportaje publicado en LA NACION, con el título de **¿Podrá sobrevivir el cristianismo?** Es probable que haya sido John T. Elson, redactor de primera clase de **Time**,

213 La autora de esta investigación ha realizado también un análisis de las dos obras en cuestión en el libro titulado: *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. “Su obra única”* (2014).

el primero en sacudir la opinión al escribir en el citado **Time** (¿1957?) catorce relatos con este título: **¿Ha muerto Dios?**, que provocó el número de cartas más numeroso que haya recibido dicho periódico desde que se fundó. Y no hay que escandalizarse. Según el reverendo Van Bueren, “no hay razón alguna para que la teología sea afectada por la ausencia de Dios”.

Daniel Gallegos, con el instinto maravilloso de un insecto, se posó y acarició con todas sus antenas la insólita, peligrosa, atractiva flor de este tema, y solazándose en sus posibilidades escénicas, lo transformó en acontecimiento dramático. Puso en ejercicio, para ello, todos sus recursos técnicos e imaginativos, moviendo perfectamente a sus personajes y sacando provecho del asunto, en una serie de escenas que van de la ironía descarnada al patetismo, de la absurdidad a la lógica de las circunstancias, creando de paso un **leit motiv** de amor y de poesía en medio de la exageración caricaturesca representada magistralmente por la “Madre Superiora”, en donde se perciben ráfagas del esperpento de Valle-Inclán con algo de Ionesco. Pero se impone el estilo del autor.

He sonreído al saber que por poco no se representa la obra en San José, por el aspaviento de las ocas y piapias ortodoxas. No es obra para el gallinero aldeano, y sí para buenos conjuntos de asistencias liberales y urbanas, más allá de las mojigaterías y ñoñeces de la honorable familia que preside el honorable señor con cara de pato, benefactor de los saludos rituales que se pueden ver en los téis caritativos.

Desearíamos ver **La Colina** en México con todos los honores, y en una reunión el sábado pasado, con gente joven de teatro, hablé de la obra. La prestaré a varios amigos dedicados a actividades escénicas... y a ver qué pasa.

Daniel Gallegos tiene una envidiable cultura. Ha formado su propio coctel de informaciones, con la circunstancia de que la aceituna de ese coctel es el teatro.

Hombre de teatro es, estudioso y amante del teatro, con capacidad demostrada para la buena invención y la farsa sincera, moderna, desprovista de andrajos arcaicos. Por lo tanto, es fácil predecir que irá lejos, con obras futuras que aplaudirán públicos heterogéneos de aquí y de allá, para distinción del teatro costarricense en el mundo [negritas pertenecen al original] (p. 15).

Por otra parte, *La República*, en la sección titulada “Ideas/comentarios/actualidad”, coordinada por el recordado Dr. Luis Burstin, dedicó una página completa a lo que se podría considerar la “conferencia magistral” de Daniel Gallegos. Fue publicada en tres entregas, los días 30 y 31 de octubre y 1.º de noviembre de 1970, bajo el título: “Teatro contemporáneo. Su forma y contenido”. Este interesante trabajo de Gallegos se incluye íntegramente en el anexo 2 de esta investigación.

Sor Juana Inés de la Cruz llega al Arlequín

El diario *La Nación* se encargó de ir preparando al público para el acontecimiento que significaba el montaje de *Los empeños de una casa*, obra de la celeberrima escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Las notas, los reportajes fotográficos y los avisos fueron abundantes. Estos últimos tenían un tamaño significativo y contenían



Figura 263. Escena de ensayo de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz (José Trejos y Montserrat Salvador). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 102.



Figura 264. Aviso estreno de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 98.

elementos gráficos que llamaban la atención del lector, como recuadros y fotografías, entre otros.

Así, desde el 8 de noviembre de 1970, este periódico informó acerca de la “Sensacional farsa picaresca en el Arlequín el sábado 14”. El texto ilustrado (Figura 263) en la que aparecen Montserrat Salvador (Doña Ana) y José Trejos (Don Pedro), decía lo siguiente:

A ritmo febril el Teatro Arlequín está culminando los ensayos de la joya clásica “Los empeños de una casa”, comedia de capa y espada y enredos de alcoba, debida a la pluma de la que fuera llamada “la décima musa”, la insigne Sor Juana Inés de la Cruz.

En la fotografía vemos a Montserrat Salvador y José Trejos en un momento del ensayo. La obra será presentada el próximo día 14 de noviembre en el Teatro Nacional, dirigida por Esteban Polls y como último estreno del Teatro Arlequín en el presente año (p. 102).

El anuncio del estreno que se realizaría el sábado 14 de noviembre se pudo ver en el periódico *La Nación* desde el día 10 de ese mes. Este aviso (Figura 264) incluía una fotografía de la gran actriz española Montserrat Salvador, quien hacía el papel de Ana y destacaba elementos como fecha de estreno y título de la obra.

El día 11, nuevamente el periódico *La Nación*, pero esta vez en el suplemento de Cine y Teatro, le dedicó la portada completa a la obra que se estrenaría tres días después: *Los empeños de una casa*. Se incluía un amplio reportaje fotográfico de distintas escenas de la pieza, como se muestra a continuación: Haydée de Lev (Figura 265), en su papel de Doña Leonor; Isabel de Wolff, Montserrat Salvador y Haydée de Lev (Figura 266), en sus roles correspondientes de Celia, Doña Ana y Doña Leonor; e Isabel de Wolff y Montserrat Salvador (Figura 267), en los papeles ya dichos.

El texto que acompañaba las fotografías anteriores se tituló “El Arlequín estrena en el Teatro Nacional ‘Los empeños de una casa’” y decía así:

La farsa ágil de verso fluido, de situaciones audaces y picarescas: “Los empeños de una casa”, de Sor Juana Inés de la Cruz, será estrenada por el grupo de “El Arlequín” el próximo sábado en el Teatro Nacional.

Un reparto excepcional que incluye a Montserrat Salvador, Haydée de Lev, Oscar Castillo, José Trejos, Antonio Yglesias y a otros valores nacionales, augura una temporada de gran relieve artístico que una vez más situará a “El Arlequín” en el primer plano del teatro costarricense.



Figura 265. Fotografía de Haydée de Lev, integrante del elenco de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 45.



Figura 266. Escena de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 45.



Figura 267. Escena de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. (Montserrat Salvador e Isabel “de” Wolff). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 45.

Escenarios fastuosos de la más compleja elaboración, montados sobre plataformas giratorias y deslizantes, vestuarios de gran riqueza (siglo XVII), muebles de época suministrados por la Casa “1492”²¹⁴ y la dirección del maestro en teatro clásico, Esteban Polls, hará que “Los empeños de una casa” se convierta en uno de los más grandes acontecimientos teatrales de que puede haber disfrutado el país en los últimos años (p. 45).

214 Negocio de mueblería ubicado en San José, Costa Rica, conocido por la fabricación y venta de muebles de estilos antiguos, añejados mediante materiales y procedimientos especiales.



Figura 268. Aviso de presentación de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1970, p. 103.

El día 12 de noviembre, en *La Nación*, se anunció, nuevamente, el estreno en un aviso con fotografía y formato distintos al del 10 de noviembre antes presentado. Además, se agregó un recuadro que predicaba: “Todo el encanto y sutileza del siglo XVII en una comedia picaresca presentada con toda propiedad”.

El 13 de noviembre, vísperas del estreno, el aviso del periódico *La Nación*, en formato mediano, estaba ilustrado, una vez más, con una fotografía de Montserrat Salvador. Sin embargo, el correspondiente al día del estreno, 14 de noviembre, también difundido en ese diario, era diferente, como se ve seguidamente (Figura 268). Este anuncio se incluye como un homenaje a la que fuera una destacada actriz del teatro costarricense: Haydée de Lev, cuya fotografía se ve en el extremo inferior izquierdo. Adicionalmente a la imagen, se insertaron los datos usuales, el listado de los participantes y la indicación de que la obra era “para los buenos amantes del teatro”, entre otros asuntos.

El 14 de noviembre de 1970, como ya se había avisado, el Teatro Arlequín estrenó *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. La obra se presentó en el Teatro Nacional, según lo previsto. En el programa de mano se indicaba que se trataba de una “Farsa de capa y espada... y enredos de alcoba en tres actos”. Este montaje lo dirigió Esteban Polls, actor y director español, que se encontraba en el país desde junio de 1968. El elenco estuvo compuesto por Alejandro Polls, Montserrat Salvador, Isabel [de] Wolff, Haydée de Lev, Jorge Ureña, Antonio Yglesias, Esteban Polls, Rodolfo Araya, Diriangén Rodríguez, Oscar Castillo y José Trejos. La música en vivo fue interpretada por Mario Alfaro Güell, Sylvia Piza, Luis Diego Herra y Guillermo Víquez. La escenografía fue una realización de Esteban Polls.

En el citado programa de mano se anotaba:

El Teatro Arlequín se honra en presentar esta obra excelsa en verso de la “Décima Musa” Sor Juana Inés de la Cruz y, asimismo, pone de relieve que, para su realización pudo contar con la brillante dirección del eminente director español Esteban Polls, conocedor de todos los intrínquilis del complejo teatro clásico.

“LOS EMPREÑOS DE UNA CASA” es la obra 55²¹⁵ que el TEATRO ARLEQUÍN ofrece al público costarricense en sus quince años de existencia (s. p.).

Sobre la autora, Sor Juana Inés de la Cruz, se decía:

215 Esta cantidad no es exacta, de acuerdo con lo reseñado hasta el momento.

La escritora y religiosa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana) nació en San Miguel Neplanta en 1651 y murió en 1695.

La “Décima Musa” y “Fénix de México”, como la llamaban sus contemporáneos, de ferviente, mundana e irónica pluma, escribió esta comedia de enredo destinada a una fiesta palaciega del Virreinato. La risa honda de Juana de Asbaje, que no logró apagar el rigor del convento, está presente aquí, valiente, cristalina y apasionada (s. p.).

Hubiera sido muy difícil que el Teatro Arlequín, por sí solo, pudiera emprender la tarea de atreverse con Sor Juana Inés y ofrecer a la audiencia una obra como *Los empeños de una casa*. Sin embargo, una vez asociado con profesionales de vasta experiencia en ese tipo de teatro, sí resultaba una empresa factible. Este proyecto lo asumieron el director español Esteban Polls y su esposa, la actriz Montserrat Salvador, de gran experiencia en teatro clásico del Siglo de Oro español. De esta manera, fue posible dar a conocer, al público costarricense, una de las autoras más renombradas de América: Sor Juana Inés de la Cruz. Este era un hecho sin precedentes en el teatro del país.

El comentario crítico de Guido Fernández, “Maña y enredo de Sor Juana”, acerca del montaje de la obra de la escritora mexicana, se publicó en el periódico *La Nación* del 22 de noviembre de 1970 y decía así:

Esteban Polls es un director de grandes aciertos... y grandes yerros. Con algunas obras de difícil ejecución se desenvuelve como si no hubiera hecho otra cosa en su vida que llevarlas a escena. Con piezas menores, de poca jerarquía, se enreda en los mecates de tal modo que a ratos se pregunta uno si es el mismo Esteban Polls. “Romeo y Julieta”²¹⁶, por ejemplo, fue un espectáculo muy decoroso, en el que, si bien la primera actriz no daba el tono, un sabio conjunto de actores y un gran diseño de producción ofrecieron al público la experiencia de la primera obra de Shakespeare puesta en escena en nuestro país, con medios propios, pero sin humildad. En “La dama del alba”²¹⁷, Polls descendió a un sopor incalificable y a la lectura casi didáctica de un texto que, por lo menos, tenía la sonoridad propia de un lírico imaginativo como Casona.

En “Los empeños de una casa”, Esteban Polls cuidó mucho el efecto visual pero muy poco de todo lo demás. La escenografía está construida con ambiciones y el vestuario es suntuoso. Pero en el empeño de que la retina captara una composición arquitectónica de gran despliegue olvidó detalles tan decisivos como hacer que las puertas cierren y que el mobiliario quede colocado a tiempo.

216 Se refiere a la presentación que hizo la Sociedad de Promociones Teatrales, en el Teatro Nacional, en los meses de setiembre y octubre de 1969. El programa incluyó las obras: *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, *Yerma*, de Federico García Lorca, y *El laberinto*, de Samuel Rovinski, todas bajo la dirección de Esteban Polls (archivo personal de la autora).

217 Fernández alude a la escenificación de *La dama del alba*, de Alejandro Casona, presentada por la Sociedad de Promociones Teatrales, en el Teatro Nacional. El programa incluyó, además, las siguientes piezas: *La luz que agoniza*, de Patrik Hamilton, *Vamos a contar mentiras*, de Alfonso Paso, y *El ministro y sus bebés*, de André Roussin. Todas fueron dirigidas por Esteban Polls. Este programa se llevó a cabo en los meses de mayo y junio de 1970. La obra *El baúl de los disfraces*, de J. Salom, aunque fue anunciada en el programa general, no se montó (archivo personal de la autora).

Un deseo, no sé originado en qué, de salir de prisa de la representación, le hizo dedicar a sus ensayos la mitad del tiempo necesario para vencer versos tan duros y entresijo tan abigarrado. El resultado es que no hay dirección de actores, no hay trabajo de conjunto, no hay diseño de movimiento. Las partes quedan como eso, como partes. Las junturas son visibles como en un delantal de parches. Los caracteres entran a escena, no todos a tiempo, se paran y petrifican y dicen sus versos con tan poca gana que sólo para citar un caso, por primera vez José Trejos no sólo no es chistoso, sino que produce congoja. El desinterés de los actores en la comunicación entre ellos y con el público se refleja en un progresivo decaimiento del ritmo de la obra y en la más lamentable ausencia de claridad teatral desde que en setiembre de 1968 se presentó en el Teatro Nacional “Asesinato frustrado”, de un joven nicaragüense cuyo nombre no retengo. ¿Por qué una obra tan costosa, en la que trabajan nuestros mejores actores, presentada por un grupo con una reputación de calidad cimentada como El Arlequín, ha de montarse en dos semanas? Un profundo misterio hay detrás de esta pregunta. Como misterio es también para mí que los textos no estén bien memorizados, que la declamación no sea coherente, que los mutis se hagan prematuramente y las entradas con hesitación; y que los actores se claven en sus posiciones y den la sensación de que les sobra la mitad del espacio físico del escenario.

“Los empeños de una casa” no resisten ese trato. La obra es una ingeniosa travesura de Inés de Asbaje y Ramírez, más conocida en las letras hispanoamericanas como Sor Juana Inés de la Cruz, jerónima culta (en su celda se contaban 4 000 volúmenes de las materias más dispares) que se dedicó a la poesía y escribió algunas de las redondillas y villancicos de mayor riqueza expresiva de nuestra lengua. Sor Juan también hizo teatro: una comedia de capa y espada, “Los empeños de una casa”, especie de sainete a la manera de Lope; “Amar es más laberinto (que el de Creta)”, obra culterana de no muchas fortunas literarias; y los autos sacramentales: “San Hermenegildo, mártir del sacramento”, “El cetro de José” y “El Divino Narciso”. Aunque Ezequiel González Chaves la considera “la réplica hispanoamericana del teatro clásico español”, y la coloca al mismo nivel que Ruiz de Alarcón, lo cierto es que Sor Juana, en sus comedias se limitó a la versificación galante, de gran fluidez, maña y enredo; y sus autos sacramentales son útiles para desentrañar sus “autobiográficos recuerdos”, pero no tienen la “estirpe calderoniana” que se ha pretendido.

“Los empeños de una casa” muestra a Sor Juana como la moralista y observadora perspicaz de costumbres que cabe esperar de ella; pero la trama estira tanto, para darle la duración clásica, que ni el transparente octosílabo, con su ornamentación barroca, puede evitar el agobio. La mejor escena es un jugueteón episodio en el que Castaño, criado gozoso en la mejor vena de la comedia del arte, pero mexicano puro, viste una pollera que “no hay duda que me está bien/porque, como soy morena/ me está del cielo lo azul”. Pero ni la actuación de Polls, burlona y maliciosa, rescata ya, a esas alturas, lo que va en vuelo bajo. La risa jovial, los amorosos devaneos y el enredo cortesano, de los que con conocimiento se burla Sor Juana, pues fue dama de corte a los trece años, no salvan la obra de los incidentes mal zurcidos. Los múltiples escamoteos sin justificación hacen penoso el recorrido hasta el final. En estas circunstancias, sólo una declamación muy sonora y bien calibrada, y un ritmo depurado, podían rescatar a “Los empeños de una casa” de su recargada atmósfera de equívocos. La dirección de Esteban Polls no se ocupó de ello. Por el contrario, los elementos menos dinámicos de la pieza –decorados y atuendo– recibieron su principal consideración, y quedaron desenfocados los que mayor contribución habrían dado a la tarea de aliviar las cargas de la obra.

Los versos de Sor Juana quedaron apagados, y en cambio resonaron la desarticulación del conjunto y la improvisación personal de los actores.

El Arlequín debió haber hecho algo mejor (p. 15).

En el periódico *La República* del 29 de noviembre de 1970, se publicó la crítica sobre *Los empeños de una casa*, a cargo de Alberto Cañas. Con el mismo título que la obra, el texto era el siguiente:

Comedia en tres actos de Sor Juana Inés de la Cruz. Presentada por el Arlequín, con Alejandro Polls, Montserrat Salvador, Isabel [de] Wolf, Haydée de Lev, Jorge Ureña, Antonio Yglesias, Esteban Polls, Rodolfo Araya, Diriangén Rodríguez, Oscar Castillo, José Trejos, Mario Alfaro Güell, Sylvia Piza, Oky (Oscar) Argüello, Luis Diego Herra y Guillermo Víquez, bajo la dirección de Esteban Polls. En el Teatro Nacional [negrita pertenece al original].

¿Cómo? ¿Esta monja, décima musa, que acusó a los hombres de acusar a la mujer sin razón y de ser ellos la ocasión de lo mismo que culpáis, escribía comedias? Y no sólo eso: ¿Escribía comedias pícaras, con frases de doble sentido, enredos de alcoba y demás atributos propiamente seglares? El que no lo crea, que concorra. “Los empeños de una casa”, escrita en México en el siglo XVII para alguna función y entretenimiento virreinales, yació en los archivos y bibliotecas durante siglos, leída y tal vez estudiada por los especialistas, hasta que, en 1960, un grupo de estudiantes la exhumó en Madrid. Al año siguiente, este mismo Esteban Polls que está entre nosotros, la montó profesionalmente en la misma ciudad, con gran éxito de crítica y público: la exhumación enriqueció el repertorio clásico, y ahora Polls nos ha ofrecido esta comedia por cuenta del Arlequín, que puede incorporar orgullosamente esta comedia a las muchas joyas que en 14 años y al través de 55 obras, nos ha ofrecido.

Armar esto en un escenario requiere oficio y estilo. Y a fe que Esteban Polls abunda en ambas cosas. Salvo en el caso de “Romeo y Julieta”, Polls no ha tenido entre nosotros la suerte que merece: obligado siempre a trabajar en condiciones precarias y contra el tiempo, no es sino hasta que goza del respaldo de un grupo experimentado y solvente como el Arlequín, y aprovechando la oportunidad, confirma en el Teatro Nacional lo que las referencias extranjeras (principalmente españolas) afirman: se trata de un notable director.

Se nos ha dicho que la noche del debut (a la cual no pudimos asistir), la pieza no anduvo perfecta, y de ahí emanan las objeciones críticas que se le han hecho a la obra. Lo que nosotros vimos, en función posterior, no corrobora nada de lo que leíamos en crónicas anteriores. Vimos una puesta elegante, cortesana y señorial, magníficamente movida, con un equipo de primerísimas figuras trabajando equilibradamente, y una producción de un boato y una imaginación como muy pocas, poquísimas veces se han visto en nuestro teatro. Y pudimos también apreciar que nuestros actores –enfrentados por primera vez al verso– salieron dignamente de la prueba.

Es el primer encuentro de los actores costarricenses con el Teatro Clásico Español, y difícil es pedirles más. La experiencia de Montserrat Salvador, la picardía de Haydée de Lev, la postura y arrogancia de Antonio Yglesias, la severa dicción de Rodolfo Araya, se destacan. José Trejos parece, eso sí, perdido en un papel de pocas posibilidades cómicas, lo mismo que Oscar Castillo, en un papel demasiado leve para tan

excelente actor. El propio Polls se luce como criado; Isabel [de] Wolf demuestra el enorme progreso que ha hecho, y hace sus cosas con encanto, y Diriangén Rodríguez tiene una breve, pero buena intervención, lo mismo que Jorge Ureña y el niño Alejandro Polls. Pero aun los que (como Castillo y Trejos) no tienen mayor oportunidad, cumplen dentro de una interpretación que es espléndida labor de equipo.

La dirección de Polls, sin alardes vanguardistas, es imaginativa, y soluciona hábilmente problemas de movimiento, de escenografía, y de ritmo, de suerte que la representación transcurre fluida y divertida, sin los tropiezos a que generalmente obliga el convencionalismo de la dramaturgia del Siglo de Oro.

Armoniosas composiciones, inteligentes distribuciones, salvan los escollos. Sólo Yglesias, en algunas contadas ocasiones, parece estar “descolocado”, por usar un término futbolístico.

La música de Mario Alfaro Güell y la intervención suya con un equipo de cantantes e instrumentistas es oportuna. Y le perdonamos la travesura de haber incluido melodías de los Beatles en el fondo musical, en gracia a la evidente afinidad que estas melodías tienen con la música barroca.

En resumen, que la temporada teatral costarricense del 70 se ha cerrado con brillo. No ha sido de las más ricas; más bien de las más pobres. Pero “Los empeños de una casa” le levantan considerablemente el promedio. Nuestros actores demostraron (al través de las magníficas puestas que de Molière hizo Lenín Garrido²¹⁸), una aptitud interesantísima para la comedia de estilo clásico. Aquí lo han confirmado; han sido armados caballeros en el verso, y debemos agradecer al sapiente director Polls, lo que ha hecho con ellos y con la obra de la monja mexicana.

Parece indudable que nuestro amigo y colega Guido Fernández vio una obra diferente a la que vimos nosotros. Efectivamente, los corrillos parecen convenir en que la noche del estreno fue infortunadísima. Pero los errores se corrigieron, y lo que se ha estado presentando desde entonces, es un dechado de comedia, un espectáculo delicioso y memorable (p. 46).

Al año siguiente (1971), el Teatro Arlequín se atrevió a presentar la obra de Aleksei Arbusov titulada *La promesa*, la cual se estrenó en el Teatro Nacional el 26 de agosto de 1971. El elenco estuvo conformado por Haydée de Lev, Oscar Castillo y Diriangén Rodríguez. La pieza fue dirigida por Nicholas (Niko) Baker, quien también se encargó de la escenografía y de la traducción; esta última labor fue realizada junto con Diriangén Rodríguez. Ellos dos se ocuparon, además, de los efectos sonoros. La revisión del texto traducido estuvo bajo la responsabilidad de Alberto Cañas.

Ya el 16 de agosto de 1971, el periódico *La Nación* dio a conocer algunos detalles de la obra y la puesta en escena del Teatro Arlequín en el artículo “‘La promesa’: un compromiso del Teatro Arlequín con la cultura contemporánea” de la periodista Norma Loaiza. El texto estaba ilustrado con dos fotografías de escenas del montaje

218 Cañas se refiere, obviamente, a la participación de los actores José Trejos, Oscar Castillo, Oscar Argüello y Haydée de Lev, integrantes del elenco de *Los empeños de una casa*, que también habían sido parte del elenco de las obras de Molière, dirigidas por Lenín Garrido: *Tartufo* (Trejos, Castillo y Argüello), estrenada el 22 de mayo de 1964, y *Las preciosas ridículas* (Haydée de Lev y Oscar Castillo), estrenada el 18 de agosto de 1966.

(figuras 269 y 270). En la primera: Haydée de Lev y Oscar Castillo (Lika y Marat); en la segunda, los ya mencionados y Diriangén Rodríguez (Leonidik). El escrito en cuestión decía así:

El Arlequín ha depositado en dos de sus actores, Haydée de Lev y Oscar Castillo, y en el actor invitado Diriangén Rodríguez, la responsabilidad de “La Promesa”, del autor soviético Aleksei Arbusov, estrenada en 1965, en 65 teatros consecutivos, en toda la Unión Soviética. Dos años después, se presentó en Oxford, y posteriormente en Londres, con un éxito tan grande, que inmediatamente productores de cine compraron los derechos para realizar una película basada en la obra.

El Arlequín hará su primera presentación en el presente año, con “La Promesa”, que ha puesto bajo la dirección del actor y director inglés, Nicholas Baker, de gran experiencia en el campo escénico adquirida a través de años de trabajo en el teatro y la televisión londinense. Baker, a quien presentaremos oportunamente a nuestros lectores, a través de una especial entrevista, ha sido dirigido por Sir John Gielgud, uno de los más grandes actores y directores ingleses del momento. [Baker] es graduado de la National Royal Academy y trabajó, durante tres años, en el Old Vic, teatro del cual es máximo director Laurence Olivier.

El Teatro Arlequín ha dispuesto que esta pieza se presente al público costarricense el 26 de agosto en el Teatro Nacional. Existe entre los componentes del grupo mucho entusiasmo, y según nos lo manifestaron durante el último ensayo al que asistimos, la obra es de una belleza poco común y de una especial calidad. “No es pieza de muchos actores, nos dijeron, en la que el público puede quedar admirado de un movimiento escénico continuo, sino más bien de tres. Entonces, la belleza surge cuando de la simplicidad del diálogo se van descubriendo las más profundas y sensibles cuerdas del corazón humano”.

La obra está escrita en tres actos, y en cada uno de ellos los personajes van realizando una etapa de sus vidas. Los actores del Arlequín la interpretan así:

“En el primero, durante el angustioso sitio de Leningrado, son adolescentes, ingenuos e inmaduros por el severo destino que los obliga a renunciar a sus libertades juveniles, ya que son testimonios directos de su propia responsabilidad delante de la vida, de los días que se siguen amenazadoramente, como escondiendo la muerte en cada bocanada de aire. Este sentimiento de asfixia que rodea a los tres jóvenes, hace que, dentro de sus tiernas y todavía ingenuas esperanzas, se vayan anidando sentimientos de hombres tristes, que sueñan y hacen soñar a los demás para huir así, sin que nadie se dé cuenta, de una realidad demasiado agresiva como para poder enfrentarla.



Figura 269. Escena de *La promesa*, de Arbusov. (Haydée de Lev y Oscar Castillo). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1971, p. 51.



Figura 270. Escena de *La promesa*, de Arbusov. (Elenco completo). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1971, p. 51.

Dos jóvenes adolescentes y una muchacha de la misma edad conviven castamente por días y meses y años, penetrando en sus mundos con astucia, escabulléndose cuando el peligro del amor amenaza una ruptura de la única relación posible en el mundo compuesto únicamente por tres personas: la amistad.

El segundo acto nos muestra a los mismos personajes, pero más maduros, si es que se puede llamar madurez la pérdida lenta e inflexible de la propia seguridad en una felicidad que nos espera, allá, sentada en una nube donde comienza el futuro y termina el presente doloroso. Pero si es esto madurez, es también un paso adelante hacia el conocimiento más hondo de la propia realidad individual, pues superando momentos de increíble soledad, los jóvenes se separan. El amor, ese maravilloso sentimiento que cubre todo aquello que nace y se encamina hacia el futuro pleno de satisfacción, rompe en este caso aquel equilibrio momentáneo y siembra esa inseguridad característica de todo acto realizado a través de la traición. Es traición romper el triángulo formado para satisfacer las necesidades de uno de los tres, pero es una traición que no se puede condenar, ya que la privación de la felicidad a través del amor, es también una traición imperdonable al propio devenir.

En el tercer acto se vuelven a encontrar.

La desilusión se manifiesta en cada palabra pronunciada en un clima de alegre sorpresa, pero de triste conciencia de haber perdido hace mucho, en un tiempo lejano, la frescura de una amistad que sólo supo exigir el mutuo agrado. De nuevo la ambigüedad toma posesión de los sentimientos de los tres y agrediendo aquello que más se ama, rompen las máscaras que se habían mantenido intactas durante años, aunque estuvieran éstas carcomidas por un sople invisible. De nuevo el conflicto entre la amistad y el amor, entre la traición y la hombría, entre la ilusión y el desencanto.

Triunfa entonces el hombre completo, resurgiendo de los abisales pantanos del egoísmo, mientras ofrece el holocausto de su misma derrota, como único medio para garantizar la salvedad de sus intenciones. Los que habían permanecido juntos se separan y aquellos que vivieron separados, se unen con la ilusión de un adolescente que logra realizar su cometido. Nunca es tarde para comenzar, parece decirnos el autor, nunca, con tal de que la vida sea vivida honestamente, con coraje y amor. Estos maravillosos personajes nos delinean una situación simple, sin grandes efectos de escena ni complicados argumentos ni palabras. Es una representación de la vida simple, poderosa y extraordinaria, como la vida de cualquier persona” (p. 51).

El 18 de agosto de 1971, cuando faltaban ocho días para el estreno, *La Prensa Libre* difundió un comentario acerca de *La promesa*. Estaba ilustrado con la fotografía del elenco en plena sesión de estudio. El texto que la acompañaba se titulaba: “La promesa’ ¿una obra conmovedora, o irritante?” y decía así:

El Arlequín, siguiendo la tradición de sus quince años, irrumpe en el panorama del teatro costarricense con “La Promesa”, obra de una enorme dimensión humana que plantea las interrogantes del hombre moderno ante la guerra, el amor, la fidelidad, y ante todos los sentimientos capaces de conmoverlo, pero que tratados de la misma manera que se presentan (sin grandilocuencia, lenguajes absurdos o incoherentes), le permiten al espectador transportarse a su propia realidad.

Esta obra, de autor ruso, nos permitirá disfrutar de una clase de teatro que satisface por su enorme fuerza emotiva y su mensaje de profunda humanidad (p. 18).

El 25 de agosto de 1971, en el suplemento Cine y Teatro del periódico *La Nación*, se publicó una fotografía de Oscar Castillo con Haydée de Lev en una escena de la obra. El pie de la imagen se podía leer:

Haydée de Lev (Lika) y Oscar Castillo (Marik) son dos de los tres jóvenes que se encuentran en medio de la guerra y a los que, la necesidad de protegerse para poder subsistir, los une por el resto de sus vidas (p. 35).

En esa misma edición del ese periódico, se divulgó la siguiente gacetilla titulada “¿Por qué ‘La promesa’?”:

El Arlequín presentará mañana jueves una obra de profundo sentimiento humano, en la que el espectador tendrá oportunidad de identificar sus propias ilusiones, alegrías, angustias y esperanzas. Todo esto dicho con lenguaje sencillo y asequible, pero no por eso, menos poético, sin absurdos, incoherencias o formas rebuscadas.

Arbusov sólo tiene comparación dentro del teatro ruso con el gran maestro y precursor del teatro moderno Anton Chéjov. Al igual que Chéjov, Arbusov emplea hombres comunes, en situaciones corrientes, pero que, gracias a su gran conocimiento del ser humano, es capaz de transmitirnos todas las grandes interrogantes que el hombre contemporáneo se hace ante un mundo donde la técnica tiende a colocarlo en un plano secundario. En un mundo donde la palabra amor se ha cambiado por guerra; esperanza por frustración; honestidad por hipocresía; lealtad por traición, Arbusov nos da una esperanza: “El hombre nuevo”, el hombre capaz de amar verdaderamente a su prójimo, y capaz de darle la ayuda necesaria para que logre la felicidad (p. 46).

En esa misma fecha, 25 de agosto, en *La Prensa Libre*, se anunció el estreno de la obra para el día siguiente. También lo hizo el propio 26, como se ve a continuación (Figura 271). Tómese nota de que, en el recuadro de la izquierda, se encuentra la reproducción de una de las críticas londinenses a un montaje de *La promesa* (del *New Statesman*), que decía:

Es muy conmovedora. El ritmo de la producción, la caracterización vital de gentes básicamente similares y la cuidadosa y verosímil evolución de la trinidad a lo largo de 12 escenas y 15 años, contribuyen a que esta mesurada y segura producción llegue a constituirse en una pieza maestra (p. 30).

El día del estreno, como ya se dijo, también el periódico *La Nación* difundió el aviso en formato similar al de *La Prensa Libre*. Además, esa misma fecha, en *La Nación*, se publicó un extenso artículo alusivo al montaje, así como la anunciada entrevista con el director, Nicholas Baker, que la periodista Norma Loaiza había prometido, en la edición



Figura 271. Aviso estreno de *La promesa*, de Arbusov. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Prensa Libre*, 1971, p. 30.



Figura 272. Fotografía de Nicholas (Niko) Baker, director de *La promesa*, de Arbusov. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1971, p. 43.



Figura 273. Escena de *La promesa*, de Arbusov. (Haydée de Lev y Diriangén Rodríguez). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1971, p. 43.

del 16 de agosto de 1971, con el fin de darlo a conocer a la audiencia. El artículo, titulado “‘La promesa’ del autor soviético Arbusov”²¹⁹, estaba ilustrado con tres fotografías: una del director, Baker, y dos capturas de escenas de la obra (figuras 272, 273 y 274).

Por un momento, el redactor se ha sumergido en la secuencia de los pequeños ajustes, que significan un último ensayo teatral. Y el llevar a escena la obra de Aleksei Arbusov, “La Promesa”, a cargo del elenco artístico del Teatro Arlequín, no es una excepción en la materia de las tablas. Bajo el martilleo de tramoyistas y prueba de luces, Haydée de Lev en el papel de Lika ríe y se conmueve, en una prueba de su característica versatilidad. No parece esforzarse al actuar, y sólo trasciende el cansancio de su rostro, cuando se entrega a la pausa del cigarrillo.



Figura 274. Escena de *La promesa*, de Arbusov. (Oscar Castillo y Diriangén Rodríguez). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1971, p. 43.

Oscar Castillo se desenvuelve en el escenario del Nacional, con un aplomo natural. Su papel, como oficial del ejército soviético durante el asedio de Leningrado en 1942 (primer acto), transmite vitalidad y energía. El ulular de sirenas ante un inminente ataque aéreo y el eco de las explosiones, no mengua en momento alguno, la rabia sorda que emana de su personaje, ante el cuadro de escasez, muerte y sufrimientos que predomina por doquier. Castillo, como Marat, se enoja en escena ante la impotencia del asedio alemán. Castillo como Castillo, se irrita ante la impotencia de los pequeños imprevistos que surgen en cada ensayo. Hubo momentos en que el periodista no pudo apreciar, cuando actuaba y cuando no lo hacía. La realidad se imponía, en aquellos pasajes de la obra en que Marat plasma, como un mágico efluvio, el calor de una madurez nacida en la posguerra, y la sorna de un presente, cobijado por la indiferencia.

Diriangén Rodríguez como Leonid, embutido en su uniforme militar, se mueve, incansable, por el escenario. Sigue atentamente las observaciones del director Nicholas Baker, previa consulta en el libreto. A pesar de que sus antecedentes teatrales se remontan a las épocas de Haydée y Oscar, su permanente relación con el mundo de la escena, por medio de los estudios en Leipzig y posteriormente como profesor en el Conservatorio Castella, le hacen actuar con desenvoltura. Denota, ante la proximidad del estreno, menos “presión” que sus compañeros de elenco.

Bajo el chirriar de mesas que son corridas, consultas sobre cortinas y fondos luminotécnicos, Nicholas Baker, con la imperturbabilidad de una extensa experiencia, supervisa el trajín del ensayo. “Nunca hemos sido dirigidos por un hombre que se ha codeado con Richard Burton y Sir Alex Guinness —señala Oscar Castillo—.

219 El anterior texto aparecía suscrito por N. L. y J. A. S. A., siglas que correspondían a los periodistas Norma Loaiza y Juan Antonio Sánchez Alonso.

Es algo diferente, es como si estuviéramos la gente del Arlequín, bajo una nueva corriente o pauta teatral. Su experiencia, para nosotros, es valiosísima”.

No se escuchan recias voces de mando, pero nada escapa a su avizor “coup de scène”: una sonrisa demasiado prolongada, un gesto hosco más breve de lo requerido, un detalle de vestuario...

La obra del soviético Aleksei Arbusov, pletórica de matices humanos, tremendamente actual, cobra dimensiones inusitadas durante el ensayo. Discurre, rebosante de sinceridad, ante el mudo testimonio de un teatro vacío; ante el testigo de excepción, el periodista, que no puede romper con aplausos, mejor dicho, no se atreve a hacerlo, el muro del silencio...

Y en un corto descanso, Nicholas Baker se sentó a nuestro lado. Lo notamos satisfecho y optimista.

Señor Baker: ¿Realmente se siente contento al dirigir actores costarricenses y del resultado del trabajo?

“Me siento realmente satisfecho de trabajar con estos actores costarricenses y me sorprende la concentración que han puesto en la obra. Han sido semanas duras de mucho trabajo y tengo fe en el resultado de esta noche”.

Sabemos que usted es un director de éxito. ¿A qué lo atribuye?

“Hay varias formas de alcanzar el éxito de una obra. Dependiente (sic) del método, del análisis del texto o de la aplicación que se les dé a las cualidades de los actores”.

¿Cómo se siente mejor, cuando actúa o cuando dirige?

“Me siento igual, aunque confieso tener más inclinación por dirigir, ya que de esa forma puedo observar mi creación, mientras que al actuar me sería imposible”.

Y, ¿se puede ser director sin actuar?

“Entre los mejores actores hay muy pocos que son buenos directores. De esos pocos hay excepciones notables, pero la gran mayoría, famosos, por lo menos en Inglaterra, son actores indiferentes [sic].

El actor tiene la tendencia de ver el papel a través de los ojos de su personaje. Yo aquí pondría el ejemplo de un director de orquesta que no necesariamente tiene que ser un virtuoso violinista, para ser un magnífico director”.

¿Por qué escogió “La Promesa”?

“Por ser una obra de primera calidad en el mundo teatral de hoy”.

¿Continuará trabajando en el teatro costarricense?

“Por el momento estoy trabajando con el profesor Arnoldo Herrera en el Conservatorio de Castella, donde ya estrené una obra francesa, una farsa, “El sombrero de paja italiano” y estoy en vísperas de estrenar una producción moderna del “Sueño de una noche de verano”, de William Shakespeare. El texto es el original en la forma de presentación; sólo que lo hace moderno la música, escenografía, vestuario y actuación”.

Baker estudió en la Academia de Arte Dramático de Londres, una de las mejores escuelas que hay en el mundo. Ha sido dirigido por directores de renombre y ha actuado junto a actores de indiscutible calidad. Ha trabajado en las compañías de Donald Wolfit y Stratford.

Después de arduas y prolongadas temporadas con otras compañías en Inglaterra, tuvo la oportunidad de hacer cine y dirigir en televisión. Hace pocos meses se encuentra en Costa Rica [negritas pertenecen al original] (p. 51).

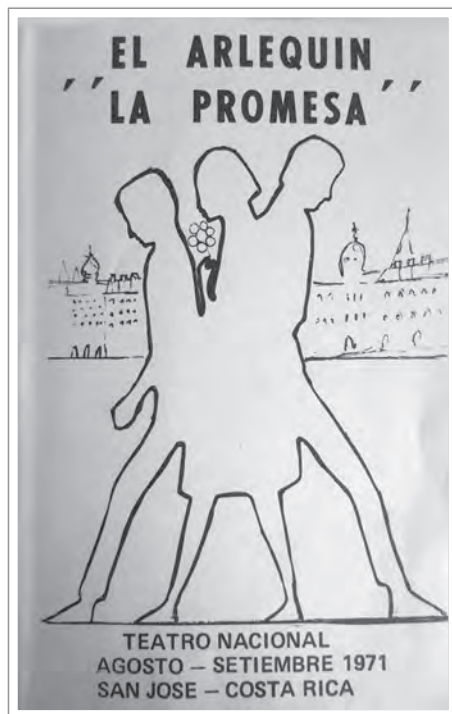


Figura 275. Carátula del programa de mano de *La promesa*, de Arbusov. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

En el programa de mano, Figura 275, el director de la puesta en escena, Nicholas Baker, escribió lo siguiente acerca de la obra:

En junio de 1941, el ejército alemán entró en territorio soviético. Un mes más tarde, los alemanes habían completado el círculo alrededor de la ciudad de Leningrado. Los alemanes no pudieron avanzar más. 900 días después empezó la retirada. Aleksei Arbusov utiliza como escenario de su obra el sitio más largo desde tiempos bíblicos y el tremendo bombardeo sufrido por esta ciudad.

El sitio afectó a tres millones de personas de las cuales casi la mitad murió, la mayoría de ellas en los primeros seis meses cuando la temperatura bajó a 30 grados centígrados bajo cero. No había calefacción, electricidad, transporte, comida ni agua. La situación era tan drástica que se dieron casos de canibalismo.

Esta obra no es histórica ni política. Desde el fondo de este sitio, el autor extrae el sentido de la juventud madurando en los tiempos duros de la guerra, con todas sus esperanzas, angustias e ilusiones de un mundo mejor. “La Promesa” es conocida en la Unión Soviética como “Mi Pobre Marik” y fue publicada en 1965.

La obra, con sus catorce escenas, abarca 15 años y ha sido puesta en escena más de 1 600 veces en la Unión Soviética, y escenificada en Londres, por mucho tiempo, con un éxito rotundo. Aleksei Arbusov nació en 1908, vive en Moscú, pero

realiza gran parte de su trabajo en Yalta (s. p.).

También, en el programa de mano de *La promesa*, se incluyó una interesante recapitulación de la trayectoria del Teatro Arlequín (que debería considerarse un documento “oficial”, dado que proviene de la propia Asociación). El escrito se titulaba “Breve historia de un gran esfuerzo” y su autoría se le atribuye, aquí, a Oscar Castillo, en consulta con alguno de los *Arlequines*. En ese momento Castillo era el presidente de la Asociación Cultural Teatro Arlequín. El texto en cuestión es de obligada inclusión en este trabajo investigativo, por lo que se transcribe seguidamente:

En junio de 1956, Jean Moulaert, un joven francés que tenía poco tiempo de haber llegado al país, junto con Lenín Garrido, José Trejos, Guido Sáenz, Kenneth Mc Cormick, Nelson Brenes y unos pocos colaboradores más²²⁰, decidieron llevar a escena tres obras cortas de Jean Tardieu, las cuales serían representadas en “El Arlequín”, teatro de cámara que un año antes había instalado la Universidad de Costa Rica, gracias al esfuerzo de Lucio Ranucci. Ese nuevo grupo de teatro se llamó a sí mismo “Teatro de Bolsillo”, pero ese nombre sólo se usó en la primera representación, ya que después de ésta la Universidad decidió no sostener más “El Arlequín”. Al hacerse el nuevo grupo cargo del teatro de cámara, decidió adoptar el nombre que se le había dado a la sala. Poco tiempo después se constituyó legalmente la que habría de llamarse “Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica”. Ya para entonces, habían entrado a engrosar las filas de actores del Arlequín: Ana Poltronieri, Anabelle de Garrido, Kitico Moreno, Irma [de] Field, Clemencia Martínez, Albertina Moya, Isa Oropeza, Luis Alberto Chocano, Daniel Gallegos, y muchos más que en esos años se iniciaban en la actividad teatral. Pocos años después han trabajado con “El Arlequín”: Haydée de Lev, Oscar Castillo, Rodolfo Araya, Fernando del Castillo, y más recientemente: Carlos, Alfredo y Gladys Catania, así como gran cantidad de estudiantes y aficionados que han querido probar suerte en el teatro.

Desde sus inicios, “El Arlequín” jugó un papel preponderante en el desarrollo teatral del país. Durante seis años llevó a cabo veintiún programas en el pequeño teatro de la calle 9 y se hicieron dos representaciones del grupo “Las Máscaras” durante un breve período en que ambos grupos estuvieron asociados²²¹. Además, se presentó un programa en el Teatro Nacional y se prestó su sala a algunos grupos y actores individuales extranjeros que visitaron el país. En 1962, fue clausurada la sala propia del Arlequín y desde entonces la Asociación ha hecho sus representaciones en el Teatro Nacional, donde hasta la fecha se han montado quince programas.

Durante estos quince años han dirigido obras para “El Arlequín”: Jean Moulaert, Lenín Garrido, José Tassis, José Trejos, Daniel Gallegos, Guido Sáenz (en colaboración con José Trejos), Carlos Catania y Esteban Polls (s. p.).

En el periódico *La Nación* del día 28 de agosto de 1971, se incluyó un anuncio similar al que ya se conocía, con la variante de que esta vez, en el recuadro decía: “Tres jóvenes que, en medio de la guerra, luchan por un futuro de paz, amor y esperanza” (p. 84).

El día 31 de agosto, en el periódico *La Prensa Libre* se informó de las “Últimas funciones de ‘La promesa’”. El aviso estaba ilustrado con la fotografía de Haydée de Lev. Su contenido era este:

Hoy, mañana miércoles y los próximos viernes y sábado, serán las últimas funciones de “La Promesa”, la sensacional obra soviética tan controvertida. ¿Será que ya hemos perdido no sólo la capacidad de sentir amor, sino también de aceptar a seres humanos capaces de amar?

220 Una lamentable omisión del nombre de Virginia Grütter, figura indiscutible en esos inicios, puesto que con Jean Moulaert fue traductora de las piezas de Tardieu. Grütter también fue actriz de montajes del Teatro Arlequín, como ha quedado reseñado.

221 Se refiere a los montajes dirigidos por José Tassis de las obras: *Cuando el fuego se apague*, de Jean Jacques Bernard y *El luto robado*, de Alberto Cañas, ambas estrenadas en la sala del Teatro Arlequín. La primera el 3 de abril de 1962; la segunda, el 13 de noviembre de ese mismo año.

Vea cómo tres jóvenes se unen para siempre en medio de la guerra, gracias al amor (p. 19).

A pesar de que la obra se “bajó” en los primeros días de setiembre, el 5 de octubre de 1971 *La Nación* publicó una gacetilla titulada “De nuevo ‘La promesa’ de Arbusov en el Teatro Nacional” que decía así:

A solicitud del público, la compañía El Arlequín presentará los días martes y miércoles, la emotiva obra del escritor contemporáneo soviético Aleksei Arbusov, “La Promesa”.

Esta obra tuvo acogida en sus primeras presentaciones, interpretada por figuras de primera magnitud del teatro nacional, como Haydée de Lev, Oscar Castillo y Diriangén Rodríguez, bajo la dirección de Nicholas Baker.

La acción de la obra discurre en la sitiada Leningrado, durante la segunda Guerra Mundial, y en los años de recuperación de la posguerra. Pródiga en efectos especiales, sus doce escenas mantienen el interés del espectador en un permanente “crescendo”. El dramaturgo Arbusov maneja con sutileza los hilos de la trama y las últimas escenas alcanzan un clímax de emotividad cautivante (p. 59).

El Instituto Nacional de Seguros (INS) y la Unión de Empleados del INS colaboraron económicamente para que se dieran las dos últimas funciones de *La promesa* los días 5 y 6 de octubre de 1971. El primero financió el aviso para la representación de la noche del 5; la segunda patrocinó la del 6.

1972: Un año muy especial para el Teatro Arlequín

El año siguiente (1972) fue particularmente significativo para el Arlequín: se hizo la última representación en el Teatro Nacional, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y se estrenó la nueva sede de esta agrupación en San José, en la calle 13 (bis), entre avenidas central y segunda. Para iniciar labores allí, se seleccionaron dos autores latinoamericanos: Jorge Díaz, chileno (nacido en Argentina, de padres españoles), y su pieza *El cepillo de dientes*; el otro, Daniel Gallegos, costarricense, y su obra *La casa*.

Calderón de la Barca: lo que faltaba

En 1972, el público costarricense tuvo oportunidad de ver *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, obra del repertorio del teatro clásico español del Siglo de Oro. Fue estrenada por el Teatro Arlequín en el Teatro Nacional el día 17 de junio de 1972, bajo la dirección de Esteban Polls y con un elenco formado por el argentino Juan

Carlos Ruiz, Oscar Castillo, Haydée de Lev, Diriangén Rodríguez, Rodolfo Araya, Mariano González, Blanca Rosa Vásquez de Oxenham, Álvaro Marengo y Stoyan Vladich. El diseño y la supervisión de la escenografía y del vestuario estuvieron a cargo de David Vargas. En el papel de los soldados que acompañaban a algunos personajes (por ejemplo, a Clotaldo y a Astolfo) participaron los miembros de la Congregación de Soldados Romanos de Curridabat: Manuel Portilla, Manuel Quesada, Rodolfo Picado, Gonzalo Sandoval, Álvaro Portilla, Fernando Calderón, Rodrigo López y Juan José Chávez. Este hecho podría tener visos de anecdótico, pero es digno de destacarse porque, se diría, es único en los anales del teatro costarricense.

La carátula del programa de mano elaborado para la ocasión (Figura 276), era casi obligado que llevara la imagen icónica del celebrado autor español.

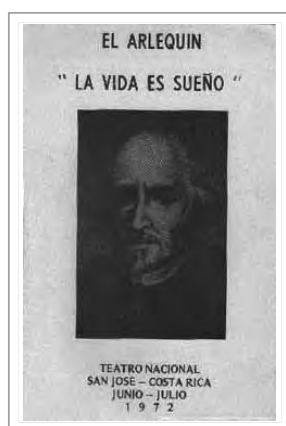


Figura 276. Carátula del programa de mano de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: Archivo personal de la autora.

En el periódico *La Nación* del 16 de junio de 1972, se publicó una amplia reseña a cargo de la periodista Norma Loaiza, titulada “‘La vida es sueño’, de Calderón de la Barca”. El texto, que se transcribe luego, estaba ilustrado con tres fotografías de los intérpretes principales de la obra (figuras 277, 278 y 279), en sendas escenas. En la primera, Oscar Castillo (Segismundo), en la segunda, Blanca de Oxenham (Estrella) y Mariano González (Astolfo); en la tercera, Haydée de Lev (Rosaura) y Oscar Castillo (Segismundo).

Siempre se ha dicho, que entre la gran obra del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, merece mención especial este maravilloso drama filosófico y humano que es “La vida es sueño”; idealización del sentido pesimista de la vida en una concepción simbólica sin igual.

Cuando nace Segismundo, el hijo del rey Basilio, de Polonia, hay eclipse de sol y para desgracia suya, al nacer muere su madre. Basilio, astrólogo, interpreta esto como

señal de que es un monstruo el recién nacido y de que un día pisoteará sus canas después de destruirlo. Para evitar tantos males, ordena la construcción de una torre en reservado lugar; todo el que lo profane con su presencia muere; y allí bajo la vigilancia del noble Clotaldo, crece y se educa el príncipe Segismundo que, al llegar a la razón, profiere en lamentaciones tan bellas, que reafirman las calidades de poeta dramático de Calderón de la Barca.



Figura 277. Fotografía de Oscar Castillo (Segismundo). *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 87.



Figura 278. Escena de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (Mariano González y Blanca Rosa Vásquez). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 87.



Figura 279. Escena de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (Oscar Castillo y Haydée de Lev). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 87.

Entrecruzan la acción principal, personajes secundarios como Rosaura, Astolfo y Estrella.

“La vida es sueño” se presentará esta noche en el Teatro Nacional, y es parte de una serie de actividades teatrales para los colegios. La inquietud de hacer teatro para los estudiantes de secundaria fue expuesta por la gente del Teatro Arlequín a los ministerios correspondientes y el autor de la idea, el actor Oscar Castillo, hizo una amplia exposición de los motivos a un numeroso grupo de directores de colegios secundarios.

Oscar vino a nuestra redacción para hablarnos al respecto.

¿Por qué teatro para colegios?:

“Una curiosa encuesta, contesta Castillo, arrojó un cuadro tan desolador que el encuestador decidió tomar una acción positiva que en algo ayudara a mejorar ese panorama.

En efecto, en marzo del año pasado, en mis funciones de profesor de Práctica de Teatro, en la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidad, se me ocurrió, entre otras cosas, preguntar a mis alumnos cuántas obras de teatro, exposiciones de pintura,

conciertos de música selecta o recitales de danza habían presenciado. Me llevé la sorpresa de que el 93% de los estudiantes nunca había asistido a una de estas actividades. Se trataba, nada menos, que de la élite de bachilleres del país.

Esta realidad me llevó a proponerle a la Junta Directiva del Arlequín, lo que di en llamar “teatro para colegios”, proyecto por medio del cual, pretendía llevarles teatro en la medida de nuestras capacidades, a todos los estudiantes de secundaria del país. La tarea no era fácil, ya que teníamos que montar una obra, que de por sí implica un gran esfuerzo y, además, emprender la búsqueda de medios que nos permitieran cumplir con nuestro objetivo, es decir, llegar a los estudiantes”.

¿Por qué “La vida es sueño”?:

“Escogimos “La vida es sueño”, por ser una obra altamente representativa del Siglo de Oro español (tal vez la más), época de la literatura en lengua española, y que es lectura y conocimiento obligatorio para los estudiantes de secundaria. Pensábamos que lograríamos dos cosas: poder presentar una obra que, por su tema de vigencia eterna, llegara profundamente al alma de los jóvenes, y ayudarles en sus estudios, ya que al ver representada una obra que tienen que leer, les facilita la comprensión no sólo de la obra, sino de un hecho (el teatral) que fue piedra angular del desarrollo literario de la época”.

Manos a la obra:

“Con la obra escogida, continúa diciendo Oscar, y los motivos del proyecto, nos pusimos en contacto con los Ministerios de Cultura y Educación. Con el primero, buscamos ayuda financiera (que en la capacidad de sus posibilidades nos brindó), y con el segundo, lo más importante del proyecto, o sea el medio de llegar a todos los estudiantes, el Ministro Gámez²²² acogió el plan con mucha simpatía y entusiasmo.

“Después de varias sesiones de trabajo se llegó a la conclusión de que había que proponérselo a los directores de colegios, como parte del plan de reforma a la educación y como medio de llenar en parte, ese vacío cultural en los estudiantes. Todo salió bien”.

Montaje de la pieza:

Sobre el montaje, Oscar dijo:

“Iniciamos hace ocho semanas el montaje de la pieza, buscamos para dirigirla al señor Esteban Polls, director español de gran experiencia, y con un vasto conocimiento del teatro clásico español. La escenografía y el vestuario se le encomendaron al joven costarricense David Vargas, quien regresó de los Estados Unidos, donde además de obtener su máster en teatro, ha trabajado durante un año como director técnico de la Universidad de Boston.

Con los actores Haydée de Lev, Rodolfo Araya, Juan Carlos Ruiz, Blanca [de] Oxenham, Mariano González, Diriangén Rodríguez, Álvaro Marengo, Stoyan Vladich y yo, formamos el reparto para tan dura tarea. Después de un trabajo intenso, creemos tener un espectáculo de primera calidad”.

222 Se refiere al profesor Uladislao Gámez Solano, a la sazón Ministro de Educación.



Figura 280. Aviso presentación de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 129.



Figura 281. Escena de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (Oscar Castillo y Haydée de Lev). Montaje del Teatro Arlequín, en el Teatro Nacional

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 129.

Giras por el interior del país:

“Como parte del plan, realizaremos giras por el interior del país, para que sea efectivo aquello de “a todos los estudiantes de secundaria”, ya que, por razones de distancia, no será posible traerlos a todos al Teatro Nacional.

Ahora bien, no nos quedaremos aquí. El resultado de este esfuerzo conjunto, que debe ser exitoso en la consecución de sus objetivos, nos impulsará a seguir montando más obras que permitan a los estudiantes, adquirir un panorama bastante más amplio del hombre y del mundo que los rodea” [negritas pertenecen al original] (p. 87).

El aviso de la obra, publicado en *La Nación* del 16 de junio de 1972 (Figura 280) hacía ver que por razones de compromisos del Teatro Nacional solamente se darían allí tres funciones. En la composición del cuadro aparecía la fotografía de Haydée de Lev, en su papel de Rosaura.

El día 18, de junio de 1972 en el periódico *La Nación*, se difundió una nota ilustrada con una imagen de Oscar Castillo y Haydée de Lev en una escena de la pieza en cartelera (Figura 281). El texto puntualizó:

HOY HABRA FUNCION VESPERTINA DE “LA VIDA ES SUEÑO”. A las cuatro de la tarde de hoy, en el Teatro Nacional, subirá a escena por cuarta vez, la obra de don Pedro Calderón de la Barca, “La vida es sueño”, que está presentando el Arlequín.

Mañana lunes, será la última función, a las 8 de la noche.

Posteriormente, la obra será presentada solamente para alumnos de colegios de secundaria del país, según un programa convenido con los ministerios de Educación y Cultura, Juventud y Deportes.

En la página 15, Guido Fernández hace hoy una reseña crítica de esta obra (p. 96).

La “reseña crítica” a la que aludía la nota anterior se encuentra transcrita más abajo, y se publicó ciertamente en *La Nación* de ese mismo día (18 de junio de 1972)²²³ con el título de “La vida es sueño: más que pedagogía, teatro”:

El Arlequín necesitaba un ejercicio reivindicatorio. Desde que puso en escena *Come-dia negra* en 1970, el grupo no podía volver por sus fueros. En *Los empeños de una casa* el verso y la inmovilidad devoraron a los artistas. En *La promesa*, la única pieza que se presentó en 1971, Nicholas Baker no le comunicó inspiración a una obra que la necesitaba para escapar de la camisa de fuerza del realismo socialista de Arbusov.

²²³ Luego fue recogida en el libro de Fernández (1977), *Por los caminos del teatro en Costa Rica* (pp. 22-24).

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, es un nuevo ámbito. Se anuncia como teatro para colegios, pero pasa bien la prueba de lo meramente didáctico.

En primer término, Esteban Polls ha reducido la obra a lo esencial: a Segismundo se le pone a conspirar contra su horóscopo, lo confirma y lo rectifica, y de paso nos sumerge en esa insondable penumbra entre la realidad y los sueños que forma el apretado tejido de la obra. Las otras líneas de la acción se mantienen alejadas de esta trama principal; y aunque al concluir no queda claro si el príncipe desposa a Estrella, o si Rosaura recupera su honor con Astolfo, los cabos sueltos se aceptan en abono a la brevedad.

En segundo lugar, Esteban Polls logra lo que en la obra de sor Juana Inés de la Cruz se le había ido de las manos: el dominio de la espontaneidad del verso. En el teatro, la poesía formal, especialmente la culterana, es una trampa si no se la domina con naturalidad. Rima y cadencia se convierten en decoración monótona si no se las funde con el ritmo interior del diálogo. Y eso es lo que hizo Esteban Polls con todos, o casi todos, sus actores: impidió que se enredaran en los mecates de una acentuación puramente declamatoria de la poesía. El tono melódico no impidió que se escuchara realmente el parlamento.

Esto fue particularmente cierto en el caso de Haydée de Lev, Oscar Castillo y Juan Carlos Ruiz, tres actores con suficiente “cancha” como para trasegar el texto sin dejar en él las huellas de una retórica superficial.

Pero hay un tercer mérito en esta versión de *La vida es sueño*: el equipo. En las presentaciones de la Compañía Nacional de Teatro fue notoria la desigualdad y la falta de acoplamiento, con excepción de *La dama boba*, donde Lenín Garrido asoció las delicadas coyunturas de la obra con la sutileza de un orfebre. En la puesta en escena de *El Arlequín* hay un decoroso balance de actores, especialmente una comunicación convincente entre el argentino Juan Carlos Ruiz y Oscar Castillo, y entre éste y Haydée de Lev. Diriangén Rodríguez, Rodolfo Araya, Mariano González, Blanca Rosa Vázquez de Oxenham y Alvaro Marengo rodean a las figuras de primer orden sin bajar de estatura. Y el conjunto logra llevar al público lo que no siempre se percibe en una obra de teatro clásico, menos aun cuando se trata de teatro del Siglo de Oro: la sensación de recogimiento del drama personal sin perjuicio de la grandilocuencia de las formas de expresión.

La obra, sin embargo, se empaña un poco en la decoración y en el vestuario, que por su desbordamiento alcanzan el límite de lo falso. Estos elementos deberían manejarse como son: como adjetivos, no como la sustancia de la representación. Oscar Castillo, por ejemplo, se coloca un traje de guerrero con un escudo de latón en el pecho que deslumbra al espectador cuando las luces se espejan en él.

Las espadas son de la más barata utilería y los soldados forman una comparsa que se aviene mal con el carácter pretendidamente suntuoso de la concepción del director.

Una nota aparte sobre Oscar Castillo. Siempre habíamos sospechado que en el interior del vendaval de ademanes y en el fondo de las voces de trueno se hallaba un actor de grandes sutilezas y finuras. Aquí lo demuestra. Su monólogo en un rincón del escenario, con un haz vertical de luz que apenas recorta su silueta, es uno de los momentos más emotivos de la representación. La entonación suave, la dimensión oculta de las palabras y toda la resonancia filosófica del soliloquio se proyectan al público con verdad y angustia contenidas. Oscar Castillo deja de ser aquí el gato con

botas del escenario costarricense. Como lo hizo en “El emperador Jones”, de Eugene O’Neill²²⁴, paseó por el escenario su categoría de actor (p. 15).

Igualmente, en la misma edición de ese diario, se publicó el aviso (similar a otros ya vistos) donde se indicaba que la obra era a las 4 de la tarde.

De las funciones para alumnos de colegios de secundaria del país, según el convenio del Teatro Arlequín con los ministerios de Educación y Cultura, Juventud y Deportes, no se localizó información en los diarios de circulación nacional.

El Arlequín estrena sede

La Asociación Cultural Teatro Arlequín logró hacer una importante inversión para tener casa nueva, la cual se ubicó en la calle 13 bis de San José. Para inaugurarla, como ya se había adelantado, se puso en escena *El cepillo de dientes*, del chileno Jorge Díaz. La dirección se le encargó al argentino Nicolás Belucci. Además, se invitó a Daniel Gallegos para presentar el montaje de la obra de su autoría, *La casa*, que el Teatro Universitario había preparado.

Probablemente algunos hechos, como el que los *Arlequines* hubieran podido volver, después de nueve años de estar sujetos a la programación del Teatro Nacional, a una sala totalmente disponible, y la cercanía del fin de año (1972), motivaron al crítico Guido Fernández a escribir una suerte de resumen teatral en el periódico *La Nación* del 6 de noviembre de ese año. El artículo se tituló “Estación, retorno o progreso del teatro en Costa Rica”; se transcribe lo que atañe al Teatro Arlequín, por razones obvias:

La semana trasanterior fue óptima para el teatro nacional.

[...] El Arlequín anunció la apertura de un nuevo teatro de cámara y la presentación de la obra “El cepillo de dientes”, seguramente muy cómica.

[...] El Arlequín tuvo en nuestro país una importancia particular. Comenzó como una diversión para personas dedicadas a otros menesteres, como una manera de complementar el cuadro cultural de un pequeño grupo interesado, un tanto **dile-tante** [negrita pertenece al original], en el aspecto teatral más que en la vida de teatro. En la historia del Arlequín hay sonados éxitos y grandes fracasos. Pero de ahí salió un equipo de eminentes actores, cuyo retiro paulatino de las tablas ha dejado un vacío sin llenar, y los mejores directores costarricenses, entre ellos dos talentos tan encontrados, pero al mismo tiempo tan extraordinarios, como Lenín Garrido y Daniel Gallegos.

224 Esta obra, dirigida por Daniel Gallegos, fue estrenada, en el Teatro Nacional, por el Teatro Universitario el 12 de agosto de 1969.

Del Arlequín son Guido Sáenz, José Trejos, Kitico Moreno, Ana Poltronieri, Oscar Castillo, Anabelle Garrido, cada uno maestro en un aspecto diferente de la actuación teatral, pero todos dueños de una formidable intuición teatral y sobre todo de un temperamento excepcional. El Arlequín guardó silencio durante mucho tiempo cuando se quedó sin sede. Ahora, tras varias experiencias desafortunadas en el Teatro Nacional, vuelve a lo que era: un teatro de cámara, magnífico para la formación de actores, pero de muy limitada proyección popular como aporte a una cultura teatral.

[...] Nadie puede sino aplaudir que el Arlequín vuelva a tener una sala pequeña para ver teatro de vez en cuando. Pero ¿no es una ironía que el ciclo se haya iniciado justamente en donde empezó hace quince años?

[...] El Arlequín repetirá su fórmula ya conocida, aquella que le permitió ejercer durante dos lustros un predominio catalizador. Ahora podría abrirse a todos los grupos que quieran encontrar en las temporadas largas el camino del perfeccionamiento.

[...] ¿Y los críticos? Crítica como tal no hay en nuestro país. Los comentaristas u observadores de la escena deberíamos seguir el ejemplo de Lenín Garrido en su esclarecedor libro sobre la imagen teatral²²⁵; buscar la síntesis de las más diversas expresiones plásticas con la poesía dramática, y escribir conforme a ella (p. 15).

El cepillo de dientes se estrenó el 10 de noviembre de 1972. El día anterior se publicó un aviso sobre el evento (Figura 282) en el periódico *La Nación*, con una magistral composición caricaturesca del genial Hugo Díaz, integrada por la pareja protagonista y la criada, colocados sobre un cepillo de dientes; es decir, José Trejos y Haydée de Lev (que hacía dos papeles). El director, Belucci, saliendo de la bocina del gramófono, da instrucciones a los participantes. El título de la pieza, colocado dentro de una boca abierta. Con sobrada razón esta imagen fue utilizada, asimismo, como carátula del programa de mano. Indudablemente, el artista supo verter en el dibujo los más destacados elementos de la obra.

En ese momento, Oscar Castillo había asumido la presidencia de la Asociación Cultural Teatro Arlequín y se encargó de escribir lo siguiente en el programa de mano de esa obra:

Hace dieciséis años, un grupo de entusiastas aficionados al teatro dieron vida a una de las instituciones que más ha contribuido a fomentar la cultura teatral de nuestro país: *EL ARLEQUIN*. Durante este tiempo se han montado más de cincuenta obras y han pasado por el grupo, los elementos más destacados de las tablas costarricenses, creando grandes espectáculos, que sin duda han marcado los momentos culminantes del teatro en Costa Rica.



Figura 282. Caricatura para promocionar el montaje de *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz, realizada por Hugo Díaz, utilizada también como carátula del programa de mano. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 89.

225 Se refiere al libro de Lenín Garrido titulado *La imagen teatral* (1973). San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica (se nota que, a finales de 1972, Guido Fernández conocía la existencia del libro de Garrido, cuya publicación se haría al año siguiente).

Pero no todo ha sido gloria, en estos años, también hemos pasado por momentos de crisis; la más profunda, hace justamente ocho años, con la pérdida de la sala de la calle 9, sala que vio nacer el grupo, que permitió la formación de directores, actores y de toda la gente que en una forma o en otra, han impulsado nuestro desarrollo teatral. En aquella oportunidad, no pudimos hacer nada para evitar el cierre de la sala.

Hoy, esta institución, se apresta por segunda vez en su historia, a tener una sala propia, que no sólo llena un vacío en el ambiente, sino que satisface la mayor ambición y los mejores propósitos de sus miembros.

Esta nueva sala tiene cambios en relación a la primera: su cupo será para el doble de espectadores, será un teatro de “arena”, los actores tendrán acceso independiente a sus camerinos, pero si en algo no cambiará, es el espíritu que nos mueve, en los tremendos deseos de seguir cumpliendo este deber para con nosotros como creadores; para con Uds., espectadores, a los que nuestro trabajo está dirigido y para con la cultura patria.

Confiamos que la experiencia adquirida por todos los miembros a lo largo de estos años, será un magnífico cimiento para realizar una faena aún más fecunda que la anterior, en bien, especialmente, de los nuevos valores que se perfilan en el arte dramático costarricense y que, además de mostrar gran entusiasmo, muestran un gran talento.

El teatro debe ser renovación constante; este año lo iniciamos con “La Vida es Sueño” de Calderón de la Barca, en un montaje dirigido a acercar a los jóvenes al teatro. Asistieron treinta y dos mil estudiantes de secundaria de casi todo el país. Lo concluimos con “El Cepillo de Dientes” del chileno Jorge Díaz, (obra y dramaturgo, representan lo mejor del teatro latinoamericano actual) y con la apertura de un teatro de cámara; satisfechos, esperamos que el futuro sea aún más fructífero (s. p.).

La producción de *El cepillo de dientes* estuvo a cargo de Irma de Field, quien había sido una pieza fundamental en la historia del Teatro Arlequín. Anteriormente, había hecho un trabajo anónimo desde la administración, aunque también había actuado ocasionalmente y, en esta oportunidad, asumió el rol de productora. El diseño del vestuario estuvo a cargo Haydée de Lev, en donde demostró asimismo sus finas habilidades y conocimientos al respecto.

Sobre la pieza teatral, escribió lo siguiente el director Belucci en el programa de mano:

“EL CEPILLO DE DIENTES”, que será representada esta noche, es una de las más importantes piezas del teatro latinoamericano escrita en los últimos años. Estrenada con resonante éxito en Madrid, México y Buenos Aires, representa la versión y adaptación a nuestros ambientes de las corrientes vanguardistas que aparecieron en Europa a mediados de la década del 50.

Estructurada originariamente en un acto, “EL CEPILLO DE DIENTES” es un original alegato a los límites de la pareja humana y particularmente del matrimonio como institución social. EL y ELLA²²⁶ son dos típicos componentes de las clases medias de occidente, de las sociedades de consumo, alienadas a diario por las tandas televisivas, las revistas de actualidad, los anuncios publicitarios, horóscopos y recetas para una felicidad codificada, entre desodorantes, colonias y hojas de afeitar.

226 Él y Ella son los personajes de esta obra.

El amor que primariamente los unió, ha quedado hace tiempo olvidado por la rutina y la total incomunicación. Para sobrevivir queda sólo el teatro. Representar todos los días una igual y repetida comedia, para recordar que todavía pueden amarse, pese al tiempo, los tabúes, la alegría en frases, la gran estupidez que los circunda; porque es humano, porque nadie puede existir sin comunicarse, sin poder dar todos los días algo que, pese a todo, llamamos amor (s. p.).

El día 11 de noviembre, se publicó en *La Nación* un artículo titulado: “Breve confesión de Jorge Díaz”, transcrito luego, el cual se ilustró con una fotografía (Figura 283) en donde aparecen José Trejos y Haydée de Lev, protagonistas de *El cepillo de dientes*, en una escena de la obra.

El siguiente artículo sobre el autor de “El cepillo de dientes”, obra que estrenará en breve el Teatro Arlequín en su nueva sala particular, apareció en el semanario “Hoy”, de Santiago de Chile [itálica pertenece al original].

Hablar del teatro chileno de los últimos diez años es hablar de Jorge Díaz, su voz más representativa e inquieta. Arquitecto, dibujante, pero ante todo hombre de teatro. 42 años. Tímido, de maneras suaves, generoso, cordial. De humor cáustico y extraordinariamente imaginativo, oculta su capacidad analítica y crítica en una imagen externa sonriente y abierta. Él mismo se presenta:

—Mi aparición dentro del panorama teatral chileno de los años 60 está determinada por dos circunstancias favorables propias de los países del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay):

Primero, la existencia del llamado “teatro independiente”. Existen en estos países grupos semiprofesionales que funcionan en reducidos locales propios (entre 80 y 180 butacas) y cuyos montajes tienen costos reducidos y gran rigor artístico. En estos pequeños centros de experimentación teatral aparecen dramaturgos como Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza, Mauricio Rosencof, Jaime Silva y otros.

Segundo, el interés creciente del público en apoyar una literatura dramática propia. Este público sólo se identifica plenamente con el lenguaje y las situaciones cuando se presentan obras nacionales.

Esta doble circunstancia de tener un local propio donde experimentar y un cierto público receptivo a esa experimentación, hace posible mi aparición y consolidación como autor teatral en Chile.

Debo reconocer también que el contexto económico-social en que estaba sumergido me determinó decisivamente. Me refiero a lo siguiente: empiezo a trabajar, investigar, escribir y estrenar en un teatro cuyo público habitual está formado por una minoría económicamente fuerte, bien informada,



Figura 283. Escena de *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz (Haydée de Lev y José Trejos). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 47.

acostumbrada a viajar y muy europeizada, en general. Mi educación, mi formación intelectual es precisamente la de esa minoría. Yo me convierto así, involuntariamente, en su vocero autorizado. De la noche a la mañana me transformo en el autor de moda. La lucidez de esta situación me sobreviene paulatinamente. Estreno “UN HOMBRE LLAMADO ISLA”, “EL VELERO EN LA BOTELLA”, “EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS”, “VARIACIONES PARA MUERTOS DE PERCUSIÓN”. Sólo después de estrenar y de enfrentarme una y otra vez con el mismo público complaciente, me doy cuenta de que mi propósito de denuncia crítica es fundamentalmente ingenuo, porque es ahogado, cada vez, por el aplauso benévolo y el palmoteo en el hombro.

Desorientado y un poco hartado, salgo de Chile. Vivo varios años fuera de mi país y con la nueva perspectiva que consigo en América Latina y con el contacto enriquecedor de otras problemáticas, se radicalizan mis ideas. Empiezo a escribir un teatro diferente, más polémico, más directo, más claramente beligerante (p. 47).

Cuatro días después del estreno, el 14 de noviembre, se publicó en el periódico *La Nación* el comentario crítico de Carlos Morales, ilustrado con una escena de la obra. El texto decía así:

“El cepillo de dientes”, comedia en dos actos del chileno Jorge Díaz. Grupo El Arlequín. Dirección: Nicolás Belucci. Actores destacados: Haydée de Lev y José Trejos. Teatro de Cámara El Arlequín. Sábado 11 de noviembre de 1972 [negrita pertenece al original].

ARGUMENTO

Una singular pareja de esposos, él (José Trejos), ella (Haydée de Lev), después de 10 años de casados, se entretienen cada mañana en **dramatizar** [negrita pertenece al original] un desayuno a la moderna; feliz ocurrencia que el dramaturgo aprovecha para plantear todo lo que le puede suceder al matrimonio moderno: incomunicación, obstinación conyugal, limitación de libertades, diversidad de criterios; y en general, del hombre medio del siglo XX (prejuicios sociales, bombardeo publicitario, televisión “anovelada” y aféitese con Gillette). El cepillo de dientes viene a marcar la clave de la pérdida total de libertad, en virtud de que la esposa ha usado el de él para limpiar zapatos y le sugiere compartir el suyo; no es más que un pretexto para titular la pieza y ponerla a girar en derredor de algo, que lo mismo pudo haber sido el álbum de tangos, los muebles daneses o el café sin cafeína. Quiero decir, el nombre que identifica a la obra es superfluo y significa poco dentro de la denuncia irónica de la libertad relativa en que se ahoga el hombre moderno.

Cuando la desesperación del esposo llega al colmo, no se suicida, como ocurre siempre en la vida diaria, sino que mata a la esposa, que es lo mismo. Concluye la comedia cuando los personajes revelan que todo lo actuado no era una realidad, sino una dramatización que hacen cada mañana para “comenzar bien el día”.

OPINION

Esta es la primera vez que se monta en el país una obra de Jorge Díaz, quien se ha revelado en los últimos tiempos como un importante autor, con afán de cambiar los viejos moldes dramáticos y de aprovechar la intimidad del teatro de cámara o del café-teatro.

Sorprende la habilidad con que, en “El cepillo de dientes”, ha formulado Díaz una extensa denuncia irónica ubicada en el escaso tiempo real del desayuno y, la manera como ha convertido en cómicos y originales, los chistes y gestos más resobados del teatro. La alta calidad del diálogo, claro, sin retruécanos, sumamente conciso y cargado de un humor rosa cuyas aristas pueden resultar filosas, pero sin llegar a lo negro, hacen de esta pieza una joyita ideal para la representación íntima.

En su nueva sala particular, que por sí misma es un acontecimiento para el país, El Arlequín inició temporada con rotundo éxito. Supieron acondicionar el local, seleccionar una obra buena y adecuada, poner al frente un director inteligente y encargar lo más duro a una pareja de altísima categoría.

Evidentemente, la comedia está hecha para teatro de cámara, pero merece reconocimiento el director por la forma tan acertada como se desenvolvió con la ayuda de una sola pared. Belucci atinó en diseñar toda la acción, de manera que los movimientos resultaran convincentes, al tiempo que tenía en consideración las tres paredes de espectadores. Todo ello, ayudado de un buen equipo de luminotecnia, utilizado a discreción y una música de fondo que sólo en dos oportunidades sobrepasó el volumen necesario para “entonar” la acción (inicio de cada acto).

José Trejos y Haydée de Lev consiguen una jornada limpia y estimulante, a la altura de quienes tienen muchos años de desenvolverse en anfiteatro. Haydée se adueñó perfectamente de su personaje, lo incorporó a su ser y se lanzó a la escena con hilarante propiedad. Trejos, por su parte, mostró la calidad de comediante que le mereció el Premio Nacional de Teatro en 1968 y estuvo asesorado por su mismo porte que, a pesar del tiempo, despierta sonrisas el solo hecho de verlo.

Una magnífica selección de la obra para estrenar, un director hábil en el manejo del teatro de cámara y dos excelentes actores, hacen de “El cepillo de dientes” un conjunto artístico digno del Teatro Arlequín y con ello, una noche de gran teatro como hace mucho no se veía (p. 16).

El 19 de noviembre, aun a teatro lleno, hubo que anunciar la última función de ese mes (*La Nación* del 19 de noviembre de 1972), debido a que el local se debía acondicionar para la presentación de *La casa*, pues había un acuerdo previo adquirido con el Teatro Universitario y ya estaba por finalizar el año.

En el periódico *La República* del día 22 de noviembre de 1972 se publicó, con el mismo título de la pieza, la crítica de Alberto Cañas (O. M.) sobre el montaje de *El cepillo de dientes*, en el cual también manifestó su entusiasmo por la sala recién estrenada. El texto era el siguiente:

Comedia en dos actos de Jorge Díaz. Intérpretes: Haydée de Lev y José Trejos. Dirigida por Nicolás Belucci. Presentada por el Arlequín en el Nuevo Teatro Arlequín [negrita pertenece al original].

Si “El Cepillo de Dientes” no fuera una de las joyas del teatro hispanoamericano actual; si Haydée de Lev y José Trejos no fueran los consumados comediantes que son; y si en Nicolás Belucci no hubiera aparecido un director lleno de talento y sentido teatral, aun así, la inauguración del nuevo Teatro de Cámara del Arlequín, sería por sí sola un estupendo acontecimiento.

Aun en el caso de que Haydée de Lev y José Trejos, por alguna razón, no hubiesen dado de sí todo lo que dan; aun en el caso de que por algún lado hubiese fallado (que no falla) la dirección de Belucci; aun en el caso de que el nuevo Teatro Arlequín no fuera (como lo es), el más bello y acogedor teatro de cámara que hayamos tenido en San José, aun así, el estreno de “El Cepillo de Dientes”, del chileno Jorge Díaz, sería un acontecimiento teatral por todo lo alto.

Y todavía más: supongamos que el director Belucci no fuera un hombre de excelente gusto y sabiduría que es; supongamos que el nuevo Teatro Arlequín no fuera cómodo, e iluminado y bien instalado; supongamos que “El Cepillo de Dientes” no fuera una farsa estupenda en que los recursos del teatro del absurdo se ponen al servicio de un tema de amarga coherencia. Suponiendo todo esto, el emparejamiento de Haydée de Lev y José Trejos, y la actuación de cada uno de ellos, sería suficiente acontecimiento.

Y en última instancia, imaginemos que el nuevo Teatro Arlequín fuera un galerón y que “El Cepillo de Dientes” fuera una pieza sosa y sin intención, y que Haydée de Lev y José Trejos no trabajaran como si estuvieran tocando una sonata para violín y piano, pues, aun así, la sola aparición de este argentino Belucci, en nuestra vida teatral, con su sentido de la proporción, del ritmo y de la dirección de actores, sería acontecimiento celebrable.

Bien, desde hace unos 12 años, el chileno Jorge Díaz viene dando que hablar en el teatro. Radicado en España hace tiempo, “El Cepillo de Dientes” se estrenó en Madrid en 1966 (una versión anterior, de un acto, había sido vista en Santiago), y no en teatro de cámara o de ensayo, sino dentro de las estructuras del teatro comercial. Y fue un gran éxito.

Díaz es un dramaturgo que conoce los recursos que tiene a mano, y sabe emplearlos. “El Cepillo de Dientes” oscila entre el más deprimente y cotidiano realismo, y el más delicioso y desconocido absurdo.

Y decimos mal, porque no es que oscila, sino que cada una de las dos claves en que la obra está escrita, deriva continuamente hacia la otra, es consecuencia de la otra. La vida matrimonial de la pareja protagonista es tan deprimente, que es absurda. Los medios de que la pareja se vale para aliviarla son tan absurdos, que resultan deprimentes. Así, Díaz tiene a mano lo mejor de dos mundos posibles, y con ellos elabora una de las noches teatrales más eficaces, certeras, penetrantes, divertidas, deprimentes, locas y extravagantes de que haya memoria.

Vuelven los días dorados de nuestro teatro, sentimos ante esta función, renacer el optimismo. Nuestro teatro ha dado tumbos. En los últimos años se ha dado lugar a demasiadas improvisaciones, a demasiadas cosas que, por decirlo eufemísticamente, no son serias. Mucho entretenimiento de adolescente, mucha falta de profesionalismo, cuando aquí tenemos gente que, sin ser profesional, se conduce como si lo fuera, con conciencia y dedicación.

Ahora nos dan esta obra de Díaz. En una época en que pareciera que los dramaturgos latinoamericanos, no son tales, sino que son señores que escriben discursos

y arengas políticas para que las pronuncien desde un escenario, estudiantes esforzados que no tienen facultad para producir discursos propios o para proferirlos donde corresponde, o sea una tribuna y no un escenario, viene este chileno a decirnos que, aun en nuestro continente mestizo, el teatro puede ser teatro y seguir siendo teatro y no otras cosas de mayor o menor monta, pero en todo caso distintas al teatro.

Tenemos, además, mucha esperanza en este Teatro de Cámara, cuyas excelencias y bellezas ya mencionamos. La pléyade de actores que dieron prestigio y fama a nuestro teatro diez o quince años (Ana Poltronieri, Guido Sáenz, Kitico Moreno, José Trejos, Haydée de Lev, Oscar Castillo, Anabelle Garrido, Fernando del Castillo, Clemencia Martínez, Flora Marín, Isa Oropeza, Roberto Fernández, Virginia de Fernández), y los directores que condujeron aquello hacia el triunfo total (Lenín Garrido, Daniel Gallegos, Jean Moulart, José Tassis, Lucio Ranucci); se hicieron en los teatros de cámara. Allí, las largas temporadas, la permanencia en cartelera de las obras por semanas y semanas, ayudaron a crear experiencia, a desarrollar talentos, a establecer reputaciones.

Desde que nuestro teatro se trasladó, en 1963, al Teatro Nacional, han sido pocos los nuevos descubrimientos artísticos, y en no pequeña parte, el teatro sigue basándose en los actores formados en el Arlequín, Las Máscaras y el Teatro de la Prensa años atrás. El nuevo teatro, con sus excelentes comodidades, y la decisión de los mejores actores y directores nuestros, de irse con sus motetes²²⁷ a él, es augurio de nuevas auroras. Una aurora, por ejemplo, es este: “El Cepillo de Dientes”.

¿Se habían dado cuenta ustedes de que Haydée de Lev y José Trejos nunca habían hecho una obra juntos en primer papel? Pues aquí los tienen, en una competencia sin precedentes, haciendo reír cada uno más que el otro, y sin que sea posible decir cuál está mejor.

Viejos y nostálgicos amigos del viejo Arlequín, poneos en pie, que esto va en serio. Gracias no sólo a Jorge Díaz, a Nicolás Belucci, a Haydée de Lev y a José Trejos, sino también a Daniel Gallegos, que metió cabeza en hacer el Teatro, a Irma de Field, a Oscar Castillo, a toda la gente que dirige el Arlequín. Albricias (p. 9).

En el periódico *La Nación* del 29 de noviembre de 1972, se publicó la siguiente nota titulada: “‘El cepillo de dientes’ en el Teatro Arlequín”:

Gran éxito de público y de crítica se apuntó El Arlequín con la comedia de Jorge Díaz, “El Cepillo de Dientes”, que fue presentada en su nuevo teatro de cámara, a mediados de este mes, bajo la dirección de Nicolás Belucci. De las críticas aparecidas en los periódicos, citaremos sólo algunos párrafos: “En su nueva sala particular, que por sí misma es un acontecimiento para el país, El Arlequín inició temporada con rotundo éxito. Supieron acondicionar el local, seleccionar una obra buena y adecuada, poner al frente un director inteligente y encargar lo más duro a una pareja de altísima categoría” (Carlos Morales, en *La Nación*). “¿Se habían dado cuenta ustedes de que Haydée de Lev y José Trejos nunca habían hecho una obra juntos en primer papel? Pues aquí los tienen en una competencia sin precedentes, haciendo reír cada uno más que el otro, y sin que sea posible decir cuál está mejor” (O. M., en *La República*) (p. 56).

227 Motete m. Bulto o lío de ropa. En Quesada Pacheco, M. Á. (1996). *Diccionario de costarrriqueñismos* (segunda edición). Cartago, Costa Rica: Editorial Tecnológica de Costa Rica.

La Casa de Daniel Gallegos

El 23 de noviembre de 1972, el Teatro Arlequín ofreció su recién estrenada sede para que el Teatro Universitario, que había puesto en escena *La casa*²²⁸, la exhibiera ahí. Daniel Gallegos era, a la sazón, director del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y del Teatro Universitario. El elenco estuvo formado por Ana Poltronieri, Gladys Catania, Luis Fernando Gómez, Olga Zúñiga, Maritza González e Ivette de Vives, como actriz invitada. La producción de esta obra estuvo a cargo de Hebe Grandosso.

La Universidad de Costa Rica anunció en dos ocasiones la presentación de *La casa* en el periódico *La Nación*, en donde se dieron a conocer los integrantes del elenco y otros datos de interés. La primera vez, el miércoles 22 (Figura 284) y la segunda, el día del estreno (23 de noviembre de 1972).



Figura 284. Aviso presentación de *La casa*, de Gallegos. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1972, p. 97.

El 25 de noviembre, dos días después de su estreno en el Teatro Arlequín, el crítico teatral Carlos Morales suscribió su comentario sobre el montaje de la obra de Gallegos, con el título de “‘La casa’; nerviosismo ante diálogo deficiente”. El texto, ilustrado con una fotografía tomada por Rudolf Wedel del actor Luis Fernando Gómez (Rolando), fue publicado en el periódico *La Nación* el 25 de noviembre de 1972:

“La casa”, drama en dos actos de Daniel Gallegos. Grupo: Teatro Universitario. Director: Daniel Gallegos. Actores destacados: Ana Poltronieri, Gladys Catania, Luis Fernando Gómez, Ivette de Vives, Olga Zúñiga, Maritza González.

228 La autora de esta investigación ha realizado un análisis de la obra en cuestión en el libro titulado: *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su obra única*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2014.

Teatro de Cámara El Arlequín. Jueves 23 de noviembre de 1972 [negrita pertenece al original].

ARGUMENTO

En esta tercera obra que presenta Daniel Gallegos ante el público costarricense, evoca el autor un conflicto hogareño que se sustenta filosóficamente en el traslape de libertades.

Doña Isabel (Ana Poltronieri), una madre imperativa y absorbente, además de pretensiosa y clasista, mantiene absoluto control sobre las decisiones de cuatro hijos y una sirvienta. Es una mujer hecha a la antigua, que pone a girar todo en torno suyo y mantiene una supuesta felicidad hogareña a base de represión síquica proclive a la explosión en cualquier momento.

Bastan unos días de ausencia, para que los chicos busquen liberarse y ella recurra al extremo del chantaje contra su hijo, a fin de mantenerlo en el hogar.

La actitud de doña Isabel y de su hija mayor, Teresa (Gladys Catania), en detrimento del libre albedrío de Pilar (Olga Zúñiga), quien se escapa con su novio; de Rolando (Luis F. Gómez), quien hace planes de matrimonio y de Julia (Maritza González), quien apoya la independización materna, viene a culminar el drama con un estallido de silencio que equivale a la desintegración del hogar y al castigo para doña Isabel y Teresa, que desesperan solas entre cuatro paredes.

OPINION

Daniel Gallegos se reveló como un fino y hábil dramaturgo con sus obras “Ese algo de Dávalos” y “La Colina”, razón de más para esperar con impaciencia el resultado de “La Casa”, que es cronológicamente anterior a “La Colina” y que por su planteamiento debió llamarse más bien “El Hogar” o “La Familia”.

A pesar de sus triunfos anteriores, que mostraron a Gallegos como un autor inteligente en el manejo del lenguaje dramático y el aprovechamiento artístico y sutil de las circunstancias teatrales, en esta ocasión no hubo tanto de eso.

“La Casa” muestra importantes deficiencias en su ordenamiento, en su construcción y en su lenguaje. Consta de un primer acto muy lento y superficial que dura una hora para plantear básicamente la preponderancia de doña Isabel, razón que, unida a un diálogo simplón, sin hondura y cortante, es más que suficiente para que los actores aparezcan incómodos en la escena, y cargados de nerviosismo, **reciten** [negrita pertenece al original] mal las frases y toquen reiteradamente las servilletas de la mesa, los candelabros o el florero, mostrando una artificialidad que vuelve más inverosímil la flojedad del libreto.

En este primer acto, se producen dos apagones que vienen a coadyuvar en ese proceso de desligamiento que lo caracteriza. Uno de ellos, el peor, lo constituye la grabación de fondo que intenta representar la fiesta y que no sólo no lo consigue, sino que le resta secuencia a la temática. Tal grabación, realizada a oscuras en medio de las risas del público, era absolutamente innecesaria y podría perfectamente suprimirse del texto sin que perdiera gran cosa. En general, el primer acto está determinado por la falsedad del diálogo, que no permite grandes interpretaciones y recarga la tensión en los intérpretes.

En el segundo acto, Gallegos consigue levantar considerablemente la pieza, en parte porque la acción llega a escena y porque la sostienen básicamente Ana Poltronieri,

Gladys Catania y Luis Fernando Gómez, joven éste que manifiesta buena voz, magnífica modulación y grandes posibilidades histriónicas.

Concluye el guion con un monólogo de Teresa recordando el hogar deshecho y presagiando su reintegración, el cual, por extenso, viene a quitar fuerza al clímax, que es el cuadro inmediato anterior en que la madre llora y pide que la internen en un asilo de ancianos.

La interpretación que logra este elenco heterogéneo, de estudiantes y profesionales, está muy dependiente del guion que les entregó Gallegos, que dicho está, es deficiente. Ante un diálogo cortante, a veces esencialmente inverosímil o superfluo, es difícil que los actores puedan conseguir mucho, incluyendo a Gladys Catania y Ana Poltronieri, quienes, a pesar de sus dotes indiscutibles, en algún momento se sentían desubicadas.

Olga Zúñiga hace esfuerzos por salir bien con un personaje superficial que habla mucho, pero que dice poco. Maritza González no consigue la identificación necesaria para equilibrar su personaje con el contrario (Teresa) y tiene dificultades para modular con naturalidad. Ivette de Vives cumple a satisfacción un papel fácil y corto.

En el sonido y las luces surgieron también deslices (la canción aparentemente de Julio Mata, enmarca bien la época, pero no la melancolía de la escena y en las luces se produjeron cambios bruscos o falta de seguimientos e intensidades que perjudican el ambiente).

En fin, parece que “La Casa” debió esperar unos días más para el estreno y recibir una tijera más inmisericorde por parte de su autor-director (p. 16).

La obra continuó en cartelera, según avisos publicados en los medios de prensa (por ejemplo, *La Nación* del 29 de noviembre de 1972).

Esa misma fecha, 29 de noviembre, nuevamente en *La Nación*, la intelectual costarricense Lilia Ramos publicó el artículo transcrito más abajo, el cual se tituló “Embes-tida a ‘La casa’, drama de Daniel Gallegos”. En él arremetió contra el comentario crítico de Carlos Morales ya conocido por el lector, en esta forma:

C. M.²²⁹, uno de los muchos espectadores de la función inicial, arremete contra el autor. Le ruego telefonarme: deseo invitarlo a una discusión pública, *in situ*. Será muy útil desde varios ángulos de mira, especialmente del humano. Espero que acepte sin demora, señor Morales o su equivalente, sin disfraz. Mientras, el recorte a mano, iré comentando sus afirmaciones, guiada por el desorden en que las expuso. Antes declaro: soy una simple aficionada al teatro. Puede ser que en esto residan las desavenencias con el censor gratuito. Me alienta el dictamen favorable de allegados míos, excelentes conocedores.

C. M. interpreta el mensaje de Gallegos en su obra: “... un conflicto hogareño que se sustenta filosóficamente en el traslape (?) de libertades”. —El interrogante es mío—. Con luces de Nietzsche, Freud y el nuevo psicoanálisis, digo que hay mucho más. Y así deben sentir todos los lectores de libros fundamentales. El resumen del argumento hecho por el crítico, es muy imperfecto. Itera nociones empleando palabras diversas,

229 Se trata del periodista Carlos Morales.

atribuye a todos los hijos lo que es de una; a la madre, la intriga forjada por Teresa y que la progenitora realizó. Por falta de verbo, deja oscuro un pensamiento que, tal vez, fuera admisible. Además, escribe:

“Julia, quien apoya la independización (?) materna”. Y según él hay un “estallido de silencio que equivale a la desintegración del hogar”... ¿Es un galimatías o padezco de oligofrenia?

A C. M. le desagrada el nombre de la pieza y da sugerencias. Guardo el tema para la controversia: es trascendental aquí. También habla de “el aprovechamiento artístico y sutil de las circunstancias teatrales”. Lo último para reprobar a Gallegos el manejo del idioma dramático. Debió regalarle una lección brillante: el dramaturgo siempre está dispuesto a recibir enseñanzas. Me consta su humildad.

Observo que C. M. inadvierte o ignora lo que es una atmósfera de neuróticos. En este caso, los vasallos apenas se atreven a actuar. Las tiranas mantienen un combate doble: entre ellas arrebatándose el dominio y con los súbditos en su empeño de someterlos. La rebelde se ve obligada a utilizar estrategias para defender sus derechos. Todo origina un clima angustioso en que nadie es legítimo. De ahí reticencias, dudas, perplejidad, es decir, incertidumbre horrible de todos, peor de las dictadoras en su batalla en dos frentes.

“La Casa” no es una comedia, señor Morales. Es muy triste que los espectáculos que desfilan sean tan comunes en los grupos que ejercen autoridad uno o más enfermos de poder sobre gentes débiles o amorfas. Pero existen, sí, y negarlos resulta absurdo. La fiesta simulada enoja a C. M. Quizás le habría gustado “asistir” a la celebración del aniversario de doña Isabel. Su enfado me suena a puerilidad.

Daniel Gallegos no intentó la creación de un personaje significativo –Pilar– de grandes aptitudes ni ambiciones. Su fin era lograr una individualidad fuerte, única en su privativo, capaz de librarse del despotismo familiar. De ahí la definición de la joven quien, temprano o tarde, sacudiría el yugo de ambas. La grabación no se realizó a oscuras. C. M. carece de medios lingüísticos o no sabe aprovecharlos: pretendió referirse a la ejecución de la cinta magnetofónica. Omito la continuación del análisis somero: sería alargar demasiado la réplica. Asimismo, descarto el señalamiento del uso ambiguo o erróneo de algunos vocablos que obnubilan el sentido de ciertas frases. Todo esto y más quedan para la ansiada polémica. Y antes de cerrar, una interrogación para añadir a las anteriores: ¿En qué consiste la inverosimilitud del diálogo que apunta C. M.? Yo lo juzgo cotidiano, auténtico; impresiona como si se hubiera tomado del registro de escenas hogareñas mórbidas. Acuerdo con el señor Morales en una cuestión: el soliloquio de Teresa mengua el *pathos* cuando llega el clímax. Es el momento en que la derrotada doña Isabel –la suprema Ana Poltronieri– llora y pide refugio en un asilo de ancianos...

La obra de Daniel Gallegos, “La Casa” y su representación demuestran categóricamente que en Costa Rica florece la más genuina prestancia (p. 16).

El 30 de noviembre de 1972, *La República* difundió la crítica de Alberto Cañas (O. M.) a la puesta de *La casa*, la cual concretó así:

Drama en dos actos de Daniel Gallegos. Con Olga Zúñiga, Gladys Catania, Maritza González, Ivette de Vives, Luis Fernando Gómez y Ana Poltronieri. Dirigida por el autor. Presentada por el Teatro Universitario, en El Arlequín [negrita pertenece al original].

Después del éxito del grupo Arlequín con “El Cepillo de Dientes”, ocupa el escenario del nuevo Arlequín, el Teatro Universitario, esta vez para ofrecer una pieza de Daniel Gallegos que, por lo pronto, es completamente distinta a todas las que ha estrenado, y que a los que esperan reminiscencias de “Ese Algo de Dávalos” o de “La Colina” dejará con un palmo de narices, pues se trata de cosa insólita en ese dramaturgo. Donde “Ese algo de Dávalos” fue comedia sofisticada y de complicada acción, y “La Colina” teatro experimental y cruel, “La Casa” es un drama doméstico, concebido y ejecutado dentro de la más clara tradición de la “pièce bien-faite” en el más estricto realismo, y se diría que sin concesión al gusto actual. En su afán de darnos una visión apenas distorsionada de la sociedad costarricense de mil novecientos veinticinco, Gallegos no ha desdeñado la posibilidad de hacer un poquito de melodrama (¿cuál dramaturgo la desdeña?); si bien alguna de las actuaciones –concretamente la de Gladys Catania– subraya ese aspecto, lo cierto es que quien juzgue “La Casa” por solamente su drama, perderá completamente la pista de lo que le han ofrecido.

Daniel Gallegos no es un dramaturgo pasional, sino abiertamente cerebral y frío. Dentro de esa personalidad suya, el melodramatismo no pasa de ser un pequeño ingrediente para lo que, fundamentalmente, es el estudio analítico de una complicada relación familiar de estilo matriarcal, en la cual, si se trata de denigrar la obra como parece haber síntomas de que se trata, nada más fácil que decir que el autor ha caído en un tópico casi resobado en nuestros días; el de la madre devoradora y el hijo espiritualmente castrado. (¡Sombras de Somerset Maugham y de Sidney Howard!). El hecho es que, si bien la anécdota es ligeramente melodramática, la intención no. Y la liquidación del personaje masculino por una conspiración de su madre y una hermana sigue siendo un tema válido, sobre todo habida cuenta de que Gallegos lo trata, dentro de los esquemas más estrictos del teatro realista, con una notable perfección técnica y un tremebundo olfato teatral. Si algo falla en la dramaturgia es que el lenguaje no contribuye a crear el ambiente, pues casi siempre es más literario que literal y se acerca más al Daniel Gallegos de hoy, que al vernáculo de la burguesía josefina de medio siglo atrás. Le falta algo a ese diálogo, por otra parte, agudo y firme, de “cosa oída”, de reproducción fiel del habla, elemento fundamental en una obra tan firmemente fijada en el espacio y en el tiempo.

Ya sabe todo el mundo que Gallegos es capaz como director, y sobre eso no vale la pena en este caso ni siquiera discutir: está trabajando con un texto propio, y por lo tanto no tiene dudas sobre lo que el autor quiere. La puesta en escena es impecable, aunque algún detalle del mobiliario pertenezca más a 1930 y ciertos detalles de vestuario más de 1940 y aun 1960, que a 1920.

Y una vez más, el director se luce dirigiendo y lanzando actrices. Ninguna gracia tendría a estas alturas que Daniel Gallegos sacara un gran trabajo de esa grande actriz que es Ana Poltronieri, a quien –en todo caso– “La Casa” le concede por lo menos una gran escena de despliegue histriónico. En el reparto hay veteranías como la de Ana, Ivette de Vives (un papel mínimo bien dicho), y Gladys Catania, actriz singular en el más flojo de los trabajos que le hemos visto; pero hay también novatos, relativos novatos y debutantes.

Novatos, diríamos, Luis Fernando Gómez, que a cinco años de su debut en “El Apolo de Bellac” hace su segunda aparición en un papel demasiado pesado para su inexperiencia. Gómez tiene talento, una voz como aquí sólo Fernando del Castillo la ha tenido, y presencia escénica. Pero todavía no logró redondear el complejo personaje que le ha tocado. ¡Ojo!, sin embargo, a este joven actor.

Relativa novata es Olga Zúñiga, que en pequeños papeles viene demostrando ser de excepción. Después de “Las Fisgonas de Paso Ancho” era imposible no fijarse en ella. Aquí, en “La Casa”, efectúa lo que los economistas llaman el despegue. Tenemos actriz, y de las buenas. Perfecto sentido del ritmo, contacto eficaz con el resto del reparto, y utilización sin desperdicio de las mejores réplicas de la obra.

Debutante total, Maritza González. ¿Otro de esos fenómenos que descubre Daniel Gallegos? Un caso increíble de compenetración y de sobriedad. Una técnica ya consumada de contención, de introspección. De pronto, sorprendente, un dominio firme del arte de la pausa. Y de un momento a otro, toda la obra reposando sobre sus hombros, y la joven actriz enfrentada a las más avezadas veteranas, y manteniendo el oído del espectador sobre ella. Y todo esto, sin trucos, casi que, sin levantar la voz, sin exagerar una sola nota, sin desfigurar nada, como una especie de pequeño milagro de presencia, de entrega, de dicción y de concepto exacto de lo que está sucediendo en escena, dentro y fuera de ella, en torno suyo y en todas partes. Los diálogos entre Maritza González y Olga Zúñiga no son de actrices nuevas. Están al nivel de lo mejor que aquí, en este San José, se ha dado.

Desde 1963, fecha en que Daniel Gallegos la escribió (ni pensaba meterse a escribir “La Colina”), hemos conocido esta obra bajo diferentes títulos. De pronto decidió llamarla “La Casa”. Que Dios lo perdone; jamás hubo título más incoloro, plano y poco prometedor, puesto a una obra tan sugestiva.

Una cosa más: la división original de la obra en tres actos, le sirve mejor al tema y al desarrollo progresivamente dramático, que ésta en dos actos, un poco arbitraria, que el autor escogió para la representación, tal vez como la única concesión a las modas teatrales de hoy, que han decidido que un solo intermedio basta, aunque las piezas tengan tres, cuatro y hasta cinco actos (p. 9).

Jean Moulaert vuelve a Costa Rica

Luego de varios años fuera del país, Jean Moulaert regresó a Costa Rica. Su ausencia se había notado en el Teatro Arlequín desde hacía unos siete años, cuando, de pronto, desapareció de la dirección. El periódico *La Nación* del 10 de marzo de 1973 publicó una reseña y entrevista, suscrita por la periodista Norma Loaiza, con el título de: “Jean Moulaert habla sobre algunos aspectos del teatro en Costa Rica”. El texto, transcrito seguidamente, fue ilustrado con fotografías de montajes dirigidos por Moulaert en Europa:

Jean Moulaert ha vuelto a Costa Rica. Pasó varios años en Europa y residió durante ese tiempo, siete en total, en Bruselas. La actividad teatral que ahí desarrolló fue en extremo satisfactoria para el actor y director tan conocido en nuestro medio.

Al poco tiempo de su llegada a Lieja, Jean fue director de escena y asistente en la Opera Real de Bruselas. Colaboró en la puesta de óperas y ballets. De 1967 a 1970 fue director en el Teatro Real del Gymnasio, en Lieja. Participó en festivales de verano con el Centro Dramático de Lieja y realizó varias giras en el interior de Bélgica y en otros países europeos. Trabajó en radio y en televisión y fue administrador general y director en el Centro Dramático del Palacio de los Congresos, en Lieja.

Hace veintidós días que regresó al país y ha vuelto con el deseo de quedarse por tiempo indefinido aquí. Trabaja en el Conservatorio Castella en calidad de director del Departamento de Teatro.

Trabaja en lo que serán sus primeras realizaciones, después de larga ausencia. Se trata de una adaptación de “El Principito”, de Saint-Exupéry, y de “La muerte de un perro”, del brasileño Ariani Suassuna.

La entrevista que tuvimos con él versó, como es lógico, sobre teatro, pero básicamente, sobre el teatro que ahora se realiza en nuestro país:

—¿Considera que se está profesionalizando el teatro en nuestro país?

—Al hablar de la existencia de una actividad profesional cualquiera, se entiende que existe un número de personas preparadas técnicamente —al más alto nivel posible— para ejercer esa labor en primer lugar, con respecto a sus demás intereses, y aunque sea por un tiempo determinado. Esa dedicación implica también, en la mayoría de los casos, la necesidad de resolver el aspecto económico. Se entiende por profesional, generalmente, a una persona que vive del producto de su trabajo, al cual, además le dedica la mayor parte del su tiempo. Considerando que existe en Costa Rica una Compañía Nacional de Teatro, donde está reunido este tipo de gente; que existen alumnos y profesores dedicados a esta disciplina; y que existe un aparato administrativo adecuado, se puede decir que hoy día, el teatro se está profesionalizando en nuestro país. Se trata, sin embargo, de un comienzo y todos debemos ser conscientes que queda mucho camino por hacer en cuanto a la calidad de nuestro trabajo. Señalaré también la ausencia de un profesional del teatro en Costa Rica: la del autor dramático, de acuerdo con la definición mencionada.

—¿Qué le falta al teatro costarricense? ¿Cuáles, en cambio, son sus principales virtudes?

—A la primera parte de su pregunta, pienso haber contestado ya señalando la falta de autores y dramaturgos profesionales, así como la necesidad de un progreso constante en la calidad. El teatro costarricense necesita el mismo esfuerzo por parte de los que comprenden su importancia y lo apoyan, como del que han de proporcionar los que lo realizan. El primer paso se ha dado, pero el movimiento se demuestra andando, de manera que los pasos que siguen son imprescindibles y no se pueden hacer con muletas ni con altos en el camino. Se debe dar luz verde al teatro; suministrándole todos los medios necesarios en los planes de desarrollo del país; porque el teatro nunca defrauda.

En cuanto a las virtudes del teatro en Costa Rica, son las mismas que tuvo en Grecia y sucesivamente en todos los países que alcanzaron un agradable nivel de civilización. En Costa Rica ese nivel está a la vista, si bien faltan muchas luchas que librar, pienso que la principal virtud está en el público, en el pueblo del país, que ha dado **el paso** hacia el teatro.

–Se ha dicho que apenas ahora el público rural empieza a conocer el teatro. Existe gracias al trabajo realizado por la Cía. Nacional de Teatro. En su concepto, ¿qué tipo de teatro debe ofrecérsele a un público como ese? ¿Puede asimilar cualquier tipo de obras?

–Acabo de decirle, en efecto, que nuestro pueblo había dado su primer paso hacia el teatro. Lo considero como un voto de confianza que traduce la toma de conciencia de una necesidad. Representa un capital sin el cual nuestro trabajo carece de sentido. Así que, hablando en términos de economista, diré que no hay que despilfarrar ese capital, sino ponerlo a producir y aumentarlo. Puede presentarse la tentación de echarle una mano al capital, diciéndose que la caja está bien llena y que no hay por qué preocuparse, en lo inmediato, si no produce intereses. Aquello sería desastroso y podría darle un golpe fatal a nuestro movimiento teatral. El interés del público costarricense por las obras que se le presenten debe aumentar y el repertorio escogido por nuestros teatristas ha de ser su preocupación principal. El público puede asimilar e **interesarse** por cualquier tipo de teatro que lo convida a “entretenerse” alrededor de un tema que le sea próximo. Y como el público está dando sus primeros pasos en teatro, lo que le es más próximo es lo que ve a lo largo del camino que recorre, paso por paso. El estudio de un repertorio es una cosa demasiado compleja y extensa para que pueda analizarse aquí. Sólo insistiré en el hecho de que el público de Costa Rica se interesará más por lo que le es más próximo, que por temas que pertenecen a otros contextos sociales, económicos o religiosos, sean del pasado o del presente.

–¿Qué opinión tiene de las dos recientes presentaciones de la Compañía Nacional de Teatro al aire libre?

–Habiendo regresado hace muy poco al país y desconociendo gran parte de los aspectos concretos de la situación teatral en general, y de los problemas que ha de enfrentar la Compañía Nacional de Teatro en particular, desearía expresarme de la manera más objetiva posible. Un hecho real es que la noche en que asistí a ese espectáculo²³⁰, me encontré sentado con más de 400 personas, a pesar de los bancos de tablas, del frío y del ruido. Esa asistencia es positiva. Luego, vimos una obra montada con formalismos, un cierto rigor y una concepción académica de tragedia griega.

El interés del público está ligado a la comprensión que tiene del espectáculo que se presenta. Me pregunto, entonces, si el rigor, el formalismo y el academismo fueron características incentivas [sic] suficientes. En el supuesto caso que “Las Troyanas” tuvieran una segunda parte que se diera al día siguiente, me pregunto también, cuál sería el porcentaje de asistencia del público de la primera parte, con respecto al de la segunda. Dijo Guido Fernández en su crítica que, de haber vivido en nuestros días, Eurípides hubiera sido miembro del Movimiento por la Paz²³¹. No estoy seguro de que esto quedó explícito y sobre todo “**visible**” (explicado de una manera plástica) para la mayoría del público.

230 Por lo que apunta Moulaert, es posible que la obra vista fuera *Las troyanas*. En ese momento la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Esteban Polls, estaba presentando la segunda temporada de teatro al aire libre en el atrio de la Antigua Universidad, en Barrio González Lahmann, que incluyó las obras: *Las Troyanas*, de Eurípides (versión de Jean-Paul Sartre), *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, *La hora de morir*, de José León Sánchez y *Germinal*, de Jorge Orozco Castro (Archivo personal de la autora).

231 Sus palabras textuales fueron: “De haber vivido no en el siglo V antes de Cristo sino en nuestros días, Eurípides habría sido miembro del movimiento pro paz en Vietnam, cura postconciliar y partidario de la liberación femenina. Como dramaturgo, sería el más vanguardista de los modernos”. *La Nación* del 19 de febrero de 1973 y *Por los caminos del teatro en Costa Rica*. San José, Costa Rica: EDUCA, p. 33.

Lo mismo sucedió con “Los intereses creados”, con la afortunada diferencia que, tratándose de una comedia, el espectáculo resultó más alegre. Sin embargo, la opción de intitular esa obra **Farsa**, cuando el mismo Benavente la presenta como una **Comedia de Polichinelas**, orienta de nuevo la puesta en escena hacia un formalismo que dificulta la comprensión de la historia y de sus personajes y de los motivos que los mueven. Hace aparecer a los criados como débiles mentales con movimientos simiescos, a los comerciantes como bobos cegados por las trampas más burdas, a los realistas (Arlequín y Colombina) como gimnastas surrealistas, y a los pillos, nobles o no, como intrigantes pertenecientes a la misma clase social. (Con la excepción de Crispín, personaje interpretado con soltura y trabajado con progresión lógica²³²). El formalismo conduce a escenografías desligadas de la acción, a un vestuario (bien hecho) sin ningún significado, y a una despreocupación grave de las opiniones y de los deseos del público.

En el siglo XVII, Molière podía tenerle miedo a la policía de Luis XIV, lo mismo que Benavente, en su tiempo, pudo haber desconfiado del régimen de Alfonso XIII, pero hoy día, en los países democráticos, donde los espectadores leen los periódicos más variados y están informados de todos los problemas pendientes, el teatro puede entretener a sus asistentes dejándoles ver los hilos reales que mueven a los polichinelas, y no dejarlos con la creencia de que estos hilos son manejados por manos gigantes de algún Dios todopoderoso.

—¿Podría dejar de ser director de teatro y optar por otra profesión?

—A veces envidio al cura o al futbolista, ninguno de los dos tiene dificultades para construirse locales y atraer allí un público numeroso y fiel. Pero pienso que también ha de existir el hombre de teatro. Ejerce una labor más variada. Y en la variedad está el gusto [negritas pertenecen al original] (p. 45).



Una escena de “Delicado equilibrio”, que se estrena la próxima semana. Ellas son: Anabelle Garrido, Isabel Wolff y Blanca Kairé. (Roa).

Figura 285. Escena de *Un delicado equilibrio*, de Albee. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 6.

El 7 de junio de 1973, en el periódico *La Nación*, se anunció: “Arlequín emprende temporada teatral”. El texto estaba ilustrado con varias fotografías (figuras 285, 286 y 287), que corresponden, por su orden, a una escena de *Un delicado equilibrio*, que se estrenaría en ese mes, el día 21, dirigida por Lenín Garrido; una imagen de Jean Moulaert, quien de nuevo había asumido la dirección escénica del Teatro Arlequín; y, la última, una sesión de trabajo de Jean Moulaert con la junta directiva de ese teatro.

Después de 17 años de fundado, el grupo de teatro Arlequín ha cobrado hoy nueva fuerza y tiene planeada una activa temporada dramática que comprenderá seis obras de autores clásicos y modernos de categoría.

232 El personaje Crispín fue interpretado por el actor español José (Pepe) Sancho. (Archivo personal de la autora).

El pasado martes, en una conferencia de prensa a la que concurrieron los miembros de la directiva del Teatro Arlequín, actores y directores del país e invitados, se explicó a la prensa el alcance de este empeño que, con el apoyo de casi toda la gente de teatro, se ha propuesto el Arlequín.

El actor José Trejos, presidente del grupo, explicó que se sentían muy orgullosos de lo que se estaba haciendo, porque era un renacer del grupo y un gran esfuerzo, para el cual se contó con el apoyo de mucha gente que razonó certeramente: si el Arlequín se mantuvo aun cuando no tenía sala propia, es ilógico que ahora, poseyéndola, no agilice su actividad.

Hizo un elogio para la señora Irma de Field, tesorera del grupo; dijo que, sin su esfuerzo, preocupación y buenas cuentas, tal vez el grupo hubiera desaparecido hace mucho tiempo.

Luego habló el señor Jean Moulaert, conocido director de teatro, que actualmente reside en Costa Rica y que fue uno de los fundadores del grupo allá por 1956. Moulaert ha tenido a su cargo la organización de este programa de actividades que comenzará el próximo 19 de junio.

Explicó, Moulaert, que esta temporada no sólo surgió porque hay mucha gente entusiasmada en llevarla a cabo, sino porque en la actualidad el país cuenta con las condiciones necesarias para hacerla.

Finalmente, el señor Lenín Garrido, quien será el director de la primera obra que se estrene, hizo una exposición sobre Edward Albee, su importancia dentro del teatro contemporáneo de los Estados Unidos, su éxito con “¿Quién le teme a Virginia Wolf?”. Y su manejo del teatro del absurdo en la pieza “Delicado equilibrio”, que se estrenará la semana próxima.



Figura 286. Fotografía de Jean Moulaert, coordinador de la actividad del Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 6.



Figura 287. Fotografía de reunión de la Junta Directiva de la Asociación Cultural Teatro Arlequín con Jean Moulaert, coordinador de la actividad del Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 6.

LA TEMPORADA

La temporada comprenderá, como se dijo, la puesta de seis piezas, todas ellas en la sala del Arlequín, ubicada en Cuesta de Moras, a partir del próximo 19 del corriente mes y hasta finalizar el año.

Las obras por escenificar, con sus respectivos directores, son las siguientes: “Un delicado equilibrio”, de Edward Albee, bajo la dirección de Lenín Garrido; “La noche de los asesinos”, de José Triana, director Jean Moulaert; “El cornudo imaginario” y “El médico a la fuerza”, ambas de Molière, bajo la dirección de Lenín Garrido; “La fiaca”, de Ricardo Talesnik, director Carlos Catania y “Esperando a Godot”, de Samuel Becket, bajo la dirección de Nicholas Baker.

Entre los actores que realizarán papeles importantes en estas obras figuran: Rodolfo Araya, Carlos Catania, Lenín Garrido, Álvaro Marengo, Miguel Callaci, José Trejos, Xinia Villalobos, Stoyan Vladich, Norah Catania, Anabelle Garrido, Blanca Kairé, Isabel Wolf, Georgia Lang, María Bonilla y Marcelle Petain.

Con la organización de esta temporada, el Arlequín pretende repetir cada año una serie de presentaciones semejantes, con la participación del mayor número de personas relacionadas con el teatro.

Se explicó que la esperanza es que cada función sea financiada por sí misma, con los ingresos de boletería [negritas pertenecen al original] (p. 6).

En el mismo diario, se informó que el sábado 9 de junio se haría entrega de los Premios Nacionales de Teatro, 1972. Entre los candidatos figuraban participantes de producciones presentadas por el Teatro Arlequín. Así, el galardón a mejor director se le otorgó a Nicolás Belucci por *El cepillo de dientes*, mientras que el premio a la mejor actriz de reparto se le dio a Olga Zúñiga por su papel en *La casa*. Finalmente, la distinción a la mejor escenografía se le entregó a David Vargas por *La vida es sueño*. Esos montajes, como ya quedó reseñado, fueron en el Teatro Arlequín, los dos primeros, y, el último, en el Teatro Nacional.

Edward Albee, otro norteamericano renombrado

El 21 de junio de 1973, el Arlequín se lanzó al vacío, aunque con protección, al estrenar *Un delicado equilibrio*, de Edward Albee²³³. La pieza fue dirigida por Lenín Garrido y el elenco estuvo formado por Anabelle de Garrido, Carlos Catania, Blanca Kairé, Norah Catania, Rodolfo Araya e Isabel [de] Wolff. Esta obra había sido escrita por Albee en 1966. En 1973, el director de cine Tony Richardson hizo una adaptación

233 En el periódico *La Nación* del 15 de febrero de 1975 (pp. 23-B y 24-B), es decir, dos años después de que se hiciera el montaje que aquí se reseña, se publicó una interesante entrevista con Edward Albee (con fotografía del dramaturgo incluida) que, según se decía, era “traducida del *New York Times*”. Aunque la entrevista era alusiva a la obra *Seascape*, se incluye en el anexo n.º 4 de este libro, pues podría ser de interés. El encargado de la traducción no figuraba en la publicación.

para la televisión. Así pues, obra era de una desconcertante vigencia, la cual según el autor, conservaba todavía treinta años después y, hay que agregar, posiblemente mantenga hasta el día de hoy. En 1996, Albee señaló:

Así que ¿en serio hace treinta años de la primera producción de *Un delicado equilibrio*?
¿Parece que fue ayer, como suele decirse? No, por cierto, que no. Pero, ¿treinta años?

La obra no ha cambiado; eso puedo verlo. Sólo he tenido que reescribir dos líneas: aclarar que los trajes de baño sin parte superior (para las mujeres, por supuesto) ya no se fabrican y cambiar “nuestros queridos Republicanos tan obtusos como siempre” por “tan brutales como siempre” (este segundo cambio debería haberlo hecho hace mucho tiempo).

La obra no parece haberse vuelto “anticuada”; más bien, sus temas centrales están más claros hoy en día para más gente que cuando tuvo lugar su encantadora producción original.

[...] No ha pasado el tiempo; los personajes no han envejecido ni se han vuelto extraños. (La clase media-alta superior, blanca, anglosajona y protestante, *siempre* ha sido un poquito estafalaria, por supuesto).

La obra tiene que ver —como ha tenido que ver siempre, a pesar del malentendido de la crítica más temprana— con la rigidez y finalmente la parálisis que afecta a aquellos que se acomodan fácilmente, y un día descubren que todas las elecciones que han evitado hacer ya no les dan ninguna libertad de elección, y que las elecciones que les quedan por hacer no son relevantes (pp. 9-10).

El estreno de la obra de Albee, *Un delicado equilibrio*, se anunció en *La Nación* del 21 de junio de 1973, en un aviso (Figura 288), en el cual, además de los datos esenciales, se consignaron los nombres de los integrantes del elenco.

En el diario *La Nación* del 24 de junio de 1973, se publicó el comentario crítico de Carlos Morales sobre la obra, el cual se tituló: “‘Deli cado equilibrio’ es Albee a su manera”, transcrito seguidamente

“A delicate balance”, drama en tres actos del norteamericano Edward Albee. Grupo: Teatro Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. Actores destacados: Carlos Catania²³⁴, Anabelle de Garrido, Isabel [de] Wolff, Blanca Kairé, Norah Catania, Rodolfo Araya. Sala del Arlequín. Estreno: 21 de junio de 1973 [negrita pertenece al original].



Figura 288. Anuncio estreno de *Un delicado equilibrio*, de Albee. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 100.

234 Recién había recibido el Premio Nacional al mejor actor, 1972.

ARGUMENTO

Edward Albee no tiene ningún interés de llevarle al público un argumento convencional. Está interesado en mostrar al hombre en su circunstancia existencial, en sus estupideces, en sus tensiones. Toda la acción transcurre en una sala de estar y con sus angustias y elucubraciones interiores de los personajes puede pasar mucho... o puede no pasar nada.

En realidad, pasan muchas cosas, se reflejan algunos de los temas favoritos de Albee ya vistos en “¿Quién le teme a Virginia Wolf?”, los cuales, en conjunto, vienen a ser una nueva muestra crítica de los absurdos y tinieblas en que se desenvuelve el hombre contemporáneo.

OPINION

Sin lugar a dudas, Albee es uno de los dramaturgos más importantes del siglo, no obstante, su éxito más parece girar alrededor de “¿Quién le teme a Virginia Wolf?”, y en este “Delicado Equilibrio” hay, precisamente, un desequilibrio entre la expresividad puramente literaria que da a los personajes y la cadencia, “ritmo” (que llama Stanislavski), que marcha por el interior de ellos, vale decir, por el subtexto. Toda la obra está llena de rompimientos y entonces resulta que a veces las acciones físicas no responden a la actividad interior, con lo cual se crea un clima de insistente quebrantamiento de la circunstancia que llega a desorientar al espectador.

Es claro que Albee lo ha hecho a propósito, que esa es su manera de mover a estos personajes, medio absurdos, medio realistas; pero la pregunta clave que salta es ¿hasta dónde conviene esa técnica para dorar [sic] la eficacia del mensaje? Me parece que Albee consigue lo que quiere: mostrar las ambigüedades, temores, angustias y absurdos de la interacción humana de hoy; pero, al mismo tiempo, el desbalance de que hablé torna tediosa la pieza y le da un toque de inverosimilitud al drama que viene a formar una valla contra los objetivos del mensaje. Esa ausencia de credibilidad hace que los personajes actúen muchas veces de manera irracional y allí se quiebra cualquier interpretación realista que estuviera forjando el espectador, aunque en lo íntimo del mundillo escénico recreado, persista un punto de apoyo en la figura de Agnes. Y bueno, dirá alguien, ese es precisamente el teatro del absurdo; sí claro, pero entonces nos damos cuenta de eso, de que es puro teatro, porque el mundo, aunque ambiguo, no llega a tal extremo de absurdidad, y si bien la sátira de Albee vale para muchas situaciones (el infierno que nos podemos crear unos a otros, por ejemplo), para otras resulta inconcebible, pues el hombre de la sociedad moderna también reúne valores, ideales y no sólo se pierde, como muestra Albee, en lo que sería la negación del ser: en la NADA. Y es por allí donde falla la cosa.

Aparte de si gusta o disgusta la manera de Albee, aparte de si llega o no llega, Lenín Garrido ha verificado una excelente escenificación de lo que precisamente el autor exige para la representación de la obra. A pesar de un diálogo excesivamente cansino, que muchas veces se impone al ritmo interior de la escena, Garrido ha conseguido impecable movimiento de los personajes, buena identificación de acuerdo al superobjetivo y, sobre todo, una excelente labor de equipo, que es el cimiento para crear un clima a lo Albee. Todo ello, acorde con las necesidades y limitaciones del teatro de arena.

En la actuación, dicho está, hay tarea profesional, de conjunto, sin vedettes. Destaca la categoría de ese gran actor que es Carlos Catania y la excelente forma como lleva adelante un papel difícil, Anabelle de Garrido. Isabel [de] Wolff, a quien no se le veía desde hace bastantes meses, reaparece con una corporeización excepcional del

personaje Julia, lo mismo que Blanca Kairé, a quien no le ayudó mucho el tono y la modulación regularizada de su voz.

Norah Catania hace su debut en Costa Rica con una buena interpretación de un papel sencillo, y en varios momentos revela gran condición de actriz, lo mismo que Rodolfo Araya, quien, salvo un instante en el diálogo con Tobías, a solas ejecuta la mejor de sus apariciones en el escenario nacional.

Inicia así el Teatro Arlequín una ambiciosa temporada con méritos plenos en la interpretación y con una pieza difícil (sumamente difícil) de la cual Lenín Garrido sale victorioso y quizás Albee no tanto, dicho con todo respeto para el maestro (p. 16).

Guido Fernández escribió su comentario crítico sobre *Un delicado equilibrio* en el periódico *La Nación* del 4 de julio de 1973, el cual fue incluido, luego, en el libro *Por los caminos del teatro en Costa Rica* (1977). El texto completo decía así:

La tarea de un director teatral en una obra como *Un delicado equilibrio* es doblemente ingrata. Albee no es un dramaturgo espectacular. En sus obras no se realiza el milagro de la transformación de caracteres ni la explosión de grandes angustias. Como en ciertas obras de Pinter, Albee pone un oído fino a la conversación y a veces da la impresión de que la transcribe literalmente sin darle otro sentido que aquel que originalmente tenían las palabras. Los personajes ciertamente están aprisionados, pero no hacen esfuerzo alguno por liberarse.

Todo lo dramáticamente útil ha ocurrido antes de abrirse el telón o encenderse la luz. En escena sólo presenciamos los efectos de aquellos sucesos, que pueden ser un trauma psicológico o un fresco estado del alma. Contrariamente a lo que busca la mayor parte de los dramaturgos, Albee desecha todos los materiales que podrían caer en una clasificación convencional del drama, y prefiere manejar sólo los puramente literarios. Para el director la tarea es dominar el coloquio llano y directo, con todo el nervio que surge de la palabra misma y no con la evolución de la conducta de los personajes de la trama. En sus obras no hay acción literal. Hay superposición de estados de ánimo y emociones provocadas por la erosión de la rutina. Más aún, cuando se le observa de cerca, o bien no hay trama en las obras de Albee o la trama es tomada solamente como una excusa.

La otra dificultad es que el diálogo le sirve al autor para crear en cierta tensión. Como lo evidencian *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, *Un sueño americano* y, en mayor medida, *Una historia del zoológico*, los parlamentos para Albee son medios de laceración. En *Virginia Wolf* el juego pirotécnico verbal y cierta obscenidad deliberada en el lenguaje ocultan muchas veces esta verdadera intención del dramaturgo, pero en el *Zoológico* es evidente que Albee trata de hacer de la comunicación abundante y excesiva una suerte de asedio emocional.

Las piezas de Albee son, pues, relativamente quietas, al menos en el sentido normal de las palabras. Como en David Storey, el dramaturgo inglés, los valores del diálogo son los que crean la verdadera angustia dramática; los que producen, para usar una palabra conocida hace veinticuatro siglos, la catarsis; los que van haciendo un tejido de relaciones entre los seres humanos, tan precario como una telaraña.

Si se las estudia con detenimiento, las obras de Albee no tienen un final truculento, aun aquellas como *Pequeña Alicia* y *Una historia del zoológico* en donde la acción desemboca en tragedia. Todas ellas pueden concluir con luces que se van apagando lentamente, como cuando se pone el sol o muere una víctima de cáncer,

con la misma tonalidad penumbrosa de *Tío Vanya*. El director escénico trae entre manos, pues, un juego de matices, una sutil pantalla en la que no aparecen siluetas ni bocetos, sino esa gama intermedia de puntos grises.

La otra gran dificultad de Albee está en la transición, o para ser más preciso, en la falta de ella. Albee conoce bien el secreto de la textura del diálogo, y cuando sabe que se le está agotando un cierto momento de tensión abandona abruptamente su tema y se acomoda a la conversación corriente en busca de un efecto cómico, o simplemente un lapso trivial, para, a partir de entonces, iniciar de nuevo su cuidadoso hilvanar de las emociones. El director tiene que estar listo para conceder esos atisbos de sátira o descansos de trivialidad y, además, hacer que sus actores se convenzan de lo importante que es hablar del estado del tiempo casi sin pausa después de un latigazo verbal o un epíteto fulminante. Para algunos, aquí el diálogo decae, baja de nivel o simplemente encuentra un acomodo fácil en la trivialidad. Pero es que Albee no pretende ser O'Neill, con quien podemos seguir la larga ruta del día hacia la noche en medio de un continuo y progresivo clima emocional. Tampoco creo que Albee quiere una relación estrecha con el teatro del absurdo, porque ni está interesado en el concepto de Ionesco, por ejemplo, de que las palabras son el método más eficaz para la incomunicación, ni tiene parentesco alguno con Artaud o Ghelderode en cuanto a buscarles sentido metafísico al pecado o a la poesía (quizás con excepción de *Pequeña Alicia*, en donde los símbolos son tan obvios que uno cree estar en presencia de otro dramaturgo, quizás una síntesis entre Beckett y Williams). Albee, pues, no es explícito ni directo, pero tampoco es deliberadamente oscuro. Puede usar el lenguaje como los poetas las imágenes, con toda la licencia del caso; pero sin duda prefiere poner losa tras ladrillo, con paciente albañilería, a recortar pajaritas de papel sobre láminas negras.

Hay otra dificultad en Albee, pero no precisamente para el director, sino para los actores. Consiste en que su tesis central parece ser la de que las relaciones humanas están colocadas con un adhesivo incapaz de resistir el más débil esfuerzo de separación. Más aún, los personajes sostienen su comunicación tan precariamente que cualquier palabra mal pronunciada o deseo inconcluso los afecta. Cuando la araña va tejiendo entre uno y otros, sea una línea recta, un triángulo o un cuadrilátero, es fácil observar si del otro lado hay un actor que tolera la suave presión de ese hilo conductor. Por eso, los méritos de la puesta en escena del Arlequín son, básicamente, que Lenín Garrido ha sabido entender aquellos dos desafíos, e inteligentemente ha confiado en el talento diverso de sus actores para resolver el tercero.

El tema de *Un delicado equilibrio* es el mismo de *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*: la lesión que producen en los personajes ciertos hechos remotos —curiosamente, aquí se trata también de un niño, Teddy, quien transformó la vida de la familia con la circunstancia de su muerte prematura, en tanto que en *Virginia Wolf* se trata de un niño que no había nacido y sin embargo vivía—. Pero Albee ha querido de paso hacer la radiografía de la alta burguesía norteamericana contemporánea. Su obra está anclada en circunstancias de tiempo, espacio y lugar sumamente concretas: el patrón clásico de fin de semana en el suburbio. Alrededor de la sala de estar, y más concretamente aún, del bar de esa sala, se establece el equilibrio de una familia que de pronto es roto por la intromisión de tres perfectos extraños: la hija que retorna de su cuarto experimento emotivo, un nuevo fracaso matrimonial, y la pareja de viejos amigos que ha sufrido un súbito ataque de temor y busca un refugio para su soledad. La contaminación es inmediata y desbarata el “modus vivendi” que a duras penas mantenían Tobías y Agnes, un egoísmo singular que no puede ser compartido sino a riesgo de cambiarles totalmente el curso de sus vidas. El lenguaje es menos

violento que en *Virginia Wolf* y los símbolos y las metáforas no tienen la extravagancia macabra de *Pequeña Alicia*.

El que Lenín Garrido haya despersonalizado a los caracteres no es, sin embargo, incorrecto. Por el contrario, es útil desde el punto de vista de la matización emocional de la obra, porque con ello los coloca en dos o más dimensiones, en un juego mágico de la evocación y de la realidad. Con gente de carne y hueso *Delicado equilibrio* tendría, desde luego, más contenido chejoviano, pero también estaría más convencionalmente asociada con el teatro de intención social de principios de siglo.

Este Albee que oscila entre la parábola y la crónica es de lo mejor del teatro contemporáneo. Cada vez que Albee recurre a sus anécdotas cotidianas, el otro equilibrio, el de la tensión escénica baja unos cuantos escalones y queda en la superficie.

Esto ocurre cuando el autor intenta desnudar la palabra de su implicación metafísica, como cuando Clara relata la historia de su visita a una tienda para comprar un traje de baño incompleto o sus evasiones hacia una supuesta isla de Paraguay, o cuando el diálogo se interrumpe, lo cual ocurre como un “leitmotiv”, para preparar un martini. Los diversos planos en que se desenvuelve la actuación quedan, en este caso, patentes.

Garrido escogió la alternativa de una emancipación de la realidad para confiar en su disciplina como director y en una correspondencia de los actores. Carlos Catania no se deja someter, sin embargo, a una composición cuidadosamente preparada de su personaje y deja un buen margen a la improvisación, lo cual es interesante gracias a sus recursos como actor. Vi dos veces la obra, y el relato de su experiencia con una gata, es una auténtica recreación de la vivencia escénica. Anabelle de Garrido, por el contrario, sigue cuidadosamente el diseño, más dentro del espíritu de la interpretación del director que con apego a lo que el mismo texto sugiere. Blanca Kairé trabaja en un plano distinto, con una acentuación muy de vodevil como para que su Clara resulte cínica. La peste representada en la pareja de visitantes, Edna y Harry, se mueve en esa dualidad entre el absurdo y la coherencia en que Lenín Garrido hace discurrir la obra, pero con gran distancia. Norah Catania, sombría, penetrante, dueña de una grave electricidad, y en tanto Rodolfo Araya sin suficiente elasticidad como para darles apoyo a los demás. Finalmente, Julia, representada por Isabel [de] Wolff, no sostiene la calidad de Anabelle de Garrido. Su intensidad y su brío sólo parecen teatrales cuando se sitúan al lado de Catania.

Esta falta de simetría en las actuaciones la resuelve Lenín Garrido a manera de una síntesis: la suma de las experiencias escénicas es mejor que sus aportes individuales. El tono vivo y ritmo envolvente, así como un manejo apropiado de la técnica del desplazamiento circular en el teatro arena, dan a *Un delicado equilibrio* el efecto de obra de contrastes que seguramente quería su autor. El que todo esto lo pueda juzgar el espectador desde una perspectiva mucho más amplia, porque la proximidad se convierte en vivencia íntima, y la transparencia del escenario en experimento colectivo, es una prueba del éxito de la temporada. Cuando Agnes y Tobías, y Clara y Julia sonríen porque acaban de poner fin a la pesadilla de una breve trepidación en su equilibrio interior, Lenín Garrido se las arregla para comunicarnos incisivamente el mensaje de Albee: en realidad, ni el hastío ni abatimiento, ni la horrible vaciedad de aquellas existencias, han experimentado alivio. Sólo ha concluido un nuevo fin de semana en la residencia suburbana. Habrá que reponer el alcohol consumido, colocar de nuevo los pegamentos maltrechos y retrotraer las vidas al mismo punto de donde partieron, esto es, la dislocación que ocasionó en todas ellas la muerte de Teddy, para que todo siga su curso (pp. 37-40).



Figura 289. Anuncio de *La noche de los asesinos*, de Triana. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 118.

El 31 de julio de 1973, el Teatro Arlequín estrenó *La noche de los asesinos*, del escritor cubano José Triana, con un elenco formado por Anabelle de Garrido, María Bonilla y Stoyan Vladich, bajo la dirección de Jean Moulaert. Sin embargo, ya desde el 25 de ese mes el periódico *La Nación*, por medio de una fotografía de los tres integrantes del elenco en una escena de la obra, informó al público acerca del estreno.

Los anuncios de la obra en otros diarios de circulación nacional fueron similares al de la Figura 289, de *La Nación* del 3 de agosto de 1973. Aparte de los datos necesarios, hay un detalle importante por anotar, y es que por medio de este aviso, se conoce una situación nueva en la historia del Teatro Arlequín: los lunes ya no serían días hábiles de función, como siempre lo habían sido desde que abrió sus puertas a mediados de la década del cincuenta.

En el periódico *La Nación* del 1.º de agosto de 1973, se publicó una fotografía en donde aparecían dos de los integrantes de la pieza. La nota de pie de foto estaba redactada en los siguientes términos.

María Bonilla y Stoyan Vladich, quienes junto con Anabelle de Garrido logran una impresionante interpretación en “La noche de los asesinos”, obra del autor cubano José Triana, que bajo la dirección de Jean Moulaert se estrenó en El Arlequín.

Al día siguiente, 2 de agosto, también en el periódico *La Nación* se podía leer la crítica de Carlos Morales al montaje del Teatro Arlequín, ilustrada con una fotografía de una escena de la pieza y titulado: “La noche de los asesinos’ y noche de buen teatro”, la cual se transcribe ahora:

“La noche de los asesinos”, drama del absurdo en dos actos del cubano José Triana. Grupo: Arlequín. Dirección: Jean Moulaert. Actores destacados: Anabelle de Garrido, Stoyan Vladich, María Bonilla. Teatro Arlequín. Estreno: 31 de julio de 1973 [negrita pertenece al original].

ARGUMENTO

El problema central de esta célebre pieza no es el simple conflicto de padres e hijos. Va mucho más allá: es un análisis metafísico de nuestra sociedad, de la miseria espiritual, de lo absurdo de los valores trastocados, de la falsa educación patriarcal, de la opresión que ejercen los seres humanos unos sobre otros. Es un grito de locura, de liberación, de denuncia. Todo montado tras la simple trama de unos hijos inconformes contra la mano acerada de sus padres.

OPINION

El hecho de que José Triana ganara con esta obra el premio Casa de Américas 1965, no es el mejor aval para sopesar lo que vale. Bien se sabe cómo se otorgan ese, y casi todos los premios literarios en el mundo, pero, en este caso, estamos frente a un enorme dramaturgo latinoamericano, frente a un viviseccionador de la existencia que nos lleva al paroxismo con el impacto del buen quehacer dramático y hondo contenido.

La opresión que viven Lalo, Cuca y Beba, la sentimos los hombres todos los días en el hogar, en la oficina, en la justicia; por eso **“La noche de los asesinos”** es un gran ejemplo para el teatro latinoamericano. Teatro de la región sobre bases de Ionesco, de Sartre, de Kafka, porque el teatro no puede nacer solo —como presumen algunos innovadores—, tiene ineluctablemente que posarse sobre los pioneros que vivieron más allá.

La obra pudo montarse sin escenografía, sin utilería y sin más atuendo que trajes negros para los intérpretes. No obstante, Moulaert la ha ubicado en una caverna oscura, cargada de armarios, baúles, ceniceros, camones y juguetes, que coadyuvan a golpear al espectador con ese clima de miseria que preparó Triana. Eso le resultó muy acertado.

La puesta de Moulaert es original, ingeniosa, acorde con lo que el drama exige y revela un largo empeño por el refinamiento de dos jóvenes actores (Stoyan Vladich y María Bonilla) que esta vez se lucen; no obstante, quedan algunos reparos en cuanto a la interpretación y el buen uso del espacio escénico que trataré de razonar enseguida.

El equipo interpretativo encarna muy bien los variados y difíciles papeles. Está compenetrado en muchas de las caracterizaciones, pero falla en otras. Por ejemplo, Anabelle de Garrido deslumbra como hija y como madre, pero flaquea en las poses demagógicas que debería mostrar como fiscal. María Bonilla se luce como Beba, pero exagera la voz y recarga en exceso el personaje de doña Margarita; lo mismo pasa con Vladich en sus cambios de hijo a padre. Se entiende la gran dificultad que tales juegos de corporeización implican, pero es precisamente allí donde se prueban los grandes histriones. No vaya esto en demérito de la jornada, pues la difícil pieza apenas se estrena.

La otra observación compete a la distribución de la acción, que me pareció ligeramente inclinada hacia lo que llamara Stanislavski “cuarta pared”, cuando en este caso estamos en un teatro de herradura, donde tres de las cuatro paredes desaparecen. El clima de los cuchillos y la larga escena del juzgado, está dirigida hacia un sector de la sala y por ser ambas culminantes, pesan bastante en que todo el desarrollo se oriente en tal dirección. Ello priva a otros espectadores de momentos fundamentales, agravado esto por la penumbra con que quiso el director iluminar la acción.

Salvadas esas circunstancias del estreno, el Teatro Arlequín nos lleva a la purificación por el golpe; pues “La noche de los asesinos” es un golpe a nuestro letargo, un grito penetrante de liberación en medio de las estridencias de la opresión que a diario soportamos [negritas pertenecen al original] (p. 16).

La noche de los asesinos también se llevó al Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, donde se ofrecieron dos funciones, el 9 y 10 de noviembre de 1973, a precios muy accesibles para los estudiantes (₡5 y ₡3). El aviso, similar al utilizado para anunciar la pieza, se difundió en el diario *La Nación* del 9 de noviembre.

Trescientos años de la muerte de Molière

El año 1973 fue muy particular, por cuanto se cumplían trescientos años de la muerte de Molière, quien había fallecido en 1673, como ya se sabe, luego de haber participado en la cuarta representación de su obra *El enfermo imaginario*. Para el Teatro Arlequín era obligatorio sumarse a la conmemoración de tan importante aniversario.

Así, el 8 de setiembre de 1973, en el periódico *La Nación*, se anunció: “Año Molière: premier de gala en el Teatro Arlequín”. La fotografía ilustrativa (Figura 290) muestra a tres de los integrantes de las obras que pondrían en escena: José Trejos, Anabelle de Garrido y Norah Catania. Como se aprecia, es una fotografía intervenida.

La embajada de Francia y el Teatro Arlequín presentarán el próximo 11 de setiembre, a las 8 de la noche, dos obras de Molière, el gran dramaturgo francés cuya obra posee, esencialmente un sentido de universalidad, como la de los grandes creadores.

Menéndez y Pelayo lo dice con toda su autoridad al enjuiciar a Molière: “Molière consiguió ser ciudadano de todos los pueblos del mundo”.

Las obras que veremos próximamente en el Teatro Arlequín son: “El cornudo imaginario” y “El médico a palos”, bajo la dirección de Lenín Garrido.

EL MÉDICO A PALOS

“Le médecin malgré lui” (“El médico a la fuerza”²³⁵) fue representada por primera vez el 6 de agosto de 1666, y lo fue después 26 veces seguidas.

Esta comedia deliciosa es, como la ampliación, el texto corregido y, diríamos perfeccionado, definitivo, de una de las breves farsas de Molière, titulada “Le fagotier” o “Le fagoteaux” (“El Leñador”, literalmente en castellano), aunque en sentido familiar “fagotier” signifique también trapalón, embustero. Farsa compuesta por el gran autor en su juventud, y que hizo representar, de tiempo en tiempo, en su teatro del Palais Royal.

Una vez más quiso Molière burlarse, en esta comedia, aunque sin malignidad, de la actitud rebuscada y doctoral de los médicos de entonces con una sátira intrascendente, puesto que el protagonista, Sganarelle, es un profano que se disfraza de galeno, pero no un profesional. Es como una caricatura en la cual, más que el parecido, se busca una intención burlona. Y en el fondo, Sganarelle personifica con su carácter zumbón, de cazurrería aldeana, al campesino holgazán que trabaja para beber y bebe para olvidar su rudo trabajo; que quiere a su mujer y a su hijo, pero que al mismo tiempo los apalea con un sentido dominante, de hombre que cree demostrar así su calidad de jefe de familia. Aunque en su actitud, casi epicúrea y sencilla, no revela doblez de espíritu, ni fría perversidad.

Y, por último, como consecuencia notable en España, hay que recordar que el poeta y escritor insigne de teatro don Leandro Fernández de Moratín, experto en el diálogo flexible y atrayente, y cuyo ideal dramático era Molière, mostró su admiración por el clásico francés vertiendo al castellano “La escuela de los maridos”, en 1812;

235 En la traducción al español, esta obra se conoce, indistintamente, como *El médico a la fuerza* o *El médico a palos*.

y en 1814, arregló para la escena española “Le médecin malgré lui”, titulándola expresivamente “El médico a palos”.

Es la de Moratín no una traducción, sino un arreglo gracioso y suelto, pero caprichoso y adaptado por completo a España; en él la fantasía de Moratín desborda y transforma el original, sobre el cual está bordado ese arreglo escénico, que se estrenó en España con todo éxito también.

SGANARELLE O EL CORNUDO IMAGINARIO

“Sganarelle”, ou “Le cocu imaginaire” fue representada en París, el 28 de mayo de 1660. Pese a la esplendor de la estación y al casamiento del rey, que mantenía a toda la corte fuera de París, esta obra fue muy celebrada y alcanzó más de cuarenta representaciones sucesivas.

Según Riccoboni, Molière tomó el asunto de “El cornudo imaginario” de un boceto italiano representado por “improvisación” y titulado “Il ritratto” o “Arlequino cornuto per opinione”. El autor de ese boceto ha aportado el asunto; pero Molière (como Shakespeare y otras figuras estelares) lo ha sabido “tratar” y desarrollar con su estilo inimitable, adornándolo con una serie de situaciones cómicas, unidas por un diálogo lleno de fantasía.

El personaje central de esta obra, Sganarelle (desempeñado en escena por el propio Molière), es uno de esos personajes semirreales y semifantásticos en los que la ficción, cuando brota de la pluma de un Molière, supera en muchos momentos a la vida. Molière, atributo de los grandes maestros, “crea” vida y “crea” seres que, al surgir en sus obras, pasan a incorporarse al arte y a la humanidad conjuntamente.

Se ha reprochado a Molière el que, por primera, vez hiciera reír con su “Cornudo imaginario”, a una clase de hombres que acaso la malignidad pública ha hecho más numerosa de lo que es, y cuyo infortunio no deja por ello de constituir un tema de befa.

Pero Molière trata a Sganarelle con benevolencia, y atenúa su burla, le quita toda maldad y todo ensañamiento procax, puesto que hace que su inquietud sea “imaginaria” y sólo sea resultado de un embrollo, de un gracioso enredo. El tema, además, se quiera o no se quiera, es eterno, y hoy mismo el éxito acogería la reposición de esta obra y las risas sonarían con los aplausos, pues la “moralidad” ha tenido siempre muy poco que ver con el arte. Y a un escritor como Molière se le pueden permitir todas las licencias (o lo que la inmensa mayoría de las gentes supone “licencias”), igual que se les permitieron a las grandes figuras de nuestro teatro (p. 49).

En los días previos al estreno, se publicaron avisos anunciando el montaje, por ejemplo, los de *La Nación* del 9 de setiembre de 1973.

El programa Molière se estrenó el 11 de setiembre de 1973 en el Teatro Arlequín. Como se había informado, se trataba de las obras *El cornudo imaginario* y *El médico a palos*, dirigidas por Lenín Garrido. Fueron representadas por un elenco formado por José Trejos, Norah Catania, Anabelle de Garrido, Miguel Callaci, Marcelle Petain, Diriangén Rodríguez, Arturo Robles, Jorge Ureña, Rodolfo Araya, Carmen Delgado e Isabel de Wolff.



Figura 290. Fotografía escena de *El cornudo imaginario*, de Molière. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 49.



Figura 291. Aviso estreno *El cornudo imaginario* y *El médico a palos*, de Molière. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 101.

El aviso del estreno (Figura 291) que apareció en *La Nación* del 11 de setiembre de 1973, destacó los dos títulos del programa. Se anotó que para *El médico a palos* se utilizaría la traducción de Leandro Fernández de Moratín, dramaturgo y poeta español que vivió entre los siglos XVII y XVIII. Asimismo, se advirtió que para la “première” de gala se requería invitación. El programa Molière era patrocinado por la Embajada de Francia en Costa Rica. Los demás eran los datos usuales en estos casos.

El 13 de setiembre de 1973, de nuevo en *La Nación*, se difundió la opinión de Carlos Morales, periodista cultural de ese diario, sobre las dos piezas del programa Molière. La de *El cornudo imaginario* se ilustró con una fotografía de una de las escenas del montaje (Figura 292), en la que se ven (de izquierda a derecha): Jorge Ureña, Anabelle de Garrido, Norah Catania y José Trejos. Atrás: Marcelle Petain. Lo tituló “‘El cornudo imaginario’, risas, camelos y fisga”; mientras que el de *El médico a palos* fue “‘El médico a palos’, rescate de Molière”. Se transcriben seguidamente, en ese orden.

“Le cocu imaginaire”, comedia en un acto de Jean Baptiste Poquelin (Molière). Grupo Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. Actores destacados: José Trejos, Norah Catania, Anabelle de Garrido, Jorge Ureña. Sala Arlequín. Estreno 11 de setiembre de 1973.

ARGUMENTO

Gorgibus (Miguel Callaci) piensa casar a su hija Celia (Anabelle de Garrido) con el hijo de un rico hacendado, pero ella está enamorada de Lelio (Jorge Ureña) y tras un desmayo en que deja perdido un retrato, que a su vez recoge la señora Sganarelle (Norah Catania), surge el motivo suficiente para que Sganarelle (José Trejos) sienta brotar de su frente protuberancias vacunas y se arme el clásico enredo de malentendidos y cornudos.

OPINION

“El cornudo imaginario” es una de las piezas más sabrosas y bien logradas de Molière, donde el enredo de suposiciones y engaños alcanza su mayor esplendor, dentro de un marco de lenguaje exquisito y situaciones ridículas, que hacen saltar de carcajadas el lunetario.

Con esta segunda parte del programa que ofreció el Teatro Arlequín, la vigencia de Molière quedó corroborada con una pieza permanente, de límpido acabado, que no desmaya en momento alguno y mantiene vibrante la carcajada del público durante los 60 minutos de su único acto.

Con una escenografía apropiada y fina y un vestuario tan refrescante como la trama, el Grupo Arlequín llegó aquí a lo mejor de la velada y consiguió una sobresaliente labor de equipo, en la que el numeroso reparto se divide honores para la consecución de un espectáculo total.

Lenín Garrido sabe lo que hay que hacer con Molière y no pierde ningún instante para explotar, con adecuados movimientos escénicos y teatralísimos gestos de los actores, la situación ridícula del eterno tema molieresco de los cornudos.

En la interpretación, ya se dijo, hay lo que siempre se espera del buen teatro: un trabajo de conjunto, pero lógicamente, por la misma estructura de la comedia y por las cualidades de los protagonistas, reincide en su lucimiento José Trejos, y destacan a su altura Norah Catania y Anabelle de Garrido.

Los papeles más modestos son bien realizados, en ese orden de calidad, por: Jorge Ureña, Diriangén Rodríguez, Arturo Robles, Marcelle Petain y Miguel Callaci; todo para conseguir una de las mejores escenificaciones que se han visto del comediante francés y concederle al público una sabrosa noche de comedia, en que el triunfador del “Ilustre Teatro” se presenta tan picante y trascendente como aquellas noches de éxito en el siglo XVII [negritas pertenecen al original] (p. 16).

“Le médecin malgré lui”, comedia en tres actos de Jean Baptiste Poquelin (Molière). Grupo Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. Actores destacados: José Trejos, Norah Catania, Norah Wolff [sic]²³⁶, Rodolfo Araya, Diriangén Rodríguez, Jorge Ureña. Sala Arlequín. Estreno 11 de setiembre de 1973.

ARGUMENTO

Martina (Isabel Wolff) para castigar al borrachín de su marido, Bartolo (José Trejos), lo hace aparecer como médico milagroso y éste, persuadido por los palos que le recetan dos servidores de la familia de don Gerónimo (Rodolfo Araya), se decide a improvisar su nuevo papel y a curar a una supuesta muda; trama tan simple que Molière aprovecha para exponer un alegre clima campechano de su época y para satirizar, al mismo tiempo, a los médicos y a los padres excesivamente preocupados por la dote.

OPINION

“El médico a palos”, “El médico a la fuerza”, o “El médico a pesar suyo”, como se llama indistintamente a esta comedia, viene a ser la cristalización de un tema muy recurrido por el autor, que tuvo su primera manifestación en “Le médecin volant”, cuyo propósito básico es ridiculizar las costumbres de la época, especialmente las referidas a los “sabios curanderos”. Se estrenó en 1666 y después de la versión castellana que hiciera Moratín, se convirtió en un clásico del teatro español dieciochesco, aunque algunas de sus escenas picarescas fueron suprimidas para evitar el escándalo de los puritanos.



Figura 292. Fotografía escena de *El médico a palos*, de Molière. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 16.

236 Evidentemente, hay un error en la publicación. Los nombres de las actrices eran: Norah Catania e Isabel de Wolff o Isabel Wolff.

Lenín Garrido revive ahora la versión de Moratín, pero con gran acierto le ha incluido algunos de los pasajes que el español le eliminara y en una buena adaptación para el teatro semicircular, consiguió un delicioso rescate del agasajado autor francés. Dentro de una escenografía sencilla, pero apropiada, el Grupo Arlequín muestra una aceptable labor de su equipo y el director, amante y conocedor profundo de Molière, sabe cómo explotar ese teatro de situaciones, en que lo cómico no debe llegar a lo ramplón y lo recargado no puede caer en lo increíble. Explota a cabalidad el chiste oportuno, el picante “doblesentido” y el gesto clásico del buen saltimbanqui que tanto embobara a Luis XIV y a los cortesanos del Palais Royal.

Con un primer acto decaído en que el conjunto interpretativo parece bastantear el piso, la comedia cobra fuerza en el segundo y vuelve a su situación primera en la escena final. Si “El médico a palos” se hubiera escrito para José Trejos en el papel de Sganarelle (conviene observar que este nombre se repite en varias obras de Molière), quizá no le habría quedado tan bien. Entre las posibilidades de actores que hay en San José, Trejos es el cómico por excelencia. Su sola aparición en las tablas es ya motivo hilarante y, si además de eso, reúne una gran condición profesional y una capacidad como a pocos se les ha visto, entonces resulta que tenía que lucirse esta noche.

En su segunda aparición escénica, Norah Catania demuestra de lo que es capaz y encarna, de manera excelente, su papel de nodriza, con una especial habilidad para deslizarse por la sala, y un tono de voz que quizá no le ayuda. Isabel de Wolff y Rodolfo Araya cumplen muy bien con sus encargos y confirman lo que de por sí se sabía: en ellos hay madera para lo cómico y para lo trágico.

Diriangén Rodríguez y Jorge Ureña rinden a satisfacción su cometido y, no con tanta destreza, también cumplen su papel Arturo Robles, Miguel Callaci y Carmen Delgado.

Si bien en esta puesta alternan actores de mucho recorrido con otros de poca experiencia, el conjunto no desentona y como eso es lo más importante, resulta un digno homenaje para quien ahora cumple 300 años bajo tierra, pero aún sigue vivo: Jean Baptiste Poquelin (Molière) [negritas pertenecen al original] (p. 89).



Figura 293. Fotografía escena de *El cornudo imaginario*, de Molière. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 26-B.

Asimismo, en *La Nación* de ese mismo día 13 de setiembre, se insertó el aviso de las dos piezas de Molière, las cuales continuaron exhibiéndose en el Teatro Arlequín y, el 20 de setiembre de 1973, también en ese diario, la publicidad dio cuenta de haber alcanzado la segunda semana de éxito. El anuncio agregó la fotografía que ilustró el comentario de Carlos Morales sobre *El cornudo imaginario*, que ya se conoce.

El 13 de octubre de 1973, de nuevo en *La Nación*, se publicó una gacetilla ilustrada (Figura 293) en la que se ve a Isabel [de] Wolff y a José Trejos, cuyo título era “Molière en el Arlequín hoy y mañana”. El texto decía así:

“El médico a palos” y “El cornudo imaginario”, las dos obras de Molière que viene presentando el Teatro Arlequín desde el 11 de setiembre con éxito de público y de crítica, han constituido, a no dudarlo, el programa más divertido del año. Las últimas representaciones se llevarán a cabo hoy sábado y mañana domingo [...] (p. 26-B).

Sin embargo, el éxito del programa de Molière fue tal que aún a finales de octubre seguía en cartelera.

Como parte de las celebraciones del Año Molière, la profesora universitaria e intelectual costarricense Rosita G. de Mayer escribió dos artículos titulados: “Molière” (I y II)²³⁷, los cuales dada su importancia, se incluyen en el anexo 5 de esta investigación.

Una vez que se bajó el Programa Molière, el Teatro Arlequín continuó con lo proyectado para ese año, 1973. En esa oportunidad se probó una nueva modalidad de presentaciones, al estilo de algunos otros países, que consistía en ofrecer dos piezas seguidas en una sola noche. La primera comenzaba a las ocho y la otra a las diez y treinta. Hay que anotar que este tipo de “jornada teatral” no dio resultado, por lo que se volvió a la forma habitual ya conocida, la cual se mantiene hasta nuestros días.

Las dos obras que se ofrecieron en el horario antes comentado fueron *La fiaca* (*La pereza*), de Ricardo Talesnik, dirigida por Carlos Catania, quien era, asimismo, parte del elenco, que completaban: Miguel Callaci, Norah Catania, Dinorah Carvajal, Lenín Garrido y Rodolfo Araya. Y la otra se titulaba *Invasión*, una pieza de “creación colectiva” dirigida por Luis Carlos Vásquez.

Hay que subrayar que en ese momento se retomó aquella tradición del Teatro Arlequín, iniciada en 1955 en la época de Ranucci, de mantener una sala de exposiciones de obras de arte, que se había visto interrumpida durante los años que esta agrupación utilizó el Teatro Nacional. Así que, paralelamente con la programación teatral antes mencionada, se le dio cabida a una exhibición de pinturas de Pilar Quirós.

Con bastante antelación, el público fue informado de la obra de Talesnik. El 4 de noviembre de 1973, *La Nación*, divulgó una crónica titulada “‘La fiaca’ (‘La pereza’) próximo estreno del Teatro Arlequín” referente a obra, autor y puesta en escena, la cual se transcribirá luego. Se acompañó de varias fotografías (figuras 294, 295 y 296), que en su orden son: Néstor Vignale (Carlos Catania) y Marta, la esposa (Norah Catania); parte del elenco y asistentes; y Marta (Norah Catania) y la madre de Néstor Vignale (Dinorah Carvajal).



Figura 294. Fotografía escena de *La fiaca*, de Talesnik. (Carlos y Norah Catania). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 26-C.



Figura 295. Fotografía elenco de *La fiaca*, de Talesnik. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 26-C.

237 Estos artículos fueron publicados en el periódico *La Nación* de los días 6 y 8 de noviembre de 1973, respectivamente, ambos en la página 3-B.



Figura 296. Fotografía escena de *La fiaca*, de Talesnik. (Dinorah Carvajal y Norah Catania). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 26-C.



Figura 297. Fotografía escena de *La fiaca*, de Talesnik. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 27-B.

LA OBRA

“La fiaca” (“La pereza”) extrae su título de un vocablo italiano: significa una actitud de pereza frente al trabajo. En el presente caso, la palabra se hace extensiva a la determinación extrema del protagonista, un trabajador público, y a las consecuencias, individuales y sociales, que trae como consecuencia el acto. Escrita con un sentido del humor agudo y constante, el autor de esta sátira moderna ametralla uno tras otro los mitos de la sociedad moderna, desde las relaciones familiares a las matrimoniales, pasando por la alienación del hombre de nuestros días, sus sueños despedazados por una realidad que lo supera, y la frustración a que lo limita la represión y el miedo.

“La fiaca” es una obra en que la risa se mezcla con una constante alerta. Sus situaciones, algunas directas, otras sutiles, permiten una identificación total del espectador con el problema presentado en toda su crudeza. Pronto será estrenada en Costa Rica por un elenco de conocidos actores y actrices, en la sala del Teatro Arlequín. Será el cuarto estreno que lleva a cabo, en la presente temporada, el grupo mencionado. Comenzó este año con “Delicado equilibrio”, pieza de Edward Albee, que tanto éxito de público y crítica obtuviera. Siguió con “La noche de los asesinos”, poderosa historia juvenil, y después de regocijar el repertorio con “El médico a palos” y “El cornudo imaginario”, de Molière, seguirá en la tercera semana de noviembre con esta pieza teatral, una de las más importantes de la última década en el teatro de Latinoamérica. El Arlequín cumple así una tarea muy importante de difusión del buen teatro.

EL AUTOR

Ricardo Talesnik nació en 1935, en Argentina. Es uno de los más importantes autores teatrales de América Latina. Hombre polifacético, escribe también guiones para la televisión argentina; entre ellos el del programa “Viernes cinematográficos”.

Su obra “La fiaca” (“La pereza”), escrita en 1967, le valió el premio “Argentores”, el más importante premio teatral que se otorga en Argentina. En 1969, Ricardo Talesnik, escribió la adaptación cinematográfica de su obra “La fiaca”, película que fue dirigida por Fernando Ayala.

Otro de los guiones cinematográficos es el de la película “La guita” (“El dinero”), que escribió en 1970.

“La fiaca”, tal vez su obra más importante, ha sido traducida a varios idiomas y estrenada en teatros de todo el mundo. En ella el autor mezcla el humor con una dura crítica social.

Otras de sus obras importantes son: “El avión negro”, escrita colectivamente con tres autores más y “Cien veces no debo”, que fue estrenada en 1972.

ELENCO Y DIRECTOR

La dirección de la obra está a cargo de Carlos Catania, a cuyo cuidado estuvieron varias piezas producidas por el Teatro Arlequín. Entre ellas podemos recordar las famosas “Historias para ser contadas”, “Panorama desde el puente”, de Miller, “La cantante calva”, de Ionesco, “La colina”, de Daniel Gallegos, “Comedia negra”, de Peter Shaffer, etcétera.

Catania encarna también en esta oportunidad al protagonista (Néstor Vignale) y actúa en la obra junto a Dinorah Carvajal, Norah Catania, Lenín Garrido, Miguel Callaci y Rodolfo Araya (madre, esposa, psicólogo, amigo y gerente, respectivamente). El director cuenta con la ayudantía de dirección de Antonio Iglesias, y la asistencia de Nieves²³⁸ y de María Bonilla [negritas pertenecen al original] (p. 26-C).

El día 16 de noviembre, en el periódico *La Nación*, se publicó una nota con el título de “Se estrena hoy ‘La fiaca’”. Estaba ilustrada con la fotografía de los actores Carlos Catania, Miguel Callaci y Dinorah Carvajal, quienes, en la obra, hacían los papeles de Néstor, Peralta y la madre, respectivamente (Figura 297). El texto era este:

En la sala del Teatro Arlequín, a las 8 p. m., se estrenará la pieza de Ricardo Talesnik, titulada “La fiaca” (“La pereza”), dirigida por Carlos Catania, e interpretada por él mismo, Lenín Garrido, Norah de Catania, Rodolfo Araya, Dinorah Carvajal y Miguel Callaci.

La obra, de una hora y media de duración, es una comedia satírica sobre las tribulaciones de un hombre medio contemporáneo, cuya actitud extrema ante la alienación, le acarrea una serie de problemas increíbles.

El Arlequín dará esta semana tres funciones: el estreno el viernes, y el sábado y domingo, siempre a las 8 p. m. (p. 27-B).

El aviso del programa teatral de dos espectáculos (diferentes en la misma noche, al que antes se hizo referencia), se inserta tal como se publicó en *La Nación* del 17 de noviembre de 1973 (Figura 298). Esta composición tiene la particularidad de que agregó junto al nombre del teatro una de las tantas imágenes del famoso personaje de la *Commedia dell'arte*. Sin embargo, se tienen serias dudas de que tal cosa obedeciera a una decisión “oficial” de la junta directiva del Teatro Arlequín tal vez orientada a fortalecer la identidad de la agrupación, como podría pensarse; más bien pareciera tener visos de ocurrencia. Otro asunto por subrayar es la apreciable diferencia en el precio de las funciones, mucho más económicas las de las 10:30 de la noche.

Ese mismo día, en el medio informativo ya indicado, se publicó una fotografía (Figura 299), en la que se aprecia a Néstor Vignale (Carlos Catania)

238 En la publicación no se indica el apellido, pero es Barahona.



TEATRO ARLEQUIN
HOY 8 PM

La
COMEDIA
de
Ricardo Talesnik
LA FIACA
(La Pereza)
con
M. A. Callaci - Norah Catania - Dinorah Carvajal - Carlos Catania - Lenín Garrido - Rodolfo Araya.
Dirección de
Carlos Catania
PRECIOS
\$ 12.00 y \$ 6.00

10:30 p.m.
Inicio de la temporada de
Teatro Experimental
El Grupo Tierra Negra
Presenta
INVASION
Obra colectiva
dirigida por
Luis Carlos Vázquez
PRECIOS:
\$ 5.00 y \$ 3.00

Figura 298. Aviso presentación de *La fiaca*, de Talesnik. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 32-B.



Figura 299. Fotografía escena de *La fiaca*, de Talesnik. (Carlos y Norah Catania). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 23-B.

y Marta, su esposa (Norah Catania), cuando el primero debe levantarse para ir a su trabajo y decide no hacerlo, porque tiene fiaca (pereza), lo cual generará un trastorno en la casa y en el trabajo.

El 18 de noviembre, también en el periódico *La Nación*, se difundió la crítica de Carlos Morales sobre la obra. La tituló: "La fiaca' entre lo mejor del año" y su contenido es el que sigue:

"La fiaca", comedia satírica en dos actos del argentino Ricardo Talesnik. Grupo Arlequín. Dirección: Carlos Catania. Actores destacados: Carlos Catania, Miguel Callaci, Norah Catania, Rodolfo Araya, Lenín Garrido, Dinorah Carvajal. Teatro Arlequín. Estreno: 16 de noviembre de 1973.

ARGUMENTO

Es el mismo tema de "Alexandre le bienheureux", famosa película francesa de Yves Robert, que posiblemente tuvo su inspiración en la obra de Talesnik. En este caso no es Alexandre ni Philippe Noiret, es Carlos Catania en una magistral interpretación de Néstor, el burócrata que un día se obstina del trabajo y decide contraer la peligrosa enfermedad de la pereza. Un lunes por la mañana, Néstor resuelve no volver al trabajo y la bronca que se arma alrededor de eso, es todo el argumento para un juego delicioso de comicidad y sátira social.

OPINION

Ricardo Talesnik es un prestigioso guionista del cine argentino, pero sus producciones –como todo el buen cine del sur– jamás vinieron a Costa Rica, de modo que "La fiaca" es lo primero que se conoce aquí.

Se trata de una sátira ingeniosa, exquisita, pero dramáticamente imperfecta. Posee momentos de gran profundidad, acción y exultante diálogo, pero denota dos importantes vacíos en los dos primeros cuadros del acto primero y en el primero del acto segundo, donde la acción decae un poco y se separa completamente del ritmo intenso que la caracteriza.

El personaje Néstor es un arquetipo de la sociedad de los rascacielos atestados de papeles. Su actitud refleja la rebelión normal de los hombres que se sienten casi convertidos en máquinas y que, un día de tantos, resuelven dejar el engranaje para volver a sentirse humanos, para respirar el aire puro de la libertad que siempre contamina algún "Chancha" en la oficina.

Es una reacción lógica y absolutamente verosímil en el burócrata de hoy, que vive oprimido entre escritorios sellando papeles mañana y tarde, papeles que no le importan un garbanzo, pero que "son importantes para el engrandecimiento del patrono". Normalmente el hombre busca soslayar en el vino y los divertimientos de la sociedad de consumo, esa atmósfera que lo deshumaniza en el "bureau", pero cuando toma conciencia de su impotencia y de lo fútil de tales paliativos, su espíritu está listo para contraer la "fiaca", enfermedad del siglo de las calculadoras, que es altamente contagiosa y que, en la versión cinematográfica de Robert, amenaza con dominar a toda una población. En "La fiaca", Talesnik no está interesado en la

propagación del mal. Por el contrario, el elemento satírico y dramático está montado sobre la negación de unos y el temor de otros a contagiarse. Así consigue una pieza que tiene sus dos mejores momentos en un contrapunto: cuando Peralta (Miguel Callaci) se contagia de la liberación de Néstor y cuando el gerente Balbiani (Rodolfo Araya) destroza al hambriento “enfiacado” con medio emparedado.

Algunos dramaturgos acostumbran producir sus creaciones en aras de un personaje o de un actor. No sé si este es el caso de “La fiaca”, pero toda ella se sostiene en el pivote llamado Néstor (Carlos Catania) y los demás caracteres son un tanto accesorios, circunstanciales. Si Talesnik la hubiera escrito para Catania, a lo mejor no le [hubiera] resulta[do] tan bien, pues en esta puesta del Arlequín, Carlos Catania realiza su mejor interpretación de los últimos años. Introducido hasta las vísceras en el personaje rebelde, soñador, que se le parece mucho, Catania domina magistralmente el escenario y su trabajo interior es tan brillante, que aun sus mínimos gestos aprehenden al espectador y lo van inyectando del simpático virus de la abulia. Al final, todo el público termina con ganas de gastar un lunes en el “picado”, aunque al día siguiente tenga que buscar “sandwichs” en el rascacielos.

Tan excelente es la actuación de Catania, como su dirección: buen uso del espacio escénico, adecuado movimiento y limpieza de los caracteres, escenografía, luces y vestuario, nada más que lo necesario y un inteligente respeto al lenguaje bonaerense que, de haberlo adaptado a nuestro medio, habría dado al traste con una obra que es eso: imagen de Buenos Aires.

Las condiciones histriónicas de Catania están más que probadas y por eso no podían sorprender a este cronista. Quien sí sorprende hasta la perplejidad, es Miguel Callaci, un joven argentino que lució descolorido en el reciente programa de Molière y que ahora se perfila como una de las revelaciones dramáticas del año. Su encarnación de Peralta es, simplemente, impecable.

Norah Catania funciona de acuerdo a sus cualidades, aunque su personaje reflejó un poquito de frialdad la noche del estreno y su timbre de voz le sigue restando méritos. Rodolfo Araya cumple un paso muy corto por el escenario, pero lo llena a la perfección. Lenín Garrido se acomoda muy bien como Lenín Garrido, en el papel de Jáuregui y Dinorah Carvajal, quien reaparece desde “La casa de Bernarda Alba”²³⁹, sale regularmente de un personaje que requiere más trabajo interior, menos teatralidad y menos declamación.

“La fiaca” es en definitiva una “mise en scène” completa, un magnífico equilibrio de interpretación y puesta, una de las mejores producciones dramáticas que se han visto este año en Costa Rica [negritas pertenecen al original] (p. 16-A).

El 25 de noviembre de 1973, el periódico *La Nación* dio cuenta de la acogida del público al montaje de *La fiaca* en un artículo, ilustrado con la fotografía de una escena de la obra (Figura 300), en la que aparecían Norah Catania,



Figura 300. Fotografía escena de *La fiaca*, de Talesnik. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1973, p. 12-C.

239 Estrenada en el Teatro Nacional el 8 de noviembre de 1966, por el Teatro de Costa Rica de la Dirección General de Artes y Letras. Fue dirigida por Lenín Garrido. Dinorah Carvajal hacía el papel de María Josefa (madre de Bernarda Alba) (Archivo personal de la autora).

Carlos Catania y Lenín Garrido, los cuales hacían, en ese orden, los papeles de Marta (la esposa), Néstor Vignale y Jáuregui (el psicólogo). Su título “El éxito de ‘La fiaca’”, el cual decía así:

La obra que actualmente se presenta en el Teatro Arlequín, dirigida por Carlos Catania, que a su vez trabaja en la misma con Norah Catania, Dinorah Carvajal, Lenín Garrido, Miguel Callaci y Rodolfo Araya, se titula “La fiaca” (“La pereza”). Su desbordante éxito se debe principalmente a la calidad de la obra y a la relevante actuación de los actores. La crítica y el público así lo han entendido. Noche a noche, la salita del Teatro Arlequín se hace demasiado para la demanda de entradas. El público sale de la función todavía sonriente y pensativo, porque las carcajadas no le han impedido plantearse un gran número de problemas con los que debe enfrentarse el hombre de nuestros días (p. 12-C).

El 26 de noviembre de 1973, según se veía en el aviso publicado en *La Nación* de ese día, la exhibición de la obra *Invasión* se había trasladado al horario de las ocho de la noche.

Ese año de 1973, el Teatro Arlequín facilitó su sala para que otros grupos particulares interesados hicieran obras de teatro para niños: una adaptación de dos cuentos de Carmen Lyra, una pieza titulada *Juego de niños*, de Jaime Silva, y un espectáculo de *Café-Teatro*.

Como se concluye, no se logró preparar ni presentar la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, durante ese año, como se había anunciado en la conferencia de prensa del 7 de junio. Las funciones de las obras que se dieron ese año se fueron alargando, a pedido del público, y no le dieron espacio a la pieza de Beckett. Sin embargo, los trabajos escénicos realizados en 1973 se vieron coronados con la premiación anunciada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en enero de 1974. Así, Lenín Garrido recibió el premio de mejor director por su acertada conducción de las obras *Delicado equilibrio* y *El cornudo imaginario*. Por su parte, a Carlos Catania se le otorgó el premio de mejor actor por sus actuaciones en *Delicado equilibrio* y *La fiaca*. El premio de mejor actor de reparto fue para Miguel Callaci, por el personaje de Peralta, el amigo de Vignale, en *La fiaca*, y el de mejor actriz de reparto lo recibió Isabel de Wolff por su personaje Julia en *Un delicado equilibrio*. Finalmente, el Grupo Tierranegra, que había presentado su obra de “creación colectiva” titulada *Invasión*, en el Teatro Arlequín, recibió el galardón de mejor grupo teatral.

Un resumen de actividades de 1973 y la programación de 1974

El Teatro Arlequín inició el año 1974 haciendo un recuento de las actividades teatrales llevadas a cabo durante 1973 (se omite aquí, por cuanto todo ha quedado reseñado) y anunciando la programación del año en curso en una rueda de prensa celebrada el 14 de febrero. Este evento fue cubierto por *La Prensa Libre* del 18 de

febrero de 1974, medio que reservó más de una página completa a un artículo profusamente ilustrado. El texto se tituló “El Teatro Arlequín” y, en él, se reproducían unas palabras del dramaturgo mexicano Hugo Hiriart. El escrito completo decía así:

Después de un descanso, el grupo de artistas del Arlequín se organizó nuevamente desde fines de diciembre.

En rueda de prensa convocada el pasado jueves 14 de febrero en el Teatro Arlequín, se anunció a los periodistas que abrirá su temporada para 1974, mañana martes 19 de febrero, a las 8 de la noche, con la obra “La Ginecomaquia”, obra latinoamericana, por ser del autor mexicano Hugo Hiriart, y próximamente con la obra infantil “Las andanzas de Juancito el Zorro”.

LA GINECOMAQUIA

Y dijo asimismo a la mujer: “Multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces: con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad o mando de tu marido y él te dominará”.

El judío en sus plegarias matutinas tiene oraciones diferentes de las de la judía. Ella le agradece al Señor el haberla hecho tal cual es. Él le da las gracias por no haber sido hecho mujer.

“He escrito esta obra, en parte, porque me gusta ver en escena a mujeres; también porque siento una suerte de maravilla, gozo y temor, al aproximarme a las conductas femeninas, que las hay, pese a todo lo que diga la moda actual.

Escribí esta obra para cuatro mujeres porque, dentro de la mecánica de la obra, son las posibilidades que encierran todas las otras. Fíjate: hay dos iguales (Atropina y Cachemira) que se desdoblán en un diálogo de espejo y encarnan a cualquier mujer, cuyos fines se limitan a los bienes de fortuna (son como dos niñas en cuerpo de adultas); figura además Serafina, criatura de mis mayores respetos, que encuentra el sentido [de la vida] en otra, acaso superior, pero no el de esta vida. Finalmente, Bartola, la mujer para mí, aterrada y empeñosa. ¿No están ahí el espanto y la dicha de ser mujer? ¿Pueden concebirse otras posibilidades?

No puedo extenderme sobre la idea que tengo del teatro, pero quiero contarte dos cosas: la primera, es que fui redactando la obra al tiempo que la iba escenificando; que fue escrita sobre el suelo, siempre sucio de las tablas. La segunda, que el monólogo de Serafina lo redacté de un tirón en una cantina para obreros, y una vez terminado lo leí en voz alta bajo un silencio que creí solemne; terminada la lectura pregunté de qué se trataba y me dijeron los que ahí estaban: “De una monja violada”, (desde luego, cada quien con sus palabras), entonces no quité ni añadí una línea”.

HUGO HIRIART

El elenco de esta obra que presentará el Arlequín es el siguiente: María Bonilla, Eugenia Chaverri, Maritza González y Vicky Montero. Como se ve, solamente es una obra para que trabajen mujeres: “La guerra de las mujeres”, es también llamada esta obra.

Consta de la exposición de las ideas de cuatro mujeres desarrolladas en diferentes estratos de la sociedad. No todas ellas siguen el mismo camino, pero hay un estado anímico que se presta para cogerlo.

LAS ANDANZAS DE JUANCITO EL ZORRO

Una obra infantil para chicos y grandes. Es una historia basada en fábulas de todos los tiempos: Esopo, Iriarte, La Fontaine, etc., adaptación hecha por Ana María Boudaguer.

En esta obra trabajan tres actores y una actriz. La orientación que darán a la presentación de esta obra será, no sólo la de entretenimiento, sino dirigida a una cuestión didáctica, mediante la participación del niño que está en el público presenciando la obra.

Estas funciones se darán los sábados a las 3 de la tarde. El director y actor es Patricio Primus, secundado por Marcia Maiocco, Patricio Arenas y Miguel Callaci.

EXPOSICION

El estreno de la temporada del Teatro Arlequín va acompañado con una exposición de los artistas Roberto Canales y Alessandro Tossati, costarricenses, quienes exhibirán dibujos en tinta china, acuarelas y plumas.

ASOCIACIÓN DEL TEATRO ARLEQUIN

La Asociación del Teatro Arlequín, trabaja como lo ha venido haciendo en años anteriores. Es puramente cultural su función. Recibe a las personas que quieren trabajar con ellos en una actividad teatral constante, personas que lo hacen fuera de sus obligaciones, pues no reciben remuneración por sus actuaciones, lo hacen únicamente por arte. Ha aumentado durante este año el número de artistas, tanto nacionales como extranjeros; de estos últimos hay numerosos chilenos. El elenco es sumamente joven. Ahora proyectan una temporada rica en títulos. Harán teatro experimental nuevo después de las 10 de la noche, cuando finalice la función ordinaria. Están preparando veinte espectáculos distintos para este año. Proyectan hacer un sistema de abono: ₡75.00 con derecho, una vez, a cada espectáculo.

[Los integrantes de la Asociación] Quieren hacer saber que el TEATRO ARLEQUIN ES DE UN ALTO NIVEL CULTURAL, PERO ES TEATRO POPULAR, NO DE ELITE²⁴⁰.

Proyectan también llevar fuera su labor, tanto para adultos como la infantil.

El 23 darán su primera función infantil para los huerfanitos y estrenarán el 24 oficialmente la obra “Las andanzas de Juancito el Zorro [negritas pertenecen al original] (pp. 20-21).

Las fotografías que ilustraban la anterior reseña aludían a los siguientes eventos: el montaje de *La Ginecomaquia* (aparecían las actrices Maritza González y Vicky Montero) y *Las andanzas de Juancito el Zorro* (figuraba el elenco completo). La tercera imagen mostraba a Jean Moulaert en su mesa de trabajo “acompañado de parte

240 Esta aclaración hecha públicamente, posiblemente obedecía a algún tipo de crítica recibida.

de los artistas que forman parte del elenco del Teatro Arlequín”. Estas imágenes se omiten dado que están muy borrosas en el periódico consultado.

Como ya había se habrá inferido del texto antes transcrito, el único “Arlequín” de viejo cuño que figuraba en la imagen era Jean Moulaert.

Tal como se había anunciado, la temporada teatral de 1974 se inició con la obra *La Ginecomaquia*, de Hugo Hiriart, estrenada en la sala del Teatro Arlequín el 19 de febrero de 1974. Sin embargo, en este elenco ya no figuraban los integrantes del Arlequín conocidos por el lector: eran nuevos el director y el elenco. En el periódico *La Nación* del 24 de febrero, el crítico y comentarista de teatro Guido Fernández se quejaba de la dirección (e incluso del Arlequín), pero alababa el trabajo de las cuatro jóvenes actrices, quienes “acometen la faena sin complejos”, en un artículo titulado “‘Andorra’ y ‘La ginecomaquia’”, de esta manera:

Uno podría preguntarse cuál es el talento joven que va a unirse, cuando llegue el momento, a las actrices maduras y avezadas como Ana Poltronieri, Anabelle de Garrido y Haydée de Lev, y la cita de solo tres de ellas no es en modo alguno excluyente sino representativa. En “La Ginecomaquia” está la respuesta (p. 3-B).

En el periódico *La Nación* del día 9 de febrero de 1974, se divulgó “Lucha de las mujeres en ‘La ginecomaquia’”, amplio reportaje, ilustrado con dos fotografías (figuras 301 y 302), en las cuales se ve a María Bonilla y Eugenia Chaverri, en la primera; Vicky Montero, Maritza González, Eugenia Chaverri y María Bonilla, en la segunda. El texto era el que se muestra a continuación:

Los problemas actuales de las mujeres, sus luchas y sus complejos, sus esperanzas y sus realidades, podrán verse en el escenario del Arlequín a partir del próximo jueves, cuando se estrene la obra de Hugo Hiriart titulada “La Ginecomaquia” o “La lucha de las mujeres”.

Cuatro actrices nacionales: María Bonilla, Eugenia Chaverri, Maritza González y Vicky Montero, interpretarán los ocho papeles de la pieza, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, quien por segunda vez realiza una puesta en Costa Rica.

BELLEZA Y MENSAJE

Luis Carlos afirma que la obra tiene “un lenguaje muy bello, gran fuerza dramática y un mensaje profundo y actual”.

“Mi primer contacto con “La Ginecomaquia” –agrega– lo tuve en México, que, según creo, es el único país donde se ha presentado hasta el momento”.

“La puesta no me interesó mucho, pero sí la obra y, sobre todo, el texto del libreto, donde se emplea un lenguaje metafórico de gran hermosura. Además, me gusta su mensaje y lo que, a través de él, se puede hacer y pensar sobre la mujer y la liberación femenina, que ahora está mal encaminada”.



Figura 301. Fotografía escena de *La ginecomaquia*, de Hiriart. (María Bonilla y Eugenia Chaverri). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 1-B.



Figura 302. Fotografía escena de *La ginecomaquia*, de Hiriart. (Elenco completo). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 1-B.

LÍNEA DRAMÁTICA

“La Ginecomaquia”, según explica, no tiene una línea dramática muy definida u ordenada. Presenta cortes sorprendidos, seguidos por breves explicaciones de algunos aspectos de la trama, que tal vez no sean comprensibles para algunas personas.

Está dividida en dos partes. Una se desarrolla en un manicomio, con cuatro mujeres locas, una de las cuales tiene condiciones místicas. La otra ocurre en un hospital, con tres enfermeras y una monja, “que son como el otro yo de las cuatro mujeres locas”; por ejemplo, hay cierta especie de correspondencia entre la mística y la monja.

La escena del manicomio es la que tiene mayor espectacularidad: el vestuario es colorido, la actuación rápida y “alocada”, por supuesto. La califico de casi barroca. En el hospital, en cambio todo es sobrio y simple, y la actuación de las enfermeras y la monja contrasta con la de las locas.

Luis Carlos confía en que la obra “no se quede en mostrar a cuatro mujeres actuando y diciendo cosas, sino que influya en los espectadores y les deje, aunque sea parte del mensaje que contiene”.

MONTAJE

En su montaje, el segundo que realiza en Costa Rica, ha introducido variantes con respecto al que vio en México. “He tratado de que se note más la diferencia entre las locas y las enfermeras, precisamente dándole más espectacularidad a la escena de las primeras y mayor sencillez a la de las segundas”.

Vásquez es el director del grupo “Tierranegra” y fue el que dirigió “La Invasión”. Aclara, sin embargo, que, aunque todas las actrices de “La Ginecomaquia” forman parte de ese grupo, para los efectos de esta obra pertenecen a El Arlequín.

Al responder a la pregunta de que si es un montaje experimental el que realiza, afirma que “cualquier puesta lo es, porque nunca se sabe exactamente qué resultado se obtendrá”.

TEMPORADA

Con esta obra se abrirá la temporada de El Arlequín para 1974 y, al respecto, afirma Luis Carlos:

“Me alegra que hayan depositado tanta confianza en nosotros, para permitirnos iniciarla y, sobre todo, que se presente un autor latinoamericano, como Hugo Hiriart (mexicano)”.

MUJERES

El hecho de que en la obra sólo actúen mujeres, ha llamado mucho la atención de algunas personas, y ha causado sorpresa en otras, entre ellas Vásquez, quien confiesa que, al principio, sentía cierto temor de dirigir sólo mujeres.

“La experiencia, sin embargo –agrega–, ha sido sumamente interesante, casi como un psicoanálisis del carácter femenino”.

Dice que actualmente se considera la idea de hacer un estreno exclusivamente para mujeres, para observar cuál es su reacción.

CONFIANZA

Afirma tener confianza en los resultados de la obra. “Los que participamos en ella poseemos ya experiencia teatral, y creo que hemos realizado un buen trabajo”.

“Nosotros estamos seguros –concluye–. Ahora, todo depende del público” [negritas pertenecen al original] (p. 1-B).

El jueves 14 de febrero de 1974, en *La Nación*, se publicó una nota que informaba: “Posponen estreno de ‘La ginecomaquia’”. El texto era el siguiente:

El estreno de “La Ginecomaquia” o “La lucha de las mujeres”, obra del dramaturgo mexicano Hugo Hiriart, que estaba fijado para el jueves 14, fue pospuesto, a última hora, para el martes 19.

A partir de ese día, se presentará de martes a domingo a las 8 p.m., en el Teatro Arlequín, situado en la calle 13 bis, entre avenidas central y segunda.

Su dirección está a cargo de Luis Carlos Vásquez, y el reparto lo componen cuatro actrices nacionales: María Bonilla, Eugenia Chaverri, Maritza González y Vicky Montero (p. 20-B).

El domingo 17 de febrero de 1974, en el periódico *La Nación* se difundió una nota titulada “Martes estrenan ‘La ginecomaquia’”. Se acompañaba de la fotografía de Maritza González ataviada para la escena. La nota decía así:

El próximo martes a las 8 p. m., el Teatro Arlequín estrenará la obra “La Ginecomaquia”, del autor mexicano Hugo Hiriart.

La pieza pretende presentar diferentes aspectos de la psicología femenina y las luchas de las mujeres. Se desarrolla dentro de un hospital psiquiátrico y juega con planos del subconsciente y la realidad.

Su dirección está a cargo de Luis Carlos Vásquez, asistido por Alejandro Tosatti. El elenco lo forman cuatro jóvenes actrices nacionales: Maritza González, Eugenia Chaverri, Vicky Montero y María Bonilla (p. 15-B).

Adicionalmente, en esa misma entrega de *La Nación*, se incluyó el aviso comercial del estreno de *La Ginecomaquia* (Figura 303), en el cual se utilizó de nuevo la figura del personaje Arlequín, que ya se comentó. Era, por lo demás, un cuadro sencillo con la información mínima necesaria.



Figura 303. Aviso estreno de *La ginecomaquia*, de Hiriart. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 15-B.

La segunda obra de la temporada de 1974 fue *La ratonera*, de Agatha Christie, estrenada el 26 de marzo de 1974 en el Teatro Arlequín. Fue dirigida por Nicholas (Niko) Baker y el elenco estuvo integrado por Gerardo Arce, Eugenia Chaverri, Carmen Delgado, William Esquivel, Aída de Fishman, Ricardo Grego, Álvaro Marengo y Luis Carlos Vásquez. La escenografía fue de Pilar Quirós. Este montaje compartió temporada con una exposición de cuadros del pintor Rafa Fernández.

En el diario *La Prensa Libre* de la fecha del estreno, 26 de marzo, se publicó una nota titulada: “II [segunda] obra en escena del Teatro Arlequín en 1974”. El escrito aparecía ilustrado con dos fotografías: una, de la actriz inglesa Margareth Rutheford captada en un momento de *La ratonera*, en Londres en 1952; la otra, de Álvaro Marengo y Carmen Delgado en la versión que se estrenaría ese día 26, en San José. Su contenido era el siguiente:

SUSPENSO EN EL TEATRO ARLEQUÍN

El Teatro Arlequín presenta su segunda obra de la temporada 1974. La primera de ellas fue la “Ginecomaquía”, del autor mexicano Hugo Hiriart, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez; ahora, y a partir del día martes 26 el Teatro Arlequín volverá a abrir sus puertas al público en su acostumbrada sesión de las 8 p. m., con una obra de Agatha Christie “LA RATONERA”.

[...]

LA RATONERA

Agatha Christie no sólo ha escrito novelas, sino que sus cualidades creativas, se han extendido al terreno teatral, donde la más famosa de sus obras es “LA RATONERA” que ha permanecido durante 22 años consecutivos en el escenario del teatro “Ambassadors” de Londres.



Figura 304. Fotografía de Ricardo Grego, integrante del elenco de *La ratonera*, de Christie. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 11-B.

LA RATONERA se estrenó en 1952 y desde entonces se han dado 8 800 funciones ininterrumpidas. Más de 130 actores y actrices del teatro inglés han ido interpretando los diferentes personajes de la obra desde su estreno. Entre ellos cabe destacar a la desaparecida Margareth Rutheford en el papel de la señora Boyle y Richard Attenborough, que más tarde dirigiría películas como: “SOS PACIFIC” y “EL JOVEN LEÓN”.

En 1958, “LA RATONERA” superó a la famosa comedia musical *Chu Chin Chow*, cosa jamás vista en el mundo del teatro.

En una ocasión el Primer Ministro de Inglaterra, Winston Churchill, el cual asistió junto con su esposa a una representación, fue invitado en el entreacto a identificar al asesino. Churchill dijo que era... Acertando correctamente, mientras su esposa le decía: “¡No seas tonto!”

SALA DE EXPOSICIONES EN EL ARLEQUIN

El conocido pintor costarricense RAFA FERNÁNDEZ, Premio Nacional de Pintura 1972, expondrá una colección de sus más recientes creaciones en la sala de exposiciones del Teatro Arlequín.

La exposición comprende seis pinturas y permanecerá abierta al público hasta fines de abril, especialmente durante las actividades dramáticas que presenta la Asociación Cultural Teatro Arlequín en estos días.

Rafa Fernández es funcionario del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y pintor de gran prestigio nacional e internacional.

PEQUEÑO TEATRO ARLEQUÍN

Próximamente el grupo Tierranegra, en colaboración con el Teatro Arlequín presentará la obra infantil “FÁBRICA DE MUÑECOS”, dirigida por Eugenia Chaverri y con las actuaciones de Luis Carlos Vásquez, Vicky Montero, Eugenio Arias, María Isabel²⁴¹, Diana Ávila, Álvaro Marengo, Maritza González y Fernando Fernández [negritas pertenecen al original] (p. 18).

El 26 de marzo de 1974, también el periódico *La Nación* publicó una nota titulada “Hoy estrenan ‘La ratonera’”, junto con una fotografía de Ricardo Grego (Figura 304), integrante del elenco; así como el aviso del estreno (Figura 305), en el cual se destacó que era la primera vez que la obra de Agatha Christie se presentaba en Costa Rica. Se aprovechó el mismo anuncio para comunicar sobre funciones de teatro para niños todos los domingos a las once de la mañana.

El texto, por su parte, era el siguiente:

La conocida escritora de novelas policíacas Agatha Christie es también la autora de “La Ratonera”, obra que se estrena en el Teatro Arlequín, hoy martes 26 a las 8 p. m.

Agatha Christie ha escrito varias obras para el teatro. “La Ratonera” es la más famosa de todas ellas. Se ha traducido a varios idiomas y estrenado en casi todos los países del mundo, con gran éxito de taquilla. Ahora se presenta por primera vez en Costa Rica, dirigida por Nicholas Baker e interpretada por el elenco del Teatro Arlequín: Gerardo Arce, Eugenia Chaverri, Carmen Delgado, William Esquivel, Aída Fishman, Ricardo Grego, Álvaro Marengo y Luis Carlos Vásquez.

“La Ratonera” se estrenó en el Teatro Ambassadors de Londres, donde todavía se mantiene en cartelera, después de 22 años consecutivos, con un total de 8752 funciones.

241 Este nombre no figuraba con su apellido.

Figura 305. Aviso estreno de *La ratonera*, de Christie. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 11-B.

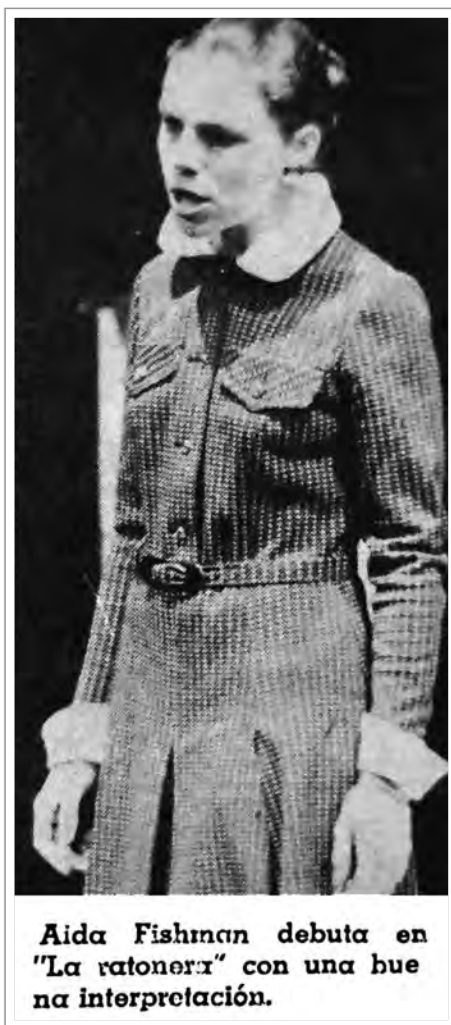


Figura 306. Fotografía de Aída de Fishman (Mollie Ralston) en *La ratonera*, de Christie. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 21-B.

Siguiendo el estilo que siempre ha caracterizado a su autora, "La Ratonera" es una comedia policíaca cuyos personajes se ven involucrados en una serie de crímenes.

Se ruega a los espectadores no divulgar el final de la obra. El precio de las entradas es de ₡12 y ₡6 estudiantes (p. 11-B).

El día 29 de marzo de 1974, en *La Nación*, se difundió la opinión del periodista Carlos Morales sobre el montaje, titulada "'La ratonera', un éxito sin reservas" e ilustración de una de las integrantes del elenco (Figura 306). Se trataba de Aída de Fishman, la cual debutaba en la obra y que, como había sucedido con otras primerizas, según ha quedado reseñado en esta memoria, resultó toda una revelación. Hacía el papel de Mollie Ralston.

El texto de Morales puntualizó los siguientes aspectos:

"The Mousetrap", comedia policíaca en dos actos de Agatha Christie. Grupo Arlequín. Dirección. Nicholas Baker. Actores destacados: Eugenia Chaverri, Aída Fishman. Teatro Arlequín. Estreno: martes 26 de marzo de 1974.

ARGUMENTO

Encuentre usted al asesino, es el juego que se propuso la dama del "suspense" en esta celeberrima comedia que ha hecho época en Londres y que tiene por toda argumentación, la presencia de ocho personajes sospechosos de un crimen, a quienes la autora ha concebido con exceso de detalles maliciosos para mantener la expectación y el entretenimiento de la sala. No va más allá.

OPINION

Ya en dos ocasiones anteriores hice alusión a este éxito dramático de Agatha Christie. Por eso sería vano insistir en aspectos derivados, como los 4 millones de personas que la han visto

en Londres o las 115 toneladas de papel que se han consumido en confeccionar los programas diarios del Teatro Ambassadors, que la exhibe desde 1952. De hecho, estamos ante una de las piezas de intriga más entretenidas que se han escrito para el teatro y cabe aquí el gran mérito del Teatro Arlequín de traer la producción a nuestro idioma y a nuestro medio.

Si bien "La ratonera" no es más que otro juego de misterio que han hecho a su autora la más leída del idioma inglés –por encima incluso de Shakespeare–, hay que aceptar que está elaborada con alta carpintería teatral y un dominio absoluto –dactiloscópico, se podría decir– de la maquinaria del gatuperio. En un guiñol muy realista de personajes teatralizados pero verosímiles, "la dama de la muerte" ha colocado ocho arquetipos humanos de origen desconocido, que ostentan idénticas posibilidades de ser el criminal buscado y cuando el espectador comienza a sospechar de todos, entonces sabemos que la autora consiguió lo que se propuso y que el éxito de la realización es completo.

Tal meta no está lograda plenamente en este caso, no por fallas fundamentales, sino por circunstancias de detalles, como libreto de detalles es el escenificado.

El director, Nicholas Baker, ha tenido que enfrentarse a dos obstáculos medulares en la puesta: el reducido espacio escénico y el poco experto equipo de intérpretes. Por una parte, la presencia constante de ocho personajes en movimiento en un escenario semicircular que se supone una vieja casona inglesa, llena de salones y laberintos, pero que tangiblemente no es otra cosa que un tinglado de cuatro metros cuadrados, le da a la realización un carácter de apretujamiento, de estrechez física que no es posible superar en las condiciones reales de este recinto. Por otro lado, entre los detalles que exige la obra, está la demanda de un equipo de intérpretes ducho en la filigrana policíaca, experto en la composición de personajes muy realistas que a veces deben llegar a lo ficticio, para sostener el ritmo **in crescendo** que la comedia requiere y este detalle no es fácil de obviar, con un elenco tan joven como el del caso. La inmadurez dramática de la mayoría impide que la trama fluya dentro de los canales propios de suspenso e intriga que la obra exige. Así, por ejemplo, los personajes resultan vacíos en su mayoría y cuando se ha logrado una buena composición como la de la señora Boyle (Eugenia Chaverri) y Mollie Ralston (Aída Fishman), fácilmente decaen en el abuso exterior de interpretación, ya por exceso de teatralidad o por falta de identificación interior.

Igual sucede con los otros personajes, todos recargados hacia afuera, hacia la gesticulación y con muy poca actividad interna, razón de sobra para que ancianos, esposos y militares, actúen a veces como si no fueran ancianos, esposos y militares y el ritmo sufra quebrantos perjudiciales para su fundamental escena final.

Evidentemente, la noche del estreno fue de nerviosismo. Este cundía entre los jóvenes intérpretes y no podía ser esa la mejor noche para un guion, que exige atención profesional a todos los detalles; sin embargo, dentro de esas circunstancias, la primera puesta en el país de Agatha Christie transcurre en condiciones aceptables y es de suponer que las siguientes noches de tablas, irán forjando una Ratonera más sólida y menos tambaleante [negritas pertenecen al original] (p. 21-B).

Luego de *La ratonera*, se puso en escena *Rockefeller en el lejano Oeste*, de René de Obaldía. Esta obra se estrenó 29 de mayo de 1974 con un elenco formado por José Trejos, Isabel de Wolff, Miguel Callaci, Xinia Villalobos, Jorge Ureña, Carmen Delgado, Luis Carlos Vásquez y Eugenio Arias. La dirección estuvo a cargo de Jean Moulaert. El aviso del estreno se publicó en *La Nación* de ese día 29.

Las funciones de esta pieza se dieron desde el 29 de mayo hasta el 2 de junio, día en el que se suspendieron por razones de programación de actividades del teatro. Sin embargo, se informó que el 14 de ese mes se reanudarían. En esa fecha, *La Nación* publicó un aviso (Figura 307) que se rescata, aquí, por mostrar a la mítica figura de José Trejos, tal como aparecía en la obra:

El 15 de junio, *La Nación* publicó una nota titulada “Vuelve “Lejano oeste” al Teatro Arlequín” en estos términos:



Figura 307. Aviso estreno de *Rockefeller en el lejano oeste*, de Obaldía. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 46-B.

Los problemas familiares y bélicos del Lejano oeste, vuelven esta semana al Teatro Arlequín con la más hilarante de las comedias de vaqueros que se ha ideado.

Con la obra “Rockefeller en el Lejano Oeste”, del francés René de Obaldía, bajo la dirección de Jean Moulaert y con actores nacionales y extranjeros, el Arlequín reanuda su temporada oficial de funciones nocturnas.

Todos los días, excepto lunes, el público podrá disfrutar de una violenta lucha de risas.

Las funciones son a las 8 de la noche y el precio de la entrada es de \$12 y \$6 [estudiantes] (p. 29-B).

Por su parte, el 16 de junio, en el mismo medio informativo, se publicó una reseña con el título “Burla del oeste en pleno oeste”, que se incluirá enseguida, y una imagen (Figura 308) de una escena de la obra, en la que se ve a Jorge Ureña (sentado), Miguel Callaci (de traje formal) y José Trejos, de espaldas.



Figura 308. Fotografía de escena de *Rockefeller en el lejano oeste*, de Obaldía. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 26-C.

Una graciosa sátira de la época de los *westerns*, que acabó convertida en otra película del oeste llevada a la escena, fue lo que quiso realizar el dramaturgo francés nacido en Hong Kong, René de Obaldía, con su afamada pieza “Rockefeller en el Lejano Oeste”, que ahora exhibe el Teatro Arlequín de esta ciudad.

La obra cómica se desarrolla en plena alma del oeste americano y de los *cowboys* y los ataques apaches. Una familia muy singular, por cierto, como lo observarán los espectadores, se ve sometida a las violentas fuerzas sioux y se monta entonces una cruenta batalla de risas y dobles sentidos.

El elenco del Arlequín para este montaje está formado por José Trejos, Miguel Callaci, Jorge Ureña, Carmen Delgado, Xinia Villalobos, Isabel de Wolff, Luis Carlos Vásquez y Eugenio Arias.

Vaya el espectador preparado para reír, pero también para estar presente en la misma mitad del choque porque las flechas envenenadas recorrerán el local por todas direcciones.

Las funciones son todos los días, excepto lunes, a las 8 de la noche (p. 26-C).

En setiembre de 1974, fue el turno del inglés John Osborne y su emblemática obra: *Look back in Anger*, estrenada en Londres en 1956, la cual generó el movimiento de los “jóvenes iracundos”²⁴². El título de la pieza se ha traducido, al español, como *Mirando hacia atrás con ira* o *Recordando con ira*, indistintamente. Con este último la anunció el Teatro Arlequín. La obra fue dirigida por Jean Moulaert y el elenco estuvo conformado por Juan Katevas, Jorge Ureña, Xinia Villalobos, Carmen Delgado y Arturo Robles.

242 En el libro de la autora, titulado *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su obra única*, se hace referencia, en las páginas 46 y 47, de forma resumida, a lo que supuso el estreno de la obra *Look back in Anger* en Londres.

En el periódico *La Nación* del 21 de setiembre de 1974, se notificó el estreno de la obra (Figura 309). El aviso reprodujo la fotografía de cuatro de los participantes. Seguido del título de la obra, se incluyó la siguiente leyenda: “La comedia dramática de los rebeldes sin causa”, asunto que llama la atención de la autora y que no comparte. Del estudio de Mesén (2014), donde se alude a la obra de Osborne como referente discursivo de *Los profanos*, de Daniel Gallegos, se concluye que la rebeldía de los “jóvenes iracundos”, no era gratuita, no era sin causa, sino que tenía una motivación justificada, como era “la incapacidad de la sociedad para construir una nueva forma de convivencia humana” (p. 46).

El 22 de setiembre de 1974, en el diario *La Nación*, se publicó un “artículo exclusivo” para el suplemento *Áncora*, del periodista Sidney Edwards de *Europa Press News Service*. Su título: “Osborne: escribir es una profesión aburrida”, ilustrado con una fotografía del renombrado dramaturgo.

El texto se introducía con la siguiente nota:

En la cartelera del Teatro Arlequín, permanece aún la célebre pieza de John Osborne, “Recordando con ira”, obra representativa de la generación de los jóvenes furiosos, que después de 1955 dieron origen a los yipis, hippies, beatnicks, etc. [negrita pertenece al original].

El escrito completo era el siguiente:

La persona que entra al apartamento del dramaturgo John Osborne, está obligada a enfrentarse consigo misma: un enorme espejo cubre de arriba abajo una muralla de la antesala. Más allá, en el salón, también hay otra pared formada por paneles de espejo. Y para completar el mobiliario, muchas esculturas y pinturas abstractas –algunas de ellas pintadas por el propio Osborne o por su esposa Jill Bennett– racimos de pequeños reflectores de acero inoxidable, negros sillones Chesterfield de cuero y sillas de caña.

El rostro de Osborne tiene una fea cicatriz sobre el ojo izquierdo. Esa fue la consecuencia de una caída mientras cabalgaba en su propiedad rural en Kent.

–Pensé que iba a pasar a ser el único dramaturgo tuerto en el país –comenta Osborne–. En realidad, todo fue por mi culpa. El caballo era alborotado, y en el momento del accidente yo estaba pensando en otra cosa.



Figura 309. Aviso presentación de *Recordando con ira*, de Osborne. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 22-B.

MIEDO AL EXTRANJERO

“Al Oeste de Suez”, una de sus últimas obras, la estuvo gestando en su mente durante tres años.

—Durante todo ese tiempo estuve empollando un huevito —explica risueñamente el escritor.

La mente de Osborne está continuamente madurando nuevas obras, dejando que las ideas revoloteen por su cerebro hasta que tomen cuerpo y forma literaria.

A Osborne no le gusta hablar sobre sus obras.

—Si uno lo hace —explica—, después tiene que responsabilizarse a perpetuidad de sus propias observaciones.

Pese a sus temores, habla sobre su obra “Al Oeste de Suez”:

—El protagonista es un escritor de segundo orden con una enorme reputación. Tiene cuatro hijas, con quienes lo une una relación muy estrecha y fuerte. Una de ellas, casada con un viejo brigadier, vive en una isla llena de sol, un sitio muy cerrado, que era antiguamente una colonia. El escritor va de visita a esa isla: es un turista profesional. El contenido del drama es la putrefacción de las lenguas, no sólo de los imperios coloniales, sino también de los imperios emocionales.

En la vida real, Osborne tuvo que viajar por varias islas como la de la obra de teatro.

—Si no hubiera visitado esos lugares, dudo que “Al Oeste de Suez” hubiera nacido.

Y fue una suerte que Osborne realizara el viaje. Él mismo reconoce:

—Soy un pésimo viajero. Temo ir a cualquier parte. Prefiero quedarme en casa. Soy lo que elegantemente se conoce como “un pequeño británico”. Le tengo miedo al extranjero.

Incluso, al parecer también preferiría quedarse en lugar de asistir a los ensayos de sus obras.

—Un escritor lleva una vida simiesca, aburrida —confiesa—. Durante los ensayos me quedo sentado, contemplando la pared. Encuentro tedioso todo eso, hasta que escucho las voces humanas sobre el escenario. Entonces, el asunto me parece notable. Mi recompensa es escuchar a las personas recreando las palabras. Eso es maravilloso.

CABALLERO LITERATO

Osborne parece blindado a cualquiera de las reacciones críticas que puedan despertar sus obras.

—Se quejan porque uno no hizo lo que había hecho antes o porque no ha progresado después de la última obra. Es una batalla que no se puede ganar.

Y agrega:

—Uno solamente debería seguir adelante, vengarse del futuro... Tener que mejorar sobre lo último que uno hizo es una trampa terrible. El futuro no tiene nada que ofrecer. Lo único que importa es lo que uno está haciendo en el presente.

Para Osborne, los tiempos de los “caballeros literatos” quedaron muy atrás. Dice:

—Esos días en que los señores estaban muy seguros de su reputación ya no existen. Ahora cualquier día lo dejan a uno cesante.

Mientras conversa, el dramaturgo está echado hacia atrás en el negro sillón de cuero. Viste llamativamente, con una chaqueta de gamuza, pantalón de mezclilla, moderna camisa a rayas y bufanda azul de seda. La barba a lo Chéjov —pero rizada— lo hace parecer más serio.

Es amigable y conversador. Solamente una o dos veces, entre sonrisas, se tiene la aterradora sensación del poder de Osborne para demoler con sólo dos palabras a quien desee, especialmente cuando habla de alguna actriz conocida o de algún escritor (a los que no quiere mucho).

Osborne siente gran aprecio por la ópera.

—Alguien en Covent Garden dijo una vez —comenta—, que yo era más bien un Verdi... Creo que ese es el mejor cumplido que he recibido jamás.

A pesar de que ha escrito guiones para el cine, recuerda con desagrado el tiempo que trabajó en eso. (“No es, precisamente, mi concepto de una luna de miel”, explica).

En carpeta tiene muchos proyectos y ofrecimientos de trabajo, pero no los revela. Maliciosamente, da su razón:

—Mi instinto de actor me dice que no cuente cuáles son hasta que haya firmado los contratos [negritas pertenecen al original] (p. 31-C).

El 28 de setiembre de 1974, en el diario *la Nación*, se difundió la crítica de Alberto Cañas sobre el montaje de *Recordando con ira*, con título homónimo, en los siguientes términos:

(Look Back in Anger). Pieza en tres actos de John Osborne. Con Juan Katevas, Jorge Ureña, Xinia Villalobos, Carmen Delgado y Arturo Robles. Dirigida por Jean Moulaert. En el Arlequín [negrita pertenece al original].

En 1956, esta pieza cayó como bomba sobre los escenarios londinenses. El teatro inglés estaba en una relativa decadencia; más bien estancamiento, muerto Shaw, sólo quedaba el gentil, ingenioso y muchas veces conmovedor teatro, demasiado tradicional y burgués si se quiere, pero con calidad, de Terence Rattigan. Lo demás eran farsas y obras policíacas. Y el nuevo dramaturgo se enfrentaba a la complacencia. Una obra que, con un lenguaje maestro, tomaba posición de combate frente al “establishment”. Excesivamente verboso, el drama de Osborne estaba basado en un protagonista iracundo que, en largas tiradas, se lanzaba contra todo lo que era querido, respetable y visible para los ingleses: el dismantelado imperio, de los Tories, Churchill, Anthony Eden, la invasión de Suez, los conflictos obreros. Al mismo tiempo, empleando con enorme habilidad las enseñanzas lingüísticas de Shaw en “Pígmaloón”, planteaba el emergente conflicto de clases entre su protagonista, obrero urbano, la aristocracia, representada por su esposa, y un tercero, el amigo, de extracción campesina.

La obra tuvo un éxito fulminante, que luego fue repetido en los escenarios norteamericanos y dondequiera se hable inglés. Fue abundantemente traducida, y para algunos fue uno de los detonantes de la rebelión juvenil de 1960. Posteriormente, Osborne produjo otras obras de menos estallido, y alguna (“Lutero”) de mayor calidad.

Pero sus compañeros y coetáneos, Harold Pinter, Arnold Wesker, pronto tuvieron más ascendiente sobre el público que él. Ya John Osborne no está en la primera fila.

Hoy, “Recordando con Ira” es casi una pieza de museo. Representa un momento histórico, no artístico. En 1959, cuando el Arlequín intentó ponerla aquí por primera vez, era todavía la obra del momento. Hoy tiene el interés político, digamos, de “Nuestra Natacha”²⁴³ y para defenderse en un escenario, necesita recurrir a su valor intrínseco y no a su actualidad.

Con buen olfato, Jean Moulaert ha hecho precisamente eso: eliminar de la obra todo lo que era político, todo lo que era alarido contra la Inglaterra de 1956, y dejarla reducida a lo que en verdad era: un drama con conflicto cultural y clasista. Desgraciadamente, la traducción que ha empleado es poco sutil, y las diferencias lingüísticas que separan a los personajes en el original, están niveladas en un español común a todos. Algo parecido notamos en el trabajo de los actores.

Así, “Recordando con Ira” ha perdido el primer elemento del título: el recordar, y ha convertido la ira colectiva en una ira individual. El protagonista es todavía un joven iracundo. Pero su ira está dirigida contra la familia de su mujer, y sólo secundariamente contra la sociedad británica. En ese estado, “Recordando con ira” sigue siendo una buena pieza teatral, sumamente eficaz, pero no es ya la piedra miliar que fue hace 18 años.

La innegable habilidad directorial de Moulaert está presente en esta curiosa y un poco emasculada producción, que subraya la historia de la joven Alison (que abandonó sus comodidades de inglesita frágil para casarse con un patán), y de su esclavitud sexual. Así, la obra que hemos visto tiene, necesariamente, como protagonista a esta mujer, y el problema que tenemos frente a nosotros es el de ella. La actriz Xinia Villalobos, en el primer papel de auténtica responsabilidad que se le ha confiado, cumple como buena, y no desmaya un instante. El debutante Juan Katevas es el rufián que pintó Osborne, pero está descolgado de su principal contexto; y perdido su atractivo de rebelde sin causa, se convierte en el cruel, repugnante y desabrido amo sexual de su mujer (y de otra).

Esto es, a nuestro juicio, obra deliberada del director, que incluso desambientó temporalmente la obra; ni la barba de Jimmy ni los pantalones de Alison tienen nada que ver con 1956.

Los otros tres personajes: el amigo (Jorge Ureña), la amiga y eventual reemplazante de Alison (Carmen Delgado) y el padre de Alison (Arturo Robles), son perchas apenas, oportunidades de exposición y conflicto, y están bien servidos, lo que sucede es que la obra –salvo en el caso de Alison– no tiene verdaderos personajes, sino más bien portavoces. Katevas es un buen portavoz, pero no tiene oportunidad de ser verdaderamente un personaje.

243 Obra de Alejandro Casona.

Así y todo, y en vista de la esencial discursividad de la obra, Moulaert ha realizado un trabajo como los que nos tiene acostumbrados a verle: imaginativo, concienzudo y ducho en teatralismo. Lo que pasa es que desde que regresó da tumbos en cuanto a repertorio. Pareciera estar empeñado en dirigir únicamente ciertos éxitos de escándalo reciente, y limitarse a un tipo de teatro que ha estado en boga en los últimos diez años, y que parece ya estar pasando. Recordamos que sus trabajos como director del Arlequín entre 1956 y 1960, fueron la más inteligente revisión del gran teatro de nuestro siglo que se haya presenciado. A él se le debió el que nuestro incipiente público de entonces trabara contacto con obras y autores fundamentales. Y este criterio creó una afición. Nunca prescindió de la vanguardia y el experimento (a él debemos los primeros contactos del público costarricense con Ionesco y Tardieu), pero el repertorio del Arlequín estaba estupendamente balanceado. Desde su reapertura no lo está: hay demasiada novelaría (Albee, Triana, Osborne, Obadía) y muy poco de lo permanente (Shaw, O'Neill, Pirandello, Valle-Inclán, Giraudoux, Salacrou, Strindberg, Chéjov, Betti, Molnár, Wedeking, Lorca, etc.). Esto, sin referirnos a lo puramente clásico, que en realidad pertenece al reino de la Compañía Nacional de Teatro.

El país necesita de todo: clásico, moderno y vanguardia experimental. Todo, adobado con una revisión y un estímulo a los costarricenses. Lo trágico sería que todos los grupos se dedicaran a lo mismo (lo más inmediato que es lo actual), porque esto conduce a la esterilidad absoluta (p. 26-B).

El 6 de octubre de 1974, se publicó en *La Nación* un largo artículo de Guido Fernández titulado: “Dos obras²⁴⁴ en escorzo y el desafío del tiempo”, ilustrado con una fotografía de tres integrantes del elenco de la obra de Osborne: Xinia Villalobos, Jorge Ureña y Juan Katevas (Figura 310). Entre otros asuntos, reflexionaba sobre el movimiento de los jóvenes iracundos y similares. En relación con *Recordando con ira*, opinó:

En mayo se cumplieron dieciocho años desde que “Recordando con ira” se presentó por primera vez en el Royal Court Theatre, dirigida por Tony Richardson. La puesta en escena en el Arlequín comprueba que estas dos décadas han dejado intacto el conflicto entre los personajes, pero en cambio luce desteñida y rota la pretensión de Osborne de enfrentarlos, como sugiere el título, a sus padres, al medio ambiente, a las circunstancias que les rodean.

El acierto de Jean Moulaert está justamente en eso. Su percepción de la obra es la intimidad de los seres humanos que la pueblan, y no la oposición entre su mundo y los otros mundos. Moulaert ha explorado estas relaciones con finura porque ha visto más allá de lo que vio el propio autor. Las implicaciones sociales, morales y políticas de la obra están ahí, tenuemente sugeridas, congénitas y el público puede descubrirlas cuando inicia su incursión en el sentimiento de Jimmy Porter y la incapacidad de Alison de ser leal a sí misma, dos caracteres que se encuentran,



Figura 310. Fotografía de escena de *Recordando con ira*, de Osborne. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 6-C.

244 Las dos obras eran: *Recordando con ira*, de Osborne y *La ópera de tres centavos*, de Brecht que estaba dirigiendo Alejandra Gutiérrez en la Compañía Nacional de Teatro.

completan y apoyan en Cliff, quien llena las deficiencias de ambos y les sirve de apoyo para evitar la degradación total. El escorzo de la relación entre Jimmy, Alison y Cliff es lo que vio Jean Moulaert, y por eso les dio relieve a las actuaciones individuales de los personajes. Jimmy, interpretado por un joven, intenso y completo actor chileno, Juan Katevas, es quizá el máximo soporte de la obra, gracias a toda la vida interior, la inconstancia de la conducta y la contradicción permanente que proyecta. Pero ni Jorge Ureña ni Xinia Villalobos pierden luminosidad, en algunos casos arrastrados por el vértigo de Katevas, en otros casos porque fuera del campo magnético de éste logran darles a sus personajes una vida propia, indiscutible, definida. Lo mismo ocurre con Carmen Delgado, aunque su Elena requería hacer más verosímil la transición entre la ferocidad, el asco y la náusea con que rechaza a Jimmy Porter en el segundo acto, y la ternura con que le plancha las camisas al tercero (p. 6-C).

El 6 de diciembre de 1974, el Teatro Arlequín estrenó *Tango*, de Sławomir Mrozek. El elenco estuvo formado por José Trejos, Ana Poltronieri, Olga Zúñiga, Mariano González, Carmen Delgado, Rudolf Wedel y Raoul Siccalona, dirigido por Jean Moulaert, quien, nuevamente, aparecía tomando las riendas del Arlequín en este montaje. La realización y escenografía fue de Pilar Quirós.



Figura 311. Fotografía de escena de *Tango*, de Mrozek. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 56-B.

El 22 de diciembre, en *La Nación* se publicó la crítica de Guido Fernández, que se transcribe luego, ilustrada con una fotografía de los protagonistas (Figura 311): José Trejos y Ana Poltronieri en escena.

“Tango” no es una obra fácil de descifrar. Cualquiera podría pensar que se trata de un estudio de la rebeldía, en términos universales y contemporáneos, como fenómeno de conducta individual y colectiva. Pero un estudio de sus inagotables posibilidades no puede terminar con la afirmación de que sus límites se descubren con una borrachera, que es lo que teatralmente pareciera que la obra quiere decir. Otra intención podría ser la sátira política del régimen que se declara progresista. Si lo que el autor se propone decirnos es entonces que la institucionalización del revolucionario es otra forma de regresión, es difícil imaginarse que la obra sea escrita por un polaco y se haya representado en Varsovia, donde, desde Gomulka

hasta nuestros días, la liberalidad no ha llegado a tanto. Menos sugestiva es la interpretación de que Sławomir Mrozek simplemente se quiso burlar un poco, con cierta ironía amarga y desconsolada, del sistema que implica no tener sistema, o sea de la incoherencia fundamental de todos los que en el mundo han enfilado sus baterías contra el “establishment”, llámense bohemios, *beatniks* o *hippies*, lo mismo da.

Agredir los cánones sociales tiene, desde este punto de vista, un inconveniente básico: cuando no quedan cánones para derrumbar, cuando se ha erosionado toda la estructura social, gracias al lento pero eficaz comején de los rebeldes, la comunidad subsiste, sólo que, sometida a una nueva estructura más floja, endeble e incierta, pero estructura al fin. Que las cosas cambien para que sigan igual, parece ser la frase feliz de Lampedusa.

Pero el que “Tango” sea una obra de difícil diagnóstico no quiere decir que sea buena. Sławomir Mrożek la deja caer irremediabilmente en el segundo acto, después de una demostración de virtuosismo teatral en el primero. La familia de los locos Adams se reivindica ante el hijo cuerdo, conservador y sensato mediante una no muy convincente maniobra de éste: proponerles el casamiento sacramental con su novia. La obra, a partir de ese momento, nada en dos aguas, la del ambiente exótico desarticulado de la casa, en donde los objetos no se mueven si no hay una razón vital para ello, y la del joven estudiante de medicina que reclama autenticidad a sus mayores. Con esta trama falta de personalidad llega a duras penas al final del segundo acto. Pero en el tercero es la debacle. Cualquiera que haya sido la intención del autor, teatralmente el asunto no funciona. Un patético tango bailado sobre el cadáver del tío mientras la abuela yace en el catafalco, no por castigo sino verdaderamente muerta, pone una nota de teatro del absurdo en una obra que no tenía intención de serlo. Mrożek adopta un tono indulgente, precisamente el que había combatido con tanta sutileza en el primer acto, y su farsa se convierte en un debate político en donde los símbolos se disputan, a codazos, el campo de los mensajes.

El que, a pesar de su trayectoria declinante y lapidaria de la obra, el espectáculo sea entretenido, se debe principalmente a una síntesis de talento de Jean Moulaert y el grupo de actores que él dirige. Jean Moulaert siempre ha tenido una sensibilidad especial para la farsa porque sabe imprimirle ritmo desenvuelto y ágil a la acción y porque cuida todos los detalles del movimiento. En “Tango” el primer acto se sostiene por sí solo. La orquestación de Moulaert como si fuera una obertura de Rossini deja la sensación de que el espectáculo no es sólo cómico sino musical. Cuando la trama comienza a erosionarse, Moulaert improvisa de nuevo soluciones que dejan a salvo su participación. Una de ellas es característica del director: hacer que los actores adopten un tono de voz y unos gestos divorciados del parlamento que deben decir. Así obtiene Moulaert las mejores sonrisas del público en un acto que no intenta provocarlas.

Para los admiradores de José Trejos y Ana Poltronieri, entre quienes este cronista reclama primera fila, cualquier obra en la que esa pareja intervenga es motivo de júbilo. ¿Cómo dejar de mencionar, sin embargo, que su personalidad se impone y gravita demasiado sobre la transferencia que deben hacer hacia entes de ficción? Hay algunos momentos en que Ana Poltronieri deja de hacer su personaje para dedicarse a una representación –por los demás divertidísima y regocijante porque es una mujer de talento– de sí misma. Y con José Trejos ocurre que no sabemos a veces cuál papel desempeña mejor: si el del carácter que se le confía o el de su propia personalidad. Hay en el elenco figuras que nos obligan a estar permanentemente insertos en la imagen teatral. Olga Zúñiga demuestra que con cada trabajo entrega una creación. Su abuelita es lo mejor de la obra; Mariano González, como Arturo, lleva una responsabilidad difícil: servirle de contrapunto al estilo de vida de aquella extravagante familia. La cumple con una propiedad que nos convence de sus magníficas condiciones de actor. Carmen Delgado tiene un papel concebido de acuerdo con sus mejores habilidades histriónicas y encantos personales. Como Alina, la novia de Arturo, demuestra que aquellos destellos en “El médico a palos” y “El enfermo imaginario” eran solamente los primeros elementos visibles de una gran madurez. Rodolfo [Rudolf] Wedel y Raoul Siccalona no desentonan, pero tampoco robustecen la obra.

El Arlequín termina así una temporada con una obra en la que la realización –y la escenografía de Pilar Quirós es parte fundamental de ella– domina el contenido. Lástima que ahora los programas impresos arlequinescos sean tan generosos en erudición, pero tan parcos en informes sobre autor, director y actores.



Figura 312. Aviso presentación de *Tango*, de Mrozek. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1974, p. 56-B.

En la temporada de 1975, ¿podría Jean Moulaert restituírnos los programas impresos en los que también nos enteremos de quién es quién? (p. 56-B).

Justo al lado de esa crítica, aparecía el anuncio de la última función de *Tango* (Figura 312), en la que se reproducía la fotografía ya conocida de Trejos y Poltronieri. Se advirtió que era solamente para mayores de 18 años y “El éxito del año”, entre otros aspectos propios de esta publicidad.

Durante ese año, 1974, también la sala del Teatro Arlequín fue facilitada para que otros grupos presentaran sus trabajos, como fue el caso del coreógrafo Rogelio López, quien puso en escena *Triángulo e imágenes*, y Antonio Yglesias, su obra *Pinocho Rey*²⁴⁵.

El 29 de enero de 1975, en *La Nación* se anunciaron los Premios Nacionales de Teatro de 1974. De las obras exhibidas en el Teatro Arlequín, fueron galardonados: Eugenio Arias, como mejor actor debutante, y Aída Fishman, como mejor actriz debutante. El Teatro Arlequín obtuvo el reconocimiento de mejor grupo teatral. El jurado estuvo compuesto por Alberto F. Cañas, Guido Fernández y Carlos Morales. Como el año anterior, durante el año de 1975, el Teatro Arlequín mantuvo su actividad y facilitó la sala a otros grupos para que hicieran sus presentaciones.

El 15 de febrero de ese año, en el periódico *La Nación* se incluyó la nota “Flor de cactus, nuevo estreno en el Arlequín”, la cual aparecía ilustrada con una fotografía de la actriz Eugenia Chaverri en una escena de la obra. En esa nota se informó que el estreno sería el 22 de ese mes y año.

El día 21 de febrero, se publicó otra nota en ese mismo medio de prensa titulada “Hoy estrenan ‘Flor de cactus’”. (Era una función para los invitados especiales), en los siguientes términos

Hoy viernes a las 8 de la noche, el Teatro Arlequín estrena la obra francesa de Barillet y Grédy, “Flor de cactus”, una comedia llena de momentos hilarantes que dirige Luis Carlos Vásquez.

Con un elenco de calidad, donde figuran Miguel Callaci, Lisbeth Quesada, Xinia Villalobos, “Chispa” Fernández, Eugenia Chaverri y otros actores conocidos, el Arlequín inaugura la temporada 1975.

245 El 18 de noviembre de 1975 se volvió a montar esta obra de Yglesias. Su presentación fue en el Teatro Nacional y la dirección estuvo a cargo del propio autor.

Después de esta función especial de estreno, en la que colabora la Embajada de Francia, seguirán las funciones todos los días, a las 8 de la noche en ese local, situado en calle 11 bis²⁴⁶. El precio será de ¢12 y ¢6 (p. 14-B).

Ese mismo día 21 de febrero, también en *La Nación* apareció el anuncio de la obra, así como en los días sucesivos. La Figura 313 corresponde al del día 22 e incluye una fotografía de la actriz Xinia Villalobos, integrante del elenco. Aparte de los datos relevantes, tenía la leyenda: “Una extraordinaria comedia que hace reír a miles de espectadores en todo el mundo”. Como se observa, ya no estaba la ilustración del personaje Arlequín.

Así, el 22 de febrero de 1975, tal como se había informado, se estrenó, para todo público, la obra *Flor de cactus*, de los franceses Pierre Barillet y Jean-Pierre Grédy, montaje patrocinado por la Embajada de Francia.

La obra fue dirigida por Luis Carlos Vásquez y el elenco estuvo compuesto por Juan Katevas, Xinia Villalobos, Lisbeth Quesada, “Chispa” Fernández, Miguel Callaci, Eugenia Chaverri y Rodolfo Araya. Para ese montaje se consiguió el apoyo de importantes firmas comerciales, las cuales facilitaron el mobiliario y el vestuario.

Concomitantemente con la presentación de la obra, la sala de exhibiciones del Teatro Arlequín dio espacio a una muestra de los grabados del mexicano Roberto Falfán y otra de fotografías sobre moda francesa (de artista no indicado).

En *La Nación* del día 23 de febrero de 1975, se publicó la crítica de Carlos Morales sobre el montaje. La tituló: “Flor de cactus, buen trabajo de lo efímero” y decía así:

“The cactus flower”, comedia en dos actos de Barillet y Grédy. Teatro Arlequín. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Actores destacados: Juan Katevas, Xinia Villalobos, Rodolfo Araya, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci. Sala del Arlequín. Estreno: 21 de febrero de 1975.

ARGUMENTO

Juego de romances entre un dentista, que necesita esposa por 15 minutos, su juvenil novia, su militar secretaria, un hippie y muchos otros personajes de soporte que aportan causa para el enredo y motivo para la hilaridad.



Figura 313. Aviso presentación de *Flor de cactus*, de Barillet y Grédy. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 24-B.

246 Era calle 13 bis.



Figura 314. Aviso presentación de *Crimen en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 13-B.

OPINION

¿Quiénes son Barillet y Grédy?, es una pregunta difícil de contestar. Nadie puede decir mucho de ellos (¿o ellas?). Por el momento sabemos que son autores franceses de comedias superficiales y comercializadas, entre las cuales se cuenta el mamarracho “Cuarenta quilates” y esta “Flor de cacto”, que cosechó bastante éxito en el cine norteamericano y hasta le mereció un Oscar en soporte a una gringuita rubia de cuyo nombre ni me acuerdo.

“Flor de cacto” es una comedia bien construida, a veces sostenida sobre las bases muy flojas de lo inverosímil y lo taquillero, pero sin lugar a dudas bien capaz de hacer disfrutar a un público no muy exigente de profundidad o bien dispuesto para la digestión tranquila de su cena. Los comediógrafos revelan oficio, que es sin duda el largo tiempo de preparar libretos en París y Broadway; buena utilización del diálogo y manejo acertado de las peripecias cómicas para arrancar la risa. No mucho más. Quizá lo más destacado de la obra en el Arlequín, es el trabajo de dirección que ha efectuado Luis Carlos Vásquez, quien, con una demostración de talento resolutivo, ha sido capaz de aprovechar hasta el último rincón de la pequeña sala, para darnos sensaciones de un laboratorio, una oficina, un apartamento y una discoteca, todo dentro de 10 o 12 metros cuadrados que parecen multiplicarse a gusto de un director inteligente. Una escenografía muy apropiada de Pilar Quirós y un buen manejo de las luces, facilitan a Vásquez la realización de este espectáculo simpático que habrá de gustar mucho, aunque no creamos que sea la selección más acertada del Teatro Arlequín para iniciar una temporada. El director ha sabido meter tijera donde conviene, quitó los personajes accesorios que no urgían y en un excelente dominio del ágil ritmo que el guion exige, supo apagar con acierto las escenas de truco hilarante. Es un buen montaje general de ese joven director que ya se había revelado con “A ras del suelo”.

En lo interpretativo hay un trabajo excelente de Juan Katevas, un actor chileno de mucha experiencia que demuestra grandes condiciones y que ya se le había visto en “Recordando con ira”. Gesto muy expresivo, excelente ritmo para la acción cómica y verdadera entrega a la recreación de un personaje. Es un excelente actor, a veces habla muy aprisa.

Sorprendió a este cronista la composición de Xinia Villalobos, una actriz que desde “Bernarda Alba”²⁴⁷ no había dado papeles de mayor consistencia. Tal vez por las malas direcciones o por relegarla a personajes de sostén y que aquí, en un trabajo cómico, se comporta con gran flexibilidad y altura como para jugar de pivote junto a Katevas. Está altiva en su porte militar y cambia fácil a lo sutil cuando el personaje lo requiere. No debo esconder que es un gran placer para este cronista descubrir en Xinia Villalobos a una actriz muy prometedora. Rodolfo Araya reaparece en esa su esporádica carrera por las tablas, con un italiano bien elaborado, convincente y festivo. Lisbeth Quesada es una actriz joven que todavía requiere más tablas, pero sostiene con altura un personaje central no muy

247 Estrenada en el Teatro Nacional el 8 de noviembre de 1966 por el Teatro de Costa Rica de la Dirección General de Artes y Letras. Fue dirigida por Lenín Garrido. Xinia Villalobos hacía el papel de Angustias, una de las hijas de Bernarda Alba (Archivo personal de la autora).

incómodo para su propia personalidad. Miguel Callaci cumple bien con el soporte y lo mismo se puede decir de los demás intérpretes.

“Flor de cacto” es una comedia grata que puede alcanzar mucho público (p. 6-B).

La siguiente obra llevada al escenario ese año por el Teatro Arlequín fue *Crimen en la Isla de las Cabras*, la cual se estrenó el 18 de abril de 1975. Cabe recordar que esta pieza había sido estrenada por esa agrupación dieciocho años antes, el 2 de abril de 1957, bajo el título *Delito en la Isla de las Cabras*. En su momento, había causado una de las polémicas más encendidas de las que se tiene memoria y solo comparable, aunque por muy distintas razones, a la que suscitó *La colina*, de Daniel Gallegos, en 1968. Todo esto ha quedado reseñado en esta investigación. Para el montaje de 1975 figuraba el mismo director, Jean Moulaert. Por su parte, el nuevo elenco estaba formado por Carmen Bunster, Olga Zúñiga, Patricio Arenas y Xinia Villalobos. El anuncio sobre el debut difundido por el periódico *La Nación* el 16 de abril de 1975 (Figura 314) adicionalmente a la información usual en estos casos, tenía una imagen de un hombre semidesnudo (de espaldas) al que se abrazaba una mujer, cuyo rostro se veía parcialmente.

En el periódico *Excelsior* del 17 de abril de 1975, se publicó una nota titulada “Crimen en el Arlequín”, referente al estreno del día siguiente, con profusión de fotografías alusivas, como era habitual en ese medio de prensa; de ellas se seleccionaron dos (figuras 315 y 316). En la primera, Ángelo (Patricio Arenas) conversa con Ágata (Carmen Bunster) y Pia (Xinia Villalobos); mientras que la segunda, corresponde a una escena con todos los personajes, los ya mencionados más Silvia (Olga Zúñiga). El texto era este

El viernes 18, estrenará el Teatro Arlequín una nueva puesta de “Crimen en la Isla de las Cabras”, obra del dramaturgo Ugo Betti, que con el título de “Delito” [en la Isla de las Cabras], constituyó hace cosa de dieciocho años, uno de los grandes triunfos de ese grupo teatral y del director Jean Moulaert.

Esta obra fue una de las que, en aquellos años, más contribuyó a afirmar el prestigio artístico de Ana Poltronieri, Kitico Moreno y Guido Sáenz²⁴⁸. Hoy, un nuevo reparto espera ganar laureles con ella. Lo forman la distinguida actriz chilena Carmen Bunster, que debuta en San José con esta obra, Xinia Villalobos, Olga Zúñiga y Patricio Arenas. La dirección es otra vez de Jean Moulaert (p. 1, sec. segunda).

El día 18 de abril, en el periódico *La Nación*, se publicó una nota ilustrada con la fotografía de Olga Zúñiga y Carmen Bunster,



Figura 315. Fotografía escena de *Crimen en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 1.



Figura 316. Fotografía escena de *Crimen en la Isla de las Cabras*, de Betti. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 1.

248 La otra actriz de ese elenco fue Albertina Moya.

integrantes del elenco y el título “Crimen en la isla de las cabras” en el Teatro Arlequín”, la cual decía de esta manera:

Continuando su programación del año 1975, la Asociación Cultural Teatro Arlequín ha preparado para este mes, el estreno de la célebre obra de Ugo Betti, “Crimen en la Isla de las Cabras”, un drama de penetración psicológica que habrá de tener mucha repercusión entre los amantes del buen teatro.

La obra se estrenará el viernes a las 8 de la noche en la sala del Arlequín, calle 11 bis, bajo la dirección de Jean Moulaert y con escenografía de Pilar Quirós.

Intervienen en el reparto artistas nacionales y extranjeros, entre quienes destacan la famosa actriz chilena, debutante en el país con esta pieza, Carmen Bunster y la joven intérprete nacional Olga Zúñiga.

Luego del estreno, la obra se exhibirá todas las noches, con excepción de los lunes, y los precios que regirán son ₡14 y ₡8 (p. 13-B).



Figura 317. Aviso presentación de *El tuerto es rey*, de Fuentes. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 19-B.

El 23 de abril, también en el periódico *Excelsior*, se publicó una nota que daba cuenta del estreno de la obra, aunque no agregaba información nueva sobre lo ya dicho.

El 26 de abril, el diario *La Nación* destacó la trayectoria teatral de Carmen Bunster, quien hacía el papel de la madre (Ágata) en la obra de Betti, rol que hiciera Ana Poltronieri en 1957. Para Bunster era su debut en Costa Rica, en donde residía ahora, luego de haber salido de Chile por la coyuntura política de esa nación. Su comentario se tituló “Nunca creí que podría subir a un escenario”.

Luego de las presentaciones de *Crimen en la Isla de las Cabras*, el 7 junio de 1975, le correspondió el espacio al reconocido escritor mexicano Carlos Fuentes y su obra *El tuerto es rey*, la cual subió a escena ese día, en el Teatro Arlequín, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez. El elenco estuvo formado por Juan Katevas y Vicky Montero. La Embajada de México auspició este montaje. El anuncio del estreno (Figura 317), publicado en *La Nación* del día previo (6 de junio de 1975) incluyó, dentro de su composición, una imagen de la pareja protagonista y, destacado en un círculo, el nombre del autor. La primera función era de gala y se reservó para invitados. Luego, siguieron las presentaciones para todo público.

El día 9 de junio de 1975 en el periódico *La Nación* se difundió la crítica de la obra de Fuentes, escrita por Carlos Morales, quien la tituló: “El tuerto es rey” simbolismo fallido”. Decía así:

“El tuerto es rey”, drama en dos actos del mexicano Carlos Fuentes. Teatro Arlequín. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Actores destacados: Juan Katevas, Vicky Montero. Escenografía: Pilar Quirós. Estreno: 7 de junio de 1974.

Argumento

Esta obra de Carlos Fuentes carece prácticamente de anécdota. Se limita a presentar los conflictos de dos ciegos: Donata (Vicky Montero) y su criado (Juan Katevas), aislados en un infierno recíproco a la espera de un simbólico Señor que será al mismo tiempo amo, esposo, dictador y demiurgo. Al revelar que los dos personajes son ciegos, se ha descubierto el secreto de la pieza, pero no hay pecado al decirlo, puesto que al autor le interesan las relaciones humanas y simbólicas **entre** ellos y no el “suspense” o expectativa que tal circunstancia pudiera crear.

OPINION

De “Los reinos originarios”, libro de Carlos Fuentes donde se recogen sus dos piezas dramáticas más renombradas y únicas, que le concede este comentarista, “El tuerto es rey” es, al mismo tiempo que la menos regionalista, la menos interesante desde el punto de vista dramático. La otra, “Todos los gatos son pardos”, es una recreación muy interesante de la historia de México que está llamada a obtener mejores resultados.

Fuentes, autor de más de 10 libros, se ha destacado fundamentalmente en la novela y aunque ha escrito bastante para el cine, no son precisamente sus libretos los que le han ganado fama universal. En “El tuerto es rey” se puede apreciar esa tendencia suya a lo descriptivo y hasta vislumbrarle, en lo narrativo, su verdadero fuerte, con lo cual se está afirmando que la pieza adolece de grandes vacíos en la acción y en su estructura dramática.

El hecho de que esta obra figure en un solo tomo con otra de carácter mítico histórico, no es de extrañar. Aquí también se propone Fuentes indagar un poco de los mitos latinoamericanos de la sangre india, al tiempo que plantea los conflictos de libertad propios de la región y exhibe la dualidad ambigua de un continente nuevo que es propietario de todos los espacios y los tiempos y, no obstante, clama por apoderarse de cualquier resto polvoriento de la vieja Europa o de alguna migaja de pan y vino que no le pertenece. Así Donata es, como el Duque, un personaje controvertido y ambivalente: lo mismo Señora que esclava, amante que hermana, poderosa que suplicante, poseedora que desposeída. Ambos personajes juegan en un filo de navaja y pasan de la esperanza a la nostalgia, de la realidad a los sueños y de la verdad a la mentira, pero su gran verdad es que son dos seres abandonados, dependientes, destinados a soportar una existencia inconsistente donde ellos mismos se crean, como en “A puerta cerrada”, de Sartre, un infierno propio.

Desde un principio nos enteramos que ambos seres son ciegos y por eso lo que podría ser la gran peripecia o culminación de la intriga, llega hasta el espectador como un acontecimiento más –ya previsto– de la larga narración.

Con una anécdota mínima, el drama transcurre como un largo relato. Es el producto típico de un novelista que tiende a abusar en el teatro de la palabra, sin crear una acción de fondo que otorgue verdadero sustento a lo discursivo. En el escenario **se dicen** cosas, **no acontecen** cosas y, cuando vienen, o son un simbolismo demasiado rebuscado o incomprensible como el del lobo, o bien parecen surgidos de la nada. De allí que la obra se torne tediosa.

Estrenada en Viena en 1970, “El tuerto es rey” encaja un poco dentro de ese teatro moderno que desdeña la anécdota y tiende a producir sensaciones más que sentimientos. Si bien los caracteres están delineados apropiadamente, la rebúsqueda de simbolismos y la ausencia de una acción auténtica, dan al espectáculo un tono

tedioso y un resultado general apenas aceptable, gracias a la dirección inteligente de Vásquez y a una actuación muy brillante de Katevas y Vicky Montero.

Recargada la intrascendencia del acontecimiento en un libreto flojo, rebuscado, discursivo y poco dramático, hay que hacer un aparte para referirse a la **mise en scène**.

Aun cuando el autor señaló una pauta escenográfica con el fin de aprovechar mejor el simbolismo del diálogo, y el director no le ha prestado mucha atención en razón del tablado semicircular y posiblemente de la misma acción, la puesta de Vásquez viene a confirmar nuevamente su talento y su capacidad imaginativa para resolver el espacio escénico y la dinámica fundamental.

Si por algo vale la pena quedarse hasta el final del espectáculo, ello será por la excelente recreación que han hecho de sus personajes Juan Katevas y Vicky Montero. El primero, ya bien reputado como actor profesional y de innumerables condiciones y la segunda, confirmada en este momento como uno de los valores femeninos más tangibles de nuestra escena actual. El papel de Donata es el más importante que se ha concedido a Vicky Montero hasta la fecha y le ha servido para exhibir todas sus cualidades histriónicas en un carácter trágico pulido y convincente que nada tiene que ver con sus primeros pasos de comediante hace apenas unos dos años.

Por un instante llega a la escena Olman Rojas, quien personifica al guerrillero: cumple a cabalidad con su efímero debut.

La escenografía de Pilar Quirós es sugerente y apropiada: ambienta la intriga y sirve a la acción; lástima que haya querido pasar por lobo, a un raro fetiche de tul, pelos y trapos.

“El tuerto es rey” no le aporta ningún mérito al célebre creador de “La muerte de Artemio Cruz”, pero revela un excelente equipo de gente de teatro costarricense que debió ser aprovechado en ocasión mejor (p. 9-B).

El 31 julio de ese año 1975, el Teatro Arlequín estrenó la obra de Paul Zindel, *Efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas*. El elenco estuvo formado por Haydée de Lev, Lisbeth Quesada, Elieth Arias y Xinia Villalobos y fue dirigido por Jean Moulaert.

Los anuncios publicados en la prensa escrita fueron similares al de la Figura 318, el cual fue tomado del periódico *Excelsior* del 19 de julio de 1975, donde destacan dos círculos: uno, con el título de la pieza; el otro, con el nombre del autor. Asimismo, la lista de las cuatro mujeres que integraban el elenco.

En el periódico *Excelsior* del 12 de julio de 1975 se publicó una nota titulada: “Las flores atómicas’ en el Arlequín”, con ilustración de una escena de la pieza (Figura 319) en la que se ve a Haydée de Lev y Elieth Arias. El texto se inserta luego:



Figura 318. Aviso presentación de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 3, p. 4.

El Teatro Arlequín presenta hoy, a las 8 p. m. la obra “El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas”, del dramaturgo Paul Zindel, Premio Nobel, bajo la dirección de Jean Moulaert.

Los intérpretes de esta obra de gran contenido humano son Haydée de Lev, Xinia Villalobos, Lisbeth Quesada y la joven debutante Elieth Arias.

El público podrá apreciar en la sala de exposiciones del Teatro Arlequín la exhibición “Jóvenes Pintores Norteamericanos”, organizada por el Centro Cultural Costarricense Norteamericano (p. 4).

En ese mismo medio informativo, *Excelsior*, en la edición del 13 de julio de 1975, se publicó la nota “¡San José es un festival!”, cuyo título aludía a la gran cantidad de montajes en cartelera, entre ellos *El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas* que exhibía el Teatro Arlequín. Ilustraba la nota una serie de fotografías de distintas escenas de obras diversas; dos de las imágenes capturaban escenas de la pieza en cuestión (figuras 320 y 321). En la primera se ve a Xinia Villalobos y Haydée de Lev (Nanny y Beatriz, respectivamente); en la segunda, a Lisbeth Quesada y Elieth Arias (Ruth y Tillie, en ese orden).

Por su parte, en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 13 de julio de 1975, se publicó una nota alusiva a los estrenos que se habían dado en esos días en las salas de teatro de San José, entre ellos, la obra de Zindel. Para ilustrar la publicación, titulada “Fervor por el teatro”, se incluyó una fotografía (Figura 322) que, aunque poco nítida y en deficiente resolución, es bueno rescatar, pues da una idea del interior del apartamento donde vivían las cuatro mujeres a las que se refiere el texto de Zindel y que, según el crítico don Alberto Cañas, como se colige del párrafo final de su comentario crítico que se transcribe más adelante, era impecable para ambientar la obra. En escena Nanny (Xinia Villalobos), Haydée de Lev (Beatriz), Ruth (Lisbeth Quesada) y Tillie (Elieth Arias).

El 14 de julio, en el periódico *La Nación* se publicó el comentario crítico de Guido Fernández, que llevaba el mismo título de la pieza de Zindel que estaba en cartelera en el Arlequín. Su contenido se transcribe seguidamente.

¿Cuál es el efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas? Depende de la distancia a la que queden expuestas y del tiempo que dure esa exposición. En ciertas



Figura 319. Fotografía escena de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. (Haydée de Lev y Elieth Arias). Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 4.



Figura 320. Fotografía escena de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. (Haydée de Lev y Xinia Villalobos). Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 1.



Lisbeth Quesada y Eliette Arias (estudiante del Conservatorio Castella) en una emotiva escena del drama de Paul Zindel "El Efecto de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas". En el Teatro Arlequín.

Figura 321. Fotografía escena de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. (Elieth Arias y Lisbeth Quesada). Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 1.



"El efecto de los rayos gama sobre las flores atómicas", en el Teatro Arlequín.

Figura 322. Fotografía escena de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 4.

plantas el efecto es hacerlas crecer en forma abundante y producir flores generosamente perfumadas y de un color intenso; en otras, producir mutaciones que transforman su naturaleza; y en otras, destruir y quemar las semillas.

El átomo, así liberado, no es intrínsecamente malo o bueno. Todo depende de la intensidad de sus actividades, de la potencia de su uso, de que se le emplee en un fin útil o en un fin nefasto.

Paul Zindel, con esta delicada parábola de la ciencia y su tecnología, parece decirnos que los rayos gamma son como la conducta de los seres humanos. Su influencia recíproca, su condicionamiento, puede no ser originalmente malo o bueno. Todo dependerá de la forma como se le reciba, de la duración de las relaciones y de la distancia que cada quien logre poner entre la fuente de los rayos y el sujeto que va a recibirlos.

Ahí está el caso de Beatriz. Huérfana de padre y madre a muy temprana edad, casó con un hombre a quien el infarto le vino como una sanción. Le dejó un futuro incierto, dos hijas y nada para recordar. Beatriz tiene buenas razones para odiar al mundo. Ella misma es un ejemplo de frustración. Aferrada a sus precarios sueños, que más que evocaciones parecen una irrealidad convertida en tabla de salvación, Beatriz se rebela y refunfuña, pero tiene el corazón blando. La adversidad no ha podido secar el pequeño manantial de ternura que sus hijas, después de todo, parecen adivinar. Nerviosa, quizás alcohólica, como la Amanda de "El zoológico de cristal", Beatriz tiene por delante, todos los días, el reto de vivir 24 horas, de sobrevivir frente a penosas circunstancias, de abrirles a sus hijas una perspectiva que no tuvo para ella. Pero su mundo es apenas medio mundo, según su queja. Tiene una hija medio idiota (epiléptica), otra hija "medio tubo de ensayo" (aficionada a las ciencias) y vive con un medio cadáver (la anciana que quedó ahí, archivada, como una momia, pero que le permite ganarse los cincuenta dólares por semana que las cuatro necesitan para vivir).

¿Vivir? Lo interesante y dramático es que las cuatro se las arreglan para vivir. Los rayos gamma queman y destruyen a las que están más cerca, pero en otras tiene un efecto vivificante. Ruth se parece mucho a su madre y por lo tanto emite signos que sólo ella comprende. Ruth le rasca la espalda a cambio de un cigarrillo, pero sabe también cómo demolerla. Tillie la ve rondar a cierta distancia. Conserva así, más sólidamente, una personalidad a prueba de histeria. Nanny, la viejecita, sólo atina a desempeñar funciones marginales: beber agua con miel, de vez en cuando una cerveza y arrastrar los pies hacia el baño. El grupo es patético, pero hay entre sus miembros una genuina relación, no una simple proximidad física. Paul Zindel enfoca aquella relación con amargura, como O'Neill vio a su padre desmoronarse y a su madre habituarse a las drogas; pero a diferencia de O'Neill,

Zindel deja escapar, aquí y allá, ciertos acentos de compasión y algunas notas de amable ironía. Zindel derrama una luz de humor y de piedad en aquellos caracteres que él ha confesado son casi autobiográficos, sin convertirlos en la comedia risueña y por lo tanto falsa de “Recuerdos de mi madre”, de John Van Druten.

Hay cierta música de cámara para cuya interpretación no se necesitan solistas, sino solamente un buen conjunto. Hay otra, sin embargo, en que son indispensables verdaderos virtuosos. Jean Moulaert se las arregló para lograr esto último a base de tres actrices plenamente confiables y de una debutante insólitamente madura. Haydée de Lev es desde luego la que lleva la mayor responsabilidad. Si la interpretación total se mantiene en un nivel siempre cálido y no decae es porque Haydée de Lev la sostiene con todas sus esquinas. Su Beatriz nos sobrecoge. Con una mueca de dolor nos comunica una tremenda soledad: pero también nos permite vivir fugaces momentos de humor seco. Su tensión no afloja, su evocación es dramática. ¡Qué actriz tan completa, tan competente, tan responsable! La escena en que recoge en su seno a Ruth, quien va en busca de ese refugio asustada por la tormenta y acosada por las pesadillas, tiene la convicción del verdadero teatro. Pero Haydée de Lev, con su experiencia, no podía hacerlo todo. Necesitaba el apoyo de tres actrices como ella, que aun cuando estuvieran de espaldas estuvieran sosteniendo su mirada. Lisbeth Quesada confirma al público que va en camino de ser nuestra más distinguida actriz joven, como ya se adivinaba que lo sería en “Flor de cactus”. Xinia Villalobos se caracteriza con tanta perfección en el papel de Nanny, la apergaminada anciana que camina apenas con un hálito de vida, que aun a dos metros de distancia es imposible reconocer sus verdaderas facciones. El personaje de Nanny lo interpreta sin morbosidad y sin exceso. Y Elieth Arias, como Tillie ha logrado la increíble proeza de una modulación limpia, sin las impurezas del localismo tico que tan molestas son en el escenario. Su compenetración en el papel de la niña que se apasiona por la ciencia y con tanta intensidad como se defiende de un ambiente familiar tétrico, es aguda, extraordinariamente fina. Los directores de teatro costarricense saben que cuentan ya con una nueva figura, capaz de muchas cosas grandes si se le guía bien.

Los matices de una obra fragmentaria, bellamente evocativa y profundamente veraz, no se le escaparon a Jean Moulaert. Él y Pilar Quirós, cuya escenografía tiene la decadencia de un desván de pobretería, han compuesto un clima apropiado para la obra. Es un clima en donde la jaula de un conejo, los sueños de una niña y las macetas con unas plantas representan el empeño vital que se niega a ser abatido. En el aplauso final, que fue insistente, el público premió tanto a Paul Zindel como a un cuarteto de cuerdas integrado por solistas, cuyo maestro escondido lo hizo ejecutar con transparencia (p. 12-B).

El 18 de julio de 1975, en *La Nación*, se publicó una nota titulada: “‘Las flores atómicas’ en el Arlequín”. Se ilustró con una fotografía (Figura 323) de entrada al texto, la cual captura el momento al que se refiere el párrafo seis del comentario crítico de Guido Fernández antes transcrito; es decir, la escena en la que Beatriz, la madre, “recoge en su seno a Ruth, quien va en busca de ese refugio asustada por la tormenta y acosada por las pesadillas”.

Con una aceptación amplia del público y el respaldo decidido de la crítica (Guido Fernández, *La Nación*), el Teatro Arlequín



Figura 323. Fotografía escena de *Efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Zindel. (Haydée de lev y Lisbeth Quesada). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 16-B.

continúa exhibiendo en su sala de la calle 11 bis²⁴⁹, la obra de Paul Zindel, “El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas” (p. 16-B).

En la edición del periódico *Excelsior* del 19 de julio de 1975, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.) sobre la obra de Zindel. El título era el mismo que el de la obra y decía así:

(The Effects of Gamma Rays on Man-In-The Moon Marigolds). Pieza en dos actos de Paul Zindel. Con Haydée de Lev, Lisbeth Quesada, Elieth Arias y Xinia Villalobos. Dirigida por Jean Moulaert. En el Arlequín [negrita pertenece al original].

La presentación del drama de Paul Zindel que obtuvo el premio Pulitzer en 1971 es importante, de primera mano, por cuatro razones: 1) Devuelve a las tablas a Haydée de Lev, ausente de ellas por más de dos años; 2) Le da por fin a Jean Moulaert la oportunidad de demostrar que sigue siendo el notable director que le dio hace años al Arlequín una época de oro; 3) Nos presenta una figura juvenil de gran porvenir en la colegiala Elieth Arias del Conservatorio Castella; 4) En una semana de avalancha de espectáculos, se demostró que los mejores los hacemos aquí. En suma, “El Efecto de los Rayos Gamma...”, junto con “El Gorro de Cascabeles”, justifican por sí solos la copiosa temporada de 1975. Es, artísticamente, el éxito más grande que nos ha dado el Arlequín desde que abrió su sala en la calle 13.

Con eso estaría dicho todo, pero hay algo más que decir.

El teatro norteamericano venía a la cabeza del mundial desde 1945, principalmente por la presencia de Williams y Miller.

Toda una escuela nacional de dramaturgia, trazada sobre las líneas que tendió Chéjov: un teatro cada vez más poético, que observaba al ser humano extraviado de nuestro siglo, con crueldad y compasión simultáneas. Dos temas dominaron la época: la decadencia de las familias del sur, y la soledad de los seres humanos presos de la gran ciudad. Junto a los dos maestros, un maestro menor: William Inge, y otros dramaturgos de interés: la veterana Lillian Helman, Ketti Frings, Robert Anderson, Paddy Chayefsky... Pero en 1957 cruzó el Atlántico la correntada del absurdo, y aquello se detuvo; Edward Albee encabezó el nuevo movimiento absurdista, y el teatro norteamericano se metió en un callejón sin salida.

La aparición de “El Efecto de los Rayos Gamma...”, en abril de 1970, y de un nuevo dramaturgo joven en Paul Zindel, fue la primera reacción y el primer intento de salir del túnel. En todo el mundo, el teatro está tratando de reanudar la evolución que traía. Los norteamericanos –en el caso concreto– han comenzado a regresar a su fértil y poético chejovianismo.

“El Efecto de los Rayos Gamma...” es, una vez más, la historia de una mujer frustrada, cuya ira y rencor se proyectan sobre sus dos hijas: una de no excelentes inclinaciones, y la otra con vocación científica. La pobreza en que vive esa viuda, más que financiera, es espiritual. Mientras la hija menor experimenta en el colegio sobre lo que dice el título: cultivando flores cuyas semillas fueron expuestas a los rayos Gamma, la madre proyecta toda su turbación y sus traumas sobre las muchachas, casi niñas.

249 Era la calle 13 (bis).

Los efectos de los rayos Gamma terminan por ser variados, y aquí la metáfora del drama: la niña gana su premio de ciencia y parece destinada a liberarse.

Todo está escrito con dolor por Zindel; el ambiente oscuro, sórdido, que la madre impone, los trasluce el texto. La obra no le marca nuevos rumbos al teatro, pero eso no importa; demuestra más bien que por rumbos conocidos se puede marchar hacia la victoria.

Ya era hora de que Jean Moulaert tuviera un éxito como los de antes, cuando era **el director** de nuestro teatro. Desde su regreso, quizá por errores de repertorio, no había encontrado la obra que le permitiera poner de relieve su talento, su buen gusto, sus facultades. Por eso celebramos también “El Efecto de los Rayos Gamma...”: por su dirección impecable, que cuida el ritmo, cuida el movimiento, cuida el texto y cuida las actrices. Se podría buscar con lupa una falla en la dirección, y sería en vano. Volvió el Moulaert de antaño.

Pocas veces ha dado Haydée de Lev creación de tanta madurez como la de esta obra. Una composición meticulosa de voz, movimientos, ademanes, inflexiones y miradas, que podríamos decir que es perfecta. La chiflada Beatriz está de cuerpo entero entre nosotros. Con el agregado de que nuestra gran actriz no roba escena: las dos jóvenes que la comparten con ella tienen oportunidad, y la aprovechan. ¡Ruth es el mejor papel que jamás haya hecho Lisbeth Quesada!, y el debut de la joven Elieth Arias merece salvas: tiene presencia escénica, buena voz, excelente modulación y una gran seguridad. Y el silencioso y difícil papel de Xinia Villalobos es un reto: aceptado y sacado adelante con limpieza. En suma, que nada hay que pedirle a “El Efecto de los Rayos Gamma...” en el campo interpretativo.

Tampoco en el campo escenográfico, otro acierto ambiental de Pilar Quirós (¡Ese sí es un apartamento, con gente adentro, no el de “El día que secuestraron al Papa”!) [...] - Tampoco queda dicho, en el de dirección, y tampoco en cuanto a la obra misma. Todo es de primera categoría, y todo funciona. Una muestra estupenda de lo que puede nuestro teatro costarricense. Una demostración de que los magníficos elementos extranjeros que a él se han incorporado, lo han reforzado, sí considerablemente, pero aquí estaba (p. 4, sec. 3).

En octubre de ese año, 1975, el Teatro Arlequín montó un programa doble de obras de Ionesco. Se trataba de *La lección* y *Delirio a dúo*. Se debe recordar que *La lección* había sido llevada a escena, en un muy comentado programa, junto a *Los pocos sabios*, de Alberto Cañas, hacía ya dieciséis años, precisamente en el mes de octubre de 1959. Ambas piezas habían sido dirigidas por Jean Moulaert, como ya había quedado reseñado.

En este nuevo montaje de las dos obras de Ionesco, Jean Moulaert nuevamente dirigió al elenco formado por José Trejos, Elieth Arias y Norah Catania, en *La lección* y José Trejos y Norah Catania, en *Delirio a dúo*.

La obra se anunció como era usual. Uno de los avisos (Figura 324) fue publicado en el periódico *La Nación* del día 2 de octubre de 1975.



Figura 324. Aviso presentación de *Delirio a dúo* y *La lección*, de Ionesco. (Caricatura de Hugo Díaz). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 4-B.

Como se observa, de nuevo el caricaturista Hugo Díaz se aliaba al Teatro Arlequín para crear una imagen para la historia.

El 1.º de octubre de 1975, en *La Nación*, se publicó una fotografía de José Trejos (el profesor) y Elieth Arias (la alumna) en una escena de la obra de Ionesco. La imagen ilustraba una nota titulada “Joven actriz destaca en espectáculo Ionesco” que decía así:

La joven actriz Elieth Arias, quien debutó este año en los escenarios del país, con la obra “El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas”, de Paul Zindel, destaca nuevamente en el montaje de Ionesco, que exhibe todos los días el Teatro Arlequín.

Elieth Arias desempeña un papel juvenil en la primera de las obras, “La Lección”, al lado de José Trejos y Norah Catania.

El espectáculo Ionesco, como se ha bautizado la doble programación que también comprende “Delirio a dúo”, es dirigido por Jean Moulaert y está decorado con habilidad por Pilar Quirós.

Las funciones son todos los días a las 8 p. m., en la sala del Arlequín, calle 11 bis y los precios son de ₡15 y ₡10 (p. 4-B).

El 3 de octubre de 1975, en el periódico *Excelsior*, se publicó la crítica de Alberto Cañas (O. M.) al programa Ionesco. Aparecía ilustrada con las fotografías de los tres actores que intervenían: Norah Catania, José Trejos y Elieth Arias (Figura 325).



Figura 325. Fotografía del elenco de *Delirio a dúo* y *La lección*, de Ionesco. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, sec. 2, p. 4.

La crítica, titulada “La lección: delirio a dúo”, expresaba lo siguiente:

(Le Leçon/Delirie a Deux). Dos obras en un acto de Eugene Ionesco. Con José Trejos, Norah Catania y Elieth Arias. Dirigida por Jean Moulaert. En el Arlequín [negrita pertenece al original].

Parece ocioso expresar a estas alturas lo que Eugene Ionesco significa dentro del teatro actual. Baste saber que el teatro del siglo XX puede dividirse en dos etapas:

antes y después del estreno de “La Cantante Calva”, en 1950. Ionesco tomó el realismo ibseniano y lo quebró en mil trocitos, como un espejo; luego armó el espejo a su manera, pero recuerden ustedes que un espejo quebrado, o nos devuelve una imagen distorsionada, o tantas imágenes como trozos de espejo hay. Ionesco nos devolvió las dos cosas, y creó eso que llamamos –creo que con justeza– teatro del absurdo. Porque a la larga, el teatro de Ionesco trata de lo absurdo de nuestra vida: de la vida actual, de toda la vida de todos y de la vida de cada uno. Y nos obligó a contemplarnos y darnos cuenta de que, en realidad, somos absurdos y absurda es nuestra existencia.

Esto creó una escuela y despertó imitadores. El problema del teatro actual es la proliferación, la espantosa abundancia de discípulos, émulos e imitadores de Ionesco que inundan los escenarios sin tener la lucidez, el humor, la brillante inteligencia, el sentido teatral y sobre todo la coherencia del iniciador del movimiento. Hoy, el absurdo es una escuela. No sería raro que para la posteridad el absurdo sea un dramaturgo: Eugene Ionesco, Miembro (paradoja) de la Academia Francesa.

Aquí hemos visto a Ionesco. Hemos visto, principalmente, sus tres obras iniciales, las que le dieron fama y en las cuales esa fama se sustenta en mucho todavía.

Ya en 1959, Jean Moulaert inició a nuestro público en Ionesco, con una espectacular e inolvidable puesta de esa obra, “La Lección”, que hoy nos ofrece otra vez. Y más tarde, hemos visto “La Cantante Calva”²⁵⁰ y “Las Sillas”²⁵¹. El público costarricense –como el de todos los países– ha reaccionado favorablemente ante el teatro de Ionesco, de suerte que es una buena idea la que ha tenido Jean Moulaert de ofrecernos de nuevo “La Lección”, esta vez acompañada por una obra posterior: “Delirio a Dúo”.

Dieciséis años son suficientes para que no sea válido intentar una comparación. Pero en el recuerdo, “La Lección” de 1959 permanece como una de las puestas ejemplares (y también ejemplar actuación de Moulaert)²⁵². Lo que nos ofrece ahora es diferente: una puesta mucho más sobria, menos grotesca, de un ritmo pausado, concebida como si se tratase de una obra realista. Y tan eficaz resulta de este modo como lo había resultado del otro. José Trejos (que en apariciones recientes parecía haberse limitado a ser José Trejos) hace aquí una composición inteligentísima del viejo profesor, con toda la pretensión académica necesaria, y con todos los tics y pequeñas manías que explican el desenlace. Y junto a él, la joven Elieth Arias –tan aplaudida en “El Efecto de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas”– esplende con un trabajo minucioso y sostenido que la confirma como la más importante revelación artística que haya tenido nuestro teatro en épocas recientes. El veterano y la novata se entienden y acoplan a la maravilla, y aquello tiene el profundo e ineludible encanto de una sonata para violín y piano ejecutada por expertos. Las apariciones esporádicas de Norah Catania están llenas de sabiduría, pero esta actriz reserva sus energías para la segunda parte del programa.

250 *La Cantante Calva* fue un montaje del Teatro Arlequín, de 1968, que dirigió Carlos Catania, como ha quedado reseñado en esta investigación.

251 *Las Sillas* fue un montaje del Teatro Universitario, estrenado en el Teatro de Bellas Artes, que dirigió Carlos Catania. El elenco estuvo formado por Ana Poltronieri, Alfredo Catania e Ingo Niehaus. Se estrenó el 13 de agosto de 1971.

252 En ese montaje, Moulaert hacía el papel del profesor; Sagrario Pérez Soto, el de la alumna, e Irma de Field, el de la sirvienta, como ya quedó reseñado.

“Delirio a Dúo” es de 1962. Una vez más, Ionesco toma como sus protagonistas a una pareja de burgueses, que sostienen su conversación, y su disputa cotidiana, llevados –se trata de Ionesco no lo olvidemos– más allá de los más cómicos límites del disparate. Pero nuevamente, como en todas sus obras, el autor nos está diciendo algo; algo formulado absurdamente, pero claro y evidente. Los amantes disputan, pero abajo, en la esquina, hay una guerra. Sí, una guerra, con bombarderos, granadas y muertos. Mientras la guerra está en la calle, y el apartamento de los amantes en peligro de ser invadido por los soldados de alguno de los bandos, la disputa doméstica se suspende. Pero una vez que el peligro bélico pasa, la disputa se reanuda, puede que con más ardor.

Esto se puede tomar como una sátira a la vida y conversación burguesas, pero es algo más. La sátira va dirigida contra todos. Por lo menos, contra los que sabiamente, suspenden el diálogo sobre galgos y podencos a la menor insinuación de un peligro común, pero que sólo ansían eliminar ese peligro común para poder restablecer a sus anchas la inútil, vacía y bizantina polémica.

Nuevamente brilla José Trejos en esta obra, y nuevamente comparte honores. Ahora, con Norah Catania, que se desenvuelve en el ambiente ionescuiano con perfecta identificación y conocimiento de causa; para hacer Ionesco hay que saber cantar a dúo, no hay duda, y Norah Catania, tanto como Trejos lo sabe. El *rapport* entre los dos intérpretes es perfecto, y si bien “Delirio a Dúo” es obra inferior a “La Lección”, –principalmente porque en sus últimas escenas tiende a ponerse inexplicablemente discursiva y predicante–, el espectáculo es sumamente satisfactorio. Contribuye al éxito de “Delirio a Dúo” la magnífica escenografía de Pilar Quirós (“La Lección” se presenta en cámara negra), que recuerda, en un algo, la muy memorable que sobre los dibujos de Paul Steinberg realizó Moulaert en 1959 para su primera presentación ionescuiana.

Van dos grandes aciertos consecutivos de Moulaert en el Arlequín. Hay que repetir lo dicho hace poco en torno a “Los Efectos de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas”: nuestro veterano director ha encontrado de nuevo su ruta; ha vuelto a ser brillante el Jean Moulaert de los viejos tiempos; un poco opacado hace algunos años, puede que por errores y titubeos de repertorio. Ahora está nuevamente en su esplendor. Bajo su dirección, José Trejos ha vuelto a componer y precisar personajes; Norah Catania ha hecho el mejor papel que se le ha visto aquí, y la joven Elieth Arias (a quien Moulaert está cuidando como merece) está progresando a pasos increíbles, y si sigue como va, será figura importante a corto plazo. ¡Bien por el Arlequín! (p. 4, sec. 2).

El día 5 de octubre se publicó, una vez más en el periódico *La Nación*, una nota titulada “Norah Catania en obras de Ionesco”, ilustrada con una fotografía de la actriz. El texto era el siguiente:

Una interpretación muy especial realiza en el espectáculo Ionesco, la actriz argentina residente en San José, Norah Catania.

Integrante de la familia de los Catania, grupo de actores argentinos ya casi costarricenses que han transformado la escena nacional, Norah se desempeña con gran categoría en “La lección” y “Delirio a dúo”, doble programa que ofrece el Teatro Arlequín todas las noches a la 8 p. m.

Comparten el escenario con la actriz argentina, el comediante José Trejos y la joven actriz debutante Elieth Arias.

La dirección es de Jean Moulaert y la escenografía de Pilar Quirós. Los precios fijados son de ₡15 y ₡10 (p. 4-B).

En el diario *La Nación* del 10 de octubre de 1975, se publicó la crítica de Guido Fernández al programa Ionesco. Bajo el título de “Doble Ionesco y triple brillo en el Arlequín”, su contenido se transcribe seguidamente.

No habría necesidad de hacer encuesta alguna para probarlo: José Trejos es el actor más popular, más celebrado, más “taquillero” del teatro costarricense. Pero su secreto ha sido hasta ahora proyectar en el escenario una personalidad inconfundible, atractiva, rebotante de humor, cordial por naturaleza, bonachona y bromista por definición. Su secreto ha sido, pues, hasta ahora, llevar a las tablas a no otra persona que a José Trejos. El público sabe que va a reír con José Trejos el actor, el hombre de negocios, el elegante maestro de la ironía sutil y de la jocosidad contenida. Pero alguna vez tenía que probar José Trejos que, además de personificarse a sí mismo, puede adentrarse en un ente de ficción, identificarse con un personaje, estudiarlo en toda su complejidad y entregarle al público esa síntesis mágica de la creación. Alguna vez, en fin, tenía que probar que las legiones de admiradores van a verlo no sólo porque él es una figura resplandeciente como persona, sino también porque es un buen actor.

Y buen actor prueba a ser en “La lección”. Jean Moulaert le ha confiado el personaje que él mismo representó en aquella lejana (1950)²⁵³, primitiva, ahora se sabe que verde versión de una de las más serias obras de Ionesco. Y entre los dos han logrado un profesor que no es exactamente José Trejos ni es el profesor escrito por Ionesco, sino ese algo intermedio y viviente que los críticos llaman la verdadera imagen teatral. Lo primero que llama la atención es la forma como Moulaert y Trejos, van construyendo, delineando, decantando el personaje. La presentación es, en la mayor parte de la obra, enteramente realista. Dentro de esta concepción realista de la obra, el trabajo meticuloso del director y el actor, con apoyo de Elieth Arias y Norah Catania, que están extraordinarias en sus papeles de la alumna y la doméstica del profesor, va alcanzando al mismo tiempo una definición precisa de los personajes y un ambiente, un clima, un angustioso y denso tejido de emociones que se rompe en la escena del homicidio. Es aquí, lo deploro, donde Jean Moulaert pifió. Porque la dimensión realista pone al descubierto lo absurdo de la obra, y tenía que rematar con un clímax igualmente real. Jean Moulaert apagó las luces del escenario y colocó focos intermitentes para darle a la escena un rasgo siniestro completamente innecesario, que rompe la unidad total de la obra y deja la sensación de que un injerto de última hora, superfluo y perturbador, deslindó los episodios drásticamente. En el Theatre de Poche, donde vi hace varios años la puesta en escena original de la obra, el profesor ni siquiera empleaba un cuchillo para ejecutar a la alumna. Decía simplemente la palabra “cuchillo” y le daba por esta razón a la semántica un dramático poder de aniquilación, que es en el fondo el tema de la obra.

La otra pieza, “Delirio a dúo”, está tan bien ejecutada como la anterior, pero aquí es Norah Catania la que sobresale con toda la relevancia de una actriz con agudo sentido de la comedia y sabia intuición para lo absurdo. Ionesco quiere comunicarnos aquí no sólo sus puntos de vista tradicionales sobre las barreras que la sociedad coloca entre los seres humanos y la futilidad del lenguaje común, sino también la indiferencia y la separación entre dos personas que discuten si tortugas y caracoles

253 Si Guido Fernández se refiere al montaje del Teatro Arlequín, lo correcto es 1959.

son iguales, mientras el mundo se derrumba, se desquicia y se desintegra bajo los efectos de una guerra que es reflejo y condición de la individual. José Trejos vuelve a ser aquí José Trejos, lo cual no empece el que la obra sea, en una palabra, una demostración de pirotecnia –y el símil tiene que ver con la naturaleza explosiva del tema– gracias a él y a Norah Catania (p. 6-B).



Figura 326. Escena de *Delirio a dúo*, de Ionesco. (Norah Catania y José Trejos). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 6-B.

El periódico *La Nación* continuó dándole seguimiento al “Espectáculo Ionesco”. Así, en la tirada del 18 de octubre de 1975, ilustró con una fotografía (Figura 326), en la cual aparecen Norah Catania y José Trejos en una escena de *Delirio a dúo*, la gacetilla que luego se verá, titulada “Sigue éxito en el Arlequín”:

Un gran éxito de público ha constituido el Espectáculo Ionesco que ofrece diariamente el Teatro Arlequín, bajo la dirección de Jean Moulaert.

Las obras cortas “La lección” y “Delirio a dúo” han merecido el elogio de los críticos y noche a noche se llena la pequeña sala de la calle 11 bis.

Un elenco balanceado compuesto por Norah Catania, José Trejos y Elieth Arias consigue capturar al auditorio con risas y elucubraciones.

Todos los días en el Arlequín a las 8 de la noche. Precios ₡15 y ₡10 (p. 6-B).

El 22 de octubre, en el diario *La Nación*, se publicó el aviso de la obra, en el cual se destacó que era la cuarta semana de éxito. Ese anuncio incluyó fragmentos de las críticas de Alberto Cañas (O. M.) y Guido Fernández. Adicionalmente, se consignó la nota “Ionesco atrae multitudes”, ilustrada con una fotografía en la que aparecían José Trejos y Elieth Arias, la cual indicó:

El célebre maestro del absurdo, Eugene Ionesco, ejerce un gran poder de atracción sobre los amantes del teatro, como se ha podido comprobar en el Teatro Arlequín, con la exhibición de dos de sus obras cortas “La lección” y “Delirio a dúo”.

Diariamente se llena la pequeña sala del Arlequín para disfrutar con las risas ilógicas del dramaturgo rumano francés.

En la escenificación destacan Norah Catania, José Trejos y Elieth Arias, quienes tienen a su cargo todo el peso de la función.

El director es Jean Moulaert y las funciones son a las 8 p. m. y los precios ₡15 y ₡10 (p. 6-B).

A principios del mes de noviembre, se ofrecieron las últimas funciones con el objetivo de preparar la sala para la última obra de la temporada de 1975. El día 30 de octubre, en el periódico *La Nación*, se divulgó una nota ilustrada con una fotografía de José Trejos y Norah Catania en una escena de *Delirio a dúo* (Figura 327), la cual alertó al público que la pieza estaba a punto de “bajarse”.

El sábado 2 y el domingo 3 de noviembre, a las 8 de la noche, serán las dos últimas funciones del Espectáculo Ionesco que ha hecho reír al público josefino por más de un mes, con las buenas actuaciones de José Trejos, Norah Catania y Elieth Arias.

Como lo señaló la crítica, el Espectáculo Ionesco ofrece la oportunidad única de poder apreciar las obras del maestro del teatro, las cuales han conseguido fama mundial y atraen los públicos de todos los países en los que se presentan (p. 6-B).

El año teatral de 1975 se cerró con la presentación de *Cómo lo hace la otra mitad* (o *Cómo ama la otra mitad*), de Alan Ayckbourn. Se estrenó el 29 de noviembre, bajo la dirección de Jean Moulaert, y el elenco estuvo formado por Marcelo Gaete, Aída [de] Fishman, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci, Xinia Chaves y Andrés Sáenz.

El anuncio de esta obra (Figura 328), aparecido en el periódico *Excelsior* del 28 de noviembre de 1975, fue uno de los más modestos en el historial del Teatro Arlequín.

El día del estreno, 29 de noviembre, *La República* anunció: “Divertida comedia estrena El Arlequín”. La nota, ilustrada con una fotografía de Miguel Callaci y Lisbeth Quesada, decía:

Esta noche será el estreno de la comedia de enredos “Cómo lo hace la otra mitad”, una obra del norteamericano Alan Ayckbourn, que logró grandes triunfos en los escenarios de Broadway y que fue montada hace dos años en el Little Theatre Group, con gran resonancia entre los angloparlantes.

La obra vuelve ahora al escenario del Arlequín, bajo la dirección de Jean Moulaert y con un reparto joven que integran Aida Fishman, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci, Andrés Sáenz, Marcelo Gaete y Xinia Chaves.

Trata de los enredos adulterinos de dos parejas sumamente cómicas que harán reventar de risa al público, durante todas las noches del mes más alegre del año.

Las funciones serán todos los días a las 8 de la noche, con excepción de los lunes y el precio de entrada será ₡15 y ₡10 para los estudiantes (p. 20).

El 2 de diciembre de 1975, en *La República* se publicó la crítica de Carlos Morales titulada: “‘Cómo lo hace la otra mitad’, diversiones de fin de año”. Decía así:

“How the other half loves”, comedia en dos actos de Alan Ayckbourn. Teatro Arlequín. Dirección: Jean Moulaert. Actores destacados: Marcelo Gaete, Miguel Callaci, Aida Fishman, Andrés Sáenz, Lisbeth Quesada, Xinia Chaves. Sala del Arlequín. Estreno: 29 de noviembre de 1975 [negrita pertenece al original].



Figura 327. Escena de *Delirio a dúo*, de Ionesco. (Norah Catania y José Trejos). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1975, p. 6-B.



Figura 328. Aviso presentación de *Cómo lo hace la otra mitad*, de Ayckbourn. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1975, p. 4.

Estas comedias de la “vía blanca” neoyorkina están sustentadas siempre en los enredos cómicos de la vida moderna. En este caso: las confusiones adulterinas de tres parejas arquetípicas que representan bien tres clases de matrimonios contemporáneos. Los tres varones son empleados de una misma oficina y el amorío de Ben Phillips (Miguel Callaci) y Fiona Foster (Aida Fishman), es el pie para todas las confusiones, cuya pretensión exclusiva es la de hacer reír.

La obra de Ayckbourn, uno de los autores jóvenes de ese teatro comercializado que tipifica a Broadway, está hecha para el “taquillazo”, nada más. Fue presentada en Costa Rica por el Little Theatre Group hace dos años en idioma inglés y es la primera pieza de este autor que se exhibe en nuestros escenarios.

Dotado de una destreza excepcional como dramaturgo, Ayckbourn planea su simpática comedia a base de un conocimiento hondo de la carpintería teatral. Es hábil conductor de los parlamentos hilarantes, de los complejos mutis y de las constantes peripecias que constituyen este tipo de vodeviles.

Durante los años 60 y hasta principios de los 70, el teatro de Broadway, de donde procede esta comedia, se caracterizó por lo comercial, por las obritas graciosas y los musicales de fin de fiesta que constituyen el teatro de **relax** norteamericano. A estas piezas no se les puede pedir otra cosa que la condición legítima de no aburrir y ser capaces de contribuir a la digestión de una cena opípara. Es típico teatro comercial, y eso se sabe de antemano, pero dentro de las falsificaciones que suelen meterse por esa grieta, hay que reconocer que Ayckbourn es un diestro comediógrafo y su escena de la comida simultánea en dos casas, es un recurso memorable que explota hasta la consunción. Con sólo ese cuadro del primer acto, es posible reconocer la buena factura de la comedia, ubicada bien por encima de los Alfonso Paso, López Rubio, Llopis, Tejedor, Letraz, etc., que componen este género.

Si el autor no se propone más que hacer reír, el director Jean Moulaert, ha servido bien a sus intenciones: se ha cuidado de movilizar con ingenio una confusión de gentes y ha logrado mantener un buen ritmo de principio a fin, que apoya la unidad y mantiene el interés. La solución escénica para teatro semicircular es muy adecuada y la escena de la comida, donde culmina el traslape de familias, tiempos y espacios, está resuelta con conocimiento y gracia.

La distribución del espacio escénico –máximo problema que enfrentó Moulaert– fue logrado con creces, no así la ambientación escenográfica de Pilar Quirós, que es simplista y falta de imaginación, por no recurrir a cambio de telones que hubieran marcado mejor los dos espacios distintos donde acontece la trama.

En el marcado de la interpretación hubo mucha libertad. Prácticamente sólo Marcelo Gaete logra concebir un personaje claro y esto gracias a la evidente experiencia de televisión que el actor chileno posee. Los demás actores cumplen exteriormente y juegan un poco alrededor de ese elemento axial que constituye Gaete, en cuya habilidad morcillezca se descubre fácilmente al actor de telenovela y se observan todas las ventajas y desventajas de esa formación que deja el teleteatro.

Gaete debuta en el país y da la impresión de que su contextura histriónica está ya muy sólida dentro del teatro cómico y el **sketch** de televisión, como para esperar de él caracterizaciones menos estereotipadas. Es un buen actor, pero dentro de esa línea de los comediantes de televisión que no son los más flexibles para el escenario.

En “Cómo lo hace la otra mitad”, Gaete consigue lucirse dentro de ese círculo y su presencia refleja mucho camino recorrido respecto a los demás intérpretes.

Miguel Callaci y Aida Fishman cumplen bien con sus personajes, sin extraer de ellos más médula que las de unas pocas lecturas rápidas del libreto. Andrés Sáenz compone muy bien un personaje simpático que tiende a la caricatura y por tanto a lo artificioso. Lisbeth Quesada sigue trabajando a base de la composición exterior, pero no llega a desentonar con el conjunto. Finalmente, la aparición de Xinia Chaves en un papel breve, es convincente y sincera.

Si entendemos que el gran teatro tiene que buscar en sus propias fuentes la manera de mantenerse, habrá que comprender por qué el Arlequín acudió a una pieza simpática que se adapte al ambiente navideño y produzca financiación para la próxima temporada. Es una obra para divertirse y nada más, hecha con altura por el Arlequín y manufacturada con ingenio por Ayckbourn. Su carácter comercial podrá dar base para montajes más serios en el año próximo y debe reconocerse que no es el tipo de teatro abaratado que pueda deformar al espectador incipiente.

Nota:

Durante más de dos años me negué totalmente a comentar espectáculos dirigidos por Moulaert. Una discrepancia pública que consideré grosera, me obligó a incumplir el deber profesional ante el público. A pesar de las peticiones de Moulaert, me mantuve terco en la decisión. La amistad limpia y la solidaridad personal ofrecida por Moulaert en los últimos meses, me impelen a un cambio de actitud. De esta fecha en adelante comentaré sus producciones en el Teatro Arlequín y la Universidad Nacional²⁵⁴ [negritas pertenecen al original] (p. 9).

La crítica de Guido Fernández, aparecida en el periódico *La Nación* del 5 de diciembre de 1975, se titulaba “La otra mitad lo hace bien y sale airosa”. Estaba ilustrada con una fotografía en la que figuraban los actores Miguel Callaci y Lisbeth Quesada en una escena de la pieza y su contenido era el siguiente:

Los críticos de teatro de habla hispana buscaron siempre infructuosamente una traducción correcta para la palabra “timing”. Sentido de oportunidad no es suficiente; ritmo se queda a medias; coordinación en el tiempo es exacta, pero inexpresiva, y sincronización excesivamente técnica. El término significa, en realidad, todas esas cosas, pero, además, gracia y buenos reflejos. Para quien una larga descripción no es buen sustituto de una definición, el problema se resuelve yendo a ver a Marcelo Gaete, un actor chileno de larga experiencia en escenarios de su país que, como tantos otros llegados a nuestro suelo por obra de una coyuntura política, se encuentra ahora en Costa Rica.

Marcelo Gaete es el protagonista de “Cómo ama la otra mitad”, que el Arlequín presenta desde el 29 de noviembre, todas las noches a teatro lleno y hasta el final de este mes.

El problema de la obra es justamente el “timing” tan perfecto de Marcelo Gaete. Es tan prodigioso el dominio de todos los ingredientes que hacen del “timing” el mejor recurso de un comediante que a la par suya se ven pálidos tres buenos actores nacionales: Aida Fishman, Lisbeth Quesada y Andrés Sáenz, e incluso un tanto empañado

254 A esta nota de Morales contestó Jean Moulaert, en el periódico *La República* del 5 de diciembre de 1975 (p. 11), en la cual aclaraba algunos asuntos y “hacía las paces” públicamente con el crítico. El título de su nota era “Dificultades de la crítica y una carta personal”.

Miguel Callaci, en quien, desde “La fiaca”, venimos observando gran dominio de los expedientes de la risa.

Con un actor que se lanza, por decirlo así, a la realización del vodevil más desenfadado, sin caer en los excesos ni en el mal gusto de un Mauricio Garcés. “Cómo ama la otra mitad” (la traducción de Andrés Sáenz la denomina, inexplicablemente, “Cómo lo hace la otra mitad”) es una comedia con dos dimensiones de actuación. Hacerla descender al plano contenido, más discreto y sobrio en que están situados Aida Fishman, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci y Andrés Sáenz habría sido, para un director como Jean Moulaert, desaprovechar lo más sobresaliente de los recursos histriónicos de Gaete y poner en peligro de tono menos brillante la representación. Por otro lado, subir a los demás miembros del equipo a la misma escala en que se encuentra Gaete podría implicar muchas semanas más de ensayo.

Pese a este desequilibrio, la comedia no se debilita. La armazón de todo el primer acto la sostiene hasta el final, aunque en la segunda mitad el espectador piense que desde Aristófanes hay maneras más eficaces de hacer reír al público. Se trata de dos parejas en las cuales está presente la infidelidad conyugal y otra, toda armonía, pero víctima de la coartada de los adúlteros. La tramoya es ingeniosa, más que por el enredo mismo, por la forma en que Alan Ayckbourn se las arregla para presentarla: reuniendo en un solo recinto acciones diferentes que se desarrollan simultáneamente. Este engranaje trabaja bien en el primer cuadro, donde el mismo pequeño escenario en herradura del Arlequín es la sala de dos casas, y ambas parejas entran, se cruzan y salen, sin que la ilusión teatral de la independencia de la trama sufra desmedro. En el segundo cuadro Ayckbourn va un poco más lejos porque las acciones no son simultáneas, sino sucesivas, y un error de dirección —una de las parejas debe cambiar de posición según esté en una o en otra de sus acciones— lesiona la convención dramática, además de hacer menos fluida la continuidad. No obstante, Jean Moulaert coloca la obra sobre los rieles cómodos desde el principio y la cadencia del humor no decae durante las dos horas que dura el espectáculo.

Adjudicarle a Gaete una elevada cuota de responsabilidad por la diversión no significa, desde luego, menospreciar el trabajo de Aida Fishman y Lisbeth Quesada, muy correcta la una, muy graciosa la otra (especialmente en la escena de la borrachera). Callaci se luce en el tercer cuadro, en la escena en que, con desparpajo, se convierte en dictador doméstico. Andrés Sáenz, sin llegar al patetismo de Rubén Pagura en “El gorro de cascabeles”, construye bien un personaje parecido. Xinia Chaves hace bien la escena en la que exige una reivindicación como víctima del enredo.

Sólo dos notas adicionales: la escenografía de Pilar Quirós decepciona, porque no tiene ninguno de los acentos propios que la distinguen. Y el programa, una vez más, con un simpático dibujo de Pilar Quirós, abundantes notas personales y fotografía de los actores, pero ninguna mención del autor, la obra y sus antecedentes, y particularmente ausente una noticia, una al menos, del director (p. 7-B).

El periódico *La República* del 18 de diciembre de 1975 publicó el balance del año teatral de 1975 a cargo de Carlos Morales. Se destaca lo que corresponde al Teatro Arlequín. El texto titulado “Calidad y constancia en el teatro de 1975” lo resumió así:

El proceso de transformación del arte dramático costarricense y lo que este cronista ha llamado desde hace un año “el auge de las tablas”, continuó en 1975 a un paso bastante lento, pero firme en calidad y constancia.

[...] Correspondió al Teatro Arlequín inaugurar oficialmente el año, con “Flor de cactus”, comedia de Barillet y Grédy que atrajo mucho público, pero que se enmarcó dentro de los cánones del teatro divertido y comercial.

[...] Por esos mismos días de abril, estrenó también el Arlequín “Crimen en la Isla de las Cabras”, tragedia de Ugo Betti, que pareció envejecida y mal dirigida por Jean Moulaert.

En ese afán de traer al país teatro reciente del mundo, el Arlequín escenificó, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, “El tuerto es rey”, obra de Carlos Fuentes que falló en su simbolismo, pero que sirvió para que se lucieran Juan Katevas y Vicky Montero, especialmente esta última, que va creciendo considerablemente junto a los del Ángel²⁵⁵.

[...] La fuerza de julio declinó un poquito en agosto, pero los escenarios continuaron activos: el Arlequín escenificó “El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas”, una excelente producción de Moulaert, con brillantísima actuación de Haydée de Lev.

[...] Casi simultáneamente [con el montaje de “Corronguísimo” por el Teatro del Ángel] el Arlequín exhibe su programa doble de Ionesco. “La Lección” y “Delirio a Dúo”, fueron escenificadas con altura por Jean Moulaert, pero se nos revelaron algunas debilidades de ese teatro absurdo de Ionesco que parece meterse un poco dentro de las fórmulas estructuralistas, ya en proceso de decadencia.

[...] Ya para cerrar las salas de 1975, el Arlequín estrena de Ayckbourn “Cómo lo hace la otra mitad”, comedia divertida que dirige con acierto Jean Moulaert, pero que no es más que un complemento a las festividades de la época [...] (p. 11).

También en el periódico *Excelsior* del 28 de diciembre de 1975 se hizo un recuento de la actividad teatral del año 1975 en un artículo titulado: “Balance de una temporada teatral”. El autor fue Alberto Cañas, quien volvía a firmar como O. M. y se expresó de esta forma:

No recuerda este cronista un año más rico en experiencias y calidad teatral que el de 1975. Fue como si los grupos, los actores y los directores, todos hubiesen renacido; fue también que aparecieron muchos jóvenes nuevos con entusiasmo; fue también, no lo olvidemos, la inyección formidable de los artistas extranjeros –principalmente chilenos– que se convirtieron en nuestros huéspedes, y hoy comparten con los costarricenses y con otros extranjeros que llegaron antes y que, al igual que los recién llegados, ya no son extranjeros. Fue también del fervor creciente del público, que llenó las salas y permitió que, en 1975, aparte del Teatro Nacional, funcionaran cinco teatros, en mayor o menor actividad [...]

[...] El veterano Arlequín, que por su veteranía merece que se le cite de primero, comenzó su temporada titubeando entre lo comercial y lo absurdo; pero en el segundo semestre, la puesta en escena de “El Efecto de los Rayos Gamma sobre las Flores Atómicas” y “La Lección” y “Delirio a Dúo”, revivió viejos laureles. Terminó el año con una comedia cómica (“Cómo lo hace la otra mitad”) de más calidad que la que lo inició (“Flor de Cactus”); entre una cosa y otra figuraron el fracaso de

255 Se refiere al Teatro del Ángel, ubicado en Cuesta de Moras y dirigido por el chileno Alejandro Sieveking.

“Crimen (antaño “Delito”) en la Isla de las Cabras” y la inexplicable “El Tuerto es Rey”. Pero la temporada fue buena y lo que se anuncia para el 76, mejor.

[...] Habría mucho que hablar del trabajo de intérpretes y directores. Pero este cronista aprovecha la feliz circunstancia de no figurar este año en el jurado que otorgará los premios nacionales de teatro, para resumir lo que diría sobre actores y directores, lanzando candidatos para esos premios. [...] (p. 4, sec. 2).

San José se gradúa como ciudad del teatro

“San José se gradúa como ciudad del teatro” fue el título de un artículo escrito por Guido Fernández y publicado en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* el 28 de diciembre de 1975. Posteriormente, se incluyó en el libro *Los caminos del teatro en Costa Rica* (1977) de Fernández. El texto decía en lo que interesa:

El impulso propio de los costarricenses, y el catalizador de los extranjeros, han hecho de este año el mejor del teatro nacional y, seguramente, la detonación de un fenómeno artístico que no debe decaer en los años venideros.

Este año fue, para comenzar, el de mayor número de obras [...]; fue también el año en que ejercitó (sic) el teatro un número plural de grupos, cuatro con carácter permanente y muchos otros ocasionales; y fue, finalmente, el año en que se abrieron y –desafortunadamente– cerraron nuevas salas para completar las nueve residencias del teatro josefino.

No es exagerado decir, por lo tanto, que 1975 fue el año de la graduación de San José como ciudad del teatro.

En primer lugar, en la calidad de las representaciones se lo disputan el Arlequín, la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Universitario, los tres grupos que junto con El Ángel tienen ya fisonomía y estilo. El Arlequín presentó dos producciones: un programa de obras de Ionesco en el que la presencia refrescante de José Trejos, al lado de una dúctil y muy profesional Norah Catania, fue lo más notorio, y *El efecto de los rayos gamma sobre las flores atómicas*, de Paul Zindel, con Haydée de Lev, sin duda la mejor actriz del año; Xinia Villalobos en un proceso de gran madurez, y Lisbeth Quesada. Esta última obra fue la que presentó a la más destacada novata, Elieth Arias, en un papel contenido, difícil, sólo [sic] comparable en tensión al que hizo Saskia Rodríguez en *Ana de los milagros*, aunque con una demanda histriónica mucho más acentuada (pp. 63-64).

Merecido premio a Jean Moulaert

El día 1.º de febrero de 1976, en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* se anunciaba que Jean Moulaert, director del Teatro Arlequín, había sido el ganador de los premios *Áncora* en la categoría de teatro, el cual era otorgado “a la persona o

grupo que realice la mejor labor del año, en pro del movimiento dramático nacional” (p. 8). El jurado²⁵⁶ justificó así el otorgamiento del premio:

A Jean Moulaert se le premió, en la rama de teatro, por la dedicación que durante toda una vida ha dado al teatro. Se le considera, además, como uno de los promotores de este arte en nuestro país. Jean, junto con Lucio Ranucci,²⁵⁷ Irma de Field y otras personas, fundaron el Teatro Arlequín, que vino a sentar las bases para el desarrollo del quehacer teatral (p. 5).

Moulaert manifestó que el premio “significaba para él un honor y un aliciente para continuar con su trabajo en el campo teatral” (*La Nación*, 1.º de febrero de 1976, p. 8).

Visión del teatro costarricense

El mes marzo de 1976 fue particularmente estimulante para los estudiosos y amantes del teatro, por cuanto el Colegio de Costa Rica les encargó a Lenín Garrido y a Guido Fernández que dictaran una serie de conferencias, cuyo tema general era una visión global del teatro en Costa Rica. Estas actividades, gratuitas y para todo público, tuvieron lugar en el *foyer* del Teatro Nacional. Las charlas impartidas por Guido Fernández fueron luego recogidas en su libro *Los caminos del Teatro en Costa Rica*. Las ofrecidas por Lenín Garrido, lamentablemente, se han perdido.

El periódico *La Nación*, en sus ediciones del 18 y el 19 de marzo de 1976, reprodujo las conferencias de Fernández y dio cuenta de ese evento en dos artículos publicados bajo el título de “Visión del teatro costarricense”.

Regresa Peter Shaffer

El 31 marzo de 1970, el Teatro Arlequín estrenó una obra de Peter Shaffer, autor de la ya comentada pieza *Comedia negra*. Esta vez, seis años después de aquella primera vez, se trataba de *Equus*, traducida y dirigida por Lenín Garrido. El elenco estuvo formado por Lenín Vargas, Anabelle de Garrido, Norah Catania, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci, Lupe Pérez, Marco Antonio Mora y Carlos Catania.

256 El jurado estuvo compuesto por la Licda. Carmen Naranjo, en ese entonces ministra de Cultura, Juventud y Deportes; el Lic. Guido Fernández, director del periódico *La Nación*; el profesor Ricardo Ulloa Barrenechea, y Renato Cajas. Véase *La Nación* del 1.º de febrero de 1976, p. 5.

257 A lo largo de esta investigación, ha quedado claro que Ranucci fue el que impulsó y logró concretar la idea de crear un teatro de cámara (El Arlequín, en 1955). Luego de su renuncia como director, esta responsabilidad sería asumida por otras personas, entre ellas Jean Moulaert.

La coreografía de los caballos la creó la bailarina y maestra coreógrafa Mireya Barboza y fue ejecutada por Rogelio López, Luis Piedra, Gerald Ash y Marco Antonio Mora. Las luces estuvieron a cargo de Fernando Arias. He aquí el elenco ya mencionado²⁵⁸ y su director (Figura 329) en una fotografía publicada en *La República* del 3 de marzo de 1976:



Figura 329. Fotografía del elenco de *Equus*, de Shaffer y su director Lenín Garrido. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 21.

El texto que acompañaba esa fotografía se titulaba: “*Equus*’ se estrena el viernes” y mencionaba:

El próximo viernes a las 8 de la noche en el Teatro Arlequín, será el esperado estreno nacional de la obra de Peter Shaffer “*Equus*”, drama que se encuentra actualmente en cartelera en los principales teatros del mundo y que ha logrado una especial reputación en Nueva York y Madrid.

La obra trata sobre los pensamientos y actividades de un siquiatra, en relación con jóvenes y adultos de nuestro tiempo.

En Nueva York se exhibe actualmente la pieza con la participación de Richard Burton en el papel del siquiatra.

El montaje en Costa Rica lo realiza el Teatro Arlequín bajo la dirección de Lenín Garrido, con un elenco que componen entre otros: Carlos Catania, Norah Catania, Anabelle de Garrido, Lisbeth Quesada, Miguel Callaci, Lupe Pérez y el actor debutante en San José, Lenín Vargas.

La obra asegura un impacto excepcional y estará en exhibición por un lapso de dos meses, a función diaria, excepto lunes.

258 El grupo coreográfico que participó en la obra no aparece en esta fotografía.

El viernes 5 de marzo, también en el periódico *La República*, se publicó una nota ilustrada con la fotografía de una escena en la que aparecían Lenín Vargas y Lisbeth Quesada. El contenido de “Hoy estrenan ‘Equus’” era muy parecido al difundido el día 3, solamente que, en esta ocasión, se agregaban los precios de entrada: ¢15 general y ¢8 estudiantes.

Los anuncios divulgados en los medios de prensa eran similares al publicado en *La República* del 6 de marzo de 1976 (Figura 330), cuya característica fundamental es la simplicidad en el mensaje escrito; sin embargo, el golpe de efecto está en el dibujo de la cabeza del caballo, en el cual destacan los ojos, que, como se sabe, resultan punto fundamental en el conflicto. El creador del dibujo no se pudo identificar.

El día 9 de marzo, en ese mismo medio informativo se publicó la crítica de Carlos Morales sobre el montaje. La tituló “‘Equus’, madurez de Shaffer en un punzante psicodrama” y su contenido era el siguiente:

“Equus”, psicodrama en dos actos de Peter Shaffer. Teatro Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. Actores destacados: Carlos Catania, Lenín Vargas, Miguel Callaci, Lisbeth Quesada, Norah Catania. Estreno: 5 de marzo de 1976.

A [Argumento]

En sentido estricto, como dice el programa, “Equus” es la historia de un crimen basada en un hecho real. Un crimen particularmente brutal, en el que un joven de 17 años ciega con un punzón a seis caballos del establo donde trabaja.

Ese es el pie para que la trama se monte sobre las interacciones del siquiatra, que desea arrancar la neurosis del joven, y este, que se niega a revelar intimidades, pero luego de un proceso freudiano (sicoanálisis) acaba reconstruyendo vitalmente todas las fibras ocultas que explican su comportamiento.

Pero “Equus” no es simplemente esa historia del sicoanálisis; va mucho más allá y se convierte en un mensaje revolucionario, donde el autor Peter Shaffer, lanza una de las más duras críticas contra esta civilización moderna repleta de prejuicios, endocrinamiento [sic] publicitario y otras ataduras para la auténtica realización de una personalidad.

O [Opinión]

Peter Shaffer descolla [sic] actualmente en Inglaterra como uno de los más importantes dramaturgos y no en vano se ha dicho que “Equus” es la obra de la década, pues sus representaciones en Londres, Nueva York y Madrid, han suscitado gran repercusión.

No siempre tuvo buenos tiempos el autor de “Equus”. En un principio se había inclinado más por la producción de comedias poco pretenciosas que no le ganaron ningún lugar en la dramaturgia británica y, mientras la generación de los “ungry young men”, con Osborne a la cabeza, despuntaba como lo más trascendente del teatro británico, a Shaffer lo encontrábamos en un período de clara frivolidad que dista mucho de su producción reciente.

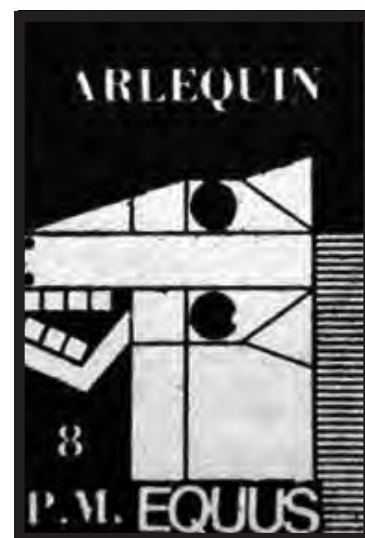


Figura 330. Aviso presentación de *Equus*, de Shaffer. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 22.

En Costa Rica –hasta donde este cronista tiene memoria– conocimos a Shaffer con “El oído público y el ojo privado”, comedia frívola, pero excepcionalmente bien estructurada, que representó en el Nacional el grupo chileno “Los Cuatro”, en 1964 o 65.²⁵⁹ Posteriormente, en 1968, el Teatro Arlequín dio a conocer “Comedia negra”, obra también frívola, dentro de la línea cómica.²⁶⁰

El Shaffer que nos llega ahora, es un **hit** del Arlequín, cuando la obra es motivo de gran atracción en Nueva York, con la vuelta a las tablas de Richard Burton, como el siquiatra; es otro Shaffer. Es un autor maduro, ya no preocupado de hacer teatro lindo o gracioso, sino metido dentro de los más angustiantes conflictos existenciales contemporáneos, como son la ambigüedad carne-espíritu, que indagara Freud y que es también motivo de sus anteriores éxitos “Ejercicio para cinco dedos” y “La batalla de Shrivings”.

Con “Equus”, única pieza de su última producción que conocemos, Shaffer se alinea un poco en una corriente nueva que está originando muchos comentarios en Europa y que proviene de principios de siglo, cuando el francés Jacob-Levy Moreno, inició en Austria sus primeras experimentaciones de psicodrama como terapia en casos de neurosis. Moreno fue discípulo de Freud y además de un importante hombre de teatro, es un valioso poeta y siquiatra. Su trabajo en el psicodrama se basa en la realización de ejercicios espontáneos de la dinámica de grupo, que puedan llevar a los individuos hasta un grado de catarsis donde se disocien los dos planos del ser, esto es: la región de los fantasmas, ocultos o inconscientes, que todo hombre soporta y lo que él denomina el “tele”, sea esto la comunicación superficial que el individuo adopta en su interacción con los demás.

Moreno aplicó sus juegos dramáticos en niños con atisbos de neurosis y al denominar Psicodrama a esas experiencias, señaló como sus fuentes principales a la medicina, la sociología y la religión. Tres aspectos que son fundamentales en esta sorpresiva obra de Shaffer.

El conflicto puramente sociológico, entre un padre ateo y una madre religiosa, que tratan de encaminar a su hijo en cada una de sus convicciones, produce una confusión de identidad en el muchacho (Frank Strang), hasta mezclar inconscientemente los valores de la religión con sus prejuiciadas apreciaciones de la realidad. La figura del caballo (bellísima imagen adoptada por Shaffer como centro de toda la obra) representa para Frank un ideal de pureza, un símbolo de pasión frente al cual sus padres no presentan objeción. Va idealizando al equino y cuando su padre le rechaza el símbolo en la playa, sufre una traumatización [sic] que más tarde, luego de su profanación del **sancto sanctorum** de los caballos (el establo), explota en el acto brutal de cegarlos con un punzón. Ante su impotencia como hombre y la destrucción de su única pasión aceptable por los padres, Frank queda sin asidero en el mundo y adopta la típica defensa de un neurótico, metiéndose en su caparazón (canta) para no ver más una realidad estúpida que lo enfrenta a los comerciales de televisión, a una tienda donde no es útil o a las presiones religiosas de su madre. Las fuentes básicas del psicodrama: sociología, medicina y religión que citó Moreno, están

259 Los Cuatro, un grupo teatral chileno, presentó la obra que indica el cronista el 10 de agosto de 1965, en el Teatro Nacional, bajo la dirección de Raúl Rivera. En la corta temporada de esa agrupación, también escenificó *El diario de un loco*, de Nicolás Gogol.

260 El montaje del Teatro Arlequín de *Comedia negra* fue del año 1970. Se estrenó el 31 de marzo de ese año, como ya ha quedado documentado y reseñado en esta investigación.

presentes de cuerpo entero en Shaffer. Máxime cuando el autor utiliza el sicoanálisis clínico como plataforma dramática para la concepción de la intriga.

Desprovista totalmente de utilería y dentro de una escenografía mínima, “Equus” se mueve en dos planos principales magistralmente confundidos a la manera de retrospectiva cinematográfica: el presente y el pasado. Allí radica algo de su originalidad y de su gran impacto, pues ambos tiempos están permanentemente confundidos y el pasado sobreviene como una reconstrucción vital de gran efecto dramático (La actualización de la escena en la playa, con el aumento de tensión que da clímax al primer acto, es una joya para antología).

El siquiatra (Carlos Catania), por su parte, es un hombre que metafóricamente destaza niños, un médico que a pesar de su desgracia (infertilidad y rutina social y matrimonial) abre almas para reconstruirlas sin poder hacerlo con la suya. Es un personaje hermosísimamente humano que sostiene todo el eje de la acción.

Al final, el siquiatra devolverá la normalidad a Frank, pero lanzará un grito de protesta contra la civilización moderna que pretende quitarle las pasiones a los hombres y obsequiarles un mundo de suciedad sexual, moral y rutinaria, con viajes organizados a Grecia y matrimonios fastidiosos como un anuncio estúpido de la televisión. ¿No será mejor que los hombres escapen hacia un mundo donde la naturaleza es Dios, en vez de subsistir en un universo donde el ídolo es un televisor? ¡No! La vida moderna exige que no y allí está el desesperado grito de Shaffer contra el orden establecido.

Lenín Garrido ha ideado un montaje hábil, posiblemente muy parecido a los estrenos de Madrid y Broadway. Armó el escenario con doble intencionalidad visual: lo mismo puede ser una cuadra para bestias, que una sala para alta quiriurgia [sic]. Exploró inteligentemente los procesos de distanciamiento brechtianos que la obra contiene, al mismo tiempo que la imprecación directa al espectador y junto con una adecuada coreografía de Mireya Barboza, movió en un mismo plano a los intérpretes sin que le obstaculizaran la mezcla de temporalidades que el libreto demanda.

Quizá la ambientación pudo ser más convincente con una utilización más ingeniosa de la luz, pero hay que comprender la limitación de orden espacial que el Arlequín exige.

En la parte interpretativa, sobresale la adquisición de un joven costarricense que por muchos años vivió en México²⁶¹ y que, seguramente bien empapado de los ejercicios stanislawsquianos [sic] manifiesta una concentración impecable y se engrandece con una encarnación vívida que en nada desmerece al profesionalismo de Carlos Catania.

Lisbeth Quesada va a llegar a ser una gran actriz. Hay que decirlo ya, a pesar de cuantos no quisieran oírlo. Requiere más ejercitación, más concentración en su circunstancia, clara fijación del objetivo de su personaje y penetración de carácter. Esos pasos los va dando y “Equus” es buena prueba de su avance. Miguel Callaci y Norah Catania cumplen profesionalmente con personajes poco definidos, especialmente el de ella, que es ambiguo, a veces injustificado y siempre jugando un papel accesorio para facilitar el sicoanálisis del siquiatra. Anabelle de Garrido sigue siendo

261 Se refiere a Lenín Vargas. Su actuación en esta obra lo hizo merecedor del premio como mejor actor de ese año, 1976.



Figura 331. Fotografía escena de *Equus*, de Shaffer (Carlos Catania y Lenín Vargas). Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 21.



Figura 332. Fotografía escena de *Equus*, de Shaffer (Marco Mora y Lisbeth Quesada). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1976, p. 1/7.

una actriz falseada, no vive el personaje, sino que se prepara claramente para representar sus actitudes, lo cual la hace muy poco convincente.

Excelente la coreografía de Mireya Barboza, por lo que se adapta a las finalidades de la obra y por el excepcional trabajo de los bailarines, especialmente Marco Antonio Mora.

Con una adecuada dirección de Lenín Garrido y un elenco altamente consciente, el Arlequín abre victoriosamente su temporada de 1976 con una de las obras más profundas y representativas del teatro serio contemporáneo que se puedan ver [negritas pertenecen al original] (p. 21).

Vale la pena rescatar la fotografía que acompañó la crítica antes transcrita (Figura 331) y que resultó, si se quiere, emblemática, puesto que se repitió en varias ocasiones, por ejemplo, en *La República* para anunciar y alentar al público a ver la obra.

El 12 de marzo, en *La República* se publicó otra fotografía de una escena del montaje en la que aparecían Lupe Pérez y Lenín Vargas. El texto al pie era el siguiente:

La reputada obra de Peter Shaffer, “Equus” se exhibe todos los días a las 8 p. m. en el Teatro Arlequín, con un lleno completo de la sala. Dirige Lenín Garrido y en el elenco figuran Carlos Catania, Norah Catania, Lisbeth Quesada, Anabelle de Garrido, Lenín Vargas y Lupe Pérez, estos dos últimos en la fotografía (p. 22).

En el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 14 de marzo de 1976, se publicó una amplia reseña sobre la obra y el montaje. Se acompañó de gran profusión de imágenes de distintos momentos de esta pieza, entre ellas la Figura 332, en la cual se aprecia a Marco Mora y Lisbeth Quesada, integrantes del elenco coreográfico-teatral. Por la importancia que reviste la reseña, se transcribe casi en su totalidad seguidamente.

Por fin el “Teatro Arlequín” estrenó la famosa obra de Peter Shaffer, EQUUS, que ha sido considerada, con justicia, “la obra de la década”. El estreno satisfizo la expectativa. Con una técnica impecable, el autor relata uno de los problemas más graves y patéticos de nuestra civilización: la falta de “pasión” en la existencia, la ausencia de entrega y de adoración. Pero este constituye el tema general. La obra está llena de sugerencias terribles y poéticas muy actuales, que mantienen la tensión del espectador durante casi dos horas.

Clifford Ridley, del *National Observer*, de New York, escribió lo que sigue en 1974:

“En un sentido estricto EQUUS es la historia de un crimen, basado en un hecho real ocurrido hace varios años. El crimen es uno particularmente brutal e inhumano: una noche, en el establo donde trabaja, un muchacho de 17 años coge un punzón metálico y les saca los ojos a seis caballos. ¿Por qué? El muchacho se niega a decirlo. Interrogado responde sólo cantando comerciales de televisión. En este momento es transferido al doctor Martin Dysart, un psicólogo para adolescentes. La pieza de Shaffer traza el tratamiento del muchacho, las entrevistas con los padres, las revelaciones graduales, las confrontaciones exhaustivas entre doctor y paciente”.

El efecto total que nos deja la obra es el de un rito —el rito de la sicoterapia unida al rito del teatro—. Rito también de disección. Todos los actores miran como si estuvieran en una sala de operaciones. EQUUS nos habla de cirugía y del ejercicio de la misma, sitúa el tejido enfermo en la mente del muchacho y se prepara para extraerlo al mismo tiempo que cuestiona el valor, aún más, la moralidad de la operación. Porque, ¿quién puede decir, después de todo, lo que es psicológicamente sano o enfermo? ¿Quién puede decir que el mundo del cual Alan Strang escapa —un mundo de basura religiosa, de basura sexual, de basura ideológica, una basura de vida— es más sano que el mundo del cual él huye, donde la cabeza de Dios es la unión perfecta del hombre y del caballo?...

Preguntas como ésta [sic] parecen familiares, naturalmente, pero rara vez son formuladas en la vida de un hombre con la claridad y la urgencia que adquieren en esta obra notable.

Dice el doctor Dysart:

“Lo normal es la buena sonrisa en los ojos de un niño. Está bien. Pero también es la mirada muerta en millones de adultos. Da sustento y mata, como un Dios. Es lo ordinario convertido en bello. Es lo Promedio hecho Letal. La Norma es el eficiente criminal. Dios da la salud, y yo soy su sacerdote. Mis instrumentos son muy delicados. Mi compasión es honesta. Honestamente he tratado muchos niños aquí. Les he quitado terrores y suprimido agonías. Pero también —no cabe duda— les he arrancado partes de su individualidad que eran repugnantes para ese Dios en sus dos aspectos. Partes tal vez sagradas para otros dioses más raros y maravillosos”.

EQUUS es el estreno que últimamente ha golpeado con más éxito en las capitales del mundo. San José de Costa Rica se cuenta entre las primeras ciudades que estrenaron esta pieza de Shaffer, donde la magia invencible del teatro se repite noche a noche en la salita de “El Arlequín”, que resulta pequeña para la demanda del público [subrayado añadido].

[...]

EQUUS ha tenido en nuestro medio una acogida calurosa. Todo el mundo habla de la pieza, se discute, se comenta, hay un interés muy vivo por verla.

Dos notas de Freud. La primera:

“El psicoanalista trata de encontrar una prueba directa de las causas fundamentales de las perturbaciones neuróticas en los individuos. En los niños, dada su fresca vitalidad, es más factible descubrir los impulsos y deseos sexuales que con tanto trabajo logramos traer a luz en los adultos.

Afirmamos que éstos son la base común a todos los hombres y se encuentran tan sólo intensificados en el neurótico”.

La segunda:

“Los animales deben gran parte de la significación que han alcanzado en fábulas y mitos, a la naturalidad con que muestran a las criaturas humanas, penetradas de ávida curiosidad, sus órganos genitales y sus funciones sexuales”.

Sin embargo, sería reducir la obra de Shaffer si pensásemos que se limita a un “caso de psiquiatría”. El problema va más allá, mucho más allá, nos toca a todos por igual, penetra en los pliegues más profundos del espectador, lo inquieta, lo mantiene en constante atención, lo incita a reflexionar aun después que ha salido del teatro. Cumple así una función como gran teatro que, al mismo tiempo, está al alcance de cualquier nivel de espectador. La prueba es que todo el mundo lo disfruta (pp. 1-7)

El 18 de marzo, en la sección de “Culturales” del periódico *La Nación*, se divulgó una de las fotografías ya conocidas de una escena del montaje de *Equus*. En el pie de la imagen, aparte de mencionar los nombres de algunos de los integrantes de la coreografía, se le recordaba al público que la obra se estaba presentando todas las noches a las 8 p. m. en el Teatro Arlequín bajo la dirección de Lenín Garrido.

Posteriormente, en el periódico *La Nación* del 22 de marzo de 1976, se difundió una nota ilustrada de una de las tantas escenas del montaje de *Equus* en el que aparecían Rogelio López, Gerald Asch, Luis Piedra, Marco A. Mora y Lenín Vargas. Los términos del texto “‘Equus’: un modelo de la magia y técnica teatral contemporánea” eran estos:

Noche tras noche en el Teatro Arlequín, el público contempla y vive la experiencia artística de **Equus** [negrita pertenece al original], una de las obras más representativas del teatro actual. Con la máxima simplicidad, libre casi de todo elemento de escenografía, utilería y vestuario, la imagen teatral se logra por el mero uso de la presencia enérgica de los actores que representan los personajes reales, humanos, que desarrollan la trama, y los que representan a los caballos y caballistas evocados en secuencias obsesionantes. La dirección de Lenín Garrido y la coreografía de Mireya Barboza integran estos dos mundos con actuación de Carlos Catania, Anabelle de Garrido, Lenín Vargas, Norah Catania, Miguel Callaci, Lisbeth Quesada, Lupe Pérez, Marco A. Mora y los bailarines Rogelio López, Luis Piedra y Gerald Asch. Las máscaras son una fina ejecución del taller de artesanía en mimbre ARTESA (p. 5-B).

El 28 de marzo de 1976, en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación*, se publicó la crítica de Guido Fernández sobre *Equus* con profusión de fotografías sobre el montaje. Este mismo texto lo incluyó Fernández en su libro *Por los caminos del teatro en Costa Rica* (1977) con el título: “‘Equus’: desencanto condicionado, admiración reticente” y su contenido se transcribe seguidamente:

Equus ha sido llamada, no sin hipérbole, la obra de la década. Estamos comenzando apenas la segunda mitad del decenio como para saberlo. Sin embargo, en lo que va de este lustro ciertamente *Equus* es el drama que más ha llamado la atención de los críticos y del público. Unos como otros han aplaudido al autor inglés Peter Shaffer. Es un caso raro de pareceres convergentes. Los críticos, deslumbrados por la belleza formal de la obra, no le han regateado elogios, y el público cautivo por el hechizo de

una historia en donde se plantea, aunque no se resuelve (mucho menos se agota), toda una problemática contemporánea, desfila por la boletería con la ciega devoción de quien va al oráculo.

Pocas obras emplean los recursos del teatro con la liberalidad y la libertad de *Equus*. Aquella excelente carpintería que nos interesó en *Cómo lo hace la otra mitad*²⁶² –emplear un solo escenario para dos acciones simultáneas que se desarrollan en lugares diferentes, o bien en un mismo lugar, pero en ocasiones distintas– es llevada en *Equus* a su expresión más aventurada y fina. El autor juega con los conceptos de espacio y tiempo con la naturalidad con que el prestidigitador nos escamotea, sin pestañear, el pañuelo del bolsillo. El escenario es al mismo tiempo muchos recintos diferentes: el despacho del siquiatra, la habitación donde duerme el paciente, el establo, la playa, el campo en donde cabalgan los jinetes, la sala del cinematógrafo, la parada del autobús, la sala de la casa de los padres, la tienda, la habitación de Allan. Sin transición alguna, los personajes se mueven de un lugar a otro y sólo por el diálogo advertimos que la acción se desarrolla en un terreno diferente.

Otro tanto ocurre con el concepto del tiempo. La acción surge en tres dimensiones diferentes. Comienza como una narración del siquiatra en primera persona. Luego retrocede al pasado inmediato, en donde se muestra el proceso de indagación sicoanalítica del paciente. Pero cuando todavía no ha regresado al presente, esto es, a la narración del Dr. Martin Dysart en primera persona, describe una evocación más remota. De esta suerte, *Equus* va recorriendo, y reconstruyendo al mismo tiempo, todo el pasado del protagonista.

La elasticidad con que Peter Shaffer dispone de los recursos de espacio y tiempo hace de *Equus* una obra desusada en sentido formal, un intento de trasladar la acción del escenario a la mente del espectador. En realidad, si reflexionamos sobre la forma como está construida, nos damos cuenta de que se trata de un descomunal rompecabezas analítico que el autor nos pide armar mentalmente con el auxilio de un modelo previsible. La circunstancia de que los actores estén todo el tiempo en escena como espectadores y, a la vez, como testigos, ratifica la sensación de que en realidad todo se desarrolla en un solo lugar y en un solo instante (un lugar mínimo y un instante fugaz) en la imaginación del espectador.

En la sala del Arlequín esta arista de la obra es todavía más palpable, porque Lenín Garrido sienta a sus actores, obligado por limitación física, al lado mismo del público, de manera que la obra se representa no sólo en el escenario sino en todo el edificio del teatro, contadas las butacas.

La única manera de resolver racionalmente este ambiguo tránsito entre ficción y realidad es trasladando la acción a las dimensiones propias de la mente. No de otra manera resulta operante, por ejemplo, la idea de que los caballos sean representados por actores. La armazón de mimbre que sugiere la cabeza de los equinos le da gran belleza plástica a la obra, pero es completamente innecesaria. Pudieron haber sido simplemente actores vestidos de negro. De igual manera como la grabadora, el cuaderno de notas, el placebo y toda la utilería, mobiliario y decoración desaparecen, igualmente pudo haberse prescindido del trote en escena. Pero la obra, al mismo tiempo, se habría privado de uno de los efectos estéticos más interesantes,

262 Fernández incluye la siguiente nota: "Obra de Alan Ayckbourn presentada por el Arlequín en noviembre de 1975, bajo la dirección de Jean Moulaert, con Aída Fishman, Lisbeth Quesada, Marcelo Gaete, Miguel Callaci, Xinia Chaves, Andrés Sáenz. Escenografía de Pilar Quirós" (p. 181).

como es el movimiento coreográfico y ritual de los caballos cuando irrumpen en el campo o son objeto de la mutilación.

De lo que queda escrito se comprende por qué *Equus* ha sido saludada por los críticos con el júbilo de la novedad. También se desprende la razón por la cual el contenido ha recibido menos atención que el continente.

Pero si esta maravillosa pirotecnia teatral no fuera suficiente para colocar en segundo plano lo más importante, el tema de la obra y las ideas del autor, hay otro aspecto en el cual *Equus* adquiere una inusitada relevancia: la exigencia de que uno de los protagonistas, el siquiatra, se encuentre permanentemente en escena y de que el otro, el adolescente, apenas descanse durante intervalos. Con Carlos Catania y Lenín Vargas –dos excelentes actores– *Equus* se convierte en un recadero “tour de force”. El clima de la obra se extiende a través de dos largos actos con la tenacidad y el vigor de un combate pugilístico. El hecho teatral, desnudo así de artificios, va a lomo de gladiadores. Los encuentros se producen tercamente, como ráfagas que van dejando una implacable luminosidad sobre el escenario, hasta que la tensión se reduce por obra de la catarsis.

Lenín Garrido intuye con lucidez el problema y lleva la obra por todos estos senderos. En primer término, cuida con una pulcritud de orfebre los detalles más íntimos de la acción externa, e interpreta su tarea como si se tratara de una ceremonia litúrgica en la cual el movimiento y la expresión de los actores, el choque verbal y la intensidad de sus percepciones, cuentan tanto como el ritmo progresivo e insistente de los episodios. En segundo término, cuando se trata de la vivencia humana de los personajes, Lenín Garrido es suficientemente cauto como para permitir a los actores que litiguen con su voz y con sus gestos. La escena trepida aquí con el fuego y la espontaneidad de que son capaces un actor maduro, disciplinado, profesional como Catania, y un actor joven, todavía rudo, pero hondamente apasionado como Lenín Vargas. De esta suerte, el *Equus* que vemos en el Arlequín es, además de una obra en la cual se resumen las mejores virtudes de la artesanía teatral, una pieza ejemplar por la vocación de sus actores. Y esto explica en gran medida el entusiasmo de los parroquianos.

Con todos estos méritos para justificar el hurra de los críticos y la seducción de los espectadores, *Equus* disfraza, sin embargo, sus propias, inherentes debilidades. La obra padece de ambición. En vez de abarcar un solo tema, y desarrollarlo hasta llegar a una conclusión, o por lo menos hasta dejarlo suficientemente explícito, confecciona una lista de temas que abarca lo divino y lo humano, con el resultado de que no logra la hondura ni la penetración que la pueden rescatar del ejercicio meramente especulativo. En este afán, en esta indecisión ante la encrucijada a que la misma obra se somete, *Equus* se deja llevar muchas veces por la retórica y algunas, pocas, pero sobresalientes, por el melodrama y el clisé.

A primera vista Shaffer se pregunta si en realidad puede trazarse una frontera entre la normalidad y la anormalidad, y cuestiona sobre todo el derecho de los profesionales en siquiatria, los jueces, y, en suma, los apoderados de un sistema de convivencia social, a deslindar los campos de una manera no sólo arbitraria sino además mutilante. Pero después de plantear este tema en un primer plano, la obra se desenfoca e inicia un largo recorrido, superficial a veces, empírico otros, sobre la validez de la siquiatria –Shaffer es inglés y en Inglaterra el movimiento “antisiquiátrico”, esto es, contra la deshumanización de la siquiatria, tiene sus principales clínicas y representantes– como método de curación de los enfermos mentales.

Ciertamente, el Dr. Dysart logra, empleando el mismo símil de sus sueños, arrancar las vísceras a su paciente y estrellarlas contra la roca, pero en el proceso ha castrado

intelectual y emotivamente al muchacho, lo ha dejado vacío, dueño de unos órganos vitales de plástico e incapaz de desarrollar una nueva y delirante pasión. En una palabra, lo ha devuelto, en motocicleta, a la sociedad de la que había escapado. La fuga, primero por medio de una imagen apocalíptica de la religión, luego por medio de una sustitución de ésta [sic] por los caballos, no le ha servido de nada. Debe volver a ser el empleado de una tienda de aparatos electrodomésticos. Lo malo es que, en esta incursión, *Equus* se siente tentada muchas veces a abandonar el asunto propuesto y ludir, sin sumergirse, temas paralelos o concurrentes, como la falsificación de los valores familiares, el poder enajenante de la televisión, la bíblica visión de un Dios que fulmina a sus criaturas, o la búsqueda de una sexualidad frustrada.

El exceso, la forma como *Equus* se prodiga en todas estas direcciones deja entonces al margen, no intacto, pero sin exploración suficiente, lo que en el fondo podría ser la preocupación esencial del autor. Para mí se trata del mundo sin amor, la sociedad que, fría y calculadamente, va desarticulando de sus emociones más auténticas al ser humano, un mundo que condiciona al hombre en forma autoritaria y luego lo castiga por el resultado que no buscó, un sistema de valores que apaga y erosiona la personalidad e impide a un muchacho (y a un siquiatra) realizarse plenamente.

La indagación se detiene justamente en ese pórtico. Allan se ha construido un mundo de imágenes religiosas y caballos para ejercitar su poder de adoración y escapar de la mediocridad. Su hogar es excesivamente convencional como para satisfacer sus aspiraciones, y se refugia en un deseo exacerbado de trascenderse a sí mismo. Ama a los caballos porque es, en realidad, un centauro. Pero encuentra cada vez más opresiva su identidad con ellos, de la misma manera como le asfixia la tutela de sus padres y la amistad de una muchacha que lo busca sexualmente. Cuando ciega a los caballos es porque siente, al mismo tiempo, que ha profanado su templo y desea borrar el testimonio de su traición y de su eventual impotencia. La relación que sigue con el siquiatra no puede estar más desprovista de interés humano. El Dr. Dysart intenta varios métodos de investigación —la hipnosis, el engaño, la confesión mutua— para tratar de sondear el verdadero origen de aquella agresividad defensiva de su paciente, pero, en vez de conducirlo con ternura hacia la realización de su propia personalidad, le destruye no sólo su gran pasión sino su capacidad misma de amar.

Para llegar a este tema fundamental y básico, el recorrido es sin embargo largo, tortuoso, oblicuo. El exceso verbal tiene resonancias de literatura fácil y de erudición pobre. Las luchas de los personajes, especialmente los padres, tienen la connotación fatigante del melodrama. Los momentos más convincentes de *Equus*, aquellos en donde toda la dolorosa experiencia del muchacho se trunca, quedan en la penumbra. Un agente social, el siquiatra, interesado en preservar el orden y equilibrio de la comunidad aunque se derrumben los más genuinos valores humanos, vence la intimidad de Allan, pero para decírnoslo, Shaffer emplea una generosa porción de palabras, hace un barroco ejercicio verbal, usa imágenes adocenadas (la comunión de Allan con su caballo Oro), otras excesivamente literarias (la máscara del Agamenón de Micenas, escondite de la náusea que le produce al siquiatra su propia hipocresía), otras demasiado obvias (el doctor es incapaz de engendrar nada, ni siquiera un hijo, porque “su cuenta de espermatozoides es la más baja del mundo”).

Esto es lo que hace de *Equus* un drama apasionante, pero cuyo recorrido hacia la meta de la obra maestra se detiene a alguna distancia del final.

Lo cual no impide que sea un éxito. Más aún, lo racionaliza. Pero no creo que pueda llegar a ser, como lo pretende, entre otros, Walter Kerr, el crítico del *New York Times* dominical, la obra contemporánea que más se acerque a revelarnos la verdadera

tensión del ser humano de hoy, su angustia existencial, la urgencia de su rescate como hombre concreto.

Resta saber si los andamios espectacularmente bien armados que la sostienen, y esa colibresca especulación con muchos temas la harán sobrevivir más allá del decenio. Es un terreno vedado, por lo pronto, al cronista, que se limita a expresar su admiración condicionada o su desencanto reticente con Peter Shaffer (pp. 79-84).

El día 1.º de abril de ese año 1976, *La República* volvió a publicar la fotografía (ya conocida) de Carlos Catania y Lenín Vargas, actores importantes de *Equus*. El pie de la imagen mencionó:

Carlos Catania y Lenín Vargas, dos grandes actores en “Equus”, obra que se presenta todas las noches en el Teatro Arlequín a las 8 p. m. y al precio de \$15 y \$8 para estudiantes (p. 22).

En el periódico *La Nación* del 8 de abril de 1976, se difundió “Equus’: espejo universal de nuestro tiempo”, un comentario del profesor universitario Bernardo Baruch sobre la obra de Shaffer, ilustrado con una fotografía de los actores Lenín Vargas y Lisbeth Quesada, en escena. Seguidamente, su opinión:

No es nuestro hábito comentar obras de teatro, pero ésta [sic], “Equus”, penetra en el pensamiento e intranquiliza, obliga a hacer una pausa en la carrera cotidiana contra el tiempo, que simboliza nuestro mundo actual. Es posible que nuestra generación de “cambio” marque un momento trascendental en la historia universal, para el bien o para el mal; lo cierto es que estamos cambiando nosotros y el mundo.

El problema de la humanidad, no es la discrepancia de ideologías que se discuten y se analizan, ni siquiera la lucha es un verdadero problema. El problema grave, son las ideas que se “guardan” en el subconsciente, e igual que un individuo lo hace una nación, la humanidad toda, sobre este problema, “guardado”, Peter Shaffer nos quiere llevar su mensaje.

Nos preocupa con Peter Shaffer, lo que el autor con tanta insistencia puso en boca de su personaje Frank Strang con la frase: “si perciben mi mensaje” que causa aparentemente y resalta la mediocridad del personaje, pero en realidad es la preocupación del autor si su mensaje será percibido en su proyección universal.

Allan Strang, no es producto de una familia mediocre. Allan representa nuestra generación total universal, confusa con el quebranto de las viejas estructuras “anacrónicas”, cuyos “valores”, el pensamiento “liberador” de nuestro siglo ha destruido, sin preocuparse de sustituirlas con valores más considerables, más firmes, más auténticos; “arrancó” el valor de lo religioso dejando un vacío, que Allan –nuestra generación–, sustituye en su mayoría, por un equino o ídolo similar.

Si “la religión es el opio de los pueblos”, los jóvenes “auténticos” “toman opio auténtico”. Allan, –todos nosotros– quedamos perdidos en el mar del “cambio”, sin rumbo ni instrumentos de navegación hacia tierra firme mejor, y sumidos en esa confusión “cantamos comerciales” de radio y televisión estereotipados, que enajenaron nuestras mentes en esta “sociedad de consumo”. ¿Qué otra cosa hacemos a diario en nuestro quehacer político y social? Hacemos lo mismo que Allan Strang “cantamos” loas prefabricadas a un sistema u otro, olvidándonos del hombre para quien queremos ese “cambio”.

Martin Dysart, el psicoanalista “maduro”, conservador, quien añora los “viejos dioses ya nuestros” de la vieja Grecia, por cuyas ruinas camina y divaga una vez al año, recordando su “fuerza” de otrora, no está menos confundido que su paciente, igual de impotente ante la naturaleza y el pensamiento, y sin embargo siente la obligación de “poner sobre el camino natural” a su paciente joven. El diálogo entre las dos generaciones de “cambio” es el drama de nuestro tiempo; se nota un constante afán de dominación de uno sobre el otro, de mutua confesión de debilidades, que no quieren exteriorizar y aunque no logra “curar”, sí logra encontrar la “causa”. Esto es lo que persigue Shaffer para el universo: buscar la causa de nuestra confusión y nos pone frente a un espejo, con una crudeza sutil.

Shaffer va mucho más lejos y penetra profundamente en la naturaleza humana, su flagelo y su necesidad de ser regido, gobernado y conducido por Dios, y cuando en la confusión “matan” a su Dios, el hombre no vacila en elaborar un becerro de oro, un Moloch o Marduck, o un “Equus” a quien adorar o culpar por su impotencia.

Sin embargo, el hombre que crea ídolos, no vacila en “sacarle los ojos” a su propio venerado ídolo, cuando éste [sic] le “mira”, lo ve desde “allá” y lo inhibe de expresar sus veleidosos instintos.

En resumen, es una obra genial, bien montada y bien interpretada; este drama de nuestro tiempo, está en nosotros, queda pendiente “si se percibe el mensaje” y el mensaje es mucho más profundo que las líneas aquí esbozadas (p. 4-B).

El 10 de abril, la obra estaba todavía en cartelera, y el periódico *La República* volvía a instar al público a asistir a las funciones. La fotografía que utilizaba era la que ya se conocía de Carlos Catania y Lenín Vargas en plena sesión psicoanalítica.

Antonio Gala: un imprescindible

Anillos para una dama, de Antonio Gala, también formó parte de la temporada de 1976. La obra se estrenó el 23 de abril de ese año, en el Teatro Arlequín, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez. El elenco estuvo formado por Ana Poltronieri, Juan Katevas, Carmen Bunster, Marcelo Gaete, Maritza González y Ramón Sabat.

El día 18 de ese mes, en el periódico *Excelsior* se publicó un amplio reportaje fotográfico, del cual luego se verá una muestra, acompañado del texto “Estreno del Arlequín. ‘Anillos para una dama’” que se transcribe a continuación:

El Teatro Arlequín estrenará, el 23 de abril la obra de Antonio Gala, “Anillos para una dama”, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, con la interpretación de Ana Poltronieri, Marcelo Gaete, Juan Katevas, Carmen Bunster, Ramón Sabat y Maritza González.



Figura 333. Fotografía ensayo de *Anillos para una dama*, de Gala. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1976, sec. 3, p. 4.



Figura 334. Fotografía escena de *Anillos para una dama*, de Gala (Ana Poltronieri y Juan Katevas). Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1976, sec. 3, p. 4.



Figura 335. Fotografía escena de *Anillos para una dama*, de Gala (Ana Poltronieri y Carmen Bunster). Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1976, sec. 3, p. 4.

Presentamos a continuación críticas españolas sobre la obra de Gala recogidas en el libro “El espectador y la crítica”, de Francisco Álvaro.

LA ESTAFETA LITERARIA: “Cuando el teatro sigue directrices en las que cada vez importa menos la palabra, cuando la dramaturgia contemporánea atraviesa por una transición en la que el verbo ha perdido o ve muy disminuida la preponderancia expresiva que en el pasado tuvo, insatisfactoriamente suplida por la expresión corporal, los medios audiovisuales, etcétera, en el centro mismo de este momentáneo desconcierto, viene Antonio Gala, como quien no quiere la cosa, poco menos que disculpándose por tamaña osadía, lo vuelve todo al revés. O quizá sería más apropiado decir: restablece, en genial golpe de efecto, la perdida escala jerárquica de los factores dramáticos”.

ABC: “Que una obra que es fundamentalmente diálogo tenga tal viveza, tal dinámica acción, sea a un tiempo divertida, profunda y emocionante, prueba que la palabra es todavía la única posibilidad real de que el teatro sobreviva a los innumerales pigmeos que hacen todo lo posible por desterrarla y enterrarla”.

INFORMACIONES: “A mi juicio, en ‘Anillos para una dama’ dos anillos de boda, el suyo propio y el que le impone la viudez; anillos que se convierten en eslabones para Jimena que trata de cruzar el Rubicón de la Historia y la Leyenda como herencias condicionantes, para dar paso a los seres de carne y hueso o, por lo menos, a la esperanza de serlo. No es posible vivir la vida como actores de la Historia y no es posible esclerotizar la Historia a base de disfraces comprados al pasado. En el caso de esta obra de Gala, la denuncia que abarca todo esto se cifra en la existencia de un fantasma que pesa sobre todos y les obliga a vivir separados de la vida. La moraleja podría ser que hay que olvidarse del fantasma para salvarse. Pero intentar ese olvido —y la moraleja continúa— resulta imposible, por cuanto existen poderes que viven no sólo de no olvidar, sino de someterse a la visión constante del pasado, matando la vida mientras se fomenta la ópera glorificadora y sacralizada. La obra concluye con el doloroso, terrible, ardiente mensaje sofocado de Jimena, sepultada bajo un inmenso velo negro”.

ABC: “Se atreve Antonio Gala con el más eminente de nuestros mitos: el del Cid Campeador. Le mesa las barbas al Cid, le da azotes a Doña Jimena, hace del fiel Minaya un romántico de la resignación. El mito se desmorona. El monumento pierde solemnidad y mutismo; se anima; desciende a la calle, se sitúa

a la altura del casticismo popular, revela sus entresijos familiares, destapa una realidad posible y palpitante bajo el mármol funerario que había fijado para una actitud más estática”.

NUEVO DIARIO: “El tema de ‘Anillos para una dama’ es España. España sin pande-reta falsa, sin barbas postizas. Amalgama de la cultura y lo popular, con una sabiduría

que acredita al autor de maestro, que conoce el pasado y el presente, única manera de acercamiento verdadero a la arriscada alma hispana; poniendo en el plato todo lo que lo conforma y lo hace ser como es. Y para eso se vale de lo trágico, lo cómico, la sátira, la ironía, el sarcasmo, el desparpajo, el desgarrar, lo lírico, lo craso chocarrero sublimado. Gala, enarbolando la palabra, gana todas las batallas sin un rasguño, sin que le rocen la piel los enemigos del verbo: vaciedad, oscuridad, pesadez”.

ABC: “Gala no es nunca un escribano, un notario, un repetidor de conceptos. Es un poeta creador de realidades nunca vistas, un malabarista del lenguaje, un espíritu original y potente”.

YA: “Hay que reconocer que en esta, como en otras piezas, se sirve Gala de sus mejores armas teatrales: dominio del oficio y del diálogo, cuidada prosa, muy trabajada; a veces poética, desgarrada otras, ligera, humorística, sentenciosa, sarcástica, incisiva, hasta vulgarísima en ocasiones, en busca adrede del efecto” (p. 4, 3.^a secc.).

Algunas de las imágenes (figuras 333, 334 y 335) que acompañaron la publicación antes transcrita, rescatadas aquí por su indudable valor, muestran, diferentes momentos de los ensayos. En la primera están Carmen Bunster (Constanza), Ana Poltronieri (Jimena), Juan Katevas (Minaya), Maritza González (María) y Ramón Sabat (Obispo Jerónimo), durante un ensayo; en la segunda, Ana Poltronieri y Juan Katevas (Jimena y Minaya, respectivamente) cuya relación amorosa genera el conflicto fundamental de la obra; en la tercera, Ana Poltronieri y Carmen Bunster (Jimena y Constanza, el ama).

Dos días antes del estreno, en el periódico *La Nación* del 21 de abril de 1976, se publicó el anuncio sobre el estreno el próximo viernes 23. El aviso de ese día era similar a los que continuó publicando ese medio informativo, como la Figura 336 que se muestra luego, correspondiente al día 30 de ese mismo mes. La composición utilizó como fondo de composición un escudo antiguo de tipo triangular, cortado en cruz, sin figuras ni ornamentos, en el cual se destacó el nombre de la actriz protagonista y el título de la pieza.

La dirección general de esta pieza estuvo a cargo de Luis Carlos Vásquez y el elenco lo conformaban Ana Poltronieri, Juan Katevas, Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Maritza González, Ramón Sabat y Álvaro Marengo. La música fue compuesta por Patricio Arenas expresamente para la obra. La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Pilar Quirós. Como se puede observar, de los integrantes del Teatro Arlequín de los ya lejanos comienzos, solo Ana Poltronieri estaba en este montaje.



Figura 336. Aviso presentación de *Anillos para una dama*, de Gala. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1976, p. 4-B.

El día del estreno, el 23 de abril de 1976, *La Nación* publicó la nota “Teatro Arlequín estrena hoy una obra de A. Gala” ilustrada con una fotografía de una parte del elenco

Hoy el Teatro Arlequín estrena “Anillos para una dama”, del autor español Antonio Gala, ganador de varios premios de literatura. Entre sus obras están: “Los buenos días perdidos”, “Los verdes campos del Edén”, “¿Por qué corres, Ulises?” y “El sol en el hormiguero”.

“Anillos para una dama” es la historia de un hermoso circunloquio, alrededor del vacío, en el que los sentimientos, aunque sean materia evidente del relato y las situaciones, quedan trascendidos a un apasionante plano estético. De ahí que su función dramática sea identificadora y nos enfrenta a la imagen de algo que no se consume, que no acaba de ocurrir plenamente: una forma de vacío, un retablo de convenciones anhelantes incorporado a la vida cotidiana.

Nos encontramos ante un drama que deja al espectador sumido en cierta irritación muy humana.

En “Anillos para una dama”, el escritor baja de su trono a un héroe hacedor de imperios; su heroína ama a un hombre que es su única posibilidad hacia la libertad; sin embargo, los dos poderes, Iglesia y Estado, no se lo permiten.

Con esta obra el Teatro Arlequín abre su segunda temporada de 1976. El estreno será a las 8 de la noche. Actuarán: Ana Poltronieri, Carmen Bunster, Maritza González, Juan Katevas, Ramón Sabat, Marcelo Gaete y Álvaro Marengo.

El diseño de la escenografía y vestuario han sido elaborados por Pilar Quirós y la dirección del montaje es de Luis Carlos Vásquez (p. 4-B).

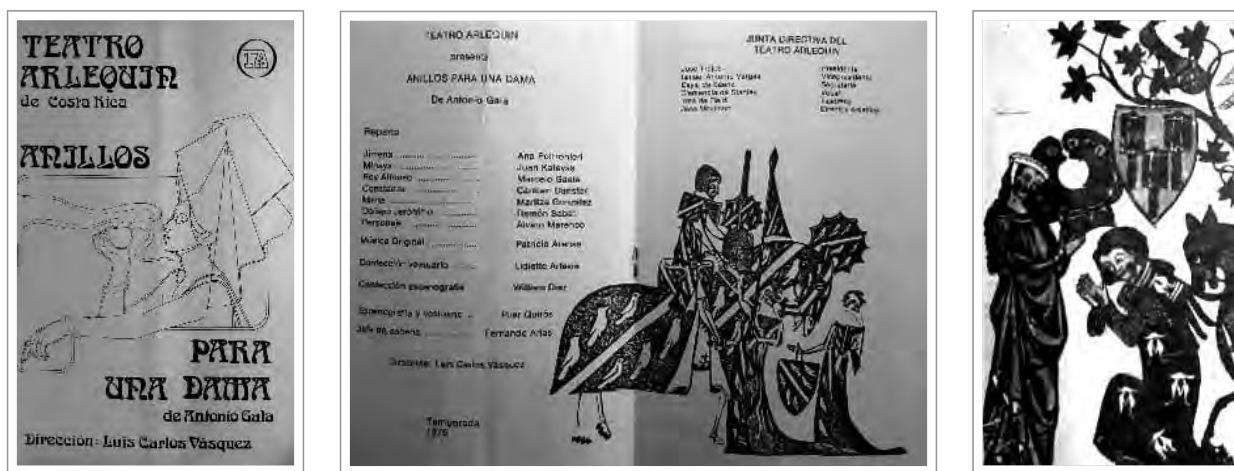


Figura 337. Programa de mano de *Anillos para una dama*, de Gala. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la autora.

El programa de mano (Figura 337) incluyó una sección llamada “Palabras del autor”, la cual se transcribe luego de la imagen y un abundante estudio de Ángel Fernández Santos sobre el Antonio Gala y su obra. Además, contenía una serie de ilustraciones de dibujos y viñetas (cuya autoría se desconoce) que es pertinente rescatar para los

lectores de hoy, pues corresponden a escenas referentes a la práctica caballeresca del Medioevo.

La protagonista de *Anillos para una dama* dice: “Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el *atrezzo* que corresponde a esa historia, pueden parecer locos. Pero más locos son los que creen estar representando la historia verdadera”.

De nuevo cuento hoy una historia española. Sin embargo, en esta ocasión utilizo la Historia de España en cierto modo (Acaso sea la Historia el único río en que nos podemos bañar más de una vez: cualquier cronología es una convención). Por eso *Anillos para una dama* tiene adrede un aspecto intemporal: es más real así. Porque la realidad no se opone a los relatos inventados, sino a los “mundos” inventados.

¿Qué sucede en un pueblo cuando la muerte le arrebató a quien lo guía? ¿Se tolerará a los que lo rodean apearse del pedestal que con él compartieron? ¿Qué será de Jimena sin el Cid? Yo me he permitido contestar imaginando unas horas, no muchas, al margen de la Historia rigurosa.

Jimena, aquí, sabe bien lo que quiere: ser ella misma. Minaya también lo sabe, pero es demasiado fiel a lo que ha muerto y eso le impide transformar el futuro. La hija del Cid sostiene aún una fe que además le es rentable. Constanza –todos los desprovistos– será devota o venal, según los casos... En estas circunstancias, como suele, el triunfo del poder político y el religioso es inevitable: a ambos los mueve sólo el deseo de seguir siendo poderes. Ellos “hacen” la Historia: Jimena se resigna a su papel de personaje con la dudosa esperanza de que, en un posible porvenir, alguien alcance la libertad que a ella le fue negada.

Como siempre, recorro a la participación de los espectadores: aspiro a que los que no se interesen por razones más honradas, se emocionen al menos ante la desventura de un amor prohibido.

Quizá baste con eso.

Antonio Gala (s. d.).

En el periódico *La República* del día del estreno, 23 de abril de 1976, se publicó una fotografía de dos de los integrantes del elenco ataviados con vestidos utilizados en la obra (Figura 333).

Además, se difundió, en esa misma edición, una nota titulada “Anillos para una dama’ hoy”, cuyo contenido era el siguiente:

Esta noche, a las 8, se estrena en el Teatro Arlequín la obra de Antonio Gala, “Anillos para una dama”, una recreación calificada de excepcional por la crítica española, con base en la mitología del célebre Cid Campeador, don Ruy Díaz de Vivar.



Figura 338. Fotografía escena de *Anillos para una dama*, de Gala (Juan Katevas y Maritza González). Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 23.

La obra revive un poco los tiempos del Mío Cid, en el siglo XII, pero ha sido estilizada y construida de modo que se adapte plenamente a las realidades del hombre contemporáneo.

Gala es uno de los autores más sólidos del teatro contemporáneo español y aun cuando su última producción ha recibido mucho la influencia del teatro trivial español, del vodevil y de la comedia, su obra “Anillos para una dama” está considerada como la reivindicación de Gala y su vuelta al teatro profundo y lleno de contenidos existenciales.

La producción del Arlequín es dirigida por Luis Carlos Vásquez y entre los intérpretes figuran Ana Poltronieri, Maritza González y Juan Katevas.

“Anillos para una dama” estará en cartelera a partir de esta fecha todos los días excepto los lunes, por un lapso de aproximadamente dos meses, cuando será sustituida por la célebre pieza norteamericana “Pequeños asesinatos”, que dirigirá Jean Moulaert.

El precio de entrada es de ₡15 y ₡8 para los estudiantes (p. 23).



Figura 339. Aviso presentación de *Anillos para una dama*, de Gala. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 31.

El anuncio de la obra, publicado en *La República* del 24 de abril de 1976 (Figura 339), es extremadamente simple y llama la atención que no indique la hora del espectáculo.

El 25 de abril, en el diario *La Nación*, se publicó el comentario crítico de la escritora Lil Picado, “Anillos para una dama. Estreno de gala en el Arlequín”, el cual puntualizó:

“Anillos para una Dama” es –a mi parecer– una obra de contenido profundamente humano. Radica allí su mensaje y su valor, además de la belleza literaria del texto.

Para su autor, el español Antonio Gala, el hecho histórico rigurosamente expuesto no es importante. Es solamente un puente para cruzar hacia la orilla de las realidades humanas siempre vigentes, siempre a punto de ebullición; por decirlo de algún modo, de las “verdaderas realidades”. Estamos pues, en el trasfondo, en la entretela de la historia: punto estratégico para ahondar mejor en los móviles humanos. Por esto es muy acertado del autor, jugar con elementos actualizantes, ya que los temas que trata son universales en el tiempo y en el espacio. Porque la lucha de una persona (Jimena) por ser ella misma, por su libertad (sea derrotada o vencedora), el dolor de la condena a la “sequedad” afectiva (Minaya), la capacidad de frialdad por el alcance del poder (Alfonso y María) y ese triunfo inevitable de los poderes político y religioso fundidos, son problemas que siempre inquietarán al hombre.

Puede ser que, en España, y para los buenos conocedores de su historia, “Anillos para una Dama” tenga la posibilidad de contener un mensaje histórico-social (actual o no) más hondo. Pero al menos yo, no lo veo así. Me quedo con el mensaje puramente humano que es, en todo caso, lo más importante. En fin, el mismo autor nos dice que quizá baste con que el público se emocione ante la desventura de un amor prohibido; y tiene razón, si pensamos en que, en la raíz de esa desventura, están las causas que la originan: las eternas causas humanas.

Dichas causas son el meollo del claro planteamiento de esta obra: la pugna entre quienes “hacen” la Historia (los poderes movidos por la única ambición de continuar siendo poderes), y los que quisieron vivir “al margen” de la historia (pues anhelan salvar su libertad de individuos), y sin embargo son enrolados en la frenética carrera de los primeros (al menos en sus acciones; su actitud queda intacta).

Entrando ahora específicamente al montaje realizado por Luis Carlos Vásquez, creo que está bastante digno y bien logrado.

Vásquez ha orientado aquí su búsqueda expresiva por los senderos de la sobriedad, buscando, me parece, “la difícil sencillez” (lo que ya en sí constituye un mérito). Logra conducir el desarrollo de la obra con el ritmo y medida necesarios para que este tipo de obra sea efectivo. Además, logra un buen movimiento “plástico” de los personajes. A veces se pierden algunos matices, sobre todo en el primer acto; el segundo, sí es mucho más redondo.

Considero que lo que sucede es que el primer acto ofrece de por sí más dificultades al director. En este caso concreto, no se logra una hilvanación [sic] de hechos muy clara para el espectador, en la parte en que se escucha la voz de Jimena y Constanza reza, y en el desarrollo de dicha situación.

Además, la dirección de Vásquez —a pesar de las buenas soluciones que plantea— no ha encontrado mucho apoyo en la escenografía, que no está bien hecha y entorpece un tanto el valor estético de la pieza.

El vestuario está muy bien conseguido. Vale señalar el hecho de que en los personajes de María y el Rey Alfonso, el traje, el maquillaje y la actitud general, nos dan la imagen “de época” más que en los otros personajes. Esto me parece un acierto, ya que aquellos representan a quienes se ciñen a dicha época, a quienes, armados de frialdad, “hacen” la historia.

En cuanto al aspecto interpretativo, Ana Poltronieri como “Jimena”, nos muestra una vez más que posee una gran presencia, un “duende” (como diría Lorca), que llena y rebasa el escenario. Logra una proyección de sentimientos que conmueve por su sinceridad, dándonos de paso un ejemplo de lo que es hacer un buen uso de la voz.

Quiero subrayar en especial la intervención de Juan Katevas, “Minaya”, quien sabe conducir admirablemente su personaje, mediante una actuación contenida, a través de la cual nos transmite su torrente de emociones internas de una manera muy efectiva.

Carmen Bunster, en el papel de “Constanza”, ha sabido expresar el jugo de su personaje dicharachero y ocurrente. Maritza González logra imprimir en “María”, un interesante sello de sobriedad y buena composición. Marcelo Gaete como “Alfonso VI”, nos da una verdadera lección de lo que debe ser una buena caracterización. Nos sabe introducir en ese equilibrio tragicómico del personaje (además de ser quien mejor se maquilló). Ramón Sabat, construye un obispo Jerónimo lleno de matices efectivos. Álvaro Marengo, nos enseña la importancia que es capaz de tener una participación breve y lograda.

Quiero resaltar también la importancia de haber puesto en escena una obra que esté originalmente escrita en nuestra lengua española, pues permite un contacto directo con unos caracteres culturales, con unas raíces que son también las nuestras (al menos en gran parte), ya que la lengua es uno de los factores que mejor retratan la idiosincrasia de un pueblo.

Existe, sin embargo, un problema que no estuvo del todo solucionado: tenemos que el autor posee una intención de que la obra sea de carácter atemporal. En España, con el detalle del café, y la manera actualizada de emplear el lenguaje, basta para cumplir esa intención; está ya dada. Pero en Costa Rica, es inevitable que se tenga menos conciencia (excepto los estudiosos de la materia) de la metamorfosis que haya podido sufrir el idioma desde esa época hasta ahora, por razones históricas y educativas muy claras; esto hace que el elemento actualizante pierda un tanto su impacto como tal para nuestro público, por lo que en mi opinión, debió ser reformada la presencia de lo atemporal con algún otro recurso de la puesta en escena, ya que de otro modo el hecho de tomar café y el uso de “frases hechas” contemporáneas en España entre los personajes, quedan como detalles un poco aislados, restándole fuerza al objetivo del autor.

Para finalizar, diré que considero (en una interpretación muy personal) que, hacia el final de la obra, cuando se despiden Jimena y Minaya, se encuentra la parte más interesante y válida: son dos seres que han sido derrotados en lo que a su “estar humano” se refiere, pero como espíritus libres (y la conciencia que de ello tienen, sobre todo Minaya), son vencedores.

Así pues, teniendo en cuenta el nivel en que se encuentra el desarrollo del teatro costarricense el montaje de “Anillos para una Dama”, es digno de ser considerado un aporte (p. 4-B).

Ese mismo día 25 de abril de 1976, en el periódico *Excelsior* se publicó la nota, que luego se verá, “Arlequín presentó: ‘Anillos para una dama’”, ilustrada con una fotografía de del elenco de la obra (Figura 340), como si posaran para la ocasión.



Figura 340. Fotografía elenco de *Anillos para una dama*, de Gala. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1976, sec. 3, p. 4.

El Teatro Arlequín presenta todos los días, a las 8 p. m., la obra de Antonio Gala “Anillos para una dama”, bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez.

La obra se caracteriza por el uso de un lenguaje bello, que, en tono humorístico, narra los contratiempos que afronta la viuda del Cid Campeador, Doña Jimena, cuando decide casarse nuevamente.

La interpretación de la brillante comedia está a cargo de Ana Poltronieri, Marcelo Gaete, Juan Katevas, Carmen Bunster, Ramón Sabat y Maritza González (p. 4, 3.^a secc.).

El día 27 de abril, en el diario La República se difundió la crítica de Carlos Morales sobre el montaje de la obra de Antonio Gala con el título “Anillos para una dama, ciertas ambigüedades”. El texto decía así:

“Anillos para una dama”, drama de Antonio Gala. Teatro Arlequín. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Actores destacados: Ana Poltronieri, Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Juan Katevas, Ramón Sabat, Maritza González, Álvaro Marengo. Estreno: 23 de abril de 1976.

A [Argumento]

¿Qué será de Jimena sin el Cid?, tal la pregunta que se hizo el español Antonio Gala para entrar en las divagaciones de recreación histórica que originaron este drama en dos actos, sobre el mito más trascendente de España. El planteamiento se podría quedar en lo puramente sentimental –y el autor lo admitiría– pero, en el fondo, las pretensiones son más vastas: se quiere pergeñar un conflicto existencial muy hondo, que comprende, por un lado, el deseo de libertad de una mujer viuda atada al mito de su marido y, por otro, la erradicación burlona de las tontas tradiciones medievales europeas, que en cierto modo son las mismas de la España de hace muy pocos lustros.

Si el autor logra o no ese cometido, lo veremos en la opinión.

O [Opinión]

Antonio Gala es un autor relativamente nuevo en España. Surge como adalid de un movimiento estético renovador, reunido en Murcia en 1963, que propugna por el teatro popular. Su obra primeriza “Los verdes campos del Edén” encuentra un eco rápido en las estructuras acartonadas del teatro intrascendente español y aunque el autor revela grandes condiciones de armador escénico, como bien lo predijo Alejandro Casona, pronto sería manipulado por la “clase social” que buscaba, desde hacía años, un autor sustituto de Benavente. “Los verdes campos del Edén” mereció duras críticas por ambigüedad y más tarde vinieron “El sol en el hormiguero” y “Noviembre y un poco de hierba”, obras mucho más realistas que desconcertaron a la crítica y revelaron que Gala es un autor que pretende hablar **de hoy y de España**, lo cual lo obligaba a mantenerse silencioso, salvo en sus incursiones de cine y televisión, donde el autor estuvo dispuesto a transigir y producir libretos inofensivos como “Si las piedras hablaran”, donde con cierta comicidad, Gala recrea un poco la historia de España.

Más tarde vino “Los buenos días perdidos”, pieza que logró gran difusión internacional y reactivó un poco al silencioso guionista.

Dentro de ese contexto de limitación creativa, ya por el peligro de “llamar las cosas por su nombre” como diría Constanza, o bien por la negra tradición comercial que dejó Benavente en las tablas españolas, Gala fue absorbido por el medio y es en 1973, como un respiro –confuso, pero respiro– que surge “Anillos para una dama”, obra que es estrenada en setiembre de ese año, en el Teatro Eslava de Madrid, obtiene numerosos premios bajo la dirección de José Luis Alonso.

La obra está construida sobre la base de la primacía del verbo y el autor dispone de los instrumentos literarios necesarios para darle belleza expresiva a una idea siempre, como la viudez de Jimena. Los parlamentos cortos, chisporroteantes, alusivos a realidades actuales, dan a la obra una frescura singular que la coloca dentro de la siempre añorada línea del teatro que también se oye. Gala maneja muy bien el verbo y aun cuando el director Vásquez debió adaptar a lo nuestro algunas expresiones típicas españolas que aquí no se entienden, la mayoría de los textos son asequibles a nuestro público y producen el efecto deseado.

A pesar de llegar al país con una estela de premios y elogios, “Anillos para una dama” es una pieza que a nuestro juicio padece una evidente ambigüedad: mientras en algunos momentos el autor se mofa de ciertos hechos históricos españoles, en otros se torna dramático y sublima la figura de Jimena hasta las lágrimas, pasando rápidamente de un tono de comedia a otro de tragedia, sin que ello esté plenamente justificado por el objetivo primario de desmitificar al CID y a las costumbres del medioevo que aún prevalecen en la España de hoy. El autor ha querido empaquetar en un envoltorio de risas un frasco de soda cáustica y se ha visto enredado en su propia cuerda, al convertir en ambigüedad el tono general de la pieza, con lo que el espectador se descontrola.

El problema de la libertad de Jimena, atada a la memoria del Cid, y de Minaya, cuyas actitudes dependen de la fidelidad al líder muerto, va mucho más allá de lo puramente sentimental y dentro de la armazón tragicómica que ha trazado Gala de que “aspiró a que los que no se interesen por razones más hondas, se emocionen al menos ante la desventura de un amor prohibido”, no es admisible dentro de un teatro que pretende ser total y sólo sería aceptable si calificáramos a “Anillos para una dama” como una comedia monda y lironda, cosa que estoy seguro no avalaría el autor.

Desde ese punto de vista, la obra está repleta de festiva verbosidad, de buen manejo del idioma y de la adecuada carpintería teatral, incluso resulta agradable en su contenido, pero termina quedándose en los bordes de planteamientos mucho más profundos y mucho más trascendentes y teatrales que el simple conflicto amoroso.

Dentro de esa ambigüedad del texto, ha tenido que moverse el director y el resultado de la **mise en scène** es también ambiguo.

Mientras doña Jimena o Alfonso VI toman las cosas al desgaire y la mofa en el primer acto, ya en el segundo se han puesto tan melodramáticos como el cuadro que inicia y cierra la obra y todo el énfasis del director está puesto en ambos objetivos y no en uno de ellos, como hubiera sido más eficaz. El mismo vestuario de Jimena revela esa doble tonalidad y en vez de atemperarlo como en la puesta española, Luis Carlos Vásquez lo ha ridiculizado en el obispo, en Alfonso y en el personaje. La escenografía, incolora y de una funcionalidad mínima, acaba por redondear ese marco de dubitaciones que impera en la función.

En la parte interpretativa estuvo nuestra satisfacción mayor con ese monumento escénico que es Ana Poltronieri, sin embargo, tampoco su trabajo total mantuvo una altura constante. La noche del estreno la vimos cargada de tensión, frente a un público fanático de sus creaciones y todavía el domingo –volví esa noche para despejar dudas– ante otra clase de espectadores, manifestó un recorrido variable que pasaba de momentos exultantes, donde dominaba toda la escena con su excelente voz y encanto personal, hasta momentos poco significativos donde no fue más que ella misma, la misma Ana Poltronieri, que se sintió muy a gusto en “Tango” o en “Pinocho Rey”, pero sin darle vida en el entarimado a un ser de carne y hueso como

los que se le recuerdan en “Las sillas”²⁶³, “La visita”²⁶⁴, “La casa de Bernarda Alba”²⁶⁵, etc. Ana Poltronieri tiene que trabajar más su bien probado poder de concentración, para que el personaje no marche por antípodas y nos dé esas creaciones rectilíneas y seguras a que nos tiene acostumbrados.

Marcelo Gaete, dentro de un vestuario bastante ridículo, deja entrever que es mucho más que un comediante. Katevas, sin desdoblarse de Katevas, da un buen trabajo y lo mismo todo el resto del elenco.

No hay que equivocarse: “Anillos para una dama” es una buena obra, bien teatral, plena de riqueza verbal, con personajes bien delineados y sátiras acertadas, pero metida dentro de un esquema ambiguo que le resta fuerza y que probablemente proviene de esa gran maquinaria del teatro intrascendente español que sólo han podido burlar Buero y unos pocos autores más [negritas pertenecen al original] (p. 23).

En el periódico *La República* del 28 de abril, se difundió una fotografía en la que aparecían Ana Poltronieri, Juan Katevas y Maritza González en una escena de la obra para recordarle al público que continuaba en cartelera en el Teatro Arlequín.

Ese mismo día, *La Nación* publicó un artículo escrito por el profesor universitario y especialista en teatro, Gastón Gaínza, titulado “Anillos para una dama. Divertimento dramático en dos claves”. Sus términos eran estos:

Se estrenó el viernes 23 “Anillos para una dama” del dramaturgo español Antonio Gala. Recordé su lectura y una información recibida hace algunos meses, en el sentido de que su representación se ha mantenido en cartelera en Madrid desde el día de su estreno: 28 de setiembre de 1973.

Al asociar ambos estímulos –lectura y conocimiento de su éxito como espectáculo–, consideré adecuada la interpretación que le di a su mensaje después de haberla leído.

Aunque no se trata de una obra compleja (al menos, en apariencia) he creído oportuno anticipar un comentario acerca de su contenido, con el único propósito de contribuir a que el público pueda gozar su representación de manera más plena. Como quiera, que mi intención trasciende los marcos específicos del análisis literario, evitaré conscientemente la utilización de terminología y selección metodológica propias de la teoría literaria vigente.

Considero que la obra posee dos niveles de significación: uno, en la superficie, expone una anécdota sentimental vinculada con un asunto histórico del siglo XI; el otro, estructurado como plano de significaciones profundo, apunta a la explicación de formas actuales de organización social preferentemente establecidas en los estados

263 *Las sillas*, de Eugene Ionesco, fue estrenada por el Teatro Universitario en el Teatro de Bellas Artes el 13 de agosto de 1971, dirigida por Carlos Catania.

264 *La visita* (o *La visita de la vieja dama*), de Friedrich Dürrenmatt, fue estrenada el 31 de agosto de 1968, por el Teatro Universitario, para el Primer Festival de Teatro CSUCA (Consejo Superior Universitario Centroamericano) en el Teatro Nacional. La obra fue dirigida por Daniel Gallegos.

265 *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca fue estrenada el 8 de noviembre de 1966, por el Teatro de Costa Rica de la Dirección General de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública, en el Teatro Nacional y fue dirigida por Lenín Garrido.

hispanicos. Formalmente, el autor introduce elementos de vinculación entre ambos niveles, cuya existencia da garantías para sustentar la tesis hasta aquí expuesta.

En el nivel primario, el autor propone la existencia de un amor secreto entre doña Jimena, la viuda del Cid, y Minaya Alvar Núñez, sobrino y lugarteniente del Campeador. La acción transcurre a partir del momento en que se conmemora el segundo año de la muerte del Cid, dato que debe ser interpretado en el código de usos hispanicos relativos a la viudez; se estima en nuestra cultura que dos años constituyen un plazo prudente en el que una viuda debe permanecer absolutamente fiel a la memoria del marido muerto. Por tanto, como quiera que la acción dramática comienza cuando se ha cumplido tal plazo, el espectador debe entender la legitimidad del anhelo de Jimena: contraer segundas nupcias. Lo significativo de este proceso reside en el intento de configurar este nuevo matrimonio dentro de los marcos actuales de elección libre de la pareja; y aún más, en que dicho intento es materializado por la mujer, en el sentido de que es Jimena quien toma la iniciativa. Ante los requerimientos de ella, Minaya se ve obligado, prácticamente a confesar un sentimiento que permanecía oculto para sí mismo en la medida en que aparecía como infidelidad y deslealtad para con su señor.

El ambiente de la obra es la ciudad de Valencia, última gran conquista del Cid, quien la cede como regalo valioso a su mujer. Esto tiene importancia para la comprensión del texto: constituye uno de los soportes significativos en que se asienta la permanencia del recuerdo del héroe. Funciona, por tanto, como un elemento perturbador de la relación entre Jimena y Minaya; actúa, especialmente, sobre la libertad de éste [sic] para satisfacer su proyecto sentimental. Con todo, al descubrir el conflicto, los amantes advierten que serán capaces de vencer los escrúpulos surgidos sobre la base del recuerdo que ambos guardan del Campeador. Sin embargo, la aparición de otros factores impide la consumación de sus anhelos: el status de Jimena es el más relevante de ellos. Su condición de viuda del héroe le obliga a renunciar a su libertad, y le exige, con tal renunciamento, posponer sus intereses en favor de abstracciones políticas. Su hija, doña María; Jerónimo, el Capellán del Cid; el Rey Alfonso VI, a quien le gusta ser llamado emperador; y Constanza, vieja dama de compañía de Jimena, son los agentes-personajes del motivo de la disuasión. Jimena debe acatar la decisión política que, en distinto grado, contribuyen a establecer los personajes citados. El término de la obra posee características de una tragedia, amplificado por la decisión de abandonar Valencia a los moros y confinar los restos del Cid y su viuda en el Monasterio de Cardeña. Este último detalle denota el fracaso rotundo de la empresa libertaria del Campeador: vuelve al origen, al punto en el que deja a su mujer y sus hijos antes de salir al destierro, a la vez que el más importante trofeo de sus hazañas –Valencia, la gentil–, vuelve a poder de los moros.

Si el contenido de la obra sólo fuese el que aquí se ha expuesto, quedarían sin explicación funcional, literariamente hablando, diversos elementos de su estructura. Vendrían a ser, contrariamente de lo que el mensaje propone, factores disociadores del halo trágico en que se concluye el texto. Incluso, le conferirían a la obra un carácter farsesco que, de ningún modo sería lícito achacarle: primero, porque la memoria del Cid constituye uno de los elementos patrimoniales más venerados en la cultura española, y, segundo, porque la anécdota de un amor imposible encuadrada dentro de principios éticamente irreprochables, no se aviene con la frivolidad de la farsa.

Es necesario, por tanto, preguntarse por la finalidad que tales elementos poseen en la estructura de la obra. Ante todo, conviene destacar que en su totalidad ellos corresponden a anacronismos: la larga escena del café que beben, entre evocaciones, Jimena y Minaya es uno de los más característicos; pero ya he llamado la atención sobre todo: la libertad femenina de elegir pareja (que, aun cuando sea invocada

para segundas nupcias, es absolutamente incompatible con las costumbres de la época del Cid; piénsese que todavía en el siglo XVIII, Moratín satiriza los usos de casar a las hijas con candidatos elegidos por los padres).

Junto a éstos pueden ser citados muchos más: vocablos como “snob”, que para referirse al Cid utiliza el Rey Alfonso, y un casticismo chulapón –cuyos orígenes han de ser establecidos en el desenfado saineteril del XVIII– del que no se priva ni la propia Jimena (“Hacer la marimorena”), por ejemplo.

La existencia de estos anacronismos, según mi punto de vista, está puesta al servicio de una intención actualizadora del sentido simbólico de la obra. Aquí entra a tallar pues, la concepción de un nivel profundo de su contenido. Para acceder a él, es necesario reducir la significación de los diversos elementos que constituyen el nivel superficial, a una denotación simbólica. Me limitaré a exponer sucintamente algunos de los procesos más destacados de simbolización que el texto hace evidentes, toda vez que un estudio detenido sobrepasaría con mucho las limitaciones del presente comentario.

El conflicto sentimental de la superficie se resuelve, ante todo, en símbolo de lucha por la libertad. La memoria del Cid, por su parte, denota simbólicamente el patrimonio de conquistas de un pueblo en el plano de los derechos y de la justicia. Por tanto, Jimena es la patria entendida como el pueblo que la habita y la sostiene, y Minaya un posible camino político de liberación sustentado en el patrimonio histórico original.

Alfonso VI simboliza el poder autocrático; Jerónimo, el rol histórico de la Iglesia. La sordera de Jerónimo adquiere, pues, un sentido totalmente divorciado del que pudiera atribuírsele si la obra fuese una farsa. En cuanto a doña María, la hija del Cid, obcecada en la implacable decisión de subordinar la existencia al poder establecido, es símbolo de los grupos dominantes, dispuestos a imponer sus principios aun a costa de la reducción total de derechos en los otros. Es más discutible, quizá, el papel simbólico de Constanza: evidentemente la caracterización inmediata de mujer del pueblo, crédula pero ladina, la sitúa en oposición a Jimena, aunque en el fondo sea el personaje que más cerca se encuentra de los anhelos de libertad de la protagonista. Su diferencia estriba, sin embargo, en que acepta la voluntad del poder por conveniencia, y se presta incluso al papel de alcahueta que le propone el Rey (Estado) y Jerónimo (Iglesia).

Dejo para el final un comentario acerca de la alternativa que Alfonso, con la complicidad de Constanza, ofrece a Jimena: evitar el matrimonio con Minaya, pero materializar clandestinamente sus anhelos de amor; incluso, en gradación que no debe ser soslayada para la comprensión adecuada de la obra, le ofrecen hasta la posibilidad de que se desposen en secreto, aunque aparezcan como personas absolutamente desvinculadas ante la opinión de los demás. Por cierto, este elemento posee una fuerte denotación simbólica: el cinismo y la corrupción de un Estado autocrático representado por el Rey.

Las dos claves a que me he referido en este comentario sobre “Anillos para una dama” nos permiten acceder, conforme he señalado, a dos niveles de su contenido. Quien utilice sólo la primera, con que abrirá la cámara del nivel superficial, obtendrá de todos modos la satisfacción de gozar de una obra estupendamente bien escrita y muy rigurosamente atendida a la técnica escénica; tal vez extrañe la presencia de anacronismos y considere que la obra carece de acción, en la medida en que se desenvuelve fundamentalmente por medio del lenguaje.

Pero quien utilice la segunda clave, accederá a una obra de tesis que plantea el precio que debe pagar una nación con el advenimiento de un Estado autocrático: la pérdida de la libertad de su pueblo. Esta forma de poder no es extraña, lamentablemente, de los países hispánicos; al contrario, si echamos una ojeada rápida a las características de los Estados hispánicos contemporáneos, comprobaremos con angustia que abunda y se extiende. En este sentido, la obra de Gala debe quedar situada en el ámbito de las novelas como **Señor presidente**, de Asturias, **El recurso del método**, de Carpentier, y **El otoño del patriarca**, de García Márquez. La diferencia temática más importante es la de presentar el conflicto de la libertad en un Estado autocrático, en un nivel profundo, disimulado, recóndito: esto se entiende si se considera que la obra fue escrita en España antes de la muerte de Franco.

La aparente inexistencia de acción que algunos críticos han achacado a la obra, corresponde a la fuerte intencionalidad simbólica que la configura. En efecto, es el lenguaje –instrumento simbolizador por excelencia– el factor constitutivo del mundo dramático y de las relaciones entre sus componentes. Por tanto, en su contemplación radica la posibilidad de adentrarse en los significados últimos del texto [negritas pertenecen al original] (p. 4-B).

Por su parte, el diario *Excelsior* de esa misma fecha, 28 de abril, publicó el comentario crítico de Alberto Cañas (O. M.) titulado “Anillos para una dama”, cuyo contenido era el siguiente:

El teatro costarricense –ese fenómeno increíble del último cuarto de siglo– ha sentido una especie de alergia por la dramaturgia española reciente. Inicialmente, hace muchos años, hizo unos tanteos con Alejandro Casona, que dejó de interesar muy pronto; luego, salvo alguna incursión ocasional por los predios de Miguel Mihura o Edgar Neville, sus esfuerzos todos se han producido en torno a la obra de García Lorca. Es cierto que problemas de montaje y alto costo han impedido la presentación del teatro de Valle-Inclán, y de las grandes piezas de Buero Vallejo, pero en general el signo español ha estado muy ausente.

La ausencia ha estado en mucho justificada. Durante muchos años, España produjo un teatro conformista, benaventino, superficial, “de consumo”. Pero en los últimos tiempos, ha presenciado un renacimiento verdadero, en la figura de otros dramaturgos como Lauro Olmo, Carlos Muñiz, José Martín Recuerda, y otros. Y comienza a despertarse entre nuestros directores y conjuntos, curiosidad por lo nuevo español (la misma que se observa en todos los terrenos). Y la primera manifestación concreta de ello es la presentación que ha hecho el Arlequín de la pieza de Antonio Gala “Anillos para una Dama”.

Estrenada a fines de 1973, la comedia monopolizó todos los premios imaginables, tuvo un éxito cuantioso de crítica y taquilla y ha comenzado un peregrinaje internacional de éxitos. Su autor, andaluz y apenas cuarentón, era ligeramente conocido entre nosotros por la presentación que la Compañía de María Guerrero nos hizo en su primer viaje, de su obra “Los Verdes Campos del Edén”, que desencantó a todos.²⁶⁶

266 La compañía titular de Teatro María Guerrero, de Madrid, dirigida por José Luis Alonso y Víctor Andrés Catena, estuvo en Costa Rica en enero de 1969 y presentó, en el Teatro Nacional, las obras: *La dama duende*, de Calderón de la Barca, *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, *El señor Adrián, el primo*, de Carlos Arniches, *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, *La rosa de papel* y *La enamorada del Rey*, de Valle-Inclán (archivo personal de la autora).

Pero “Anillos para una Dama” es otra cosa. Estamos ante una obra madura, sólida, bien construida, mejor escrita y perfectamente moderna.

Es la historia de Doña Jimena que, viuda del Cid, decide un buen día enamorarse, lo cual la convence de que todavía tiene derecho a vivir (cosa que no ha hecho); pero la historia es la historia; la viuda del Cid no puede ser una mujer, puesto que es un monumento nacional. El Estado, el Rey, la guerra, la historia, la tradición, la Patria, todo se le atraviesa en su camino. Jimena –tal el fallo– no es un ser humano, sino una pieza del patrimonio nacional, por no decir del *establishment*.

Si uno desea, puede ver en “Anillos para una Dama” la lucha entre el ser humano y el aparato social que se propone ahogarlo. Aparato social representado cruelmente, hasta el absurdo, por la tradición patriótica y la historia. El de Jimena es un caso extremo, pero el dramaturgo sabe plantearlo –reduciéndolo o ampliándolo, según se lo quiera ver– en términos de experiencia inmediata que nos afecta a todos. Y no es que use –con gran inteligencia– un lenguaje actual, sino que sentimos que en todo esto hay una especie de comentario mordaz sobre nuestra condición cotidiana de seres apresados por la convención, el ambiente y las estructuras de poder.

Con gran donaire, Gala consigue que la pieza oscile entre un patetismo casi trágico, y un humor consistente y fino que no desdenna, cuando es del caso, la palabrota medieval que habría regocijado al Arcipreste de Hita, ni tampoco la alusión telúrica, gruesa y vulgar que los clásicos amaron como salida de la entraña popular. Hay un personaje –la vieja ama Constanza– que es una especie de coro por medio del cual el pueblo observa y comenta los sucesos.

Escrita en la más hermosa, imaginativa y elegante prosa castellana que se haya escuchado en un escenario desde los tiempos de Valle-Inclán, prosa que reclama comparación con la de Borges y Carpentier, con la de Cela y Cortázar, “Anillos para una Dama” tiene, por esa misma razón, el ritmo de su riquísimo lenguaje, y nos invita, ante todo, a escuchar (cosa que ya no es frecuente en el teatro, donde muchas veces el gran aparato de lo visual nos impide hacerlo). Y el director Luis Carlos Vásquez –adelantemos algo sobre su labor– lo ha comprendido así en una puesta discreta donde nada se interpone en nuestro placer auditivo.

La pieza –un poco dentro de la línea iniciada a partir de 1930 por Jean Giraudoux– tiene un propósito desmitificador. ¡Basta ya de mitos, veamos al ser humano! El Cid (como la Santa Juana, de Shaw), es una incomodidad, un obstáculo, un monumento pétreo que impide a su viuda vivir. Entonces Jimena lo baja de su pedestal, pues si no lo baja, no pasará ella de ser una institución. Que fracase, es otra cosa. Hay un juego de contrastes entre la conducta que el rey Alfonso VI exige de Jimena, y la conducta que Jimena acusa en el Rey, hedonista, absoluto, gozador, pero todo en nombre de la razón de Estado. Que siendo él mismo la razón de Estado, la convierte en justificación de sus goces, placeres y hasta menudos crímenes. Todo es un conflicto estupendamente teatral, y en última instancia una virulenta e intemporal sátira política, que –empleando anacronismos y crudezas, burlas y veras, y sobre todo obligando a todo y a todos a poner los pies en la tierra, que es decir en el barro– logra plantear una intriga casi cómica y al mismo tiempo un drama que, aunque no lo queramos, es doloroso.

Vásquez ha entendido bien la obra, y nos la ha entregado intacta y realizándole con gran talento de director, sus virtudes. Este joven director se ha revelado y mantenido con direcciones imaginativas y personalísimas de textos trabajados por él o en compañía suya –“Invasión” y “A ras del suelo”, las mejores–. Pero le faltaba afirmarse como traductor escénico de obras pre-establecidas, pues sus montajes

de “La Ratonera” y “Flor de Cactus” no alcanzaron la altura de los otros. Con “Anillos para una Dama”, Luis Carlos Vásquez se consagra como un director que, con plena conciencia de los significados, cuida la exterioridad de las palabras, la ambientación y los movimientos. Aquí se ha convertido –sin sacrificar su imaginación ni su talento– en el fiel e inteligente servidor de la obra y de su autor y al mismo tiempo en el conductor eficaz de un reparto de gran capacidad; el resultado total es una dirección a la que sólo puede dársele el calificativo de brillante.

Se esperaba el regreso de Ana Poltronieri a las tablas. Un papel en el cual no le bastara ser ella misma, ni proyectar su personalidad particular de actriz, sino que la obligara a entregarse en una caracterización profunda y comprensiva. El regreso es triunfal. La de “Anillos para una Dama” es una Poltronieri como hace tiempo no veíamos (¿Desde “Danza Macabra”?)²⁶⁷. O sea, una Jimena total, apasionada y desparpajada, dura y tierna, burlona y dolorosa, que la actriz lleva por donde hay que llevarla. Y a pesar de que la noche que nos tocó se le notaron –sobre todo en el primer acto– problemas leves de dicción y de memoria, lo cierto es que su instinto de actriz se impuso, y la euforia de los aplausos del público lo reconoció. Será para siempre, éste [sic] de Jimena, uno de sus grandes papeles. Su escena final es grandiosa.

Junto a ella lucen todos, absolutamente todos. Marcelo Gaete, en uno de los papeles más ricos del repertorio moderno, el del rey Alfonso, demuestra que es todavía mejor actor y mejor comediante de lo que nos hizo aplaudir en “Cómo lo hace la otra mitad”. El juego estelar entre Jimena y el rey es perfecto y preciso, bien pulseado por el director, y bien servido –excepcionalmente bien servido– por actor y actriz. La labor de Gaete es de un asombroso y feliz profesionalismo.

El papel que le tocó a Juan Katevas es ingrato, de pocas posibilidades; sin embargo, su sobriedad, su conciencia de actor y su talento le dan más relieve del que cabría esperar.

Carmen Bunster aprovecha hasta la última gota de su sabroso papel de Constanza. Necesitaba que la viéramos en una obra que le permitiera actuar y moverse con comodidad y sabrosura y aquí lo ha encontrado.

Maritza González, como María, la hija del Cid, ofrece el mejor trabajo que haya dado desde “La Casa”²⁶⁸, y por fin comienza a cumplir –ahora sí– la promesa rotunda que manifestó en la menospreciada obra de Gallegos.

267 *Danza macabra*, de August Strindberg, fue estrenada por el Teatro Universitario el 17 de julio de 1970 en el Teatro de Bellas Artes. Fue dirigida por Daniel Gallegos, con elenco compuesto por Ana Poltronieri, Carlos y Alfredo Catania, Olga Marta Barrantes y Olga Zúñiga.

268 *La casa*, de Daniel Gallegos, montaje ya reseñado en esta investigación.

Después de un pequeñito papel en “María Estuardo”²⁶⁹, había que esperar una segunda aparición entre nosotros de Ramón Sabat. El pequeñito papel anunció cosas que ahora se manifiestan. Su Obispo Jerónimo es –como todo lo que nos está ofreciendo Vásquez y sus actores– prácticamente perfecto.

La escenografía es discreta y el vestuario brillante; ambos de Pilar Quirós.

Era un compromiso serio el del Arlequín, después del éxito espectacular de “Equus”. Pues bien –salvadas las diferencias entre obra y obra–, podemos decir que el segundo espectáculo que ofrece el Arlequín este año, merece un éxito como el del primero, y no hay necesidad de agregar más (p. 4, 2.^a secc.).

Una vez terminada la temporada de *Anillos para una dama*, el Teatro Arlequín se dispuso para llevar al escenario la obra *Pequeños asesinatos*, de Jules Feiffer, bajo la dirección de Jean Moulaert, como ya se sabía por una nota transcrita antes, la cual fue publicada en el periódico *La República* del 23 de abril de 1976.

El 14 de julio de 1976, se difundió en el periódico *La República* una nota titulada: “‘Pequeños asesinatos’ en Teatro Arlequín” que decía lo siguiente:

Para el próximo 17 está programado en el Arlequín el estreno de la singular comedia norteamericana “Pequeños asesinatos”. Obra del renombrado caricaturista y escritor de historietas satíricas Jules Feiffer. La pieza obtuvo gran éxito al final de la década del 60 en diversos escenarios del mundo. También ha sido llevada a la pantalla.

El montaje está a cargo de Jean Moulaert, director con más de veinte años de constante labor teatral en nuestro medio, que se ha granjeado el respeto y cariño del público costarricense.

Lo acompaña un talentoso elenco de artistas nacionales y extranjeros, todos ellos conocidos y admirados de los amantes del teatro, entre otros, Marcelo Gaete, Vicky Montero, Jorge Ureña, Carmen Bunster y Ramón Sabat.

Todo promete que el estreno aumentará los éxitos obtenidos por el Arlequín durante esta temporada. La escenografía y ambientación son de Pilar Quirós y la traducción fue hecha por Andrés Sáenz (p. 23).

En la edición del 17 de julio de ese mismo medio informativo, *La República*, se publicó la siguiente nota titulada “Estreno hoy en el Teatro Arlequín”:

Después del patetismo de “Equus” y de la ironía de “Anillos para una dama”, obras que confirmaron el destacado puesto que el Arlequín ocupa en la labor teatral nacional, esa misma agrupación, la más antigua del país, ofrece a partir de hoy sábado 17 de julio “Pequeños asesinatos” comedia satírica de fina penetración psicológica y desbordante hilaridad, a la vez, salida de la pluma del renombrado humorista norteamericano Jules Feiffer.

Participan en la obra, bajo la dirección de Jean Moulaert, actores nacionales y extranjeros del calibre de Vicky Montero, Marcelo Gaete, Carmen Bunster, Jorge Ureña, Ramón Sabat y el joven actor Sergio Quesada. La escenografía está a cargo

269 Estrenada en el Teatro Nacional el 23 de agosto de 1975 bajo la dirección de Daniel Gallegos.

de Pilar Quirós, cuyas ambientaciones han recibido el elogio unánime de la prensa y el público. La traducción fue hecha por Andrés Sáenz (p. 23).

Al día siguiente, 18 de julio, se difundió en *La República* una imagen de dos de los participantes en el montaje, cuyo pie era el siguiente:

Anoche se estrenó, en medio de gran animación, la obra de Jules Feiffer “Pequeños asesinatos”, una pieza cómica norteamericana que continuará presentando el Arlequín todas las noches a partir del martes. En escena: Marcelo Gaete y Vicky Montero (p. 26).

El día 20, también en el periódico *La República*, se publicó la crítica de Carlos Morales titulada: “‘Pequeños asesinatos’ de la doble ironía”. El texto decía así:

“Little Murders”, comedia de Jules Feiffer. Teatro Arlequín. Dirección: Jean Moulaert. Estreno: sábado 17 de julio de 1976.

A. [Argumento]

“Pequeños asesinatos”, cuya versión fílmica anduvo disimuladamente por nuestras pantallas hace un tiempo, ha sido considerada como la pieza revelación de un nuevo tipo de humor que colinda un poco con la ironía y el humor negro de “Masch”, pero que según los críticos norteamericanos viene a tipificar algo que han dado en llamar el sentido del humor judío, o más bien, el crudo humor de los judíos que emigraron a los Estados Unidos.

La pieza trata de brindar la semblanza de una familia de ascendencia judía, instalada en medio de una gran ciudad que puede ser Nueva York o cualesquiera otra de esas locuras gigantescas que inventaron los gringos, donde la violencia es el pan de cada día. Por medio de la ironía se tratan de representar los días ligeramente posteriores al asesinato de John Kennedy, cuando la violencia azotaba inmisericordemente casi todos los polos de los Estados Unidos y nadie podía escapar a la contaminación de la sangre, por más que se defendiera. Es un testimonio de esos días aciagos en que la lista de asesinatos supera las tres cifras y el FBI está prácticamente maniatado frente a los destripadores, los francotiradores esquizofrénicos y la violencia imperante en las calles que dieron, por ejemplo, a Washington, el nombre de la ciudad más peligrosa del mundo.

La familia Newquist, integrada por un niño medio playboy con inclinaciones feminoideas, una niña liberal que es todo un peligro para los hombres, un joven nihilista y dos viejos tradicionales que nada pueden hacer frente a ellos, trata de subsistir en medio de los tiroteos que rompen sombreros, destrozan bolsas de compras o agujerean un zapato. No lo consiguen. La contaminación los alcanza y acaban envueltos en ella.

O. [Opinión]

Este tipo de humor judío, que arranca risas dolorosas de situaciones nada confortables, es más o menos la línea que los norteamericanos conocieron en una famosa serie de televisión que llevaba por título “All in the family”, cuyo truco consiste en plantearse o decirse barbaridades entre los personajes, de la manera más normal, cosa que, dicho sea de paso, encaja muy bien en ciertas familias arquetípicas de la clase media norteamericana actual. Impera en el diálogo la frase gruesa, y los autores de esa línea, que Feiffer representa, no escatiman la oración vulgar o la palabra soez. En el juego de palabras que se compone con las más descarnadas imprecaciones

entre los personajes y el doble sentido vulgar que tienen en el **slang**, radica buena parte del efecto cómico.

No se puede decir que la pieza es una perfección dramática. Más bien habría que indicar que la obra es de grandes momentos, pues alcanza puntos culminantes en situaciones de memorable comicidad, pero a veces decae con igual fuerza, cuando el autor tiende al sermoneo y los parlamentos son excesivamente extensos.

En la puesta de Jean Moulaert hay un evidente descuido de todos los factores que le dan cuerpo a “Pequeños asesinatos”, comenzando porque la ambientación de Pilar Quirós es cualquier hogar de clase media costarricense, pero muy poco tiene que ver con el apartamento desordenado y chusco de un quinto piso, donde viven los Newquist. Se ha tratado con la escenografía de dar la impresión del mal gusto que caracteriza a los **bulines** de neoyorkinos, pero el resultado, posiblemente obligado por la falta de recursos y la necesidad de acudir a casas comerciales que no disponían del mobiliario indicado, es una mezcla de muebles medio modernos que desentonan y no ambientan para nada el **hábitat** hogareño de esa clase familiar.

Ha trabajado Moulaert –extraño para un director que domina el inglés– con base en una traducción muy deficiente de Andrés Sáenz. Es un texto morigerado que no acierta a recrear las situaciones irónicas y cómicas que tiene el libreto original y que en algunos casos traduce literalmente hasta quitarle todo el efecto a frases burdas que son esenciales para las pretensiones de Feiffer. No hay mayor ingeniosidad en la resolución del movimiento escénico y todo tiende a aglutinarse en un cuadrante apretujado de muebles inútiles y desentonados. El reiterado efecto del sanitario acabó por convertirse en un lugar común nada simpático e incluso hasta se han descuidado detalles de lógica, como el de las dos balas que penetran en el cuartucho: la que rompe el sombrero al sargento, lo hace por una puerta perfectamente cerrada y lo daña en un punto donde debería haberle volado los sesos antes. La que asesina a Patsy se escucha por la derecha, pero cumple su efecto en la ventana izquierda. Es cierto que Feiffer busca llevar las cosas hasta un margen de exageración, pero también lo es que no pretende hacer un teatro del absurdo, sino basado en la ilógica realidad de una civilización monstruosa, razón de más para que tales detalles sean cuidadosamente aprovechados mediante el truco realista y de efecto cómico y no la sorpresa irracional que invita a la perplejidad.

En cuanto a la interpretación, es necesario decir que hay una marcación errada del director, pues los personajes tienden a ser artificiosos en pos de la risa del público, cuando es más bien la naturalidad con que se comporten, lo que resalta lo absurdo y lo cómico de las relaciones. Después de todo no es una mentira que las familias de esa clase se comporten así, pero tienen que hacerlo naturalmente y si no, recordemos tan solo las recreaciones geniales que Elliot Gould, Donald Sutherland y Alan Arkin nos dieron en la versión cinematográfica. Eso corroboraría el aserto de que la pieza requiere de un elenco de gran categoría, pero al mismo tiempo es precisa una buena orientación del director y un gran trabajo individual, cosa que, lamentablemente, no aparece en este montaje. No hay ninguna penetración en los personajes y los actores tienden a la recitación o al gesto descomedido, con lo cual, la difícil pretensión cómico-evangelizante de Feiffer, se verá más frustrada.

Es posible que, en el curso de las nuevas funciones, que automáticamente serán un laboratorio para los actores, estos comprendan más la verdadera tesitura de sus personajes y los resultados se vean mejores [negritas pertenecen al original] (p. 23).

La *Tarantela*, de Alberto Cañas

En setiembre de 1976, se volvió a montar una obra de Alberto Cañas. Esta vez se trataba de *Tarantela*, dedicada a Samuel Rovinski, “cuyas fisgonas nos marcaron un camino”, según se indicó en la publicación de la pieza²⁷⁰. El estreno tuvo lugar el 18 de setiembre de 1976, en la sala del Teatro Arlequín, con un elenco formado por Olga Marta Barrantes, Leticia Castro, Ivette de Vives, Andrés Sáenz, Anabelle de Garrido, Vicky Montero, José Trejos y Jaime Hernández. La dirección estuvo a cargo de Lenín Garrido y la escenografía era de Pilar Quirós. Como se notará, volvieron a juntarse tres *Arlequines* de la primera cepa.

Un día antes del estreno, en el periódico *Excelsior* del 17 de setiembre, se publicó una nota titulada “En el Teatro Arlequín. Mañana estrenan ‘Tarantela’”, ilustrada con la fotografía en la que aparecían Jaime Hernández y Vicky Montero en una escena de la obra. Esta misma foto resultó un tanto emblemática, pues fue la que seleccionó la Editorial Costa Rica para ilustrar la publicación de *Tarantela* en 1978. El texto se transcribe enseguida:

Con la natural avidez que la obra de uno de los juicios críticos más respetados que en materia de teatro existen en Costa Rica, los del Licenciado Alberto Cañas, el público josefino espera concurrir mañana al estreno de “Tarantela”, una de sus obras que el grupo del Teatro Arlequín escogió para animar el cuarto programa de su temporada 1976.

El Teatro Arlequín viene de haber montado “Pequeños Asesinatos”, de Jules Feiffer, una pieza que sin embargo no logró atraer del modo que se esperaba a los aficionados metropolitanos.

De allí que se tengan especiales expectativas en cuanto a que “Tarantela” sea una de esas obras “taquilleras” por muchas razones. Primero, porque existen fundamentos para tener como un buen aval a su autor, Alberto Cañas. Segundo, por tratarse de una farsa, que sería una especie de “intermedio” de los programas “livianos” que en San José sólo ha tenido como referencia el vodevil que presentara el Teatro del Ángel. Y finalmente, porque se estima que el Teatro Arlequín integró el elenco más adecuado a la obra y cuyo rendimiento en los ensayos se ha estimado como muy satisfactorio.

Como siempre en el teatro, será el público y la crítica especializada, no obstante, la que, con su concurrencia, el primero, y sus comentarios, la otra, den la última palabra en torno a “Tarantela” (p. 3, 2.^a secc.).

Anuncios como el de la Figura 341 publicado el 22 de setiembre de 1976, aparecieron en el periódico *La Nación*, en varias ocasiones. Su formato era más largo que ancho, para poder desplegar, en forma vertical, el nombre de la pieza. De la misma manera se colocaron los nombres de autor, elenco y director.

270 Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1978.

El día 20 de setiembre de 1976, en el periódico *Excelsior* se difundió una secuencia fotográfica de la puesta en escena de la obra de Cañas en formato de “tira cómica”, en la cual los diálogos estaban insertos en los globos (también llamados “bocadillos”) característicos. Era una forma de llamar la atención del lector para que asistiera a ver la obra. El texto de Renato Cajas titulado “‘Tarantela’ una farsa a lo Cañas” era el siguiente:

El estreno de obras de autores costarricenses en el medio teatral nuestro, es asunto poco frecuente. Por lo menos en proporción a la cantidad de autores extranjeros que se llevan a escena.

Uno de los entusiastas para que Costa Rica haga esfuerzos en presentar a sus propios autores es Alberto Cañas.

Ante ese entusiasmo es que lo emplazaron, hace algunos meses, los miembros del Teatro Arlequín. Se dice que se representan poco, pero es que hay pocos un algo así como decir, “hable menos y escriba más”. Alberto Cañas cogió el guante. Porque el Arlequín quería algo especial. Y como quería algo especial, Beto Cañas les escribió algo especial. Como “a pedido”. En cosa de días les tuvo listo el primer acto de “Tarantela” y seguramente les dijo: “Ahí tienen; si les gusta, claro”. Porque Beto Cañas también tiene su geniecillo y así es que uno se aprovecha cuando se hala [sic] para Alemania. Lo que pasó luego fue corto. Parece que el primer acto aquel les gustó a los del Arlequín, pero le pidieron que no anduviera con medias tintas, ni con medias obras. Sea, que no se anduviera con “Tarantas”. En ocho días Beto les disparó el segundo balazo y ya estuvo. Listo el pescado. Ahí les va la “Tarantela”. De una vez y en dos actos para que la cosa sea más entretenida para el público nacional que quiere ver cosas nacionales, pero con un breve **interruptus** para gozar más largo.

Más o menos así debieron ocurrir las cosas que dieron origen a la “Tarantela” que estrenaron los del Arlequín el sábado pasado, y de cuyo ensayo general tuvimos la ocasión privilegiada de ser espectadores. Cuando los aplausos de los otros privilegiados llevaban varios minutos y no iban a terminar, al final del ensayo nos encontramos a Pilar Quirós, la escenógrafa de la obra. De una vez le disparamos una serie de dudas que nos venían asaltando y Pilar tenía las cosas clarísimas. Dijo que no era nuevo el asunto de la importancia de los dramaturgos nacionales.

¿Cómo van a multiplicarse, se lamentó bien dolida, si siempre han estado dejados de la mano de Dios?

¿Si nos les pagan derecho de autor? ¿Si muchas veces los directores que les montan una obra no les preguntan ni la hora para conocer qué dicen, ni nada? Y cuando a alguien se le ocurre montarle una de sus obras, porque ésta [sic] tiene méritos suficientes, decía Pilar bastante brava, se les viene encima la crítica y los dejan buenos para nada. Es que, decía Pilar ya más tranquila pero bien preocupada, si seguimos así nunca vamos a tener dramaturgos nacionales como los que nos lamentamos de no tener... Y volvió a ponerse brava después del

The poster is for the Teatro Arlequín de Costa Rica. At the top, the logo features a stylized 'TA' inside a circle, followed by 'Teatro ARLEQUÍN de Costa Rica'. The title 'TARANTELA' is written vertically in large, bold, white letters on a black background. To the right of the title, the text 'PRESENTA: UNA FARSA EN DOS ACTOS' is written. Below this, the cast is listed: 'DE ALBERTO CAÑAS CON JOSE TREJOS VICKY MONTERO YVETTE DE VIVES ANDRES SAENZ ANNABEL GARRIDO OLGA MARTA BARRANTES LETICIA CASTRO JAIME HERNANDEZ'. At the bottom, the text 'DIRECCION LENIN GARRIDO.' is written. The bottom section of the poster has a white background with the text 'HOY 8 P. M.' in bold black letters.

Figura 341. Aviso presentación de *Tarantela*, de Cañas. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1976, p. 4-B.

punto y seguido, reiterándonos, sentenciosamente, de que esa era la razón por la que había recogido de inmediato el disparo de la “Tarantela” de Beto Cañas, porque era una de las buenas cosas que se habían escrito para el teatro en Costa Rica y que el público iba a aplaudir hasta que le diera la real gana.

Estoy convencida de que va a aplaudir, agregó, porque a los ticos nos gusta el discurso chisporroteado que tiene Beto cuando se pone en estas cosas. Y la “Tarantela” es una de esas cosas cuyas chisporroteadas, insistía Pilar para que nos diéramos bien cuenta cómo andaba el asunto. Todo lo cual no fue necesario, porque ya nos habíamos estado riendo con la “Tarantela” en la que la “chota” abunda... ¡Vieran cómo abunda!

Pero es buena gente Pilar. Creímos que se iba a enojar cuando le hicimos más disparos. Pero no. Simplemente nos dijo: “La tal ‘Tarantela’ lo único que persigue es hacer reír. Nada de cosas en serio como quiere toda esa gente que sólo quiere cosas serias, porque si las cosas no son serias, como que no son, ¿verdad?... Bueno, eso es lo que cree la gente. Yo encuentro que nos reímos muy poco”, dijo Pilar... y los aplausos como en su mejor momento, mientras nosotros le dábamos sin soltar el churuco. Cada quien se lo quería [sic]. Y en una de esas que le tocó hablar a Pilar fue que nos dijo que tradicionalmente al público le gustan los dramones y que “Tarantela” era como una antítesis de los dramones. No quiso aceptar el calificativo de un “farsón” pero por ahí anduvimos.

Fue a propósito de eso último, de las palabras que podrían ser mal interpretadas, que hablamos sobre la crítica. Pilar me platicó, como se dice en México, que a ella le interesaba mucho más el público. Dijo que la crítica debería dejar abierta la posibilidad para que el público sea el que dé la última palabra, pero que a veces ocurre al revés. O sea, como que usan como una autorización. Como que le dan permiso a los espectadores para que vayan a tal o cual espectáculo porque es bueno. O que no vayan porque es malo. En eso, dijo Pilar, y a esta altura estaba bien tranquila, debían ser más amplios al momento de emitir sus opiniones, porque ir al teatro será siempre mejor que quedarse en la casa a ver la tele...

Por eso que le digo, decía Pilar mientras miraba hacia la sala donde los otros privilegiados seguían aplaudiendo, que nosotros estuvimos muy contentos de hacer esta obra de Beto Cañas. Y ya sin aguantarse de ver qué pasaba, que qué aplausos tan largos, se fue diciéndonos que “Tarantela” se llamaba “Tarantela” porque la tensión iba creciendo cada vez más, como el baile de los italianos aquel [sic].

Y los aplausos seguían... [negritas pertenecen al original] (p. 3, 3.^a secc.).

El lunes 20 de setiembre, en el periódico *La Nación* se publicó un artículo, ilustrado con varias fotografías de distintas escenas del montaje, con el título de “‘Tarantela’, un collage de frases populares”, cuyo contenido se transcribe luego:

Con unas breves palabras del Ministro de Cultura, Juventud y Deportes, Prof. Guido Sáenz, se llevó a cabo el sábado 18 de setiembre, el estreno de la obra “Tarantela” en el Teatro Arlequín.

El citado funcionario hizo referencia a la labor del dramaturgo y periodista Alberto Cañas, autor de la obra, e hizo hincapié en el desarrollo del teatro en Costa Rica.

Cantidad de público se hizo presente en el estreno y aplaudió con entusiasmo al finalizar la farsa, ovacionando al director Lenín Garrido y al elenco integrado por José Trejos, Vicky Montero, Anabelle Garrido, Ivette de Vives, Olga Marta Barrantes, Andrés Sáenz, Jaime Hernández y Leticia Castro.

“Tarantela” es una farsa que como su nombre lo indica, provoca alegría y risas en el espectador. Su único fin es divertir al público por medio de una trama simple, carente de importancia. El autor juega con los personajes alrededor de una situación absurda y lo más importante, antes que la acción, es el uso de un lenguaje popular, repleto de anécdotas muy rutinarias, muy de la vida costarricense que hacen que el espectador se vea reflejado en el escenario como si éste [sic] fuera un espejo.

El dueño de una línea de autobuses (José Trejos) con un concepto anacrónico hoy día de la religión, decide enmendar un error y dejar de vivir en el “pecado”. Ante la absurda decisión del personaje, su esposa (Olga Marta Barrantes) y su suegra (Ivette de Vives) deben afrontar una nueva vida.

El autobusero asume nuevas responsabilidades (se casa con Vicky Montero), y vive una farsa en forma acomodada y resignada. La supuesta estabilidad se quiebra cuando aparece un antiguo novio de su joven esposa (Jaime Hernández) y su resignada ex esposa decide casarse con Bartolo, un empleado de “Vesco”.

En el juego de las complicaciones aparecen un cura muy convencional (Andrés Sáenz) y la famosa vecina que todo barrio de la capital posee, la que está al día con las noticias del vecindario (Leticia Castro).

Alberto Cañas juega con las palabras populares. No hace una crítica a la forma de vida de la clase media acomodada en Costa Rica, sino que proyecta en el escenario, muestra al espectador, su visión (es como una pincelada) de esa clase social. El lenguaje, la palabra, es lo que evidencia esa forma de vida, y no la acción de los personajes y sus propias decisiones.

El humor de Alberto Cañas está presente en todo momento. El autor recoge del mundo rutinario del costarricense las experiencias que los definen más: la ida al estadio el domingo, la transmisión de Luis Cartín, los autobuses repletos de gente, un empleado de Vesco, las telenovelas, los tamales, la casa en Rohrmoser, etc., y las entremezcla en los diálogos.

Es inevitable, para el espectador, reírse de la influencia de Libertad Lamarque en la forma de ser la nueva suegra (Anabelle Garrido) que es viuda de Buendía y cuñada de Aureliano. Posiblemente el éxito de la obra radica en que el público se identifica con los personajes porque se adivina o se descubre en ellos, independientemente de la trama que pasa a ser secundaria, ante la presencia de un texto chispeante, ingenioso y divertido (p. 5-B).

En el periódico *La República*, edición del 21 de setiembre de 1976, se publicó la crítica de Carlos Morales sobre la obra de Cañas en cartelera. La tituló “‘Tarantela’, para sonreír”, y estaba ilustrada con una caricatura de Hugo Díaz (Figura 342), en la cual el artista, nuevamente ponía de manifiesto su sentido del humor y su maestría en el trazo. El Padre Carrasco (Andrés Sáenz) trata de poner orden, a la fuerza, en aquel caos familiar.

El texto de Morales decía de esta manera:

Alberto Cañas es un escritor sumamente serio (serio en el sentido de responsabilidad creadora y no de falta de humor) y aunque su “Tarantela” resulte una bufonada, lindante muchas veces con lo escolar, merece un análisis respetuoso y serio.

La obra pretende cumplir una especie de función de espejo popular, de retrato vivo para una clase media costarricense y, a partir de eso, divertir, simplemente

provocar la risa, sin preocuparse de los recursos legítimos o ilegítimos que utiliza para lograrlo.

También, por otra parte, “Tarantela” pretende ser una búsqueda de un teatro popular costarricense, y esto, es una confesión del autor que aparece en el programa de mano, búsqueda que incluso él hace partir de “Las fisgonas de Paso Ancho”, de Samuel Rovinski.

Veamos primero lo de la diversión y luego lo de teatro popular.



Figura 342. Caricatura de escena de *Tarantela*, de Cañas. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *La República*, 1976, p. 9.

Una diversión –para un público amplio y sin hábito teatral– puede resultar cualquier chiste, cualquier gracia y de allí que los divertimentos teatrales sean de categorías muy disímiles, sin entrar, nada más que unos pocos de ellos, en clasificación de arte. Un **divertissement** puede ser “Oh Calcuta”, por ejemplo, que explota lo sexual. Una diversión puede ser un guion radiofónico de Carmencita Granados, que aprovecha la pirotecnia verbal. Una diversión puede ser un sainete español de Muñoz Seca o de López Rubio o de Alfonso Paso, que suelen aprovechar el enredo, la confusión, el chiste. Una diversión puede ser también, para un público grueso, una velada estudiantil de fin de año, que recurre a la caricatura y al chiste manido. Todos son modos de divertir al público, pero nadie se atrevería a ubicar ninguno de ellos dentro de los marcos de la creación artística pura, que exige originalidad, innovación, maestría, trascendencia. Lo más que se podría decir de tales ejemplos, es que responden a la necesidad del esparcimiento –de autor y de público– y que su duración histórica es momentánea.

El goce, el esparcimiento es un elemento importante para la vida gregaria, pero es evidente que su papel en el desarrollo de los pueblos es mínimo y que, incluso,

existen metas de diversión mucho más honorables que un **show** nocturno o una retahíla de chistes de castaño color o de mediano buen gusto.

Más o menos, dentro de esos lineamientos por la diversión, habrá que ubicar a “Tarantela”, obra muy menor dentro de la producción de Alberto Cañas, que parece haber sido escrita a empellones y que, por lo mismo, se ve obligada a recoger chistes muy resobados y alusiones muy obvias, para conseguir su objetivo hilarante. En ella se entrevé, a veces, el diálogo chispeante del autor, el manejo escénico de quien conoce la carpintería dramática y una estructura sainetera dentro de la más apropiada tradición española. Ahora, que esa clase de teatro intrascendente y hasta cómicamente deficiente, haga reír al gran público, no quiere decir que cumpla un objetivo estético, pues sus deficiencias son notorias y será también natural que el espectador avisado se sienta como en una asamblea de secundaria. Es el tipo de teatro que Sábato diría, para alegrar “señoras gordas”, para divertir a un público deshabitado que ríe hasta con Pomponio o Chespirito.

Ahora, respecto de las intenciones que “Tarantela” pueda tener de buscar un teatro popular costarricense, allí sí que mi criterio es tajantemente adverso, pues lo visto no es más que una comedia farsesca donde, nosotros, la burguesía, acudimos a la burla de una clase baja caricaturizada y salimos de allí sin aprender nada, sin ningún mejoramiento individual y hasta sin reír. Yo creo que el teatro popular es una cosa muy distinta de lo que la nefasta tradición benaventina ha hecho para divertir burgueses; creo que el teatro popular debe ser del pueblo y para el pueblo y constituir un vehículo de enseñanza, de superación para los espectadores, no una entretenimiento alienante como “Tarantela”.

Los criterios sobre el teatro popular son muy diversos, pues dependen del enfoque de quien lo haga, pero creo que la opinión de Atahualpa del Cioppo, en el sentido de que “debe llevarse al pueblo el conocimiento del Hombre” (Revista *Conjunto*, n.º 14), resume esencialmente la intención de esos enfoques. Lo demás, serán técnicas y manipuleos del mensaje según quien lo canalice.

“Tarantela” y “Las fisgonas de Paso Ancho”, en la que Alberto Cañas cree ver un jalón para hallar nuestro teatro popular, no son más que divertimentos efímeros a costa de los personajes populares y, en el fondo, su enseñanza, su catarsis, quedarán reducidas a nada, lo cual, si se piensa en un pueblo hambriento de enseñanza, de aprendizaje y de superación, concluiremos en que su verdad está muy lejos de lo que debe ser el teatro popular. Solamente para ilustrar, Augusto Boal, el célebre dramaturgo brasileño, clasifica el teatro popular así: A) Teatro del pueblo y para el pueblo, B) Teatro del pueblo para otro destinatario, C) Teatro de la burguesía contra el pueblo, D) Teatro por el pueblo y para el pueblo. Entre esas categorías, será fácil comprender, luego de lo razonado, cómo estas obras no caben más que en la categoría C, lo que deberá servir de pauta para un nuevo encauzamiento de ese teatro popular que tanto se persigue.

Concluyendo, “Tarantela” es un **divertissement** que no significa nada para el avance de la dramaturgia y más bien se enmarca –como ya está dicho– dentro de la tradición alienante del teatro español de Alfonso Paso y sus seguidores.

Lenín Garrido ha cumplido una buena dirección de la obra, le ha impuesto un ritmo y una marcación de actores adecuada a lo poco que pretende el libreto. El elenco es superficialista como la pieza lo exige. Sobresalen Vicky Montero, Anabelle de Garrido, Jaime Hernández y José Trejos. Los tres primeros con habilidad para discurrir en la escena y buena caricaturización y, el último, con esa simpatía natural que le ha creado numerosa fanaticada, sin que ello implique, claro está,

capacidad histriónica. Los demás actores cumplen con su discreto cometido, hasta llegar en línea descendente a Leticia Castro, carente de toda flexibilidad para un grupo como el Arlequín, pretendidamente profesional.

Me parece que Alberto Cañas, por tener las condiciones para ello, debería intentar trabajos dramáticos mucho más altos que este café concierto en cuyo título está su mayor acierto [negritas pertenecen al original] (p. 9).

Por su parte, en la edición del 22 de setiembre de 1976, el periódico *La Nación* aportó el siguiente comentario crítico suscrito por Lil Picado:

No estamos de hecho ante una obra grande ni trascendente (como muy acertadamente su autor reconoce). No se trata de una pieza con el peso ni con la estructura de la comedia o de la farsa. Realmente “Tarantela” es una especie de sainete. Y dentro de los límites que éste [sic] exige, nada tenemos que objetarle a la construcción de la obrita de Cañas. Así, pues, con la conciencia que parece tener don Alberto en sus declaraciones de lo que la obra es, posiblemente haya sido despiste de su parte y no por pretensión, el haberla denominado farsa; ya que como todos sabemos, escribir una buena farsa sí es asunto serio y sí persigue frutos de mayor trascendencia.

Y si bien es cierto que la obra no tiene ambiciones, cierto es también que al menos posee el buen gusto de no resultar pretenciosa (y entiéndase aquí por “pretenciosa” a ese tipo de obra que trata de comunicarnos un fondo muy importante, cuando el mismo autor no conoce bien dicho fondo, y además no sabe manejar la forma en que nos lo debiera comunicar).

Prefiero omitir aquí mi personalísima opinión acerca de eso de no tener ambiciones y de lo que el hecho implica. Pero en todo caso, diremos que “Tarantela” tiene un objetivo claro, que contiene de por sí su pequeña o gran aspiración de hacer reír al público. Ahora bien, me refiero a hacer reír por reír; es decir, a la risa como finalidad en sí misma. No es este el caso de provocar la risa para usarla como medio de que el espectador “se trague” junto con su risa verdades profundas y a veces terribles. Hablo aquí de lo que Cañas propone. Sin embargo, en cierto modo la risa cumple, a pesar de don Alberto, su función esencial e irremediable de vehículo, y de pronto el público se ríe de los pincelazos que pintan la tragedia cotidiana, y la ridiculez mental de los “venidos a más”.

Así, pues, como el humorismo siempre nace en el fondo de una actitud crítica (aunque el cauce electo sea la burla), tenemos que “Tarantela” posee en ese sentido su pequeño aporte. Digo pequeño porque, aunque por medio del humor se puede llegar a planteamientos muy profundos, la obra que aquí analizamos no lo hace. Y dentro de la línea de lo humorístico, es definitivamente una obra menor.

El desarrollo de la pieza tiene momentos de gran agilidad, ingenio y frescura, aunque a veces cae en chistes un poco quemados, por decirlo así.

Refiriéndonos de manera más concreta al montaje de “Tarantela”, dirigida por Lenín Garrido, reconocemos primeramente que está muy bien movida escénicamente, aunque por momentos pierde el ritmo que le imprime la caricatura. Revela así mismo una elección muy acertada de los actores en relación con el papel que cada uno desempeña. En suma, una puesta en escena perfectamente a tono con el sainete.

Los actores logran todos también bastante corrección interpretativa. Vale señalar en especial a Andrés Sáenz, quien tuvo un aporte que refleja su creatividad y profesionalismo, al concebir la idea de componer a su Padre Carrasco con las sobreactuadas

características de un cura español a nuestros ojos. Otro actor que se destaca por su magnetismo y encanto, es José Trejos en el papel de don Fernando. En general, como indico, todos los actores cumplen su cometido satisfactoriamente.

En el aspecto escenográfico, quizá haya cierta falta de unidad, al darse unos elementos con extremo realismo (cepillo eléctrico, licuadora, nevera, comida), y otros con no tanto. Pero supongo que puede haber sido adrede, ya que estos objetos de presencia real y tangible, son en cierto modo personajes en la obra. En fin, una escenografía con el buen gusto de meternos por los ojos el mal gusto ambiental que la pieza requiere.

Hay una cuestión que es interesante tener muy en cuenta, y que la obrita de don Alberto Cañas es muy “tica” (desde luego, no quiero decir con esto que recoja la realidad costarricense en su totalidad, sino una pequeñísima fracción), y que revela un conocimiento –ya intuitivo, ya racional– de lo que pinta.

Para finalizar, quiero dejar claro que, dentro de su imperfección obvia, este sainete llamado “Tarantela” cumple con su peldaño válido en el desarrollo de la naciente escalera del teatro costarricense (p. 4-B).

El día 23 de setiembre de 1976, en el periódico *Excelsior* también se publicó el siguiente comentario titulado “Tarantela”. A modo de subtítulo, se añadía: “Comedia en dos actos de Alberto Cañas. Con Leticia Castro, Olga Marta Barrantes, Ivette de Vives, Anabelle de Garrido, Vicky Montero, José Trejos y Jaime Hernández. Dirigida por Lenín Garrido. En el Arlequín”. El texto aparecía ilustrado con las fotografías de Vicky Montero, José Trejos y Lenín Garrido, y su contenido era este:

Un acierto teatral costarricense al ritmo atarantado de las situaciones típicas a nuestro modo de vida.

Tarantela es una obra graciosa en el más amplio sentido de la palabra: graciosa, ágil y divertida. Extrañamente a pesar de su intención liviana, podríamos decir que la visión en un tono jocoso de nuestras más señeras características, como grupo humano que comparte este país, tiene a la larga resultados críticos.

El tico vive tratando de mantener las normas de conducta aceptadas por la sociedad, con costumbres demasiado rígidas para la buena salud, hasta que cualquier tarde se obstina, se juma y se jala una torta. Entonces se arrepiente, se castiga expiatoriamente y vuelve limpiquito a su primitiva rigidez de conducta.

La obra nos hace ver las consecuencias del deschave circunstancial producido por el alcohol en las “fiestas de oficina”, la religiosidad como el supremo salvoconducto para justificar cualquier “torta” y, por sobre todo, como un gran telón de fondo, la sociedad de consumo y su desfachatada presión sobre nuestra tranquilidad y felicidad: la casa nueva, la tostadora, la refrigeradora, el cepillo eléctrico, etc., etc., y la curiosa sensación de que es un baile que no tiene fin. Cuando estemos absolutamente instalados, entonces, algo será demasiado grande o demasiado pequeño y nos veremos obligados a empezar de nuevo desde cero; a comprar un lote, y etc., etc., pasando por el calvario de lámparas, alfombras y cortinas. Por supuesto siempre por encima de nuestras posibilidades económicas.

Alberto Cañas es un dramaturgo dotado de un gran sentido del humor, saltarán y risueño, a veces un poco mordaz, como siempre que nos miramos en el espejo de la auto crítica, no en forma seria y trágica sino que matándonos de la risa de

nuestro propio aspecto. El acontecer de “Tarantela” no deja ni un minuto de reposo para nuestra atención, dentro de su estilo de comedia, rayano en lo farsesco, por lo exagerado, de algunas posiciones, pero sin caer jamás en lo ridículo.

La escenografía, luces y utilería son expresivas. Tiene unidad y corresponden a los requerimientos de la obra. Hay momentos en que el pintoresquismo se mantiene en el límite justo del recargo, por la gran cantidad de cosas que los actores hacen mientras hablan y hasta el pollo vivo con que llega la suegra de Nicoya. Todo esto es una forma de expresión más dentro de la obra. Lo que constituye un detalle demasiado realista es el hecho de ver aparecer a Olga Marta²⁷¹ con peluca en su entrada final, porque hace innecesariamente difícil su reconocimiento.

Aunque en la vida podría ser perfectamente posible que la mujer abandonada por su esposo se esfuerce en cambiar su aspecto físico, para la situación en que ella hace su entrada, el cambio de color de su cabello, solo aporta confusión.

Entre un nivel bastante alto y parejo de actuación sobresale la interpretación de Anabelle de Garrido, como la suegra número dos, personaje comiquísimo compuesto en un tono farsesco, de un depurado pachuquismo que justifica el moralismo arribista e interesado de doña Leticia²⁷².

Igualmente, brillante es la interpretación de Andrés Sáenz en el [papel del] padre Carrasco, tan fina y claramente medido que no necesita hacer ningún alarde externo para reglamentar, con la más rigurosa falta de amor cristiano, la vida de sus feligreses.

José Trejos Trejos con su gran encanto escénico es el superhombre que cambia la esposa, pero se queda con las dos suegras, con lo cual se le ve algo disminuido en su tan renombrado machismo, que priva a la mujer de su libertad, pero que la convierte en la que disfruta realmente todo lo que él se ha esforzado por ganar, al precio de mantenerse en su papel de ama de casa, únicamente productiva para el consumo doméstico. ¿Quién se lleva la mejor parte? ¿Virginia abandonada en su casa de Rohrmoser o don Fernando²⁷³ que trabaja para mantener dos hogares y quien, a pesar de toda su generosidad, cada vez que pide en matrimonio a una mujer debe amenazarla con un arma para que se decida a aceptarlo? Pero, dejemos que don Fernando siga creyendo que él es el rey y que la víctima es la muchacha que sedujo.

Mirado desde este aspecto, don Fernando no es el protagonista, ya que él es quien es más fácilmente manejado por el qué dirán, las normas morales y los consejos del señor cura, es decir, lo mueve toda una sociedad viviendo de una manera característica que sí ocupa un rol protagónico en la comedia.

Seguramente por eso mismo y a pesar de sus reconocidos valores escénicos, tanto don Fernando como sus dos esposas, son bastante indiferentes al drama insólito en que se mueven. Se abandona a la esposa que se ama por reparar el honor mancillado de una muchacha a la que no se quiere. Sin perder la comicidad del asunto se pudo llegar más lejos en los sentimientos de los tres, porque el hecho de que la Virginia, que interpreta Olga Marta Barrantes con tan espontánea verdad, reconozca que

271 Se refiere a la actriz Olga Marta Barrantes que actuaba el papel de Virginia.

272 Anabelle de Garrido hacía el rol de Leticia.

273 El papel de Fernando lo hacía José Trejos.

sólo le interesa quedarse con la casa nueva, no debería ser más que un ingrato consuelo para su despecho, además de un buen chiste.

Vicky Montero²⁷⁴ tampoco se salva de esa frialdad a lo afectivo. En general bastaba que el triángulo amoroso estuviera más estrechamente ligado para dar más humanidad a los matices afectivos, sin salirse del tono de la comedia.

La suegra número uno²⁷⁵ es realizada con sobriedad por Ivette de Vives, con el sereno encanto de la sana sabiduría popular, que no se desespera demasiado por las locuras de don Fernando.

Muy simpática resulta la intervención de la vecina de los tamales y los “vinazos” que interpreta Leticia Castro²⁷⁶.

Jaime Hernández²⁷⁷ como el exnovio que se estaba haciendo rico en Venezuela, es el más débil, por su tendencia a mantener su interpretación en un barniz externo. El encuentro de la exsecretaria bilingüe con su exnovio pachuco, es otra relación que se quedó corta en la expresión del cariño mutuo.

“Tarantela” es una visión humorística de nuestro propio ser costarricense, con sus especiales peculiaridades, que a veces no sabemos si nos sirven o no, pero que en realidad están ahí y que nos condicionan a otras cosas quizá más serias (p. 3, 2.^a secc.).

El 24 de setiembre se publicaron unas declaraciones de Guido Sáenz, ministro de Cultura, Juventud y Deportes, en el periódico *Excelsior*. El artículo se titulaba “De excelente califican obra teatral “Tarantela” y mencionaba:

EL Ministro de Cultura, Juventud y Deportes, Guido Sáenz declaró a *Excelsior* que la obra de Alberto Cañas “Tarantela”, estrenada hace algunos días por el Teatro Arlequín, es, “sin reservas, una excelente obra teatral costarricense que, a partir de sus cualidades como tal, está destinada a disfrutar de un resonante éxito durante esta y otras temporadas”.

La primera autoridad cultural del país entregó tales declaraciones al ser consultada sobre su opinión tras la asistencia, el sábado pasado, al estreno de “Tarantela”.

Abundando en detalles, agregó que la pieza es uno de los más palpables aciertos conseguidos por Alberto Cañas, reveladora de su madurez creativa, de su habilísima construcción técnica y del ingenio desbordante característico en el autor. Dijo que fueron, o son, esas cualidades las que hacen que el público se ría permanentemente durante la acción impidiendo, a veces, a consecuencia de las mismas risas, disfrutar de la comicidad perteneciente a la siguiente frase del texto. En lo particular, enfatizó Guido Sáenz, rara vez me río ante situaciones que otros estiman cómicas. En esta oportunidad, sin embargo, tengo que confesar, reí de comienzo a fin y creo le ocurrirá lo mismo a quien tenga ocasión de asistir a ver “Tarantela” una obra del todo convincente.

274 Vicky Montero hacía el papel de Yamilé.

275 La que el texto denomina “suegra número uno” se llama Amanda en la obra de Cañas.

276 El personaje que interpretaba Leticia Castro se llama Dora.

277 Su personaje era “William”.

“LA TARÁNTULA”

La primera entrada a la comicidad del estreno, el sábado pasado, la habría aportado Guido Sáenz cuando, hablando ante el público sobre la importancia que tenía para el mundo cultural el estreno de “Tarantela”, se refirió a ésta [sic] como “Tarántula”. Y aunque no hubo reacciones inmediatas a la situación, al término del estreno y durante todos estos días, el lapsus fue comentado con humor en los medios culturales y aficionados al teatro.

Guido Sáenz se ha unido al humor de esos comentarios.



Figura 343. Aviso presentación de *Tarantela*, de Cañas. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1976, p. 3, sec. 2.^a

Consultado ayer sobre la situación, dijo a *Excelsior*, en tono jocoso, que “me traicionó el inconsciente culto al hablar del significado histórico que el baile de la tarantela tiene en Italia”. El Ministro explicó, siempre recordando con humor el error cometido, que el baile habría tenido origen en la necesidad que determinados campesinos italianos tenían de sudar exageradamente cuando eran picados por arañas tarántulas. De este modo superaban el envenenamiento, dijo. Explicó, acto seguido, que, sin embargo, la verdadera causa del error se originaba en conversaciones jocosas que en torno a la pieza había sostenido en su oportunidad con Alberto Cañas y Samuel Rovinski. Dijo que, incluso, Rovinski se inclinaba por llamarla justamente “Tarántula”. Llegó el momento de hablar, dijo Guido Sáenz, y entonces estuve convencido que se llamaba “Tarántula”. La representación nos ha permitido averiguar, terminó entre risas, que poco importa el verdadero nombre: es comiquísima (p. 3, 2.^a sección).

Del periódico *Excelsior* del 26 de setiembre de 1976 se toma el anuncio de la obra en cartelera en el Teatro Arlequín (Figura 343). Se trató de un formato sencillo, con los datos usuales en estos casos.

Antón Chéjov y su *Gaviota*

A comienzos del año de 1977, el periódico *La Nación* se encargó de informar ampliamente sobre el montaje de la celeberrima obra de Antón Chéjov, *La gaviota*, en el Teatro Arlequín. Así, en la edición del 9 de enero de ese año se publicó un artículo, ilustrado con fotografías de la mayoría de los actores participantes y del director, Mohsen Yasseen. El texto, transcrito seguidamente, se tituló “La gaviota’ será estrenada en el Teatro Arlequín”.

“La gaviota”, de Antón Chéjov, será estrenada en el teatro Arlequín el próximo 11 de febrero, bajo la dirección de Mohsen Yasseen.

La obra fue escrita entre los años 1895-96 y estrenada por primera vez en San Peterburgo. Sin embargo, el montaje resultó un desastre tan grande, que Chéjov prometió no volver a escribir obras de teatro ni permitir que la volvieran a llevar a escena. Él mismo presintió su fracaso, cuando asistía a los ensayos y veía que tanto el director como los actores no habían comprendido su obra: “¿Qué voy a hacer, si los actores no me oyen ni me entienden?”, escribió en sus cartas.

Sin embargo, esta obra pudo ser rescatada de su mutismo, algún tiempo después, gracias a la tenacidad de un gran director teatral ruso: [Vladimir] Nemirovich-Danchenko. Se interesó tanto por ella, que cuando le fueron a dar un premio por uno de sus libros, se negó a recibirlo, y dijo que ese premio pertenecía a Chéjov por “La gaviota”. Entonces comenzó su insistencia para que el dramaturgo le permitiera llevarla a escena. Al fin logró convencerlo, y la obra resultó un verdadero éxito.

Chéjov no pudo presenciar el estreno, pues estaba en ese momento enfermo de tuberculosis. Luego se le hizo una presentación especialmente para él. Aunque no estuvo contento con la interpretación hecha por dos de los actores, el éxito de “La gaviota” fue tal, que el Teatro de Arte de Moscú, donde se presentó, aún utiliza como insignia una gaviota.

Después de esta presentación, Chéjov escribe dos obras más: “Las tres hermanas” y “El jardín de los cerezos” que se unieron a “Tío Vania”, escrita mucho antes.

DE LA OBRA

La trama de “La gaviota” se puede resumir en un conflicto amoroso, donde intervienen cinco historias de amor. Pero ninguno de los personajes es correspondido por la persona que ama.

“Es muy difícil encontrar opiniones de Chéjov en su obra, con la excepción de ‘La gaviota’, donde está claramente identificada como un experimento por definir las formas artísticas –y literarias– y especificar el papel del creador.

Treplev²⁷⁸, uno de los personajes, vive en un caos de ensueños y de imágenes; no consigue justificar su creación. Pretende hacerla a partir del mundo de los sueños, sin contar con la realidad. Afirma que el arte no debe crearse por medio de la realidad ni de lo que debía ser, sino por medio de la imaginación.

El otro personaje, Trigorin, siente la necesidad de escribir de un modo imperioso, obsesionante. Apunta en una libreta todas las observaciones y datos que la vida cotidiana le ofrece y vive preocupado por no llegar a comprender el sentido de lo que escribe. Porque él sabe que está bien escribir sobre la naturaleza, pero dice: “No soy solamente un paisajista; soy además un ciudadano, quiero a mi patria, a mi pueblo. Siento que ya soy escritor, estoy obligado entonces a hablar del pueblo, de sus sufrimientos, de su futuro, de la ciencia, de los derechos del hombre, etc.”. Pero nunca llega a hacerlo porque ya está viciado. Escribe la vida de una forma totalmente superficial, sin profundizar nunca en el hombre, afirma Mohsen Yasseen.

Nina es una muchacha huérfana de padre que ha estado viviendo con su madrastra. Pero siempre ronda alrededor de un lago, y Trigorin la compara con una gaviota muerta que se encuentra en la orilla del lago. Pronto este pronóstico se cumple porque Nina se traslada a la ciudad y se enamora de un hombre que después la deja. Ella al fin se repone y toma esa parte de su vida como una experiencia.

Algunos críticos han comentado desfavorablemente “La gaviota”, porque la consideran deshilada, monótona. El mismo pensamiento de Chéjov con respecto a la literatura, contesta a estos críticos: “En la vida la gente no se suicida, no se ahorca, no se enamora ni dice cosas geniales a cada minuto. Pasa la mayor parte del tiempo comiendo, bebiendo, corriendo tras la mujer o el hombre, diciendo tonterías. Es necesario,

278 En algunas traducciones, este nombre aparece como Trepliov.

pues, mostrar esto en la escena. Se debería escribir una obra con gente que vaya y venga, que hable del tiempo o juegue a las cartas, no porque al autor le guste que así sea, sino porque eso es lo que sucede en la vida real. La vida en la escena debe ser lo que es en realidad, y la gente, por tanto, debe andar naturalmente y no sobre zancos”.

EL ELENCO

En “La gaviota”, que estrenará el Teatro Arlequín a mediados de febrero, forman el elenco los siguientes actores: Marcia Maiocco, Andrés Sáenz, Vicky Montero, Ana Lara, Oscar di Lucca, Sara Astica, Patricio Arenas y Ramón Sabat. La escenografía y el vestuario están a cargo de Pilar Quirós.

EL DIRECTOR

El director de esta obra, Mohsen Yasseen, estudió en el Instituto de Arte de Bagdad, Irak. En 1960, obtuvo su diploma que es un equivalente a Máster en Arte. Entre los años 58 y 60 actúa en varias obras como “Julio César”, “Cleopatra”, “Leyla y Kase”, “The moon is shining” y “El oso”, esta última de Antón Chéjov.

Entre los años 60-66 estudia en Moscú, donde realiza práctica de dirección y actuación. Luego vuelve a Irak donde trabaja como profesor de actuación y dirección y es uno de los fundadores del grupo teatral “La Unión de los Artistas”.

De aquí se traslada a Chile, donde permanece cinco años. Dirige entonces “La gaviota”, “El inspector”, “Moral de Pany Dulisky”, “El oso”, “Despierta y canta”, “Las pequeñas tragedias”, “La casa de Bernarda Alba” y “El médico a palos”.

En el año 73 se traslada a Quito, y desde hace poco se encuentra en Costa Rica, donde ha dirigido “Woyzeck” y próximamente “La gaviota” (p. 4-B).

El 16 de febrero de 1977, ya más cercana la fecha del estreno de *La gaviota*, *La Nación* publicó una nota ilustrada con parte del elenco en una escena del acto IV, en la que cinco de los personajes tratan de distraerse con el juego de lotería. “‘La Gaviota’ en el Teatro Arlequín” era su título y este su contenido:

“La gaviota”, de Antón Chéjov, será el primer estreno teatral de este año y tendrá lugar en el Teatro Arlequín, el viernes 18 de febrero, a las 8 de la noche.

Esta pieza de renombre internacional fue escrita a fines del siglo pasado. Su puesta en escena ha tenido grandes fracasos y enormes triunfos. El Teatro de Arte de Moscú aún utiliza como símbolo de identificación una gaviota, en recuerdo del éxito rotundo que consiguió la obra, a principios de este siglo.

Trata acerca de 5 historias de amor, de las cuales ninguna se realiza. Dentro del libreto, Chéjov critica las diferentes tendencias de arte y pone su opinión en boca de los personajes.

Las dificultades que encierra el teatro de Chéjov habían impedido que esta obra se pusiera anteriormente en escena en Costa Rica. Pero gracias al impulso que recibe últimamente el movimiento teatral, podrá ser vista en nuestro país.

La obra está dirigida por Mohsen Yasseen, quien realizó el año pasado el montaje de “Woyzeck”. El reparto lo encabezan Sara Astica, Lenín Vargas y Andrés Sáenz y lo completan otros artistas quienes, en número de doce, forman el numeroso grupo que exige la representación de “La gaviota” (p. 5-B).

La víspera del estreno, 17 de febrero de 1977, se publicó un aviso (Figura 344) en *La Nación*, el cual además de la información necesaria en esos casos, tenía un diseño de una gaviota en vuelo y un recuadro que indicaba: “Una obra maestra del teatro mundial”, lo cual no se pone en duda.

El día 27 de febrero de 1977, en el suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* se incluyó un comentario crítico del filósofo y escritor costarricense Rafael Ángel Herra sobre *La gaviota*, al igual que una entrevista con el director Mohsen Yasseen. El primero, titulado “*La gaviota* de Chéjov”, era el que sigue:

Actuación de Róger Jiménez, Lenín Vargas, Marcia Maiocco, Oscar di Lucca, Andrés Sáenz, Ana Lara, Flor Eugenia Vargas, Jorge Ureña, Sara Astica, William Zúñiga, Juan Patricio Arenas, Catalina Abrahams²⁷⁹. Utilería: Catalina Abrahams. Asistente: Róger Jiménez. Música: Diego Díaz. Escenografía y vestuario: Pilar Quirós. Director general: Mohsen Yasseen.

El título de *La Gaviota* no es arbitrario. Se explica en la pieza misma. Una niña vivía, dichosa y cándida, junto al lago, pero una vez llegó un extraño y destruyó su vida. La inocencia de una gaviota, muerta por Konstantin Gavrilovich, inspira al novelista Boris Alexeievich el tema de este cuento. Pero la historia de la niña de la felicidad arrebatada prefigura el destino de Nina, a quien el novelista pierde y Konstantin Gavrilovich es incapaz de salvar. En torno a este núcleo, a la vez simbólico y real, se teje la red de una trama cuyos personajes encarnan la incomunicación e irritabilidad, el aburrimiento y la acción inútil del pequeño burgués provinciano y sin metas. Masha, hija del administrador de la propiedad de Sorin, el enfermo, representada por Marcia Maiocco, quien logra la mejor actuación de la pieza, reprime su amor y elige un matrimonio infeliz con el maestro. Irina, la madre de Konstantin, avara en el gesto altruista, de apodera de Boris como de una cosa. Konstantin se deja devorar sin resistencia por el orgullo y por los celos. El maestro se borra del mundo a cada instante, mientras el médico se empeña en resolver los males del cuerpo y del espíritu con los extractos de una hierba calmante, ensueño de alquimistas, llamada valeriana. En este clima comprimido se entrecruzan historias de amor que no llegan a ser historias ni llegan a ser amor. Los personajes experimentan las relaciones sofocantes de un callejón sin salida. No logran relajarse ni en el juego de lotería, porque no hay juego que salve al hombre del hombre mismo.

No está muy lejos de este pequeño mundo lo que dijo Chéjov de la *intelligentsia*: “hipócrita, falsa, histérica, poco educada e indolente”.



Figura 344. Aviso presentación de *La gaviota*, de Chéjov. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, p. 4-B.

279 Como se puede ver, este elenco que señala el señor Herra difiere, en parte, del de la publicación del periódico *La Nación* del 9 de enero de 1977.

Chéjov definía su teatro por la intención mimética. El drama debe imitar la realidad humana, en su trivialidad y tormentos. Con respecto a la preceptiva del drama, sostenía que el creador no debe juzgar a sus personajes; en otras palabras, prohibía aquello de lo que después acusó Sartre a Giraudoux: mover los personajes a distancia, como un Dios omnisciente determina hasta el último gesto. En *La gaviota*, donde se discute sobre la creación artística, se precisa la necesidad de “escribir libremente, como fluye del alma”. Es la conclusión de Konstantin Gavrilovich, el descubrimiento cristalino de un escritor que se creía en lo correcto buscando nuevas formas. En definitiva, el público se constituirá en el tribunal de los resultados creativos.

La puesta en escena, el trabajo de un director empeñado en retomar los clásicos, merecen valorarse. Hay que reconocer lo poco acostumbrados que estamos al teatro mundial, en un ambiente que —sin prejuizar sobre la experimentación— busca la comedia suave. Lo mismo vale con respecto al Teatro Arlequín, de quien nos place este pequeño distanciamiento de migajas teatrales al estilo de *Rockefeller en el lejano oeste*. Esto no va en vano. El teatro mundial autoriza el propósito de reubicarlo en nuestro tiempo. Esa especie de universalidad que se ha impuesto en las formas culturales del arte occidental parece justificar, plenamente, un reencuentro del hombre contemporáneo sujeto a tensión perpetua.

La actuación cumple bien su tarea: movimientos sobrios, rostros permanentemente expresivos, como revelando la angustia en la importancia del deslizarse lento a través del escenario; silencios bien intercalados en el discurso teatral. Sin embargo, en algunas escenas se llegó a exagerar el *pathos* dramático, como en la discusión de Irina con su hijo: este diálogo a gritos pudo haberse evitado o atenuado para obedecer al juicio de Chéjov contra el melodrama. Desde otra perspectiva, tóvose en cuenta la parte de Chéjov en su disputa con Stanislavski, quien propugnaba por todo tipo de artificios reales en escena: caballos, coches, etc. Los efectos sonoros son, por lo tanto, pocos, así como la utilería, algunas de cuyas bellas piezas actúan evocadoramente. Del vestuario, se destaca el de Masha, oportunísima expresión en superficie corporal de un clima interno.

L. Vargas es un actor de mucho ímpetu, más aún el día del estreno que en la segunda representación. Sus movimientos a veces bruscos y posesivos transmiten una concepción exaltante de Konstantin Gavrilovich. Lo hubiéramos preferido más contenido. Mohsen Yasseen hizo un descubrimiento: Ana Lara, liviana en el escenario, versátil desde la inocencia hasta el llanto. Mencionaremos la actuación sopesada de Andrés Sáenz, la presencia profesional de Sara Astica y el trabajo un poco pálido de J. P. Arenas. William Zúñiga (tenso), J. Ureña (un poco recitativo) y F. E. Vargas se acoplaron, en mayor o menor grado, al conjunto (pp. 4-5).

Por su parte, la entrevista con Yasseen se tituló “Una pasión teatral: Mohsen Yasseen al habla” y dijo lo siguiente:

Desde el comienzo irakí, en un medio de rica sensibilidad islámica, Mohsen Yasseen puede enorgullecerse de su intensa y variada experiencia teatral.

Director en Costa Rica de dos obras, “Woyseck”, del autor alemán G. Büchner, ya estrenada y de próxima reaparición en el “Teatro al aire libre” y de “La gaviota” de Antón Chéjov, que se presenta en el Arlequín, intercambiamos algunas palabras sobre estos montajes.

—¿Por qué “La gaviota”?

–Fue un proyecto del Arlequín: elegir Chéjov. Se pensó primero en “El jardín de los cerezos”, pero faltaba elenco, por la cantidad de actores. Entonces se aceptó mi propuesta de “La gaviota”.

–A veces se escucha la opinión de que es más difícil el teatro clásico que el moderno, experimental o cómico. ¿Se puede simplemente montar teatro clásico? El teatro griego moderno que representa a Eurípides al pie de la Acrópolis, o en San José, cuando nos visitó una compañía en 1967, ya no usa coturnos ni máscaras...

–No pienso que se deba montar clásico recogiendo todas las normas, su época. Shakespeare, por ejemplo, puede dialogar con nosotros...

–Porque dice algo a cada cual...

–Es inútil, poco apasionante reproducirlo como fue en la época. En nuestras situaciones podemos reflejarnos en esta obra clásica.

–Usted habla de un aporte creativo de actores y director y también de la teatralización de la obra clásica retomada aquí y ahora.

–Sí, creo positivo realizar nuevamente la obra con enfoques nuevos que naturalmente no estuvieron en la mente del autor, aun sin cambiar una línea; en esto hay que ser fiel. Pero se puede encontrar un mensaje que vincule a director y elenco a algo creativo.

–Comparemos “Woyseck” y “La gaviota”, dos obras tan distintas.

–“Woyseck” es de una época lejana y distinta... Büchner es admirable y grande, su pieza es tan versátil, se adapta a la expresión de problemas vigentes que cualquiera puede ver claramente.

–¿Cómo se relacionan entonces texto y actuación en la pieza de Büchner?

–El diálogo de “Woyseck” es muy sintético, exige gestos precisos, una actuación de mucho movimiento que ayude a expresar la imagen poco explicitada verbalmente, aunque rica. El gesto completa la imagen. Las formas externas completan las acciones internas, sus palabras, sus sueños.

–¿Y en esta pieza simple y difícil de Chéjov?

–Sus personajes son sordos, egoístas, viven en el fracaso, hablan mucho para superar las causas de su estado, pero nada hacen para lograrlo, están aislados aun en sus largos diálogos.

–Pero hablábamos del montaje de “La gaviota”...

–Chéjov dice que se debe actuar en forma sencilla: andar, hablar normalmente. En “La gaviota” las acciones expresivas no lo son tanto como en “Woyseck”.

–Chéjov condena el melodrama. Pareciera que en algunas escenas se trabajó contra este principio.

–Vivimos en otro tiempo, otro temperamento, otras situaciones. La gente va cambiando, vive en conflicto consigo misma, por eso la violencia de su reacción.

–¿Cumpliría de esta forma uno de los propósitos del montaje expresado antes: actualizar a los clásicos?

–Sí. Es una readaptación de la obra a nuestra época. Mostramos, no la gente de Chéjov, sino la de nuestro tiempo.

–¿Y los efectos, la música?

–Al final del primer acto, la música ofrece la posibilidad de declarar el mundo interior de Masha, es un efecto que acentúa su historia de amor.

–Usted señaló la importancia del lazo entre director y actores.

–Sin uniformar el elenco, el éxito, en especial de esta obra, sería dudoso. Para mí, fue un trabajo muy duro, por no existir esta uniformidad, inicialmente. El interés de los actores ayudó a lograrla.

–Esta puesta en escena implicaba ciertos riesgos.

–Me parece que fue audaz EL ARLEQUÍN al pensar en las obras de Chéjov, en especial al aceptar “La gaviota” que en el pasado sufrió tantos fracasos y tan pocos éxitos. De mi parte es una aventura difícil. Esperamos que el público –que es muy maduro– conozca una de las piezas del teatro mundial.

–¿Otras obras?

–Como el grupo de “Woyseck” podríamos augurar cinco o seis montajes. Lo más difícil es disponer de una sala (p. 4).



Figura 345. Fotografía de Moshen Yasseen, director de *La gaviota*, de Chéjov. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, pp. 4-5.

Las dos publicaciones antes transcritas fueron ilustradas con fotografías a color del director y de escenas del montaje, como las figuras 345 y 346. En la primera, el director Yasseen en el momento de la entrevista. En la segunda, Sara Astica (Arkádina) y Lenín Vargas (Tréplev, su hijo) en una escena del acto tercero, cuando Tréplev le pide a su madre que le cambie la venda que lleva en la cabeza.

En el *Semanario Universidad* del 28 de febrero de 1977, se publicó la crítica de Carlos Morales sobre *La gaviota*, que se transcribirá luego. En esta ocasión, el texto estaba ilustrado con una caricatura del elenco (Figura 347), la cual, como en ocasiones anteriores, fue elaborada por Hugo Díaz. Su trazo preciso permite reconocer a cada uno de los integrantes del elenco: De izquierda a derecha: Róger Jiménez, Flor E. Vargas, Marcia Maiocco, Patricio Arenas, Ana Lara, Lenín Vargas, Sara Astica, Andrés Sáenz, Jorge Ureña, Oscar Di Lucca, Catalina Abrahams y William Zúñiga.



Figura 346. Escena de *La gaviota*, de Chéjov (Sara Astica y Lenín Vargas). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, pp. 4-5.

“Cajka”, drama en cuatro actos del soviético Antón Chéjov. Teatro Arlequín. Dirección: Mohsen Yasseen. Actores destacados: Sara Astica, Ana Lara, Lenín Vargas, Andrés Sáenz, Patricio Arenas, Marcia Maiocco, Flor Eugenia Vargas, William Zúñiga, Oscar Di Lucca, Jorge Ureña. Sala del Arlequín. Estreno: 18 de febrero de 1977.

A. [Argumento]

Las interioridades del alma humana, expresadas en sus más íntimos pliegues de melancolía y tristeza, es tema presente en toda la obra de Chéjov. Reflejar esa ambigüedad del ser humano, con todas sus miserias y pequeñeces a través de un amplio espectro que nos lleva por toda la gama de los hombres comunes, de los antihéroes, es también lo que está expreso en “La Gaviota”. No hay que olvidar, además, que Chéjov retrata su tiempo, expone la circunstancia finisecular de aquella sociedad aldeana limitada, aburrida, aspirando²⁸⁰ siempre con melancolía por los atractivos de la gran metrópoli. Y allí, en ese clima intenso de miradas que se cruzan, de frases que no tienen respuesta, de acontecimientos que parecieran no tener acción, el autor censura la pequeñez humana y clama, por vía de antítesis, por una sociedad mejor, un amor por la vida a partir de la desesperación, de la tristeza, de la nostalgia.

Konstantin (Lenín Vargas) es un joven escritor de desproporcionadas ambiciones que aspira a dos cosas: la gloria literaria y el amor de Nina (Ana Lara). No consigue ni lo uno ni lo otro, pues su madre Arkádina (Sara Astica) hace fracasar la representación de su pieza y Nina vuela a los brazos de Trigorin (Patricio Arenas), quien luego la abandona, destrozando su vida como mató Kostia una gaviota en la última escena del segundo acto. Kostia no alcanza el amor de Nina y ante la duda de su propio talento, escoge la muerte.



Figura 347. Caricatura del elenco de *La gaviota*, de Chéjov. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *Semanario Universidad*, 1977, p. 9.

O. [Opinión]

El estreno de “La Gaviota”, en el Teatro de Arte de Moscú, en 1898, a cargo de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, constituyó para Chéjov la disipación de todas sus dudas como escritor teatral, pues el fracaso que con ella misma había tenido Karpov en San Petersburgo, lo mantenía desanimado en su inquietud de hacer un nuevo tipo de teatro que fusionara el drama burgués tradicional con el simbolismo de Ibsen. La obra rompió completamente con el régimen de los héroes

280 Es posible que haya un error y la palabra sea “suspirando”.

y la espectacularidad de los temas, imponiendo un nuevo modo, realista y poético, que paradójicamente se ocupa de la vida cotidiana, de las más pequeñas ambiciones y de las dudas atormentadoras. Chéjov mismo había querido que esta obra suya tuviera una representación vodevilesca y contenida, aparentemente acorde con la sencillez de su trama, pero quizá él mismo no estaba consciente del gran clima trágico que poseía. Ha de venir el maestro Stanislavski con sus técnicas naturalistas que hacen vibrar a los actores, para que la fracasada Gaviota cobre vuelo y no solo constituya el gran éxito del nuevo teatro moscovita, sino el punto de apoyo para que Chéjov se reanime y nos conceda: “Tres hermanas”, “Tío Vania”, “El jardín de los cerezos”, etc., que lo ubican como el más importante dramaturgo soviético de todos los tiempos.

Esas dudas que percibimos en el escritor Trigorin de “La Gaviota”, son las mismas que asediaron a Chéjov y de allí que la semejanza lograda por Patricio Arenas con el escritor ruso, sea el primer golpe emocionante de la puesta.

Lo importante para Chéjov no es el impacto del *pathos* trágico, ni tampoco la altisonancia cómica o melodramática del teatro que estaba en boga; él desea la conformación de un clima sutil que se sostenga por sí mismo y por la identificación del espectador con los problemas íntimos que viven sus personajes. De allí que la escenificación de un Chéjov exija fundamentalmente un director muy experimentado en su teatro y un elenco muy bien dotado como para cumplir al pie de la letra todas las indicaciones de Stanislavski, que parece ser el único modo –aunque Chéjov lo negaría– de conseguir el famoso “clima Chejoviano”. Ya el Teatro Circular de Montevideo intentó el año pasado darnos “Tres hermanas” en una versión a lo Chéjov, con un tono simpático y atemperado que –por lo menos a mi juicio– dio al traste con sus resultados.

En esta ocasión Mohsen Yasseen ha tomado a Chéjov por la Stanislavski [sic], y se ha propuesto dar una Gaviota realista, donde la única innovación es una ubicación intemporal de la acción, mediante una escenografía mínima y un vestuario modernizado que le dé visos de actualidad a los hondos temas elucubrados por Chéjov en una Rusia zarista que dormía de aburrimiento. Ha tenido buen cuidado el director de distribuir la escena de un modo acorde con el escenario redondo y aunque obviamente el teatro a la italiana es mucho más climático para Chéjov, Yasseen no ha descuidado ningún movimiento para que la escena ocupe todos los ángulos del semicircular entarimado. Su dirección de actores también es acertada y aunque el elenco no es, en términos generales, lo óptimo para hacerle frente a la gran emoción interior que implican estos personajes, ha sacado el mayor partido posible de todos ellos, lo cual viene a ratificar sus ya probadas condiciones de *regisseur*.

Durante la noche de estreno había una lógica tensión en el elenco y todavía en una función posterior que pudo ver este cronista, faltaba afinamiento en algunos detalles de movimiento, de interpretación y de pausación del texto, pero el clima Chejoviano estaba desde un principio lo suficientemente cimentado como para que las funciones ulteriores vayan concretándolo con mayor éxito. Hay que tener cuidado con detalles puramente técnicos como la herida invisible de Konstantin, cuya ausencia rompe un poco la atmósfera realista que impregna la puesta. El texto de Maupassant que lee Sara Astica debería aprenderse de memoria, el sombrero de Panamá que usa Jorge Ureña parece muy tropical y Patricio Arenas debería salir en el tercer acto con el bastón que buscaba, aunque Chéjov no lo menciona en sus acotaciones. Ahora, por otra parte, debe atender también el director la incomprensible posición de espaldas a todo público [sic] que mantiene Polina durante la declamación de Nina, el injustificado movimiento de hinojos que pone el administrador cuando niega a Arkádina los caballos y el lanzamiento que hace Trigorin hacia la silla de

ruedas cuando pide su libertad a aquella. Será mucho más verosímil y acorde con el simbolismo de debilidad que Yasseen ha dado a la silla, si el escritor va cayendo poco a poco en ella, o sea, sentarse cuando ya Arkádina lo ha dominado. La escenografía para exteriores (primero dos actos) es mínima y no contribuye en nada a borrar la perturbación normal de un escenario circular. El vestuario es sobrio, adecuado e inteligentemente puesto en un tiempo indefinido que les da más cercanía a los conceptos del texto. En la interpretación destaca Sara Astica, con una composición impecable de Arkádina. La gran actriz chilena consigue los matices más peligrosos del melodrama y con su enorme estatura histriónica llena toda la sala. A su lado, Ana Lara, una joven que recién debutó en “Woyseck”, se revela como valiosísima promesa de las tablas costarricenses. No obstante que el personaje es gigantesco para tan joven intérprete, lo acomete con soltura, con buen *tempo* y con un encanto personal que nos hace recordar los mejores momentos de Haydée de Lev. Es una chica cargada de sentido dramático, con una magnífica voz y gran habilidad para desplazarse en escena. Todavía tiene que moderar la tendencia a teatralizar, evitar el acezo innecesario y los gestos accesorios tan típico en el actor nobel. Lenín Vargas ratifica sus condiciones, es un actor convincente, pero tiende a la exageración iracunda y por eso no ha podido deshacerse del airado muchacho de “Equus” que le mereció el premio. Más sutileza en sus caracterizaciones y menos proclividad al grito vacuo, significan un Kostia más redondo y más Chejoviano. Andrés Sáenz y Patricio Arenas, con sus respectivos personajes, logran el punto más alto de sus carreras hasta la fecha: bien plantados en sus contrapuntos y con un buen aprovechamiento de las pausas, que contribuyen mucho al sostén de la atmósfera. Marcia Maiocco cumple discretamente con un regular grado de concentración y emoción interior. Flor Eugenia Vargas y William Zúñiga, que hacen la pareja de administradores, componen sendos caracteres adecuados, especialmente Zúñiga, quien consigue una chispeante maqueta del gamonal y arranca las primeras sonrisas con su potente voz y su despampanante carcajada. Oscar di Lucca cumple bien –dentro de sus limitaciones– el encargo de un maestro apocado que debería meterse más en el momento escénico. Finalmente, Jorge Ureña, en el papel del doctor, responde con una presencia física muy poco creativa.

Hay que reconocer también que la traducción utilizada por el Teatro Arlequín no es la mejor y que el director tuvo la oportunidad de imprimirle algunos cambios ligeros de sentido y de extensión, para obtener mejor efecto: traer a lenguaje más costarricense expresiones como: “el coto de la doncella”, “buena mía”, “maravilla mía”, “trampo”, etc., e incluso aligerar el peso de los monólogos de Trigorin en el acto segundo.

En resumidas cuentas, “La Gaviota” en esta escenificación del Arlequín, es un Chéjov digno que se irá mejorando con el tiempo y que, si bien no será un deleite populachero dada su carga psicológica y simbólica, sí es una degustación de buen teatro elitista representado con altura por un elenco heterogéneo y diseñado por un director de talento [negritas pertenecen al original] (p. 9).

La gaviota se mantuvo en cartelera durante el mes de marzo. El día 24, en el *Semanario Universidad*, con fotografía de Ana Lara, quien hacía el papel de Nina, se publicó una nota que anotó que la obra, que “es un excelente logro del clima Chejoviano”, se presentaba todos los días, a excepción de los lunes, en el Teatro Arlequín.

En el mes de mayo de 1977, se anunció el siguiente estreno en el Teatro Arlequín. Se trataba de la obra de Alberto Cañas titulada *Una bruja en el río*. El estreno previsto para el 20 de mayo debió reprogramarse para el 27 de ese mismo mes. La dirección

estaba a cargo de Jean Moulaert y el elenco lo formaban Lisbeth Quesada, Andrés Sáenz, Olga Marta Barrantes, William Esquivel y Luis Fernando Gómez, quien tuvo que sustituir, a última hora, por razones de fuerza mayor, a Jorge Ureña.

El 14 de mayo de 1977, en el periódico *Excelsior*, se publicó, con motivo de la puesta de la obra indicada, el “Prefacio a ‘Una bruja en el río’”, el cual estaba ilustrado con una fotografía del autor. Él, según indicaba Cañas, “es parte de la obra, aunque no de la representación, porque está pensado más bien para una eventual publicación de la pieza”.

Por su parte, en *La Nación* del 18 de mayo de 1977, se publicó una nota profusamente ilustrada con las caricaturas del autor de la obra, del director, de la escenógrafa y de cada uno de los integrantes del elenco. Este trabajo fue del dibujante y caricaturista Hugo Díaz y merece ser rescatado (Figura 348). El cambio que hubo que hacer, a última hora, de Luis Fernando Gómez en lugar de Jorge Ureña, no se registró en el dibujo, que quedó como estaba previsto originalmente. Al pie de cada elemento se consignó el nombre, aunque hubieran sido fácilmente reconocidos con un solo vistazo, dada la maestría del artista.

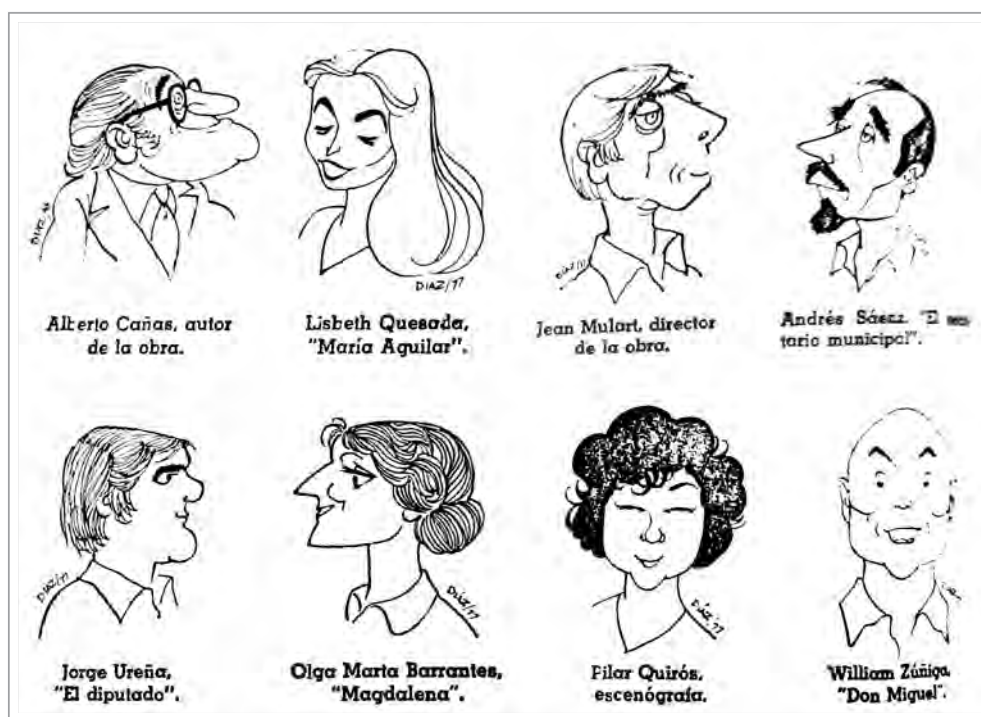


Figura 348. Caricatura de las figuras claves de *Una bruja en el río*, de Cañas. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, p. 4-B.

El texto que acompañó las caricaturas anteriores se tituló “‘Una bruja en el río’: otro estreno del Arlequín”. Su contenido era este:

Con la obra “Una bruja en el río”, el Teatro Arlequín colocará en cartelera el segundo estreno de la temporada.

Se trata de una comedia escrita por Alberto Cañas, que encierra en el argumento situaciones chistosas y personajes de nuestro ambiente.

El montaje será dirigido por Jean Moulaert y participan dentro del elenco conocidos actores nacionales, como Andrés Sáenz, Lisbeth Quesada, Olga Marta Barrantes, William Zúñiga y Jorge Ureña.²⁸¹ La escenografía está a cargo de Pilar Quirós.

La anterior obra de Alberto Cañas que presentó el Arlequín en 1976 fue “Tarantela”, que tuvo gran acogida. Se hicieron 65 presentaciones a teatro lleno.

En relación con obras de autores nacionales, Jean Moulaert afirma que, si bien es cierto que las grandes del repertorio internacional reciben la aprobación de nuestros espectadores, su interés es incomparable cuando la cartelera anuncia las costarricenses, en las que la sociedad actual es mostrada con ingeniosidad y sentido del humor.

Agrega, que Alberto Cañas es maestro en estas dos cosas que le agradan tanto al público, porque muestra detalles de la vida cotidiana del costarricense, y hace reír a la gente.

El autor de “Una bruja en el río” expresó al referirse a su forma de escribir, que él cuando se sienta a hacer una obra de teatro y un libro sobre cualquier tema, no puede escribir cosas serias, porque la jocosidad brota espontáneamente de su pluma.

El estreno de esta obra estaba originalmente programado para el 20 de mayo, pero por circunstancias imprevistas fue necesario aplazarlo para la próxima semana. La fecha aún no ha sido determinada (p. 4-B).

Aunque en esa misma edición del periódico el aviso del estreno se anunciaba para el viernes, no se precisaba fecha. Por esa razón, al día siguiente, el Teatro Arlequín tuvo que aclarar que el estreno sería el viernes 27 de mayo de ese año 1977.

Ese día, en la sección “Arte” del periódico *Excelsior* se publicó una crónica profusamente ilustrada que mostraba parte de la escenografía del montaje de la obra de Cañas (Figura 349). Esa imagen muestra la recreación de una pulpería de pueblo, con mesa y sillas, donde los parroquianos podían sentarse a tomar un refresco o un trago de algún licor y comer algún “gallo”.

La crónica titulada “Arlequín transforma su escena” se inserta a continuación:

Entrar a una sala de teatro y darse cuenta que uno se ha metido a una pulpería de pueblo en la que, de paso, funciona la cantina, no es desde luego, una sorpresa muy agradable.

Aunque a poco se compruebe que la pulpería acaba de ser instalada y que un parroquiano que, de pura curiosidad, acierta a entrar junto con nosotros, estima que “les está quedando bien bonito el negocio”.

281 En el momento en que se escribió la reseña, no se había producido la sustitución de Jorge Ureña, cuyo papel lo asumió Luis Fernando Gómez, a última hora.

Y que en la sala de teatro a la que íbamos haya todo y una *rockola*, un montón de gentes bebiendo y una mesera guapa que manipula botellas de cerveza, diestramente, es igualmente sorprendente [sic].

Sólo que los rostros de los parroquianos nos resultan medio conocidos en la penumbra en la que caímos y que la sorpresa deja de serlo cuando, finalmente, ese minuto de lo inesperado total, se rompe porque hay muchos más, igual que nosotros –sorprendidos– y otra buena parte que no lo está tanto, porque sabe, perfectamente, de qué se trata.

Como el caso de Jean Moulaert y Beto Cañas que ocupan asientos estratégicos para saber qué está pasando con este ensayo general en el que los sorprendidos somos parte del público invitado para que el ensayo sea como tiene que ser, con todo. Y porque ellos son el director y el autor de la obra, respectivamente. Y los conocedores a fondo, en consecuencia, del “Teatro Arlequín”, donde tiene lugar la acción.

Esos, entre otros, son los lados buenos de la asistencia a los ensayos generales. Como el de “Una Bruja en el Río”, de Beto Cañas, al que concurrimos varios el pasado jueves en el “Teatro Arlequín”, y cuyo estreno se anuncia para las 20 horas de hoy.

Terminado el ensayo en el que, como suele ocurrir, hubo aplausos entusiastas, el trabajo continuó en “El Arlequín”. Vinieron las repeticiones, consultas, fotografías de diversos medios de comunicación del país.

“Una Bruja en el Río”, según ha sido calificada, se la estima como “comedia poética, crítica, sentimental”. Lo que es bastante, a decir verdad. O lo suficiente para ahondar en la muy particular personalidad del costarricense que, en el ojo de Cañas, ha de terminar, de algún modo, mostrando siempre su inefable lado socarrón que es el que más “pega” en nuestros espectadores.

La decisión de montar la obra de Alberto Cañas correspondió a Jean Moulaert, como Director del Teatro Arlequín. Inicialmente la dirección debía recaer sobre Lenín Garrido, pero no se habían contemplado los compromisos que éste [sic] ya tenía y los que le fueron agregados.

O sea, su participación en “Arturo Ui”, o la accidental dirección de la Compañía Nacional de Teatro ante la enfermedad de Alfredo Catania.

Lo cierto es que Jean Moulaert fue el director de “Una Bruja” con un elenco que, según estima el autor, ha captado en toda su intensidad la intención total que lo llevó a escribir esta pieza.

Luego de varios otros accidentes, en el que se incluyó el cambio de última hora, nada menos que del papel protagónico, el elenco quedó integrado por Luis Fernando Gómez, que tiene que cargar con el peso de la intención siempre chispeante de Beto Cañas (Guillermo), Lisbeth Quesada (María Aguilar), Andrés Sáenz (Domingo), Olga Marta Barrantes (Magdalena), William Zúñiga (don Miguel) y (Marcos).

Refiriéndose a las razones para el montaje del Arlequín, Jean Moulaert fue categórico. Nuestra decisión es incluir obras costarricenses en el repertorio. No he visto, ni probablemente leído, todo el teatro escrito en Costa Rica. Pero leí lo susceptible [de ser llevado a escena] de Alberto Cañas, entre otros. Encontré que “Una Bruja en el Río”, era un género no tocado, trabajado en un estilo muy llevadero, buen resumen del espíritu costarricense, que es en lo que hay que hacer mayor énfasis,

y adecuado a nuestras posibilidades y deseos. Como siempre, será el público quien determine, aun cuando lo que se ha visto esta noche (el miércoles pasado), está todavía sujeto a afinamientos. Creo que va a gustar porque está bien escrito y estimo que bien escenificado.

Para el personaje central, ni más ni menos que el ruletero de un turno (Guillermo) y cuya representación recae sobre Luis Fernando Gómez, “Una Bruja en el Río”, tiene el mérito de haberle entregado un tipo bien delineado, “redondo”, buen mensajero de ese mostrar nuestra realidad con precisos toques de poesía. Cree, por otra parte, que “Una Bruja” tiene sus importantes méritos en cuanto plantea soluciones “abiertas”, perfectamente válidas en la Costa Rica de hoy, sin pretensiones demasiado elevadas, pero profundamente humanas, costarricenses, dice.

El modo de cómo me ha resultado este trabajo de ruletero, sin mayores dificultades, antes, por el contrario, son una buena prueba de las cualidades generales de la obra. Una creación, insistió, matizada por elementos poéticos al servicio de una idea que es válida: el desnudar los prejuicios y la falsedad de muchas personas que ahogan su propia vida y la de los demás, sin que necesariamente hubiese que caer en la sensiblería. Se trata de una obra bien hecha, creo que será bien recibida y espero quieran saber aquí, en la escena, qué es este asunto de la bruja que, de verdad, está en escena, ¡lo verán!

LA ESCENOGRAFIA [sic]



Figura 349. Fotografía de una pulpería recreada para el montaje de *Una bruja en el río*, de Cañas. Teatro Arlequín

Fuente: *Excelsior*, 1977, p. 3.

No fue, desde luego accidental, nuestra entrada a esta crónica aludiendo a la escenografía. Lo cierto es que el ambiente [re]creado por Pilar Quirós es de un realismo inesperado.

Quien alguna vez, por curiosidad o, mejor, por necesidad o hábito, ha tenido la suerte de meterse en esos **bric-à-brac** [negritas añadidas] que son las pulperías de pueblo, podrá entender bien lo que decimos. Y tal vez captar –y disfrutar más– la intención de Cañas que desarrolló la historia, justamente, a partir de hechos reales ocurridos, en algún lugar provinciano de Costa Rica. En aquellas **ventas**

[negritas añadidas] con calor a familia, en las que lo mismo se abastecen los vecinos, que se duerme, se come o se hace vida social, porque allí están siempre desde el secretario municipal, el mandador de la finca, o el poeta del pueblo, hasta el abogado, cuando lo hay. Este es el ambiente que Pilar se trajo al Arlequín con todo y vida. Esta misma escenografía que, no es cuento, arrancó a un parroquiano anónimo la frase aquella de que “les está quedando bonito el negocito”.

No somos, en estas columnas, nadie para hablar sobre estas cosas de teatro. Pero somos algo que también son nuestros lectores: público. Y como tal es que se llega a esta “pulpe” en la que ocurren todas estas cosas que, de verdad, pasaron y de las que, a lo mejor, Beto Cañas no es más que un compilador. Que si los hay más, que se junten para que hagan un club y nos sigan entregando lo que han visto para ir haciendo aquí, en escena, donde se pueda escuchar y comentar lo que se diga, como dijo Lisbeth Quesada, “para poder ir solidimentando nuestra dramaturgia, incipiente, porque es mejor dudosa en escena que buena escondida, o por hacer” [sic]. Y en este caso, según los mismos actores de la obra, es buena a la vista del público.

Como ya se informó, el estreno de “Una Bruja en el Río”, tendrá lugar a las 20 horas de hoy en el Teatro Arlequín [negritas pertenecen al original] (p. 3).



Figura 350. Aviso estreno de *Una bruja en el río*, de Cañas. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, p. 4-B.

Ese mismo día, 27 de mayo de 1977, *La Nación* anunció el estreno con un diseño muy atractivo (Figura 350), en el cual el espacio central lo ocupó el título de la pieza rodeado por seis círculos con el rostro de cada uno de los integrantes del elenco, dibujados por Hugo Díaz. Los demás datos de interés, distribuidos en distintos puntos de la composición.

En la edición del 31 de mayo *Excelsior* publicó una nota, en los términos que luego se indican, titulada “Exitoso estreno tuvo ‘Una bruja en el río’”. Se acompañó de una fotografía en la que aparecían los actores Luis Fernando Gómez y Lisbeth Quesada.

Entusiasmo general que podría preconizar un prolongado éxito, se registró el pasado viernes, en el Teatro Arlequín, donde el elenco de esa compañía estrenó la obra del dramaturgo nacional Alberto Cañas, “Una Bruja en el Río”.

Como en otras oportunidades, la puesta de una pieza nacional causó especial expectación en el público local, que, en este caso, contó con gran cantidad de actores y actrices del medio teatral costarricense.

La dirección de Moulaert fue calificada por los concurrentes como de “impecable”, al tiempo que el propio autor de la obra dijo que el estreno lo hacía superar todas las expectativas iniciales. Cañas se mostró particularmente satisfecho por la reacción del público, que siguió con atención el desarrollo de una pieza impregnada de abundante poesía y signos típicamente costarricenses.

Gentes conocedoras del teatro en general y en particular de la obra de Cañas, admitieron que ésta [sic] podría ser una de las creaciones más contundentes del autor,

a partir de la seriedad de los planteamientos, tanto como por el manejo cuidadoso y atento de las formas teatrales de soluciones sin discusión, se dijo.

La función del domingo agotó temprano las localidades porque sin duda, se dijo, hay muchos en San José que quieren ver qué es lo último en materia de teatro nacional y todavía más, cuando esto lleva la firma de uno de los críticos de la especialidad en Costa Rica (p. 3, 2.^a secc.).

El día 13 de junio de 1977, el *Semanario Universidad* publicó la crítica de Carlos Morales sobre la puesta en escena con el título “Una bruja en el río’ indagación lírica”, que se transcribe luego. Como era habitual en ese medio, se ilustró con una caricatura del elenco, elaborada por Hugo Díaz (Figura 351), en la cual se ven adornos de fiesta en el comedor del hotel de Magdalena y los personajes, de izquierda a derecha: Guillermo con su ruleta (Luis Fernando Gómez), María (Lisbeth Quesada) baila con Domingo (Andrés Sáenz), mientras Marcos (Jorge Ureña) y Magdalena (Olga Marta Barrantes) observan la escena. Miguel (William Zúñiga) está tumbado sobre la mesa.



Figura 351. Caricatura del elenco de *Una bruja en el río*, de Cañas. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *Semanario Universidad*, 1977, p. 9.

“Una bruja en el río”, comedia en dos actos de Alberto Cañas. Teatro Arlequín. Dirección: Jean Moulaert. Actores destacados: Luis Fernando Gómez, Lisbeth Quesada, William Zúñiga, Andrés Sáenz, Olga Marta Barrantes. Sala del Arlequín. Estreno: 27 de mayo de 1977.

[Argumento]

María Aguilar (Lisbeth Quesada) es una chica joven, casamentera [¿casadera?] y cargada de ingenuidad y belleza campesinas que la convierten en atractivo del pueblo. Los personajes más influyentes del lugar: el diputado, el superintendente de la compañía extranjera, el poeta y otros, estarían gustosos de hacerla su esposa.

Un elemento de intromisión, el ruletero Guillermo (Luis Fernando Gómez), despierta con su llegada el conflicto básico para que el autor disponga del marco adecuado a su propósito, cual es una indagatoria del amor y, paralelamente, de los valores del ser costarricense. María descubre el amor y se complace en ello, no está dispuesta a sacrificar ese sueño en favor de las convenciones del lugar ni de las presiones de sus pretendientes. La secuencia inconclusa es un cántico al amor, al amor de magia, al que puede durar o no durar, pero que, en todo caso, está siempre por encima del qué dirán y de las convenciones sociales. Es un mensaje progresista, liberador.

O. [Opinión]

Alberto Cañas es el dramaturgo más activo del país. Su producción dramática tiene la particularidad de abarcar temas y técnicas muy disímiles, pero siempre hay en ellas una marcada tendencia al respeto de las formas aristotélicas. Inspirado en las incursiones psicológicas de Pirandello y en las lucubraciones líricas de Giraudoux, el teatro de Cañas no pretende inculcar modas, ni filosofías políticas, ni siquiera innovar formas. Está muy lejos de la protesta y de las estructuras complicadas, más bien busca con regocijo las fuentes clásicas de la sencillez y el transcurso lineal de la acción en una misma unidad de espacio, tiempo y lugar. Se interesa principalmente en el hombre, en su sentir, no tanto en su filosofar y, por lo mismo, todas sus piezas denotan una búsqueda de psicologías, ya sea en el ámbito de la burguesía criolla (“La Segua”, “El luto robado”, “En agosto hizo dos años”) o en una clase ligeramente más baja (“Algo más que dos sueños”, “Tarantela”). Pero, además, hay en el teatro de Cañas otra vertiente muy importante que algunas veces se confunde con la búsqueda de caracteres: es su tendencia a un lirismo indagatorio, cargado de localismo, que pretende resaltar costumbres y valores de un pueblo al que mira con simpatía y que normalmente es la fuente de su inspiración. La primera proposición: la de retratar psicológicamente los personajes típicos nacionales, no siempre lo consigue con éxito; pero la otra, la de recoger el costumbrismo en un entorno lírico, es elemento capital de su producción y generalmente lo que salva sus piezas de la anécdota frívola y de la mera reunión de personajes. En “Una bruja en el río”, hay, desde el principio, ese marco poético, nostálgico y sentimental que atrapa al espectador por la vía aristotélica de la identificación. Es un poco la atmósfera nostálgica de “La Segua” y el primer atisbo de magia que culminará más tarde en “En agosto hizo dos años”, con una pieza mucho más redonda y original, que figura entre lo descollante de su dramaturgia.

No obstante, la evidente preocupación del autor por delinear a fondo sus personajes, estos resultan a veces incompletos, acartonados o superficiales, pero su diálogo chispeante y directo les da compostura, a pesar de las debilidades de composición psicológica. En “Una bruja en el río” se siente esa flaqueza, no solo por las contradicciones de conducta que reinan en algunos de ellos (el superintendente, por ejemplo), sino también por el lenguaje a veces alejado de la condición social que representan. Sin embargo, hay en el fondo un clima lírico bien conseguido, que hace de esta pieza de juventud una auténtica búsqueda del daguerrotipo nacional, una indagación del ser costarricense que se apoya en lo romántico y que por esa vía lanza un hilo de identificación con el espectador legítimo y emotivo.

Nadie podría negar que esa ternura, que esa ingenuidad campesina que vivimos en San Luis, no es la que se vive hoy y ahora en Palmar Sur o en Río Claro de Golfito. Es la misma y está allí, en el escenario, hábilmente conseguida para que nos emocionemos con el espejo. Si tan solo fuera ese el mérito de “Una bruja en el río”, para este cronista ya es suficiente.

El sabor que deja la pieza es el de un rato agradable, un momento dulce, tierno y costarricense, al que ideológicamente se le podrían hacer reparos, pero técnicamente está metida en la más limpia estructura clásica del teatro de catarsis y, como el autor no pretende metafísica, sino ese goce simple de las divagaciones por el amor y por el hombre costarricense, entonces estamos frente a un teatro válido y más todavía, frente a un tipo de teatro que, junto con “La Segua”, es una incursión acertada en las raíces de ese teatro nacional y popular que a Cañas tanto interesa.

La dirección de Jean Moulaert es decorosa. Es probable que algunas marcaciones se pudieron diseñar mejor, como el desafortunado juicio de María, que resulta postizo y esos “distanciamientos” de la actriz cuando se dirige al público, pero en general el movimiento ha sido sobrio y apropiado a los largos parlamentos del texto. La escenografía de Pilar Quirós es sugestivamente brillante.

El elenco, formado por gente joven, se desempeña a la altura de lo que ya se les conoce. No hay grandes interpretaciones, porque los mismos caracteres lo impiden, pero las composiciones resultan en todo momento verosímiles y sinceras. El tipo de Domingo está mucho más natural que el de Miguel y tanto Luis Fernando Gómez como Lisbeth Quesada sacan adelante dos sicologías que tienen poco asidero. Bien Olga Marta Barrantes y Jorge Ureña.

“Una bruja en el río” es un elogio romancista del amor, que, de paso, cristaliza bien un espejo del ser costarricense. Marcha por los mejores caminos de lo que sería una dramaturgia nacional y por lo mismo es, además de un espectáculo emotivo, una indagación válida [negritas pertenecen al original] (p. 9).

El siguiente estreno del Teatro Arlequín fue *Jorge Dandin* de Molière. Unos días antes del estreno, el periódico *La Nación* se encargó de enterar al público de que se avecinaba una nueva puesta en escena. En la edición del 5 de setiembre de 1977, se publicó una fotografía del ensayo (Figura 352). En ella aparecen Sara Astica y Pepe Vásquez, quienes hacían personajes importantes de la obra. Se señaló, además, que la pieza se estrenaría en el Teatro Arlequín el viernes 9 de setiembre a las 8 de la noche:

El día anterior al estreno, 7 de setiembre, en el periódico *La Nación* se difundió la siguiente nota titulada “Arlequín estrena ‘Jorge Dandin’”:

El próximo viernes será el estreno de la obra “Jorge Dandin”, de Molière, en el teatro Arlequín a las 8 de la noche, bajo la dirección de Jean Moulaert.

El reparto está integrado por Arabella Salaverry (Angélica), quien reingresa al teatro costarricense desde un largo período en que estuvo ausente del país, Sara Astica (señora de Villa), Elieth Arias (Claudina), Pepe Vásquez (señor de Villa), uruguayo que hace su presentación en San José, Jaime Hernández (Clitandro), Lenín Vargas (Lubin), Bernal Quesada (Colin) y Marcelo Gaete (Jorge Dandin).

La escenografía y el vestuario son de Pilar Quirós y la música de Diego Díaz (p. 5-B).



Figura 352. Fotografía de escena de *Jorge Dandin*, de Molière (Sara Astica y Pepe Vásquez). Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1977, p. 4-B.



Figura 353. Aviso estreno de *Jorge Dandin*, de Molière. Teatro Arlequín.

Fuente: *La Nación*, 1977, p. 4-B.

El 8 de setiembre de 1977, ese mismo periódico difundió el aviso de estreno (Figura 353), con los datos usuales en estos casos. Además, se enlistaron los nombres de los integrantes del elenco y se indicó que el montaje contaba con el patrocinio de la Embajada de Francia.

El 9 de setiembre de 1977, se estrenó la obra de Molière, la cual fue anunciada bajo el nombre del personaje protagonista, Georges Dandin, en su forma españolizada: Jorge Dandin. La dirección estuvo a cargo de Mohsen Yasseen y Jean Moulart y el elenco estuvo formado por Sara Astica, Marcelo Gaete, Jaime Hernández, Arabela Salaverry, Pepe Vásquez, Lenín Vargas, Elieth Arias y Bernal Quesada.

El día 10 de setiembre de 1977, también en el periódico *La Nación*, se publicó una nota titulada “Anoche se estrenó ‘Jorge Dandin’”. Se acompañó de una fotografía de una escena de la pieza. El texto era muy similar al del 7 de setiembre; únicamente introducía los cambios obligados para actualizar la noticia.

El día 18 de ese mes y año, el mismo diario difundió la crítica con título homónimo “Jorge Dandin” escrita por el filósofo y escritor Rafael Ángel Herra:

Comedia de Molière, en el Arlequín. Actuación de Mercelo Gaete, Arabela Salaverry, Pepe Vásquez, Sara Astica, Jaime Hernández, Elieth Arias, Lenín Vargas y Bernal Quesada. Música: Diego Díaz. Dirección: Jean Moulart y M. Yasseen.

Una puesta en escena de Molière debe tomar en cuenta, al menos como referencia, su teoría de la comedia. ¿Por qué esto?

Porque esta idea traza una guía de interpretación. Difícilmente se podría captar de otra manera su concepto de que el comediante debe representar “retratos verosímiles” de los hombres, de sus costumbres. En cambio, la tragedia en tanto puede sustituir lo verdadero por lo maravilloso, sería un instrumento menos eficaz de crítica sostenible y verosímil de los tiempos. La regla mayor del arte es procurar placer, aunque sea desnudando el lado risible del hombre. De este modo el arte toma la forma de un compromiso moral y de una tarea educativa. Consecuente con esta teoría, Molière se vale de la construcción de tipos generales que en escena se convierten en retratos tolerables y a la vez incisivos, para atacar la ignorancia, la pedantería, la hipocresía.

Estos conceptos sirven como marco de referencia a la puesta en escena. Es preciso lograr un clima cortante, homogéneo, risible, implacable, que debería ser posible en **Jorge Dandin**, esta crítica severa de la nobleza y sus añejos atributos en choque con el hombre enriquecido por el comercio y las nuevas actividades producidas del **grand siècle**, como lo llamó Voltaire; crítica a la costumbre de casar a las hijas sin el beneplácito de sus preferencias sentimentales, pero con perspectivas pecuniarias;

crítica del hombre rico, sin abolengo, envuelto en una historia de cuernos de su mujer por haber elegido la nobleza en matrimonio; crítica de un reconocimiento demasiado tardío: “tú lo has querido, Jorge Dandin”.

Este **Jorge Dandin** que acaba de estrenar el **Arlequín**, sirve para reflexionar sobre el trabajo del montaje y su necesidad de un concepto básico.

Lo que Víctor Valembois, en su crítica de la pieza, llama “confusión” de la puesta en escena tiene sentido en este contexto. Existe cierta incoherencia en el diseño general, contradicciones notables en las vías divergentes que siguen algunos actores: el esquema casi trágico de Dandin (M. Gaete) es incompatible con la ira farsesca de su cuerpo (Pepe Vásquez), con la voz y los gestos forzados de su mujer (A. Salaverry) y el excesivo movimiento del criado Lubin (L. Vargas).

El origen de esta disociación interpretativa se sitúa en la doble dirección sucesiva que sufrió el montaje. Un reemplazo semejante implica transmutar el concepto general, es decir, la forma de reproducir hoy, aquellos buenos y flexibles principios de la estética de Molière. En consecuencia, debemos reconocer que un resultado final discutible (o excelente, si hubiera sido el caso) no se puede cargar a cuenta de los directores ni del elenco, sino a la fuerza de las cosas que ni éstos ni aquéllos pudieron domeñar. De aquí se puede inferir una lección útil en el futuro.

En el **Arlequín**, por la naturaleza del espacio escénico y la perspectiva visual del público, un montaje debe tomar en cuenta dos criterios: en primer lugar, la escenografía ha de ser mínima y sobria, apenas manifiesta en sus propósitos; y, en segundo lugar, la actuación y distribución de los personajes debe considerar el hemicírculo dentro del cual se desarrolla el juego dramático, de modo que los espectadores ubicados en lugares muy diferentes satisfagan razonablemente su necesidad de observación. Un espacio de este tipo no es desventajoso: exige simplemente tratarlo como es y agotar las posibilidades que ofrece. En **Jorge Dandin**, tal vez por las razones apuntadas antes, este provecho no se saca, se recarga la escenografía y se actúa en perspectivas que no alcanzan a muchos espectadores.

En cuanto al elenco, celebramos la aparición de Pepe Vásquez. Marcelo Gaete, que es un actor brillante debería esforzarse por hablar menos rápidamente. Arabela Salaverry y Lenín Vargas realizaron un trabajo ostensiblemente forzado, poco natural, como sí lo quería Molière en su tiempo [negritas pertenecen al original] (p. 5-B).

El día 22 de setiembre de ese año, en el *Semanario Universidad* se publicó la crítica de Carlos Morales a la obra de Molière, “Jorge Dandin’ desubicado”, la cual estaba ilustrada con una caricatura (Figura 354), del artista Hugo Díaz, en la que se observan a los siguientes personajes: Jorge Dandin (Marcelo Gaete) y a Clitandro (Jaime Hernández), la Señora de Villa (Sara Astica) y Angélica (Arabela Salaverry).

El texto era este:

“Georges Dandin”, comedia en tres actos y en prosa de J. P. Molière [sic]. Teatro Arlequín. Dirección: Mohsen Yasseen²⁸². Actores destacados: Sara Astica, Pepe Vásquez. Sala del Arlequín. Estreno: 9 de setiembre de 1977.

282 Jean Moulaert fue codirector.

[Argumento]

Jorge Dandin, un campesino rico, casado con mujer noble, se entera de los flirteos de ella con un conde del vecindario. Intenta varias veces mostrar el adulterio a los padres de la dama, pero en vez de creerle a él, sus emperifollados suegros la respaldan a ella y lo obligan, aparte de la cornamenta, a humillarse hasta sus pies, aparte de que le dan algunos palos por “injurioso” y lo dejan en la más miserable de las derrotas.



Figura 354. Caricatura de escena de *Jorge Dandin*, de Molière. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *Semanario Universidad*, 1977, p. 9.

O. [Opinión]

La célebre “Jorge Dandin” es una comedia de la última producción de Molière, ubicada después de “Tartufo” y de “El Misántropo”, con fuertes ribetes de farsa, que permiten una verdadera fiesta de *quid pro quo*, de entradas y salidas, de engaños, de palos y ridiculeces. La Comedia Francesa suele resucitar la obra por lo menos una vez al año y, dado el donaire y la gracia del ingenioso diálogo que posee y su pintura de la sociedad y las costumbres de la época, el Dandin sigue vigente y refrescante.

Tengo la impresión de que Molière es uno de los clásicos más difíciles para los directores de nuestro tiempo. Salvo ocasiones muy contadas y con directores extranjeros, se puede uno dar el lujo de contemplar un Molière en toda la extensión de su simpatía y profundidad hilarante. Pareciera que captar el tono y el ritmo de la comedia molieresca es un *tour de force* para cualquier director y para muchos actores. Ya decía en 1973, a propósito de otro montaje de esta misma comedia²⁸³, que impera la creencia en los teatristas de que los personajes molierescos pueden encarnarse

283 *Jorge Dandin* o *El marido confundido*, de Molière, fue una producción de la Universidad Nacional y el Conservatorio Castella dirigida por Jean Moulart. La obra fue estrenada el 8 de setiembre de 1973 en el Teatro del Conservatorio Castella.

como marionetas o como pastiches de la vida real y que mientras esta comedia exige un altísimo grado de verosimilitud, los diversos montajes nacionales parecen encontrar en el subtexto un tono de farsa exagerada, que rompe completamente los cometidos y los efectos del texto. Falta de verosimilitud fue el fracaso de “Jorge Dandin” en el Castilla en 1973 y vuelve a serlo nuevamente en el Arlequín en 1977.

Mohsen Yasseen, director de esta pieza, reincide en los mismos errores que hace apenas 20 días le apuntamos a su “Médico a palos”²⁸⁴. Igual que en ese caso, aunque ahora menos notorio, Yasseen ha supuesto para Molière una atmósfera completamente inverosímil, ya no tanto con las exigencias ridículas y circenses de la vez anterior, pero sí en una marcación afectada de los caracteres y en una evidente falta de estudio de las unidades de la acción y del concepto básico de los superobjetivos de la obra.

Yo me temo que el director tiene una concepción errada de lo que es una comedia molieresca y quiere extraer de ella una gracia burda y simplona, cuando precisamente su contenido hilarante es todo lo contrario. Molière es un esteta del lenguaje, es un constructor de filigranas que, por medio del equívoco, de la sátira y de las apariciones (peripecias) escénicas, consigue comunicar un profundo contenido social y crítico, al mismo tiempo que despertar la carcajada espontánea en el público. No se puede presionar ese equilibrio axial de la comedia molieresca, no se puede intentar rebasarla o sustraerla de su hondo contenido o de su chiste sutil. Solamente cuando se consigue ese equilibrio perfecto entre el fondo y la forma, entre el subtexto y las maneras de expresarlo, Molière campea con grandeza. Cuando no se logra, como en este caso, estamos frente a un diálogo chistoso e ingenioso que se desperdicia en la mala dicción, en el gesto inoportuno, en la afectación de la voz, en el vestuario deslucido y en el intento de arrancar carcajadas con fórceps, como si no fuera todo lo contrario el cometido del autor.

La puesta que nos da Yasseen del “Dandin”, es desafortunada, un tanto menos que la del “Médico a palos”, pero siempre con el mismo error básico de concepción, que da al traste con cualquier mérito que pueda tener, como la inclusión oportuna de algunos *gags* y movimientos graciosos o la adecuada resolución de la escena nocturna.

La escenografía de Pilar Quirós no le prestó ninguna utilidad a la acción y cada vez que veo ese comprimido de alcoba con comedor y establo en el mismo sitio, pienso en la necesidad casi técnica de plataformas móviles, que aporten mejor ambientación o quizás en una escenificación totalmente desprovista de decorado, donde el cuerpo y la voz de los actores llenen completamente esa ausencia.

La interpretación parte del mismo error general de concepción que ya se dijo, puesto que los actores no están totalmente en función de su situación escénica, sino pendientes del texto y de la reacción del público. No hay verosimilitud en los personajes fundamentales. Marcelo Gaete dice mal los textos, sin entender dónde está su vis cómica, no representa a un campesino tontuelo, sino más bien a un actor desubicado. La reaparición de Arabela Salaverry, luego de su actuación en “Romeo y Julieta”, en 1970²⁸⁵, pareciera revelar el temperamento de una actriz,

284 Obra presentada por el Teatro Universitario en agosto de 1977, dirigida por Mohsen Yasseen.

285 Arabela Salaverry hizo el papel de Julieta en la obra *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. Esta pieza, junto con *Yerma*, de F. García Lorca y *El Laberinto*, de S. Rovinski, formaron parte de la temporada de teatro presentada en el Teatro Nacional, en los meses de setiembre y octubre de 1969 (no de 1970, como lo dice el cronista), por la Sociedad de Promociones Teatrales, empresa dirigida por Esteban Polls (archivo personal de la autora).

pero completamente desinformada de lo que es Angélica como personaje y con una afectación artificiosa en sus movimientos y entonación. El joven Jaime Hernández, vestido con los retazos del traje de Mme. Villatont²⁸⁶, es recargado e inverosímil hasta lo máximo. Todavía desconoce la naturalidad y a Stanislavski, incluso para moverse sobre la escena. Sara Astica cumple discretamente con un papel fácil para su experiencia y el debutante Pepe Vásquez, aparentemente argentino²⁸⁷ y de larga experiencia, es, para más contradicciones en este Molière, el único que vive plenamente la atmósfera molieresca y que aprovecha el convincente esqueleto de su ridículo personaje para lucir giros que están dentro del tono, el *sens de la mesure* que “Jorge Dandin” exige. Después de tan seguidos fracasos con las obras de Molière, debería ventilarse un poco el tema en los periódicos, fomentar la discusión y propiciar incluso (¿por qué no la Embajada francesa?) un seminario sobre el genial comediante del Pont Neuf [negritas pertenecen al original] (p. 9).

A finales de setiembre, se anunciaron las últimas funciones de la obra de Molière.

Para cerrar el año teatral de 1977, la sala del Teatro Arlequín fue facilitada al grupo Surco para poner la obra *Antropofagia de salón*, del dramaturgo chileno Jorge Díaz, cuyo estreno se dio el 8 de diciembre. Fue presentada al modo de *café-concert* y el elenco estuvo formado por Marcelo Gaete, Sara Astica y Osvaldo Santacruz. La parte técnica la asumió Patricio Arenas y la coreografía era de Amanda Romero; la escenografía, de Pilar Quirós y la música, de Roberto Arán interpretada por el grupo Renacimiento.

El crítico Carlos Morales señaló, en el *Semanario Universidad* (16-22 de diciembre de 1977) que:

“Antropofagia de salón”, no resulta más que un divertimento con pretensiones de comedia, donde los chistes y las letras musicales a veces no surten el efecto hilarante esperado en esta clase de entretenimientos. Sin embargo, agregó que el espectador puede pasar con ellos [los actores] una noche agradable (p. 8).

En ese año de 1977, ya se notaba que el Teatro Arlequín estaba haciendo esfuerzos importantes por sobrevivir. El 12 de setiembre, Irma de Field, la ya veterana tesorera de la Asociación Cultural Teatro Arlequín, llamaba la atención sobre la difícil situación económica que estaba pasando el teatro. En el periódico *La Nación* del 12 de setiembre de ese año, se publicó, con fotografía de ella, el siguiente texto titulado “Denuncian posible cierre del Arlequín”:

Irma de Field, tesorera del Teatro Arlequín, en entrevista para LA NACION, manifestó que las condiciones económicas del teatro son sumamente precarias, y que si no se encuentra una pronta solución la sala tendrá que cerrar.

286 En el original, este personaje se denomina Madame de Sotenville.

287 El actor Pepe Vásquez era uruguayo.

El Teatro Arlequín se fundó en el año 1957²⁸⁸ y ha sido incansable promotor del teatro en Costa Rica. Por su sala, nos dijo doña Irma, han pasado casi todos los artistas nacionales y extranjeros que se han presentado ante el público costarricense.

La señora Field ha estado al frente del teatro casi desde sus inicios y considera como muy “lamentable” la situación que éste [sic] está atravesando. El teatro se encuentra prácticamente desfinanciado, nos dijo. El dinero que recibe por parte del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes no alcanza para sufragar los gastos que tiene a diario.

El Arlequín recibe del Ministerio más o menos ₡59 000 al año y los gastos mensuales suben de los ₡5.000. Además, desde hace algún tiempo, no cuenta con ningún tipo de subvención.

Todos estos problemas los está enfrentando doña Irma, pues el teatro no tiene una administración competente que ayude a solucionar la grave crisis.

El problema fundamental en este momento, nos dice, es que el teatro, a pesar de los 20 años que tiene de fundado, todavía no posee un local propio, que reúna las condiciones necesarias, ya que la salita de que dispone actualmente incómoda, tanto para la presentación de las obras como para el público asistente.

El deseo de doña Irma es que antes de retirarse de la tesorería, el Arlequín quede bien establecido. Manifestó que ella ya está mayor y que su estado de salud no la ha favorecido últimamente, por lo que pronto se retirará, y quiere que el Teatro disponga, para ese entonces, de un local propio.

Desea hacer un llamado a las instituciones privadas y estatales para que le brinden colaboración en esta lucha, por el engrandecimiento del teatro, que además de enriquecer el movimiento teatral costarricense, engrandece la cultura nacional.

La acompaña en esta lucha el artista nacional José Trejos, a quien también preocupa esta situación.

Doña Irma es una de las fundadoras del Arlequín y ha estado al frente de sus finanzas desde hace más de quince años. Ha impulsado en gran medida el teatro en Costa Rica, sobre todo el montaje de obras nacionales y la promoción de artistas costarricenses.

“Ya es hora que se le dé al Arlequín la importancia que merece, para que no perezca, pues el estado que atraviesa no le da un buen horizonte y yo sola es bien poco lo que puedo hacer” (p. 4-B).

Sin embargo, el llamado de Irma no fue escuchado y el final del Teatro Arlequín, lamentablemente, estaba muy cerca.

288 En realidad, como ha quedado reseñado, la actividad del grupo que ella representa comenzó en junio de 1956 con el nombre de Teatro de Bolsillo. Es posible que la señora de Field se refiera a cuando el grupo formó la Asociación Cultural Teatro Arlequín.

Las últimas obras del Teatro Arlequín

Hacia 1978, la actividad del Arlequín había declinado. Los *Arlequines* de “pura cepa” estaban dedicados a otras labores y eran pocos los que participaban ocasionalmente en nuevas puestas en escena.

Sin embargo, el 18 de noviembre de 1978, se estrenó *La visita del inspector* (*An Inspector Calls*), de J. B. Priestley, con la participación de tres de los conocidos *Arlequines*: Lenín Garrido, encargado de la dirección y la escenografía y José Trejos y Anabelle de Garrido como parte del elenco, el cual se completaba con Marcelo Gaete, Ana María Barrionuevo, Arturo Meoño y Luis Fernando Gómez.

El periódico *La Nación* de ese día 18 de noviembre de 1978 publicó una nota titulada “Hoy estrena el Arlequín” que decía lo siguiente:

La Asociación del Teatro Arlequín reabre esta noche su sala con la puesta en escena de la obra de John B. Priestley, “La visita del inspector”, bajo la dirección de Lenín Garrido.

El reparto lo integran Anabelle de Garrido, Ana María Barrionuevo, José Trejos, Luis Fernando Gómez, Arturo Meoño y Marcelo Gaete.

La obra presenta la generación de preguerra de 1910, en la que el hombre se muestra exaltado por sus conquistas y progresos materiales.

En ese ambiente irrumpe un inspector de policía, que pone al descubierto todas las mezquindades y culpas de los protagonistas.

Según ha manifestado el director Garrido, se trata de una obra vigente que cumple la misión de llegarle profundamente al público.

Fue escrita en la década del 40, y se ha venido representando ininterrumpidamente desde entonces en varios países.

En Costa Rica, se llevó a escena hace aproximadamente veinte años. El texto tiene una estructura policial y cuenta la historia de una familia de la nueva generación industrial, involucrada en un suicidio.

El autor Priestley, nació en 1894; es considerado como uno de los dramaturgos ingleses contemporáneos cuya obra tiene mayores posibilidades de perdurar.

Pertenece a la generación que comienza a producir entre las dos guerras mundiales junto a Noel Coward, James Bridie y Dorothy Sayers.

Priestley es un autor fecundo. Su dominio de la escena es absoluto y eficaz, aseguran los críticos (p. 4-B).

La carátula del programa de mano (Figura 355), con tipografía similar a los anuncios de la obra, mostraba la fotografía de los rostros de los integrantes del elenco, con trama borrosa y todos los elementos de la composición inclinados hacia la derecha.

El 22 de noviembre de 1978, *La Nación* publicó la crítica de Rafael Ángel Herra, que llevaba el mismo título de la obra, y decía así:

El Teatro Arlequín acaba de revivir, gracias a lo que seguramente será un éxito: “La visita del inspector” (1946) del dramaturgo inglés John B. Priestley.

Esta obra, por cierto –según nos informó Alberto Cañas–, puso en marcha el movimiento teatral vigente en Costa Rica a principio de los años cincuenta, cuando la llevó a escena Lucio Ranucci con un elenco de pioneros. Entendemos que la de Lenín Garrido, la que comentamos, es la tercera reposición en San José²⁸⁹. No ha de sorprender que la pieza interese tanto aquí como en muchos países. Una vez que el lector la vea, comprenderá la razón. “La visita del inspector” goza de muchos atributos: ilación sutil, dramatismo, situaciones sorprendidas, suspenso de tema policíaco, teatralidad sobria, fondo de crítica muy rico y, para completar el cuadro, un juego mágico con el tiempo, congruente con la tradición de la literatura fantástica.

No queremos hacer ningún resumen del argumento, pues será mejor que el público lo recoja de primera mano. Y el tema es tan claro que los comentarios podrá hacerlos el espectador mismo cuando el espectáculo le arroje al fondo de su conciencia el problema de la culpa, típico de buena parte de la literatura y del teatro de posguerra.

Aunque sólo hemos tenido ocasión de asistir al ensayo general, la víspera del estreno, la pieza muestra ya los signos de un trabajo de calidad, que reivindica al Arlequín por su largo silencio y al director por algunas críticas a sus puestas de este año.

Esta interpretación se caracteriza en general por hacerle honor al texto dramático de Priestley. Son expresión evidente de ello el buen ritmo (que exige la pieza para asegurarse la trampa del suspenso) y la sobriedad en el escenario (pues el espectador no debe caer en distracciones innecesarias). Con esto, se vincula una actuación sin excesos. Marcelo Gaete perfila su personaje con gran maestría: ese extraño inspector que representa la autoridad de la ley y, más que eso, el rigor de cierta legitimidad de un tribunal de conciencia que lo sabe todo –como el ojo de Dios– y cuyos interrogatorios se convierten en una confesión consigo mismo: severo pero controlado, Gaete domina la escena. Ana María Barrionuevo maneja a fondo un personaje difícil, la hija, que debe mostrar más que nadie una evolución dolorosa y a la vez lúcida.



Figura 355. Carátula del programa de mano de *La visita del inspector*, de Priestley. Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la autora.

289 *Ha llegado un inspector*, de J. B. Priestley, fue presentada por el Teatro Experimental de la Casa del Artista, dirigida por Lucio Ranucci. Se estrenó el 9 de julio de 1952, en el Teatro Nacional, con el elenco compuesto por Ivette de Vives, Nena Pardo, Francisco de la Espriella, Oscar Bákit, Guillermo Jiménez y Rómulo Salas (S. Solís, 1991).

Esta obra, asimismo, fue presentada en Costa Rica en el Paraninfo de la Universidad de Costa Rica, por el Teatro Circular de Arte Universitario de Guatemala, en la visita realizada en mayo de 1958. En esa ocasión, el grupo universitario también presentó *Farsa y Justicia del Corregidor*, de Alejandro Casona (S. Solís, 1991).

Finalmente, en 1966, Ricardo J. Méndez A. la dirigió con el “Grupo de Teatro Lope de Vega”, fundado por él y otros amantes del teatro en 1962. La obra se presentó bajo los auspicios de la Caja Costarricense de Seguro Social y el papel del Inspector lo hacía Carlos A. Trejos P. Al año siguiente (el 26 de octubre de 1967), Méndez la presentó de nuevo en el Teatro de la Calle 4 (archivo personal de la autora).



Figura 356. Aviso de presentación de *La visita del inspector*, de Priestley. Teatro Arlequín

Fuente: *La Nación*, 1978, p. 5-B.

Luis F. Gómez muestra cada día mayor madurez y renovación: en su personaje dibuja cierto cinismo progresivo que revela bien la percepción de su tarea en esta obra. Completan el elenco José Trejos, sin artificio en su personaje autoritario (el padre), Anabelle Garrido, más bien brutal como Sybil Birling, y Arturo Meoño, todavía inseguro.

La escenografía es estrictamente la indispensable para ambientar.

“La visita del inspector”, de John B. Priestley. **Dirección** de Lenín Garrido. **Actuación** de José Trejos, Anabelle Garrido, Ana María Barrionuevo, Arturo Meoño, Luis Fdo. Gómez y Marcelo Gaete. **En el Teatro Arlequín** [negritas pertenecen al original] (p. 5-B).

La obra siguió en cartelera algunos días más. El aviso difundido en *La Nación* del 25 de noviembre de 1978 (Figura 356), es una composición sencilla que contiene, sobre fondo negro, los datos necesarios en estos casos.

La crítica de la obra a cargo de Carlos Morales fue publicada en el *Semanario Universidad* del 24-30 de noviembre de 1978 bajo el título “‘La visita del inspector’, al filo de lo discreto”. Se acompañó de una caricatura de Hugo Díaz (Figura 357), en la cual el Inspector (Marcelo Gaete) le entrega una nota Arthur Birling (José Trejos).

“An Inspector Calls”, comedia de suspense en dos actos del inglés J. B. Priestley. Teatro Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. Actores destacados: Marcelo Gaete. Sala del Arlequín. Estreno: 18 de noviembre de 1978.

A. [Argumento]

En casa de los Birling se celebra plácidamente el compromiso matrimonial de la hija Sheila (A. Barrionuevo) con un burguesito de Croft & Co. (L. F. Gómez), cuando aparece de súbito un agente de la policía que va mezclando a los festejantes mediante el tradicional juego de la verdad, en un supuesto asesinato, cuyo mensaje de fondo no es la telaraña de complicidades que se atan y desatan, sino el compromiso de participación y responsabilidad que tenemos en la vida unos hombres con otros. El desenlace es bellamente sorpresivo, como solo ese teatro inglés del suspense puede lograr tan limpiamente.

O. [Opinión]

La escena mundial, y la costarricense también, le deben a Priestley algunos de los mejores momentos dramáticos dentro de la raquítica producción inmediatamente posterior a la II Guerra [Mundial].

Maestro de la estructuración dramática, del *suspense* y de la intriga racionalizadora que bordea los ulteriores alcances de la psicología moderna, Priestley se convirtió en los años 50 en uno de los autores predilectos de la escena universal. Sus obras recorrieron tabladros en todos los idiomas y el movimiento dramático latinoamericano tiene que agradecerle, en buena parte, el impulso que significó en estos países para la formación de un público vasto, que más tarde forjara la ambicionada tradición teatral.

Aquí se exhibió esta obra en 1951 bajo la dirección de Lucio Ranucci y en 1966 al cuidado de Ricardo Méndez²⁹⁰. Es una pieza limpia, de diálogo realista y eficaz que sale fácilmente en cualquier tinglado. Está de algún modo inspirada en “El Inspector” de Gogol y sigue como aquella una estructura clásica tradicional de *Agón*, *Pathos* y *Epifanía*, que le aportan esa eficacia incuestionable, suministrada al público en muy inglesas dosis de expectativa. Priestley la escribe en un momento político cálido y con una clara intención de rescatar ciertos valores del socialismo fabiano, que regresaban al tapete en Londres, escasos meses después de la guerra; de allí que su sátira a los burgueses sea frontal y casi panfletariamente ponga al inspector a arengar por la solidaridad humana.

La pieza no demanda mayores calambures escenográficos ni de movimiento, puede perpetrarse adecuadamente en dos salitas. El diálogo vivaz y el elemento sorpresa lo consiguen por sí solos; sin embargo, es preciso que tales restricciones estén perfectamente sustituidas por un elenco bien experimentado y por una dirección hábil que resuelva a cabalidad las exigencias de ritmo y de atmósfera que la intriga requiere.

En eso, esta producción de Lenín Garrido y el Arlequín no anduvo todo lo bien que esperábamos. Por lo menos, hasta la segunda noche posterior al estreno, el director no había conseguido imponer la atmósfera de tensión requerida, un poco por dificultades con el elenco que no reúne las condiciones óptimas para sostenerse al frente de un personaje imponente y bastante bien llevado por Marcelo Gaete y, posiblemente también, por inadecuado aprovechamiento de los parlamentos tan teatralistas que llenan el texto.

Actuaciones muy planas, muy dichas, de José Trejos, Anabelle Garrido y Luis Fernando Gómez, les restan fuerza a los instantes más eficaces del truculento primer acto. Por otro lado, una caracterización extremadamente nerviosa de Ana Ma. Barrio-nuevo, junto a la rigidez inexperta de Arturo Meoño, marcan serio desbalance ante el gran camino recorrido por ese Marcelo Gaete que lleva muchos años de internarse en Priestley.

El resultado es entonces apenas discreto, con graves descuidos en el vestuario de Eric²⁹¹ (zapatos cafés teñidos de negro, medias azules, smoking adaptado con piezas de diferente paño, etc.). La puesta de Garrido podría cobrar fuerza en las próximas funciones, pero el balance final la coloca en esa frontera tan sutil del antiguo hacer escénico del país que se realiza con premura, con recursos limitados, con mínima profundidad de caracteres y discutible estudio de mesa, frente al profesionalismo que caracteriza a muchas puestas de los años 70.

Es obligación del cronista llamar la atención sobre eso, pues metido como está en el movimiento dramático nacional, no puede pasar de largo el más mínimo retroceso al voluntarismo



Figura 357. Caricatura de escena de *La visita del inspector*, de Priestley. Realizada por Hugo Díaz. Teatro Arlequín

Fuente: *Semanario Universidad*, 1978, p. 11.

290 Ver página 677 de este libro. Téngase en cuenta que fue en 1952 cuando L. Ranucci presentó esa obra.

291 Se refiere al personaje Eric Birling a cargo de Arturo Meoño.

experimental de [aquellos]²⁹² años idos. Todo esto sea dicho con la mejor buena voluntad y sin perjuicio de que las dificultades se superen y Priestley pueda deparar un rato muy agradable al ya exigente, aunque reducido, público costarricense (p. 11).

Ese año de 1978 fue particularmente crítico para el teatro costarricense, según personas muy vinculadas al medio, como Alberto Cañas y Carlos Morales. Este último, en “Teatro 78. Crisis de calidad y de público obliga a más apoyo del Gobierno”, artículo publicado en el *Semanario Universidad* del 16-23 de diciembre de 1978, puntualizó:

En un reciente diálogo analítico de la temporada de 1978, tanto este cronista como el dramaturgo Alberto Cañas y muchos otros teatristas que prefirieron exponer su opinión en privado, coincidíamos en que la producción del año fue deficiente en cantidad y también en calidad. Aunque las razones que aportamos fueron distintas y en algunos puntos incluso contradictorias, lo que no se discutió fue el hecho de que el movimiento escénico nacional se enfrentó durante 1978 a una etapa crítica, pues luego de varios años de empuje que lo llevaron incluso al mayor auge de toda su historia entre 1973 y 1976; a partir de 1977 experimentó un proceso de decadencia que topó con un punto mínimo en 1978.

[...]

La crisis del teatro en 1978 ha sido ampliamente debatida en estas páginas y por eso no parece necesario volver a tomar el tema. Valga solo con recordar que, de continuar el teatro divorciado del pueblo, de mantenerse el Gobierno casi al margen de esa actividad y de no preocuparse por la superación de este estado de cosas, acabaremos imitando al movimiento dramático argentino con sus trámites de bulevar y sus melodramas de telenovela.

[...] Incluso se dio el fenómeno de salas como el Arlequín, la Compañía y el Teatro Carpa, que permanecieron una gran parte del año desocupadas o en actividades no teatrales (pp. 14-15).

Morales tenía razón, ya que, en ese año de 1978, el Teatro Arlequín solamente presentó *La visita del inspector*, como ya quedó reseñado. En marzo de 1979, se puso en escena *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty. El elenco estuvo formado por Sara Astica y Marcelo Gaete. La dirección, la escenografía, el vestuario y la traducción de la obra estuvieron a cargo de Lenín Garrido. Este fue el único *Arlequín* que participó; era el lamentable final de la Asociación Cultural Teatro Arlequín.

Seguidamente, se incluye la carátula del programa de mano de esa obra (Figura 358) como un pequeño homenaje a estos dos distinguidos profesionales del teatro, venidos del hermano país de Chile, quienes vivieron en Costa Rica durante muchos años: Marcelo Gaete y Sara Astica.

292 La palabra entre corchetes podría ser, a juicio de la autora y de acuerdo con el contexto, la que está borrada en el periódico consultado.

A finales de 1979, Guido Fernández²⁹³ y Jean Moulaert²⁹⁴ se lamentaban del estado en el que veían la actividad teatral en general.

Luego del montaje de *Querido mentiroso*, en 1979, el teatro de la calle 13 (bis) pasó a manos de Jaime Hernández, Lilliam Quesada y Gustavo Rojas, quienes decidieron cambiarle el nombre por el de Teatro Tiempo²⁹⁵. Se desconoce si en la decisión mediaron razones jurídicas o si se trató, simplemente, de cerrar una historia que le pertenecía a un grupo que se había ganado, por derecho propio, un lugar en la escena costarricense.

En abril de 1991, el Teatro Tiempo fue asumido por otro empresario, el cual tomó la determinación de devolverle el nombre de Teatro Arlequín.

En la nota “Resucita el Teatro Arlequín”, difundida en el periódico *La Nación*, suplemento *Viva* del 18 de abril de 1991, el periodista Enrique Tovar decía:

De nuevo el rótulo del Teatro Arlequín estará hoy en todo su esplendor, en lo que desde hace casi una década se trató de dar a conocer con el nombre de Teatro Tiempo, en las inmediaciones de Cuesta de Moras.

[...]

El Teatro Arlequín fue fundado en 1956²⁹⁶. A la entrada del edificio se descubrirá una placa con el nombre de las 12 personas que lo hicieron posible, entre ellos Guido Sáenz, Jean Moulaert, Ana Poltronieri, Alberto Cañas y Lenín Garrido.

La placa tiene la siguiente leyenda: “CON LA GRATITUD DE LOS QUE AMAMOS EL TEATRO” (p. 6).

En relación con este mismo tema, Alberto Cañas, quien escribía su columna “Chisporroteos” en el diario *La Prensa Libre*, dijo lo siguiente en la edición del 25 de abril de 1991:

Una gripe de esas que nuestros bisabuelos (o los escritores caros a nuestros bisabuelos) llamaban “de padre y muy señor mío”, me privó de darme el gusto de estar presente, hoy hace exactamente una semana, en el descubrimiento (develización que llaman los que se jactan de hablar correcto castellano) de una placa.



Figura 358. Carátula del programa de mano de *Querido mentiroso*, de Kilty (Sara Astica y Marcelo Gaete). Teatro Arlequín

Fuente: Archivo personal de la autora.

293 “Teatro en Costa Rica hoy”. Suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 9 de setiembre de 1979, (p. 4).

294 “El teatro de las vacas flacas”. Suplemento *Áncora* del periódico *La Nación* del 25 de noviembre de 1979, (p. 6).

295 Información tomada de la Revista *Aportes* 5(25) de julio-agosto de 1985, pp. 40-41.

296 Lo correcto es 1955.

El actor, director y empresario William Esquivel, ha tomado a su cargo la sala teatral a la que irrespetuosa y egoístamente le habían quitado su nombre histórico de TEATRO ARLEQUIN para darle el muy plano, incoherente y carente de significado de TEATRO TIEMPO. Y el jueves pasado lo reinauguró con su viejo y verdadero nombre, y descubrió una placa con los de quienes, a partir de 1956 organizaron y sostuvieron el viejo Teatro Arlequín, dándole así al teatro costarricense el más formidable empuje, creando un público y estableciendo un honroso repertorio sin concesiones comerciales ni políticas, años antes de que se produjera la benéfica correntada sudamericana, antes de la cual, según algunos desmemoriados, aquí vivíamos en una charca.

En la placa están inscritos los nombres de Guido Sáenz, Kitico Moreno, Jean Moulaert, Lenín Garrido, Anabelle de Garrido, Ana Poltronieri, Virginia Grütter, Clemen-
cia Martínez, Daniel Gallegos, Kenneth Mc Cormick no sigo porque comenzaría a omitir. Y según me cuentan, también los de dos individuos que desde columnas de prensa y las mesas de tertulia estimularon, favorecieron, aplaudieron, criticaron y colaboraron en la gran tarea. Concretamente: Guido Fernández y este cura.

De alguna manera, sin haber sido actores ni directores del Arlequín, Guido Fernández y yo nos sentimos parte del grupo, de ese movimiento, que no sé si la soberbia o la amnesia habían amenazado con sumir en el olvido, llegando al extremo –arriba denunciado– de quitarle su nombre al teatro donde el grupo terminó en sus últimos años por establecerse.

Teatro Arlequín es, como Teatro Universitario y tal vez más, sinónimo de actividad precursora, desinteresada y constante. El Arlequín fue el primer salto, después de los ensayos de Ranucci en el Teatro Universitario. Fue el primer grupo independiente, el primer grupo particular, el primero que mantuvo su propia sala [subrayado añadido]. Y todavía aplaudimos a estrellas del Arlequín que siguen en actividad, como Ana, Anabelle y José Trejos. Y todavía Daniel Gallegos y Lenín Garrido (aunque no se prodigan) están activos en el campo de la dirección. Los veteranos están en pie. La tradición no ha muerto.

Por lo que a mí toca, gracias a William Esquivel. Por lo que toca al respecto, al reconocimiento, a la gratitud y al sentido histórico, gracias también en nombre del teatro costarricense, a William Esquivel. Y la mejor suerte del mundo en su nuevo rol de empresario del Arlequín. Que exista siempre un Arlequín (p. 9).

Sin embargo, esa será otra historia que otros, quizá, se encargarán de contar. Ese Teatro Arlequín no tiene nada que ver el de la reseña que contienen las páginas que, usted, interesado lector, ha dejado atrás.

CONCLUSIONES

Finalizado este largo camino, cuyo término, por momentos, no resultaba visible, es enorme, y más que eso, colosal, la satisfacción de rescatar del olvido la trayectoria del que fuera, sin lugar a dudas, el grupo teatral privado más importante que existió en Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX.

Si el lector ha tenido el interés de llegar hasta las páginas finales de este trabajo, tendrá una idea bastante aproximada de lo que la Asociación Cultural Teatro Arlequín ha significado para el desarrollo teatral y artístico de Costa Rica.

En esta trayectoria aquí reseñada, como se habrá comprobado, se ha evitado la anécdota individual permeada, inevitablemente, de la subjetividad de los protagonistas. Por el contrario, la investigación se ha decantado por una reconstrucción basada en fuentes periodísticas y documentales, dada la inexistencia de otro tipo de recursos, como filmaciones de los montajes. En Costa Rica, el interés por dejar constancia grabada de espectáculos artísticos en espacios privados es relativamente nuevo.

¿Cómo, entonces, si no a través de los medios indicados, tratar de reconstruir, de forma aproximada, aquellas representaciones teatrales que, claro está, fueron hechos materiales concretos elaborados con los “medios” que le son propios, aunque a la vez, efímeros, volátiles e irrepetibles?

Lo anterior no significa que se eleven a categoría “científica” irrefutable los materiales que han sido la base de esta investigación; solamente se señala una situación fáctica.

Ahora bien, algunas de las conclusiones a las que se ha llegado, luego de este recorrido particular por el tiempo de la mano de la Asociación Cultural Teatro Arlequín, se resumen así:

1. El país sigue estando en deuda con los pioneros de la actividad teatral en Costa Rica, quienes, durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, se entregaron con una enorme vocación, mística, generosidad y cariño al desarrollo de una disciplina que exige una alta dosis de sacrificio personal y familiar.
2. La Asociación Cultural Teatro Arlequín fue la organización privada que sostuvo una actividad teatral constante, a partir de 1956, con altos estándares de calidad (en dirección, actuación, escenografía, vestuario, etc.) y el legítimo interés de dar a conocer a los autores más destacados, tanto del teatro costarricense del momento como del repertorio universal, dentro de la modalidad de “teatro de cámara”.
3. Bajo el alero de la asociación, se formaron gran cantidad de actores y actrices, quienes se nutrieron de la experiencia y enseñanzas de los iniciadores del movimiento.
4. La Asociación Cultural Teatro Arlequín supo configurar un público activo y entusiasta que seguía sus propuestas escénicas, opinaba y aprendía. Se trataba de una audiencia que, estuviera de acuerdo o no, siempre se sintió atraído por el trabajo serio del Arlequín.
5. El Teatro Arlequín fue anfitrión de otros grupos, extranjeros y nacionales, que pudieron mostrar su trabajo y enriquecer la oferta artística en su momento.
6. Actualmente, a tantos años de distancia de aquellos comienzos, se debe aquilatar, en toda su valía, el trabajo de los *Arlequines* que tuvo mucho de quijotesco, pues comenzó como una aventura sin rumbo y terminó sentando las bases del movimiento teatral costarricense en la segunda mitad del siglo XX.
7. Para entender y dimensionar la trascendencia del Teatro Arlequín y de los *Arlequines*, es necesario situarse en el contexto sociocultural de la Costa Rica de los cincuenta y sesenta y no perder de vista los referentes que, en materia teatral, se tenían en esos momentos. Cabe preguntarse cuáles estratos sociales estaban en capacidad de mantener una actividad de esta naturaleza, pues, para ese entonces, Costa Rica tenía poca población y no contaba con actores profesionales. Además, los grupos teatrales y las salas eran escasas, y no había empresarios dispuestos a invertir en ese campo ni personal especializado para realizar escenografías, iluminación, sonido, vestuario, maquillaje, etc. A pesar de lo anterior, es claro que había personas con algunos conocimientos relacionados con la actividad escénica, adquiridos en el exterior, o quienes ponían sus profesiones al servicio del teatro.
8. Lo cierto del caso es que lo que movía todo el engranaje del Teatro Arlequín era una enorme pasión, entrega, sacrificio (en su más profundo sentido

etimológico de “oficio sacro”) y el deseo de hacer muy bien su trabajo. El hecho de que los *Arlequines* pertenecieran a cierto estrato social, lo cual les daba acceso a diversas fuentes de apoyo y conocimiento, no desautoriza, en modo alguno, su trabajo honesto y su impacto en la vida cultural y social costarricense.

9. El público les debe a los periódicos, los semanarios y las revistas de la época y, por supuesto, a sus colaboradores, el que hoy sea posible reconstruir el paso de los *Arlequines* y del Teatro Arlequín por los escenarios costarricenses de una forma bastante completa.
10. Cabe aclarar, una vez más, que este trabajo investigativo no es una historia; es un simple recorrido en el tiempo que le da seguimiento a la actividad de un grupo teatral muy significativo, determinante y decisivo en la vida cultural, artística y social de Costa Rica.

La labor de la autora se ha reducido a hilvanar los acontecimientos con las palabras dispersas de otros por una razón muy sencilla: porque no resulta justo que el trabajo de los *Arlequines* se pierda en el olvido.

ANEXOS

Anexo 1.

Análisis de una obra de Ugo Betti - *“Delito en la isla de las cabras”*, por Salvador Aguado-Andreut

(*La Nación* del 31 de marzo de 1957, p. 18).

I-

Ugo Betti (nacido en Camerino, este de Italia, en 1892, y muerto el 9 de junio de 1953) pertenece a ese grupo de los años 1914 a 1918 quienes rondaban en torno a las diversas escuelas –unas en apagamiento, otras en expectativa– de poesía y literatura tanto nacionales cuanto extranjeras. Sin atreverse a pertenecer a ninguna, hurgaba –como sus compañeros de “búsqueda”– en los procedimientos, temas, motivos y técnicas de unos y otros grupos.

Tenía “cosas que decir”, pero quería someterlas a un engarce “pensamiento-palabra” propio: con las suturas tradicionales que fueran necesarias, mas con una “equidad” de pertenencia, sin que esta idea de “pertenencia” reclamase una actitud torpe o aparentemente “original”, como era costumbre entre los filisteos de la literatura, poesía o teatro. En línea recta corrió el camino que lleva hasta el posible punto de partida: lo helénico y lo helenístico. Hizo detenciones oportunas en el “cuatrocento” y recogió cuanto le era útil.

Mas, la poesía le pareció de una “univocidad” no propia para su quehacer. Tanteó en el cuento y la novela. Buscaba la “multivocidad”: el hombre en diálogo con los otros, consigo mismo, aunque este diálogo fuere hostil, contradictorio...

Sus primeras faenas le dieron un ordenado gobierno sobre su “habla” y forjó un estilo; estilo “poético-literario” al servicio de una lengua: la “lengua-comunidad” viva y prometedora del teatro, de “su” teatro.

Y así –encontrado en su arte–, se sucedieron materiales nuevos, inesperado (se creía que Pirandello había cerrado las puertas de la posibilidad): desde 1927 con “La Padrona”, luego “L’Isola Maravigliosa”, en 1930; “Un Albergo sul Porto”, 1933 hasta 1951: “El Jugador”, “Nada de Amor”, “El Diluvio”, “Corrupción en el Palacio de Justicia”, “Lucha hasta el Alba”, etc.

Usa de “presencias ajenas” (¿Quién escapa a ellas?) y las domeña a su creación. Las hace moverse de acuerdo con la actitud de la “realidad literaria”, del material propio, sin preocuparse por la realidad real; es decir, la realidad surge del propio asunto (cuando se trata del asunto) o del argumento o **mytho** (cuando se trata del argumento).

De cara a los “personajes pirandellianos”, siempre **duplex**, Ugo Betti nos los ofrece en “unidad”. Frente a una sociedad, forjadora de desgracias, en Pirandello, Betti nos ofrece al hombre hacedor de su destino. Y lo vemos hilvanar la madeja de su vida con sus propias acciones; el hombre de ayer está presente en el hombre que “**ahora soy**”. Basta recordar que, en Pirandello, la expresión surge de otro modo: “**yo soy también otro hombre**”. En Betti, ciertas insinuaciones –breves e importantísimas– nos dan la historia del personaje, previo a la obra, en su desarrollo: no son datos, es vida.

Por otro lado, la vida que hoy vivimos es dura: no queremos, con ello, decir que otras anteriores a la nuestra hayan sido mejores. Pero la sentimos en nuestra carne y en nuestro espíritu. A veces, descendemos a **planos muy bajos**: mas la historia (nacional, literaria, social, etc.) nos muestra los mismos accidentes para otros hombres, anteriores a nosotros. Y en este “descender” –la envidia, la mentira, la estafa amorosa, la estafa real o espiritual, etc.– ¿no podemos tener un momento de **darnos cuenta** y también de un **re-subir**, es decir, un **salvarnos**? Ugo Betti nos contesta:

“Un secreto de nuestras vidas consiste en saber mostrar a Dios, ahí presente, cada segundo, de lo que hay en nosotros, sucio o limpio, bueno o malo..., pero mostrarlo a Dios... con lealtad, sin tapujos”²⁹⁷.

Y es que hay un segundo –cuando menos se piensa– en que el hombre puede asirse a él (a ese segundo) y escapar al remolino de los instintos. Puede que ese “asirse” me lo den “ya hecho”, pero yo lo he fabricado, en parte –a veces, casi sin saberlo–, casi lo he forzado a que se cumpla: y la mano de Dios, presente cada minuto de mi vida, le ha dado el toque final, la unidad de lo disperso.

297 Texto en negrita en el original.

He aquí un aspecto dramático del vivir: lo que va desde el **empezar a hacer**, con descuido del **punto final** hasta ese mismo punto final. Esta trama (enredo frecuente en épocas de desconcierto y guerra) puede constituir **asunto** para una obra y forjar (con ayuda de temas y temas centrales o secundarios) un **argumento** literario que puede desembocar en cualquier recipiente: cuento, novela o teatro. Todo depende del **tratamiento** que se le quiera dar o de las posibilidades de **ajustes** que tenga en su esfera de creación. El Autor, Betti, la somete al teatro. Recuerdo lo griego: si ellos usaban del **Mytho** (enredo conocido por todos), él usará de lo que todos conocen: las faenas diarias de un tipo de hombre, en un tipo de circunstancias, y es claro que esta duplicidad de **tipos** responde, en su contenido, a lo general en el hombre, a lo general en los acontecimientos: los instintos. Estos –los instintos– aparecen disimulados, ocultos, a veces, sólo en apariencia, vencidos. Tan pronto la vida rueda y salimos de nuestros **medios habituales** se despiertan, se destapan y salen de la caja o arcón humano en que estaban guardados.

Pero hay un hecho, la literatura (que no la poesía, por no ser su territorio) arrinconada a esos en beneficio propio. De ahí, esa manera forzada de escribir o en que se aparentan presentar las cosas y los hombres en un artificial fárrago de símbolos: aparentes, mentirosos, forzados.

Ugo Betti –ajeno al psicologismo en literatura o a cualquier corriente filosófica– muestra esa vida en que vivimos. La lleva desde una historia que nos insinúa, en los primeros contactos del personaje con el espectador o lector, hasta un desenlace efectivo. Se podría decir del siguiente modo: **te puedes salvar aún a costa de tu vida, aunque esa salvación no te la hayas buscado tú o no sea para ti, sino para otros.**

Ese recorrido (habitual para los hombres que saben de las huellas dejadas por la guerra, en las poblaciones civiles) es un precioso material para el teatro: usarlo, mostrarlo, decir cómo es, no fingirlo, es recurrir al procedimiento técnico-teatral de un Lope de Vega o de un Shakespeare.

Ahora, es urgente que **palabra-pensamiento** queden acomodados: como hechos apropiados para un repaso lingüístico previsto. Betti consigue –a veces es sólo un ensayo– esa acomodación; las palabras no son **mis palabras**, son las del personaje, las que ese personaje va forzando a que yo, Autor, mantenga, dé, otorgue.

Pues resulta –y esto lo han olvidado, muchos de cuantos comentan la obra de Betti– que Ugo Betti no es ningún **profeta**, no tiene ningún **manifiesto**, es sencillamente un **poeta**, en el sentido más riguroso del término. Crea, forja, construye: trabaja con toda la pasión de un **Dios-Autor**. Sabe parir con dolor. Y su parto son sus obras. Buscarle una moral, una corriente filosófica o literaria determinada es signo de pobreza o de una mentalidad de **casillero** que ya ningún crítico serio y honesto emplea.

II-

Delito en la Isla de las Cabras

Es una obra madura. La escribió entre los años 1949 y 1950: son los últimos años de Ugo Betti. Traducida a varios idiomas, se siente holgada en cada uno de ellos. No repele el medio lingüístico a que se la somete.

Su contenido interno conlleva la siguiente trama:

En un lugar aislado viven tres mujeres: madre, cuñada e hija. Aparece un hombre: a las primeras palabras comprendemos que es un mentiroso. Aprovecha la situación de estas tres mujeres: se le entregan, las domina y vive y come a costa de ellas. Los celos –tema irradiatorio– las contagia y las enfrenta. La conciencia –nota moral que se filtra entre los instintos desbordados– surge en un momento: la madre se enfrenta a la hija porque la ve rebajada a la situación de amante, como ella también lo es. Una vez (de las muchas que desciende), el impostor, baja al pozo; la escalera se rompe: pide una cuerda y se la niegan. La agitación va decreciendo: el impostor muere en el pozo. Cuñada e hija abandonan la casa. La madre queda. Un gran silencio, acompañado de una paz de los instintos, reina en la sala. Los gritos de Agata –la madre– ya no son los de antes. Al morir el impostor, muere el desconcierto, la guerra de instintos, de deseos, de mentira, los celos... Se regresa al estado primero, pero con una carga más: lo vivido.

III-

Motivos dominantes en el “Delito”

Los elementos dominantes:

1. Todo lo desconocido –objeto, persona, idea, acción– provoca una alteración en el sistema habitual en que penetra: tema helénico;
2. El aislamiento o absentismo para con la sociedad (por cansancio, asco o desilusión) afila los instintos y los coloca a flor de piel: tema helénico;
3. La mentira, bien aprovechada, puede durar un tiempo, pero al fin se desploma: tema helénico;
4. El reparto de lo **afectivo-amoroso** no puede durar más que el tiempo que se ignora por parte de las personas que lo reciben: tema helénico;
5. La condición de madre puede ser olvidada durante un tiempo mas, cuando menos se piensa, surge: tema europeo-románico;
6. La estafa amorosa o espiritual es una trampa en la que caen los mismos que la crean: tema indo-europeo;

7. Nuestras **faltas** son nuestras y no las podemos trasladar a otra persona: tema cristiano;
8. La guerra y los campos de concentración han creado un tipo de hombre, indefinido, capaz de mentir y engañar para acabar con su estado **indefinido**, también: tema europeo contemporáneo;
9. La mujer que está sola porque su marido o su amado ha marchado a la guerra, está expuesta a recordar las **malas acciones** que le hizo aquél y vengarse, con la única venganza que tiene en sus manos: darse a otro: Tema helénico y helenístico;
10. Cuando queremos conseguir algo por una línea no sincera, nos perdemos y perdemos el objeto de nuestro deseo: Tema helénico y anglo-sajón (de corte, este último, germánico-nórdico).

IV-

Motivos hilvanados

Los motivos dominantes se nexan mediante los siguientes motivos de contacto:

1. La nota primitiva como base para el soporte trágico: helénico;
2. Crueldad y cobardía en la expresión y gestos: nota dramática indoeuropea que se desenvuelve, también, en lo griego continental;
3. Naturaleza e instintos frente a frente: nexo helénico;
4. Lo instintivo develando el lado secreto de la naturaleza humana: nexo helénico.

V-

Los personajes

Los personajes son seis:

AGATA: La madre. Mujer a la que el marido ha abandonado por razones, en apariencia, de guerra, la causa –se murmura desde el comienzo– es interpretada de otro modo por ella. Mujer de carácter: a mitad de su recorrido humano declina, para recobrarlo luego. Pertenece al tipo de Clitemnestra.

PIA: La cuñada. Mujer cargada de vanos recuerdos, en cierta medida dudosos de que sean ciertos. Mujer sin voluntad.

SILVIA: La hija. Ha estudiado en la ciudad. Con todo, se ve amarrada a la soledad de la casa. Es ingenua, mas no taciturna. Presenta la nota del honor a la manera del adolescente griego. Es una especie de Electra, sin llegar a la segunda etapa de ésta.

ANGELO: El hombre. Es un amasijo de hombre. Tipo representativo del llamado “concentracionario”. Los años en el campo de concentración y la lucha por la vida lo han forjado: cínico, mentiroso, estafador, ingenuo en las actitudes más duras –no sabe resolver–, débil y fuerte, depende de las circunstancias y sólo de ellas para que apriete el pedal de uno de los lados –cobardía–, sin que, por ello, el otro –valentía– no esté al acecho, o al revés. Sabe ser el hombre entre mujeres. Teme a la muerte (como todo concentracionario) y reacciona, ante ella, estúpidamente.

EDUARDO: Es el mandadero, que se supone, recorre los lugares aislados de la isla para surtirlos con ultramarino. Representa el aire de fuera cargado de años y monotonía. Inicia y rompe el nudo de la obra: como peldaño de paso o de huida.

EL POZO: Objeto inmóvil y mudo. Empotrado en el muro, en forma de nicho. Es lo primero que nos sorprende: no sabemos para qué está allí. A las pocas palabras del diálogo murmura una posibilidad, no precisa.

En todo momento es el lugar a donde Angelo desciende con frecuencia; es una nota insistente; algo así, como si estuviere susurrando: quien se asoma muchas veces al pozo, un día se cae en él. Viejo adagio mediterráneo que penetra en el mundo occidental y nutre los refraneros; alimentado por la Edad Media Románica aparece, desde entonces, como la imagen de la cárcel y como resultado de las obras y acciones de cada día; el matrimonio, la mentira, la lujuria sin amor, etc., son pozos donde caemos y de los cuales no podemos salir, jamás, hasta la muerte. Esta motivación está en el francés Villon, Dante y otros.

VI-

Tiempo teatral

Se distribuye la obra en tres actos. El punto central lo sitúa en el segundo acto: extenso y dramático; agotador y desconcertante; humano e instintivo; insinuante y revelador. Dos alas cuatrimembres –las señaladas– incendian la escena. El primer acto es lo que llamaba la Antigua Retórica una **petitio** y el tercer acto una **amplificatio actionis et verborum**.

Ugo Betti ha querido ensayar, a la manera de la trilogía helénica, este punto central, claro y ardiente, con sus dos extremos, en una sola unidad: el “Delito en la Isla de las Cabras”.

Anexo 2.

Teatro contemporáneo. Su forma y contenido,
por Lic. Daniel Gallegos

(*La República* de los días 30 y 31 de octubre y 1.º de noviembre de 1970,
p. 9- SECCION: IDEAS/COMENTARIOS/ACTUALIDAD).

¿Qué es el teatro moderno?

Una ciudad grande, cosmopolita, nos ofrece una cartelera con muy diversos espectáculos teatrales, es decir, obras de diferentes tipos. Podemos encontrar una obra como “¿QUIEN TEME A VIRGINIA WOLF?”, de Albee, que es muy moderna, como lo es también una obra de Ionesco o de Beckett, o una puesta de Ingmar Bergman de “HEDDA GABLER”, de Ibsen, que actualmente tiene gran éxito en Londres, o bien una obra épica de Bertolt Brecht. Todas ellas son diferentes, sin embargo, las catalogamos como teatro moderno, no obstante que los estilos y las ideas son diversas. ¿Qué es, entonces, lo que caracteriza al teatro del siglo XX y cuál es el común denominador que nos hace llamarle moderno? Esto es un problema difícil y para ello es necesario analizar la forma y el contenido del teatro del presente.

Al hablar de teatro nos encontramos con dos aspectos que indudablemente nos traen complicaciones y que son: el aspecto literario y el aspecto de la producción escénica, que comprende escenografía, iluminación, vestuario, etc., con los cuales se puede variar el estilo de la obra. De ahí que sea necesario analizar estos dos aspectos como correspondientes a la forma y a la idea.

John Gassner, el famoso crítico de la Universidad de Yale, nos define la forma como la estructura distintiva de la obra, la textura de su composición literaria; esto es, el estilo en que está escrita. El fondo, nos dice, por otra parte, no es necesariamente el tema, sino la intención, la idea, el punto de vista del dramaturgo, no sólo con respecto a sus ideas políticas, sociales, tópicos de discusión o de propaganda, sino algo más: esto es, la manera en que el escritor concibe la naturaleza del teatro y el uso que pretende darle.

Para llegar a una conclusión de lo que es teatro moderno, es necesario estudiarlo desde un punto de vista cronológico, partiendo de la noción aceptada de que el término “moderno” nos llega desde el último cuarto del siglo pasado con el advenimiento del drama y la producción realista bajo los liderazgos de Ibsen, Zola, Shaw, Antoine, Stanislavski y otros.

La aparición de la técnica y el estilo realista fue la primera fase del modernismo en el teatro. Todo esto sin perjuicio de que ya con anterioridad se habían hecho algunos intentos serios, como precursores del realismo, tal como la obra satírica de Nokolai Gogol: “EL INSPECTOR GENERAL,” o “MARÍA MAGDALENA,” de Hebbel, que es una tragedia de los valores de la clase media; o bien la obra de Turgueniev, “UN MES EN EL CAMPO”, quien se adelanta a Chéjov, en su estudio de la decadente indolencia de la gente acomodada de la provincia rusa. No obstante, cabe hacer la observación de que, si bien es cierto que el teatro moderno comienza con el realismo, este no es el único estilo que lo caracteriza, ya que hay innumerables obras modernas de importancia que son precisamente anti-realistas. Sin embargo, el punto de partida lo encontramos en el movimiento romántico, que tuvo una visión seminal de lo que es el teatro realista, sin el cual nunca hubiéramos llegado ni al realismo ni a ninguna otra modalidad que caracteriza al teatro contemporáneo.

Primera fase: del romanticismo al realismo y al naturalismo

Romanticismo: idea de libertad

La idea dominante del teatro contemporáneo es la de libertad. Esta idea se inicia con el movimiento revolucionario de los románticos en contra de los rigores del neoclasicismo. Los románticos se rebelaron a las creencias de los neoclásicos de que había reglas inamovibles a las que el teatro debía someterse. Leyes que fueron dogmas, especialmente desde 1650, y que determinaban la estructura dramática dentro de las llamadas unidades de tiempo, lugar y acción, como también las referentes al tema y personajes, que, según la tradición, debían ser príncipes, nobles, figuras legendarias de la literatura clásica.

El romanticismo introdujo principios de flexibilidad, adaptación de forma a contenido, independencia intelectual y artística. Estos principios aparecieron primeramente en la Alemania de Lessing y Goethe, después de 1765 y fueron reafirmados en Francia entre 1827 y 1830, especialmente por Víctor Hugo. La puesta de su obra “HERNANI” fue el golpe que determinó el fin del dominio de un teatro de reglas arbitrarias. La producción de esta obra, en 1830, es un evento de capital importancia en la historia del teatro. El teatro francés de esta época era el más neoclásico de todos. Paradójicamente, la Revolución Francesa no liberó al teatro del estilo tradicional, sino al contrario, sus líderes lo identificaron con las formas clásicas, así como el régimen napoleónico; los primeros, con los ideales de la República Romana, y los segundos, con las glorias de la época de Augusto en Roma. Esta misma observación se puede hacer en las Artes Plásticas, cuyo exponente más importante, Jacques Luis David, siguió el diseño clásico en sus cuadros, como lo podemos recordar en su célebre pintura de Madame Recamier. Así, pues, el neoclasicismo mandaba en todos los dominios del teatro:

tema, decorado, estilo de actuación, etc..., hasta la noche del 25 de febrero [de 1830], fecha memorable en que un grupo de valientes melenudos ataviados con vistosas y extrañas vestimentas como símbolo de rebeldía, bajo el liderazgo de Téofilo Gautier, van a defender la obra de Víctor Hugo, que entonces cuenta con solamente veintisiete años. Víctor Hugo ha escrito una obra que rompe con todos los cánones de la dramaturgia clásica. Su obra es libre de todo convencionalismo, tanto en tema como en estilo, y los románticos deciden darle su total apoyo. Víctor Hugo dice en su famoso preámbulo a su obra "CROMWELL" que: "La vida y sólo la vida en su variedad infinita es la que debe servir como modelo al dramaturgo". Postulados importantes de Víctor Hugo son los de utilizar personajes y situaciones grotescas para dar una imagen más veraz de la realidad, rechazando como no natural la separación absoluta entre la comedia y la tragedia, como se había insistido en el neoclasicismo. Él creía en una combinación de lo sublime y lo grotesco y para probarlo citaba a Shakespeare como ejemplo, y hacía recordar las escenas de Romeo con el boticario, Hamlet con los sepultureros y Lear con el payaso. Desde entonces, el teatro ha seguido una línea experimental.

Idea de ambiente

La idea de libertad promulgada por Hugo trajo un medio de experimentación, que se divulgó por toda Europa, en una dirección y fue la de llevar a escena un ambiente de realidad, libre de todo artificio. No obstante, el liberar el teatro de todo convencionalismo es un ideal romántico, ya que el teatro es un andamiaje de reglas y convenciones, incluyendo la de hacer aparecer lo natural como natural. Sin embargo, en la historia del teatro, el romanticismo dejó listo el camino para el realismo, ya que la búsqueda de ambientes que reflejen la verdad de la vida había de ser su tónica primordial.

El movimiento romántico del teatro francés, pocas décadas después de la batalla de "HERNANI", se fue debilitando y degeneró, en su mayor parte, en melodramas de salón, fabricados en serie, con una especie de receta de construcción simple, basada en exposición, conflicto y desenlace, a base de intrigas y sorpresas melodramáticas, conocida como la "PIECE BIEN FAÎTE", o la "pieza bien construida", cuyo gran exponente fue Eugene Scribe y a cuya influencia, escritores de la talla de Dumas, hijo y Emile Augier, y aun Strindberg, no pudieron escapar.

Dos elementos importantes, no obstante, decidieron el estilo del teatro a fines del siglo pasado, tanto en la forma del drama, como en el estilo de la producción; estos son: la idea de que el teatro debe dar una ilusión de la realidad, y de que esta realidad se obtiene a través de un ambiente. Sin estos elementos no podríamos haber llegado al realismo dramático.

La idea de libertad y ambiente llevaron, por otra parte, al teatro a extremos de querer representar los cuadros más sórdidos, con el objeto de mostrar lo

auténtico en el escenario. Víctor Hugo se refiere, con estas palabras, al aspecto ambiental: “La gente está comenzando a entender en nuestra época que la exacta localización es uno de los elementos primordiales de la realidad. El lugar donde esta o aquella catástrofe toma lugar debe ser un testigo terrible e inseparable de la acción”. Por supuesto que la idea de la importancia del ambiente ya había sido considerada por los filósofos del siglo XVIII. Montesquieu, en “EL ESPÍRITU DE LAS LEYES”, ya lo consideraba como el principal factor que condiciona la acción del hombre, lo mismo que Diderot. El teatro debía mostrar, por lo tanto, un fragmento de la vida, tal como si la viéramos a través del hueco de una cerradura, fiel hasta en sus últimos detalles. El realismo llegó a estos extremos con un término que algunas veces puede ser intercambiable, pero que conviene diferenciar y que es el **NATURALISMO**.

Naturalismo

En teoría dramática, el naturalismo cubre un punto de vista diferente y de cierto modo mucho más limitado que el realismo. El naturalismo en el teatro fue introducido por Émile Zola, en 1873, en el prefacio de su no muy famosa obra teatral “TERESA RAQUIN”, basada en la novela del mismo nombre. Zola formuló la teoría de acuerdo con la idolatría de los intelectuales de la época, el siglo XIX, hacia los avances de las investigaciones científicas, como clave de toda verdad. Zola recibió gran influencia en el campo de la Fisiología a través de Claude Bernard, cuyas investigaciones médicas lo impresionaron grandemente.

Zola cree que el teatro debe utilizarse para que los escritores traigan a escena hechos e informaciones objetivas de los problemas humanos, adoptando la hipótesis de que el hombre es un animal cuyas reacciones y emociones pueden ser tratadas como material de laboratorio.

El punto de vista naturalista es mecánico, fisiológico y determinante. En otras palabras, el individuo era exhibido como una marioneta, víctima de las fuerzas naturales, subordinando la moralidad a un orden de la naturaleza.

La aplicación estricta de la visión naturalista en el drama tuvo como resultado una presentación y comportamiento escénico totalmente determinado. Se presentan cuadros de degradación, enfermedad, etc... Algunos dramaturgos siguen esta modalidad, como Gerard Haupman, Strindberg, Schnitzler, que escriben obras famosas. Este último es célebre por su obra “LA RONDA”, cuyo tema es una relación sexual que comienza con una prostituta y va pasando a través de personajes de diferentes condiciones sociales, hasta llegar de nuevo a la persona con que comenzó, lo que se ha interpretado como la ronda de una enfermedad venérea que cumple su ciclo de transmisión. Este tipo de obras fue muy popular, aunque desde luego, trajo problemas con la censura y escándalo social.

El teatro naturalista requería del autor una gran autenticidad no sólo en el decorado, sino también en el lenguaje y movimiento. Su estructura dramática le daba poca importancia a la trama complicada; prefería el dialecto coloquial, exento de toda posible imaginación poética, prefiriendo expresiones corrientes por vulgares que fueran. La técnica de actuación fue también influenciada por estos experimentos, ya que actores y directores ensayaron varios métodos para lograr la mayor veracidad posible, lo que influyó muchísimo en directores de renombre como lo fueron Stanislavski y Vladimir Danchenko, del Teatro de Arte de Moscú, Antoine, del Teatro Libre de París, etc.

Se cuenta la anécdota de que hasta tales extremos se llegó en busca de una verdadera autenticidad, que para la puesta de “LOS BAJOS FONDOS”, de Gorki, la protagonista se fue a vivir con una prostituta para tener así una mayor vivencia de su papel.

Suficiente por ahora para dar una idea del naturalismo, como fase importante del realismo moderno. Sin embargo, bástenos recordar que sin naturalismo no habríamos tenido a Strindberg, Ibsen y Shaw y otros genios del realismo moderno.

Realismo Moderno

Ibsen, Chéjov, Strindberg

Bernard Shaw, en su libro “QUINTAESENCIA DEL IBSENISMO” (1891), nos dice que el teatro moderno comenzó con Ibsen. Ibsen fue el primer dramaturgo moderno que demostró que el teatro podía expresar un mayor realismo, a través de un diálogo potente y poderoso capaz de exponer ideas que expresaran la necesidad de cambios en la estructura social. Para Bernard Shaw, el drama moderno comenzó, concretamente, con la obra “CASA DE MUÑECAS”, con la escena en que Nora ordena a su marido discutir su relación matrimonial. Hasta este punto la obra no difiere mucho de las obras de intriga de salón que escribían los dramaturgos franceses. Sin embargo, en el momento en que la protagonista expone el conflicto de la mujer en su condición de esposa, vista como una muñeca en su casa, apta solamente para oficios domésticos, incapaz de asumir una responsabilidad como un ser humano inteligente, por razones de prejuicios sociales, el autor se está enfrentando a un problema de trascendencia social. Cuando Nora decide dejar a su marido porque considera inmoral tener que seguir acostándose con un extraño, aunque estén unidos por el sacramento del matrimonio, Ibsen está cuestionando una serie de valores y obliga a la gente no a divertirse o a ver simplemente la realidad como una fotografía, sino que los está obligando a pensar sobre valores reales que trascienden al orden social.

La siguiente obra de Ibsen es “ESPECTROS”, y en sus siguientes dramas el elemento de análisis de una realidad social se convierte cada vez más en el cuerpo de la pieza teatral. “Ahora –nos dice Ibsen– tenemos obras de teatro que comienzan

con discusiones y terminan con acción, y otras en que la discusión se compenetra con la acción de principio a fin". Ibsen discutió la posición de la mujer y su liberación en varias de sus obras, como "HEDDA GABLER", "CASA DE MUÑECAS", "ESPECTROS"; el problema del artista y la lucha generacional, en "SOLNESS EL CONSTRUCTOR"; los grupos de presión en la vida política de una comunidad y el amarillismo de la prensa, en "EL ENEMIGO DEL PUEBLO".

Posiblemente el más ferviente admirador de Ibsen fue George Bernard Shaw, quien le dio a las obras del noruego un valor social que el mismo escritor no percibió en su totalidad. Cuando el joven Shaw dio una conferencia sobre Ibsen, éste hizo el siguiente comentario: "Estoy sorprendido de que yo, que he tenido como tarea principal de mi vida profundizar los caracteres y los destinos humanos, llegara sin una intención consciente a las mismas conclusiones que los filósofos y moralistas social-demócratas por medio de procedimientos científicos".

Shaw es otro defensor del teatro de ideas, lo que lo coloca en una posición difícil especialmente con aquellos que hacen del arte un comercio o aquellos que siguen el postulado del "Arte por el Arte". Para Shaw las ideas son la parte más importante del arte. Shaw es un gran polemista. Escribió discusiones con el fuego incandescente de su genio y convirtió el escenario en una plataforma donde sólo la gente inteligente es capaz de provocar duelos mentales sobre problemas fundamentales con humor, ironía e ingenio. La influencia del realismo hasta la Primera Guerra Mundial es determinante. Nombres como los de Ibsen, Chéjov, Strindberg y muchos otros estarán ligados a la primera fase del teatro moderno que indudablemente es la decisiva.

Segunda fase: del realismo al antirrealismo

Movimientos antirrealistas

El Realismo se cristalizó en Europa desde 1875 a los primeros años de este siglo y rápidamente fue considerado como la forma clásica del drama moderno. De ahí surgieron otros movimientos importantes, pero como reacción, llegando a constituir una **segunda fase del modernismo teatral** que ha tenido diferentes nombres como son: simbolismo, expresionismo, surrealismo, etc. Todos ellos tienen algo en común y es que son indicativos de una concepción **antirrealista**, o bien que la realidad para ellos tiene otra dimensión más que la convencional.

Simbolismo y la ilusión de la irrealidad

Tan pronto como el realismo se había entronizado en el teatro, un grupo de escritores se opusieron a él con un tipo de concepción dramática diferente. Este movimiento encabezado por Maurice Maeterlink, fue conocido primero como una especie de "neo-romanticismo", pero luego aceptado como "movimiento simbolista". Tenía como objetivo vislumbrar "el sentido de lo misterioso" a través

de un ambiente capaz de llevar al espectador a un determinado estado de ánimo. Obras como “LA INTRUSA” o “INTERIOR”, de Maeterlink, están llenas de sentimientos, premoniciones indefinidas que se transmiten por medio de un lenguaje poético y tiene por objeto darnos una visión de la realidad bajo una dimensión extraña y misteriosa, pero según ellos más verdadera que el fenómeno observado y discutido racional y objetivamente. Además, ya para esta época hay un elemento que va a ser fundamental en el nuevo teatro y es el uso de la luz eléctrica.

La luminotecnia revoluciona el concepto de puesta en escena, ya que las instalaciones de nuevos equipos de luz van a procurar ambientes que harán posible establecer el tono poético de la composición dramática. Se hace uso de la luz, como un equivalente visual al de la música. El diseñador suizo Adolphe Appia hizo en este campo experimentos hasta tal punto importantes, que ha sido llamado “el padre de la iluminación simbolista”. Naturalmente, este movimiento trajo gran belleza visual a la escena. Muchos artistas, entre ellos el famoso Gordon Craig, llegaron a creer que lo más importante en el teatro era la belleza a través de estas visiones, ya que el teatro no tenía como meta exhibir los problemas cotidianos.

El movimiento trajo a los poetas al campo de la dramaturgia, que de cierta manera habían sido expulsados del campo teatral por el realismo. Nombres como los de Maeterlink, Rostand, Claudel, Yeats y otros funcionaron como poetas-dramaturgos. Esto también desde luego cambió el aspecto técnico. Robert Edmond Jones, exponente de la escenografía simbolista, nos decía: “Una buena escenografía no debe ser una pintura, sino una imagen”. En otras palabras, debía ser evocativa y no descriptiva. La belleza era la palabra mágica, la pasión en que caían los simbolistas. El teatro debía ser utilizado para crear un tipo de ilusión diferente: la ilusión de la irrealidad, este misterioso universo poético que no demanda una justificación práctica. El simbolismo dramático ofrece un concepto dramático radical y es básicamente la idea del “drama estático” y esto lo podemos observar en las famosas piezas en un acto como son “LA INTRUSA”, “EL CIEGO” e “INTERIOR”, de Maeterlink. La ausencia de una acción definida era explicada por Maeterlink como una realidad “más profunda, más evocativa y universal”. En su famoso manifiesto de la “TRAGEDIA DE LA VIDA COTIDIANA”, expresaba su pensar en un pasaje que lo ilustra: “un anciano está sentado en su sillón, a través de él se perciben inconscientemente todas las leyes eternas de su casa”. En otra frase dice: “Yo admiro a Otelio, pero él no tiene la capacidad de Hamlet de vivir mientras tanto que no actúa”. En otras palabras, se refiere a la capacidad de Hamlet de construirse toda una vida interior.

El simbolismo básicamente ha sido criticado precisamente por su distancia estética que, en algunos casos, llegó a la negación, más que al descubrimiento de una forma dramática, y este culto de lo misterioso del “estado del alma” llegó a ser objeto de agudas críticas y burlas como la siguiente descripción satírica de un drama de este tipo, que hace Rémy de Gourmont:

“Escondido en un remoto lugar hay una isla. En esa isla hay un castillo, y en el castillo una habitación iluminada por una débil lámpara. En esa habitación hay gente que aguarda. ¿Qué es lo que están aguardando?, no lo saben. Esperan con fe que alguien toque la puerta, esperan que la lámpara se apague, esperan al Temor y a la Muerte. Profieren susurros en medio del silencio y vuelven a escuchar, dejando las frases interrumpidas, y continúan aguardando con esperanza. Al final tocan la puerta y eso es y nada más, la vida completa. Todo es la vida”.

No obstante la crítica que se puede hacer de este movimiento, su aporte al teatro moderno es de gran importancia. Como se dijo anteriormente, esta modalidad devolvió la poesía al teatro y sin llegar a los extremos antes criticados, grandes dramaturgos del siglo XX han recibido la influencia del simbolismo, entre ellos el irlandés Synge, el francés Giraudoux, Lorca y otras figuras famosas del drama moderno. La combinación de la técnica simbolista con otras modalidades teatrales ha tenido como resultado importantes obras, entre las que podemos citar: “¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOLF?”, de Albee, que pese al naturalismo en el lenguaje con que está construida, tiene un contexto simbólico determinante.

Expresionismo: desintegración subjetivista

Si el simbolismo suavizó y atenuó el arte dramático realista, el expresionismo causó su desintegración. El expresionismo buscaba un medio de “expresión” con un punto de vista de la vida y el arte que requería la destrucción de la forma externa de la realidad. El expresionismo usa el teatro para proyectar la desintegración del hombre moderno y de la sociedad del siglo XX. El expresionista desea “expresar” en forma activa todo cuanto perturba y conmueve el fuero interno del ser humano. La visión de la realidad la distingue tanto de la observación exacta del naturalismo, como de la pasiva receptividad que frente a los fenómenos de la vida hace la descripción simbolista. El expresionista quiere mostrar en el teatro lo que ocurre en la mente. Esto trae consigo técnicas nuevas. Ahora los acontecimientos y los personajes en escena no **son**, sino que **significan**. A veces se actúa simultáneamente sobre diferentes planos de espacio y tiempo. La escenificación se aleja del teatro ilusionista. La alusión sustituye a la indicación concreta. Los personajes se presentan, en la mayoría de los casos, con nombres genéricos y algunas veces con máscaras y actúan como representantes de tendencias y conflictos anímicos. Strindberg es uno de los grandes precursores de este movimiento y lo podemos ilustrar con una acotación que hace para su obra “SUEÑOS” en la que dice: “El ambiente muestra un castillo que se incendia y sus paredes están compuestas de caras humanas que se desesperan, preguntan y sufren. El castillo se incendia y un capullo en la torre se convierte en un gigantesco crisantemo”. Estas distorsiones, por supuesto, son motivadas por el estado mental del personaje. Como ejemplo también podemos poner la obra “EL EMPERADOR JONES”, que llevé

a escena el año pasado²⁹⁸, para darnos cuenta que toda la fantástica acción y el ambiente están dramáticamente relacionados con la perturbación mental que sufre el personaje principal.

Junto con O'Neill podemos citar otros dramaturgos que cultivan esta modalidad teatral, como son Wedekind, Kaiser, Toller, particularmente fértiles inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial.

El clímax del expresionismo se puede resumir en las palabras del dramaturgo alemán Kasimir Edschmidt al decir: "El expresionista cree en una realidad que él mismo crea en contra de las otras realidades".

Paralelamente a la tendencia metafísica del teatro expresionista existe otra que se dirige más bien contra las formas sociales concretas, y se puede decir que fue una de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. Frente a un patriotismo exagerado vemos surgir un pacifismo, una tendencia anti-bélica que manifiesta la tremenda crueldad de la guerra, y aparecen varios dramaturgos alemanes que cultivan el expresionismo en esa dirección. Sus tendencias se concentran en contra de las fuerzas capaces de esclavizar al hombre, ya sea por el poder político o ya sea por el uso de la máquina. El aspecto político-social y humano se unen a una serie de importantes obras entre las cuales se destacan: "R.U.R." (Rossen Universal Robots), "GAS 1" Y "GAS 2", de George Kaiser y otras de Ernest Toller.

Entre los cambios más importantes que trajo el expresionismo a la estructura y textura del drama, los más notables son aquellos que afectaron el diálogo: se pronuncian monólogos de palabras entrecortadas o, bien, los personajes se expresan por medio de abreviaciones y distorsiones vocales, que algunas veces llegan a ser violentas y enigmáticas.

Irónicamente, fue el expresionismo y no el realismo el que pasó de moda, sin embargo, tiene gran influencia en el teatro contemporáneo y elementos expresionistas han sido usados en obras como "LA MUERTE DE UN VIAJANTE", de Arthur Miller, indudablemente una de las obras clásicas de este siglo. Muchos de sus elementos expresionistas conocidos como "realismo imaginativo" son constantemente utilizados en el teatro contemporáneo. El expresionismo es uno de los movimientos teatrales más importantes y en él se forjaron dramaturgos de la talla de Wedekind, Eugene O'Neill, Kaiser, Clifford, Oddets, etc.

298 Estrenada el 12 de agosto de 1969 por el Teatro Universitario, en el Teatro Nacional. Fue dirigida por Daniel Gallegos y elenco estuvo formado por Oscar Castillo, Lenín Garrido, Ingo Niehaus, Marcello Olivier, Clifford Charlton, Seemore Johnson, Natasha Kalinowsky, Miguel Arce, Anabelle Ulloa, Ana Martina, Mario Alfaro Güell y Owen Johnson (Archivo personal de la autora).

Otras formas anti-realistas

El expresionismo, hemos visto, proyectó la desintegración del hombre moderno y de la sociedad de este siglo. Otros estilos anti-realistas se multiplicaron dando cada uno su propia dimensión de la realidad. Para el surrealista, por ejemplo, el escenario era un medio de efectuar un escape al mundo libre de la fantasía del inconsciente. En París, Gaston Baty experimenta invadiendo los límites del mundo visible y razonable para demostrar los caminos misteriosos del Yo inconsciente. Los surrealistas van un paso más allá que los expresionistas al rechazar la realidad familiar en su orden y lógica. La fachada de la realidad, según los surrealistas, tiene que quebrarse para que la verdadera vida del inconsciente pueda manifestarse en el arte. Entre algunos escritores que cultivan esta modalidad encontramos a Jean Cocteau y a E. E. Cummings.

La experiencia surrealista la podemos resumir con algunas palabras de André Breton en su famoso manifiesto sobre el surrealismo: “Lo que es admirable en la fantasía es que se hace realidad”.

Otras modalidades anti-realistas son el futurismo y el constructivismo que quieren llevar al escenario la naturaleza dinámica de la máquina, convencidos de que la mecánica moderna es parte de una realidad. Sus obras y producciones escénicas automatizan los personajes y la actuación se caracteriza por una serie de acrobacias combinadas con el uso de marionetas que tenían por objeto llamar la atención sobre la mecanización de la época. La rapidez, el poder, y la fuerza caracterizan su idea del teatro.

Teatro épico de Bertolt Brecht

Es difícil pretender explicar de una manera general lo que es el teatro épico de Bertolt Brecht y sus teorías sobre la estructura dramática y representación escénica. Por otra parte, es necesario aclarar que el teatro brechtiano está concebido esencialmente bajo un punto de vista político, con la intención de utilizarlo de una manera científica dentro de la concepción de la dialéctica marxista. De aquí que difiere notablemente de las obras políticas escritas dentro de la modalidad realista como “LAS MANOS SUCIAS”, de Jean-Paul Sartre, o las expresionistas de Leo Lania y otros.

Brecht encuentra que ambas formas dramáticas están anticuadas y degradadas. Ataca el teatro realista porque no ve en él otra cosa que la lucha del individuo contra el mundo, pero sin ningún resultado práctico, ya que todo se resume en apreciaciones ideológicas de índole subjetiva, que no enseñan nada sobre la

situación del hombre en el mundo en que vive y está sujeta a una personalísima visión esbozada por la ideología del autor. Por otro lado, ataca la dramaturgia del teatro político-expresionista o teatro-documento porque sólo es capaz de hacer exposiciones sin aprovechar la trama objetivamente para obtener resultados positivos del observador. Para Brecht, las modalidades teatrales convencionales representaban un teatro pasivo, debiéndose esta circunstancia a las relaciones entre la acción escénica (manera como se utiliza el escenario), el espectador y el mundo, o sea que la acción está encaminada a provocar en el público una catarsis, teniendo como resultado su alivio, y la situación continúa sin ningún cambio. De ahí que llame su teatro, en oposición a esas formas convencionales anteriormente descritas, “teatro anti-aristotélico”.

Brecht busca sustituir esas formas dramáticas por otras que él llama “teatro épico”, introduciendo cambios no solamente en el aspecto dramático, sino también a la representación teatral en todos sus aspectos. Al presenciar una obra de Brecht nos hacemos la siguiente reflexión: ¿Es su teatro un teatro realista? De cierta manera sí, porque continúa llevando a escena la imagen que el público tiene de la vida y la sociedad, **pero sin dejarse engañar por ella**. El mundo real existe dentro de una actualidad concreta, pero la obra y el escenario no son idénticos a él; por el contrario, insiste en separarlo por medios teatrales, a fin de que el espectador pueda observar y ver en la escena lo que él desea ver de su vida; pero, como también ve ahí sus deseos no realizados y además criticados, esto no le permitirá una identificación como sujeto, sino como objeto de la sociedad en que vive. Lo fundamental de la dramaturgia épica brechtiana no es el individuo ni la sociedad considerados como entidades, sino más bien las relaciones que los hombres mantienen entre sí. A través de sus comportamientos reproduce sus ideas y sus sentimientos. La acción del teatro épico difiere del teatro cerrado y convencional en que es un relato continuo (narración) e ilimitado en la que muestra una cadena de comportamientos sin llegar a conclusiones específicas, dejándole al espectador la tarea de hacerlo por la vía de la razón y no de la emoción.

Respecto a la producción de la obra, Brecht de ninguna manera es naturalista. El escenario del teatro épico es artificial. Se hace uso de diapositivas, filmes, canciones que en todo momento irrumpen en la actuación ilusionista. El actor no debe pretender que es un personaje, él debe interpretar el papel en forma exterior y no interior; de ahí que el gesto sea tan importante porque demuestra un determinado comportamiento (influencia recibida del teatro oriental).

De las teorías brechtianas sobre el arte dramático posiblemente la más polémica es su noción de distanciamiento (*verfremdung*) o “Efecto V”, como se le conoce en teoría. En realidad, el distanciamiento o extrañamiento no es otra cosa que un medio de llevar al espectador a considerar los acontecimientos con ojos de investigador y crítico. Brecht lo obtiene por medio de un teatralismo consciente,

a base de una serie de desplazamientos entre las palabras de un personaje o la evolución de ese mismo personaje dentro de la cual el actor hace penetrar en su intervención, el juicio que le merece el personaje. El objetivo del distanciamiento o “Efecto V” es el de lograr que el espectador no se deje arrastrar por la ilusión teatral ni que sus sentimientos sean producidos por piedad o compasión, sino que razone y se pregunte cómo es posible cambiar el estado de cosas en un mundo inalterable²⁹⁹.

Independientemente de sus teorías, hay un acierto teatral indiscutible en el teatro del siglo XX logrado por Bertolt Brecht, y es que éste devuelve a escena el teatralismo como no se había hecho desde el teatro isabelino. Este teatralismo consciente, resultado de estos recursos de distanciamiento por medio de canciones, pantomimas y teatro dentro del teatro, han sido aprovechadas con gran efectividad por los más importantes dramaturgos contemporáneos, cuya influencia es decisiva.

Teatro del absurdo y otras modalidades teatralistas

La posibilidad de utilizar el teatro dentro del teatro ha dado oportunidad a una serie de dramaturgos importantes para experimentar con un teatro comúnmente llamado “Teatro del Absurdo”, que de ninguna manera puede ser considerado en sí como una escuela o movimiento teatral. Sin embargo, este teatro está perfectamente justificado dentro de esta acepción porque no entra a formar parte de ninguna teoría lógica o convencionalismo establecido, sino que obedece más a la visión filosófica que tiene el autor de la vida. El Teatro del Absurdo, aunque parezca contradictorio, es más de corte filosófico y está preocupado con problemas de tipo ontológico, posiblemente con una visión existencialista que influyó especialmente en los intelectuales, después de la Segunda Guerra Mundial.

El Teatro del Absurdo, puede decirse, es un fenómeno de la post guerra que lleva a escena el reflejo de una sociedad llena de contradicciones, hasta el punto que la comunicación entre los seres humanos es totalmente imposible. Por otra parte, las justificaciones de la existencia del hombre ante los cambios violentos de una sociedad altamente tecnológica, vislumbran un mundo de desilusión, cuyos absurdos son esencialmente reales, y cuyas conclusiones son que el hombre vive en un mundo de desesperación, de miedo y soledad, dentro de una Naturaleza que le es hostil.

Sin embargo, podemos resumir que el Teatro del Absurdo, con todo su pesimismo, no expresa la queja sino la convicción de que el hombre no tiene otro

299 Ilse Krugger. *Teatro contemporáneo alemán*.

remedio que aceptar su condición, con todo su misterio y lo absurdo de su naturaleza de la manera más digna, noble y responsable. Entre los más brillantes exponentes dramaturgos de este teatro encontramos, en primer lugar, a Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Arturo Adamov y Jean Genet.

Modalidades super teatrales. Vuelta al ritualismo

Existe también en la actualidad, la tendencia de regresar a la fuente más primitiva del teatro que es la ritualista. Esta visión tiende, por todos los medios teatrales disponibles, a lograr una participación vital del espectador en la acción teatral, o sea, la participación del espectador en la acción por medios compulsivos, que incluso pueden llegar al exorcismo. El actor deja la escena y en otras ocasiones el espectador sube a escena, llegando a formar parte del espectáculo. Para lograr estos paroxismos se utilizan todo tipo de medios y se llega a extremos de querer producir en el espectador un estado orgiástico. Dentro de esta modalidad encontramos el Teatro del Desnudo, en que incluso se usan elementos pornográficos para lograr una completa alienación o enajenamiento.

En términos teatrales, se ha llegado a llamar este teatro el “Teatro Caliente”, en contraposición al “Teatro Frío” de Bertolt Brecht. Obras como “HAIR” y “OH CALCUTA”, tienen en la actualidad gran éxito; sin embargo, es difícil predecir el futuro de este teatro. No obstante, el elemento dionisiaco nunca ha estado tan presente en el teatro. En centros importantes teatrales, Eurípides es más actual en el público de lo que ha estado en 2.500 años, a juzgar por las muchas e interesantes puestas en escena que se hacen de su obra “LAS BACANTES”.

Conclusiones

¿Qué es el teatro moderno? ¿Cuál es su modalidad más importante? ¿Qué es lo que lo caracteriza? El teatro moderno se encuentra en las fuentes realistas como en las anti-realistas. Es teatro anecdótico y es teatro de situaciones. Y lo más maravilloso es que no tiene ninguna modalidad definitiva, pues se puede decir que lo que lo caracteriza es una constante experimentación. El teatro clásico puede ser muy moderno, como lo ha probado el polaco Jan Kott en su famoso ensayo “CONTEMPORIZACION DE SHAKESPEARE”, y el contemporizar no es otra cosa que buscarle los elementos dinámicos universales que nos permiten hacer del teatro lo que siempre ha sido: un reflejo de nosotros mismos en constante estado de cambio.

Anexo 3.

Actualidad del teatro en Costa Rica

(“Lecturas dominicales” del periódico *La República* del 4 de setiembre de 1960, pp. 12, 13, 14 y 30).

Nota de la autora: En un recuadro de esta publicación decía:

LA REPUBLICA, siguiendo la trayectoria que se ha impuesto, de alentar todo quehacer que en el noble campo del arte se realice en nuestra área, ha creído necesario dar a conocer a sus lectores las autorizadas opiniones de Jean Moulaert, Lucio Ranucci, Guido Sáenz y José Tassis, directores de teatro y sobre cuyas iniciativas, tareas, realizaciones y proyectos, descansa toda esa inquietud teatral que flota en el ambiente. Es necesario que tengamos teatro, al igual que todas las ciudades, grandes o pequeñas que se precian de cultas, lo cultivan. A veces sentimos la aprehensión de que la actividad dramática no florece con la lozanía que quisiéramos, y aquí están estos directores diciendo su sentir en este capítulo tan relevante de la vida artística de la nación.

Confiamos que este rápido análisis sirva de estímulo para que los directores, actores y público, fortalezcan aún más la labor teatral que aquí se cumple.

Cuando le manifestamos al Director del TEATRO ARLEQUIN, Sr. Jean Moulaert, el proyecto de este reportaje, nos entregó su impresión sobre el tema en las siguientes líneas:

“...Uno de los factores negativos en el progreso del teatro, es la Universidad. Cerraron las puertas del teatro vivo, para crear dos cátedras muy académicas y llenas de buenas intenciones, pero carentes de todo sentido práctico”. –Jean Moulaert

“El teatro de Costa Rica existe desde hace cinco años. Por teatro entiendo lo que en todas partes se entiende: un ambiente teatral con manifestaciones continuas del mismo. Un centro teatral donde los actores llegan noche a noche a actuar; donde los espectadores llegan noche tras noche a presenciar espectáculos; donde esos mismos espectadores están conscientes de que, en algún sitio de la ciudad hay un teatro funcionando, un local donde a una hora determinada se levanta un telón sobre una obra de teatro; donde esos mismos actores saben que cada noche tienen que estar en sus camerinos a una hora determinada para maquillarse y luego aparecer sobre las tablas frente a un público que pagó su entrada para que le ofrezcan un espectáculo. Esas características, para mí, representan el aspecto práctico de lo que es un ambiente teatral.

El aspecto teórico es que existan, en determinado sector, un número de personas que se interesen por el teatro, que discutan de teatro, que planeen obras, que escriban obras o que critiquen obras.

Aunque todavía falte mucho para llegar a la realización completa de esa tradición teatral, creo haberlo logrado en el Teatro Arlequín de Costa Rica junto con mis compañeros. En principio, eso hemos logrado. Falta mucho por lograr y las razones que han impedido ese progreso, asimismo como las razones que lo permitirán, son las que quiero ahora analizar.

Uno de los factores negativos en el progreso del teatro en Costa Rica es la Universidad de Costa Rica. Cuando ese organismo tenía entre sus manos la posibilidad de dar al teatro un impulso irresistible, es que decidió negarle todo su apoyo. Cuando nosotros entramos en el Teatro Arlequín, la Universidad, con un criterio negativo que todavía no me explico, utilizó la partida que tenía reservada al Teatro Arlequín para la creación de dos cátedras más o menos ligadas al teatro, pero muertas e inútiles en lo que a progreso del mismo respecta. Cerraron las puertas a un teatro vivo para crear dos cátedras muy académicas y llenas de buenas intenciones, pero carentes de todo sentido práctico. La Universidad mantuvo durante tres años al compañero Tassis estudiando teatro en un prestigioso centro chileno y cuando regresó lo empleó en una actividad menor, como lo es la radiodifusión.

Otro de los factores negativos en cuanto al progreso del teatro, ha sido la actitud de entidades privadas que han desperdiciado sus esfuerzos en inversiones vanas, como lo han hecho la Asociación de Periodistas y el amigo Roberto Fernández al dar su apoyo al Teatro “Las Máscaras”, que, en la historia del teatro en Costa Rica, nunca ha representado un esfuerzo verdadero, y en todo caso, nunca exitoso en el campo teatral.

Hablando ahora de los factores positivos, tengo que señalar, en primer término, la comprensión de varios particulares, que desde el patrocinio del movimiento teatral han aportado todo su apoyo y han contribuido al levantamiento y el sostenimiento del Teatro Arlequín de Costa Rica, al cual represento.

En segundo término, debo recalcar la importancia que ha tenido el esfuerzo de mis compañeros, de todos los actores y actrices que han sacrificado su tiempo y sus fuerzas para permitir que el Teatro Arlequín resultara el único centro de teatro digno de ese nombre. Y, finalmente, debo poner en mayor énfasis en la ayuda que ha dado finalmente a nuestro teatro el Estado, al concedernos una pequeña subvención que nos ha permitido encarar la vida material del teatro propiamente dicha.

Sólo me falta por hablar de lo que debe de ser el teatro en un futuro próximo. De lo que todos debemos esforzarnos en que sea: una institución autónoma,

con una subvención del Estado, al igual que todos los países con tradición intelectual; institución que acogerá un grupo de profesionales enteramente dedicados a las labores histriónicas y que se convertirá, en pocos años, en un instrumento de inapreciable valor educacional y de prestigio internacional. El día que tengamos una compañía nacional de teatro, que realice giras en todo el país, llevando obras educativas a los pueblos, a todas las esferas sociales, que viaje al extranjero llevando el nombre y la cultura de Costa Rica, ese día nuestro país tendrá entre sus manos una razón más para enorgullecerse de ser una de las repúblicas más cultas y democráticas de América Latina”.

Nota de la autora: A las declaraciones de Jean Moulaert, respondió el periodista y hombre ligado al teatro, Roberto Fernández Durán, a quien el primero había aludido. Sus declaraciones se incluyen al final de la intervención de los otros convocados: Guido Sáenz, Lucio Ranucci y José Tassis.

Seguidamente, la continuación del texto publicado el 4 de setiembre de 1960:

“... he caminado por escenarios de colegios, cines y teatros del país. Se llevan a los pueblos y ciudades, obras asequibles a un público sin costumbre, que entusiasmada asimila el espectáculo. De distintos lugares se nos pide que llevemos teatro”. –Guido Sáenz

“Me pide el Director de LA REPUBLICA mis impresiones como director de teatro. Helas aquí:

–Mi experiencia en este campo artístico es poca y, desde luego y como la mayoría de los que hacemos teatro en Costa Rica, improvisada, con un casi todo de intuición. Para proyectarse en cualquier arte, el artista necesita, lógicamente, gran intuición. Necesita sentido de buen gusto, emotividad, sentido creativo, estético y, desde luego, técnica. En mi caso, fuera de un curso realizado en los Estados Unidos, y observaciones en academia y exclusivísimos sitios como el Actor’s Studio, del cual publico un artículo en la revista *Aros* de este mes, mi técnica reside fundamentalmente en la práctica y la experimentación. Experimentación y práctica como actor y director. En lo último, con gente joven sin experiencia: gente universitaria. Lograr de muchachos sin conocimiento alguno –digo esto ya que muchos de ellos ni conocen la palabra teatro– conocer y entender su personaje, crear situación viva, creíble, transmitir un mensaje, desplazarse correctamente en escena, decir bien, disciplinarse y tantos otros grandes y pequeños detalles que hacen a un actor, es tarea. Y es tarea tanto por la escasa tradición teatral, como por la negligente y sorda ignorancia en que crecemos en Costa Rica en estas actividades. Pero es extraordinario ver cómo se puede y se logra conquistar la atención y el interés de algunos muchachos;

cómo se puede lograr de algunos una creación. Cómo, a pesar de no tener todos sensibilidad, no todos habilidad, logren, a base de una gran disciplina, crear un personaje, logren salvar esa desdibujada y balbuceante imagen mecánica que a menudo vemos y que nos irrita y perturba como espectadores.

Con estos grupos de universitarios he caminado por escenarios de colegios, cines y teatros del país. Misiones Culturales las llamamos. Se llevan a todos los pueblos y ciudades obras asequibles a un público sin costumbre, que asimila entusiasmado el espectáculo: Cartago, Atenas, San Ramón, Heredia, Turrialba, Ciudad Quesada, Naranjo, Limón, etc.

Creo que, aunque todavía somos pequeños y propiamente no se haya establecido una academia de arte dramático en nuestra Universidad, las obras ofrecidas han tenido un nivel digno.

A los grupos, pese a su inexperiencia, se les siente trabajo serio, responsabilidad, disciplina, calidad. Vamos dejando atrás ese desagradable sabor de la cosa improvisada, “a como salga”, sentir ese tan nuestro.

El público se va haciendo. Se nos pide con insistencia de distintos lugares que llevemos teatro, se nos pide en los lugares que hemos visitado, que volvamos. ¡Nada más halagador!

En la actualidad, estoy montando una obra en tres actos del autor inglés contemporáneo Eynon Williams: “La noche ha de llegar”. Obra que, por su planteamiento y construcción extraordinarios, creo será de gran acogida y éxito con el público. La traducción del inglés ha sido brillantemente lograda por el escritor nacional Alberto F. Cañas, quien hace sentir en todo el texto de la obra una perfecta comprensión de los idiomas y que su traducción “suene” a castellano.

“La noche ha de llegar” se presentará en el Nacional en este mes de setiembre. Además de la dirección de la obra, me he adjudicado esta vez el complicado personaje central. ¡Dios no lleve con bien!”

“... ausencia completa de un teatro popular, no en el sentido de calidad, sino en el sentido de teatro que llega a las masas populares. El Teatro Universitario que había iniciado esa trayectoria, se encuentra prácticamente paralizado”. –Lucio Ranucci

Abordamos a Lucio Ranucci, y le sometimos a un interrogatorio. El diálogo se desarrolló en la siguiente forma:

—¿Cómo consideras tú la situación actual del teatro en Costa Rica?

“—Existen dos hechos fundamentales: Uno positivo y otro negativo. El positivo lo explico así: Existe, innegablemente, un teatro de “élite” que se ha cristalizado en los dos teatros de cámara abiertos: Arlequín y Las Máscaras, a los cuales llega un público de aproximadamente siete u ochocientas personas, que podríamos llamar “habitués”. Y el hecho negativo es la ausencia completa de un teatro popular, no en el sentido de calidad, sino en el sentido de teatro que llega a las masas populares. El Teatro Universitario, que había iniciado una trayectoria hacia esa meta hace algunos años, se encuentra prácticamente paralizado, y su existencia es más teórica que efectiva. Por lo que se refiere a los teatros de cámara, creo corren el peligro de intelectualizarse demasiado y, por lo tanto, de perder contacto con la realidad popular”.

—¿Y cómo se podría realizar ese teatro popular?

“—Creo que la Universidad sería la llamada a hacerlo, mediante la creación de un departamento auténticamente operante y dotándolo de posibilidades económicas para realizar giras a provincias, promover concursos entre autores nacionales, interesar a los estudiantes y otras personas hacia las actividades del arte dramático, y usar el Teatro Nacional de una manera frecuente, para montar representaciones, a precios accesibles a los aficionados de menores recursos”.

—¿Sobre la fundación de una Escuela de Arte Dramático?

“—En teoría existe, y se pensó en ella desde la época en que yo trabajé en la Universidad, pero por razones que juzgo de carácter económico, nunca se le ha dado cima [sic]. Desde luego, me parece que uno de los escollos principales para la creación de una escuela de ese tipo, es el hecho de que en Costa Rica el teatro no ofrece posibilidad alguna como profesión, es decir, como medio de vida. Resulta, por lo tanto, difícil suponer que un grupo de jóvenes entusiastas puedan dedicarse a la actividad teatral de una manera constante y permanente, ya que eso no depararía ninguna posibilidad práctica para el futuro”.

—¿Y prescindiendo de ese factor del arte teatral como *modus vivendi*?

“—Cuando yo era Director del Teatro Universitario y comenzamos con El Arlequín, presenté un plan mediante el cual los actores percibirían un porcentaje de los ingresos del teatro, como un estímulo y una posibilidad de que en el futuro se constituyera en una entrada económica sustancial. La experiencia tuvo efecto durante algún tiempo y fue criticada, razonándose que desvirtuaba el carácter cultural de la labor dramática. Pero yo sigo creyendo que el camino hacia la profesionalización del artista, aunque sea parcial, siempre beneficia a actividades de tal índole, y que mientras el “diletantismo” sea completo, no es posible hacer una labor de resultados efectivos”.

“... ¿Para qué queremos un teatro profesionalizado? ¡Eso no sirve de nada en Costa Rica, pues como profesión será válida aquí, pero fuera sería muy pobre! Hagamos las cosas con sencillez, pero tratemos de hacer las nuestras. Genuinas”. –José Tassis

A nuestro requerimiento, el señor José Tassis escribió la siguiente semblanza:

“Al costarricense le gusta ver teatro. Hacer teatro. No sólo lo acepta, le da validez, y lo actualiza, sino que lo necesita. Lo demuestra el entusiasmo con que la gente joven “descubre” su poder sugestionante y lo aplaude, bien o mal logrado. No para mientes en análisis de orden técnico. El teatro le convence.

En este caso la función teatral es un documento y enseña. Cuando el público no posee criterio profundo y se despreocupa de elementos disciplinarios, del montaje, la dirección, etc., ese público vive la etapa de aprendizaje. Acepta los hechos dramáticos como le son presentados, en grueso, sin desbrozar. Ese público puede ser instruido, aleccionado porque está dispuesto a ello: a dejarse enseñar. De allí que la premisa urgente de quienes va dependiendo la promoción de una actividad teatral costarricense, debe tomar muy en cuenta el aspecto conceptual de lo que es arte dramático, cuando lo es y cuando, necesariamente, tiene que dejar de serlo y convertirse en instrumento, o noble artesanía.

A mi entender, vivimos los buenos y pioneros tiempos de la demostración, de la enseñanza, del oficio que se debe dar a conocer. Yo no estaría muy orgulloso de “un arte teatral costarricense”, si es que algún pedante o remiso quisiera ponderarlo comprometidamente.

No creo que podamos o debemos referirnos al teatro como un “arte sublime”. El teatro, como todo oficio, es una serie de trucos al servicio de una labor. Arte hay, sí, pero en el autor. Lo demás: inspiración, temperamento, emociones, etc., esas son pamplinas. Sirven, sí, pero no dan buenos frutos. Son elementos espurios y entorpecedores para quien tenga por objetivo, servirse del teatro como enseñanza popular, tan urgente en nuestro medio hoy como nunca. Creo que para realizar esto, debemos como buen principio, despojarnos de muchos arranques y aldeanismos. Claro está, para esto, debemos contar con el valor íntimo y la convicción personal que da la propia conciencia de una posición social trascendente, aunque anónima, pero verdaderamente heroica. Importante. Un concepto serio del teatro en Costa Rica no supone mezquindades de origen personal o de grupo, ni actitudes de eminente vanidad, o de “pose”. Tenemos actores, pero muchos de ellos, no quieren comprender que, si aquí tienen algún crédito, ya en México tendrían que luchar para siquiera “empezar” por “abajo”, como simples “segundones”, y que, en Broadway, para ir a un teatro tendrían que pagar.

No; yo entiendo y acepto la necesidad de un teatro costarricense apenas en el plano pedagógico, todavía. De laboratorio. Y esto debieran entenderlo para

facilitar nuestro progreso, tanto los que quieren y se desesperan por hacer teatro, como los espectadores. Entre estos, existen muchos señores, padres de familia, que aplauden y disfrutan del teatro y que, incluso, con reproches muy sinceros, nos recriminan a los encargados la falta de actividad, pero no tarda una hija suya, o una sobrina en poner un pie en el escenario, cuando ya se propone una reunión urgente de familia, con el objeto de considerar el “terrible paso dado por su joven pariente, que quiere poner en ridículo el buen nombre de la tribu”. Estos señores, generalmente adoptan la tal beligerante disposición contra el teatro, cuando estiman que su hija o sobrina pueden “comprometerse socialmente”. ¿Qué denota esto...? Un falso concepto de lo que hoy debiera entenderse por actividad teatral. Señores: en Chile, todos los años, la Universidad de Chile patrocina un Festival de Teatro de Aficionados. Muchos profesionistas que hoy forman una gran familia de ciudadanos, entregados a este buen oficio de escribir, representar y patrocinar un teatro eminentemente chileno, fuente de mucha cultura y conocimiento de sus propios valores como ciudadanos y como nación.

A mí que no me hablen de “arte teatral” ... yo no soy artista ni quiero llegar a serlo. Repudio la tal idea. De sólo pensar en lo que esa palabra significa, me estremezco...; yo al fin y al cabo soy un burgués como la mayoría de los buenos campesinos que aquí convivimos; pero eso sí, deseoso de que tengamos un teatro propio con el propio sabor de nuestra tierra, y para pensar en esto, hay que disponerse a trabajar, y para trabajar hace falta colaboración y para hallarla hay que esculcar bien entre los que, jóvenes o viejos, tienen el suficiente valor de desprenderse de sus estúpidos celos y complejos.

He oído decir, por ahí, que actualmente nuestro teatro produce obras “profesionalmente”. ¿Qué contradicción es esta...? ¿Para qué queremos un teatro profesionalizado...? ¿Eso no sirve de nada en Costa Rica, pues como profesión no será válida aquí. No, pensemos con sencillez. Y, pero fuera sería muy pobre! (sic). Hagamos las cosas con sencillez, pero tratemos de hacerlas nuestras. Genuinas. Malas como siempre, pero con la intención de progresar. Eso viene con el tiempo, la perseverancia y la humildad. No dejo por fuera la comprensión. Comprensión y seriedad de todos: aficionados a actuar, autores, críticos, directores y patrocinadores”.

Respuesta de Roberto Fernández Durán
a las declaraciones de Jean Moulaert

(*La República* del 6 de setiembre de 1960, p. 16)

Señor Director de
“LA REPUBLICA”
Su Oficina

En uno de esos pueblecitos sudamericanos que se pierden entre la niebla de los Andes, encontré hace ya algunos años una orquesta sinfónica de los méritos de la cual se hacían lenguas los críticos de la localidad, almas cándidas que, ante el conjuro del nombre extranjero del Director, se sentían, en su presencia, casi ante el representante de viejas tradiciones del espíritu, ignorando que tan impresionante personaje no había pasado en su tierra de un humilde puesto de cabo en la guarnición municipal. Cada mes la sinfónica, que no pasaba de ser eso que entre los ticos conocemos como filarmonía, destrozaba con sofisticada unción obras de los grandes compositores, entre salvas de aplausos conseguidos más a base de campañas de autobombo que de auténtico mérito.

En ese mismo pueblo había un cuarteto: dos violines, una viola y un cello en manos de cuatro jóvenes aplicados al estudio y a la ejecución de obras, más sencillas que aquellas que mensual e inexorablemente trituraba el conjunto de chiflamicas llamado pomposamente orquesta sinfónica.

El cuarteto, es verdad, no pretendía llevar hasta su público la gravedad de un Brahms, la angustia desgarrante de un Schubert o la tremenda lucha victoriosa de un Beethoven. Sus músicos conocían sus propias limitaciones y por el momento llenaban sus programas con obras menores, casi del tipo popular. Educaban el oído de una audiencia mientras ellos mismos progresaban lenta, noble y sinceramente. Ya vendrían tiempos mejores, cuando los arcos de sus instrumentos alcanzaran las cosas altas del mundo, conducidos por manos pacientemente ejercitadas. Por el momento, el cuarteto no destrozaba oídos ni engañaba a su público, acogedor y receptivo.

Hago este recuerdo a propósito del artículo que publica el señor Jean Moulaert en LA REPUBLICA del último domingo, en el cual ha considerado conveniente incluirme en la lista –que él fabrica– de culpables del estancamiento teatral de Costa Rica, probablemente a causa de mi participación, que es ante todo de carácter administrativo, en el teatro de cámara Las Máscaras. Me parece justo defenderme y, al mismo tiempo, creo oportuno comentar algunas apreciaciones del señor Moulaert que de no ser aclaradas contribuirían al mantenimiento de situaciones injustas o erradas.

Es poco el tiempo que llevo de colaborar, en la medida de mis capacidades, en la actividad teatral del país y me llevó a este campo el deseo de que Lucio Ranucci continuara su labor fecunda en Las Máscaras, en un momento en que la situación de los teatros de aficionados era precaria. Me impulsó, además, el deseo de contribuir con mis buenos oficios a desterrar resabios de aldeanismo, productos más bien de estrechez mental que de maldad.

Yo sabía que el “campo teatral” costarricense –como lo denomina el señor Moulaert– existe gracias a la capacidad y a la visión de Ranucci, quien puede vanagloriarse de haber montado en el país obras de importancia, con una dignidad escénica que hace tiempo no vemos. A él se le debe la creación del Teatro Universitario, del Teatro Arlequín y del Teatro Las Máscaras. En una palabra, el origen de todo lo que funciona en el país.

Mi mayor preocupación, a partir del día en que pude colaborar con Ranucci, fue la de llevar al “campo teatral” un viento fresco de franqueza y lealtad, un toque varonil para combatir sordas luchas negativas y egoístas, intrigas de pequeños grupos que envenenaban el ambiente, amenazando con poner fin a una noble actividad. Hoy más que nunca, ante el artículo del señor Moulaert, comprendo lo dura que debe haber sido la labor de Ranucci y comprendo también lo inútil de mi caballeroso intento.

Me empeñé también en demostrar, a muchas buenas gentes, que quien sube a un escenario no tiene por qué ser un concurrente asiduo de bares y cantinas. Que, en todo el mundo y en Costa Rica también, el teatro de aficionados está en manos de gente trabajadora y honorable, de vida privada intachable, que en sus horas libres colabora para engrandecer esta actividad, dándole un carácter de verdadero estudio. Que las pocas excepciones a esta regla no hacen más que confirmarla.

Muy a menudo al señor Moulaert le ha resultado grato el elogiar por sí mismo –a veces en forma desorbitada– sus propias realizaciones. Esta tendencia puede llevar a cierta obstrucción mental y conducir a conclusiones erradas o injustas, como las que formula tan eminente actor profesional. Hablemos francamente y veamos un ejemplo: ningún espectador desapasionado nota diferencia en cuanto a actuación, montaje o dirección en las obras que se presentan en los teatros de cámara de San José. El espectador sabe que se trata de teatro de aficionados, actividad muy meritoria que apenas ha logrado superar el tono tradicional de las veladas. Lo mismo en cuanto al crítico: él sabe muy bien que entre lo que estamos viendo en San José y lo que se ve en las grandes capitales existe un abismo. Pero desea contribuir al progreso teatral con crónicas generalmente benévolas. Casi todos los que participan en teatro aceptan y agradecen esas críticas, porque las saben inspiradas en ese deseo de que se mantenga la actividad teatral. Pero el señor Moulaert las interpreta a su manera, a la letra, y ha llegado a creer que de veras se mueve en un ambiente profesional de actuaciones perfectas.

La desmedida sobreestimación de las propias posibilidades, o el desconocimiento de las propias limitaciones, conducen a extremos casi ridículos, como esta repetición –tan en boga en la época del año en que se discute la Ley de Presupuesto– de que el teatro costarricense, en un futuro próximo, habrá de ser una institución “que acoja a un grupo de profesionales enteramente dedicados a las labores histriónicas que habrá de convertirse, en pocos años, en un instrumento de inapreciable valor educacional y de prestigio internacional”. ¡Todo para justificar una subvención del Estado, que debe ser lo suficientemente jugosa como para proporcionar sueldos a quienes sin ser profesionales quieren jugar a serlo, para justificar esa derivación de los fondos públicos hacia los bolsillos particulares! ¡Como si el simple hecho de la paga tuviera la virtud de transformar los balbuceos y las gesticulaciones de un aficionado en actuación profesional! Todo esto no es más que un engaño, que incluso tiene un nombre infame en los códigos penales.

A estos ridículos extremos puede conducir esa forma exagerada de apreciar la realidad; esa carencia absoluta de un sentido de las proporciones. Todos sabemos que, de pensarse seriamente en establecer un teatro profesional en Costa Rica, sería necesaria la previa importación de elementos capaces de enseñar tan difícil arte, porque en la actualidad sólo un costarricense ha llevado a cabo estudios, a nivel universitario, que lo capaciten para tal labor. Me refiero a José Tassis, quien precisamente ha declarado su conformidad con la peregrina idea de hacer “teatro profesional” con los actuales elementos del teatro de aficionados. Sería algo tan falso como el mundo de lo “casi” al que se refiere la copla andaluza de que hablaba Ortega y Gasset:

**En una casi ciudad
unos casi caballeros
sobre unos casi caballos
hicieron casi un torneo.**

Todas las razones expuestas, me llevan a creer que no soy culpable del delito que me atribuye el señor Moulaert. Antes bien, es muy probable que sea el distinguido aspirante a actor profesional quien no se encuentre en condiciones para apreciar, justamente y con la objetividad necesaria, la verdadera situación, que es bien distinta de la que él presenta en su artículo.

Fiel a una línea de conducta que le es característica, el señor Moulaert no podía dejar fuera de su nómina de reos contra el “campo teatral” a la Universidad de Costa Rica, entidad cuyos personeros, cuyas actitudes e intenciones parecieran constituir fuente de preocupación cotidiana y objeto permanente de su crítica inmadura. Al manifestar que me honro en que se junte mi nombre al de la Universidad, así sea en una lista de culpables, observo que el teatro Las Máscaras –al que tan duramente ataca el señor Moulaert por razones muy comprensibles, no obstante, su viscosidad– colabora activamente con los directores del

Teatro Universitario. Sin obtener de ello ninguna ventaja, Las Máscaras cedió oportunamente a don Guido Sáenz las copias que le fueron necesarias para estudiar en su cátedra y producir en el Teatro Nacional la obra de Emlyn Williams, LA NOCHE HA DE LLEGAR en la traducción que especialmente le había hecho al teatro el licenciado don Alberto Cañas. Las Máscaras prefirió sacrificar una obra que desde hacía meses venía incluida en su programa, en beneficio de ese elemento joven, estudioso y desintoxicado de pasiones aldeanas, porque comprende que está en los estudiantes universitarios el futuro de la actividad teatral costarricense. Además, Las Máscaras ha cedido sus instalaciones –también sin derivar de ello ninguna ventaja– para que el Teatro Universitario pueda ensayar sin tropiezos la obra de Clifford Odets, ESPERANDO AL ZURDO, que también será presentada en el Teatro Nacional.

Vuelvo a mi historia del pueblecito de los Andes, para afirmar que el grupo responsable por el teatro Las Máscaras prefiere realizar lentamente la labor de aprendizaje del cuarteto en plan aficionado, que auto-denominarse orquesta sinfónica sin haber pasado de la etapa de los chiflamicas.

Del señor Director, respetuosamente,

Roberto Fernández Durán

5 de setiembre de 1960.

Anexo 4.

El escritor Edward Albee-Traducido del *New York Times*

(Periódico *La Nación* del 15 de febrero de 1975, pp. 23-B y 24-B).

La otra noche se estrenó en el teatro Schubert, la nueva obra de Edward Albee, “Seascape” (“Cuadro Marino”), en vísperas de su primera producción en Broadway desde hace casi cuatro años, el autor, ganador del premio Pulitzer, contestó unas preguntas de los editores.

P. [Pregunta]: Usted empezó a mencionar a “Seascape” en 1967. ¿Por qué tardó tanto en completar la obra?

R. [Respuesta]: Una vez que una obra entra en mi cabeza y permanece allí, me parece que la única manera de despejar mi mente es ponerla en papel. Lo cual significa que se convierte en una obra que “estoy escribiendo”. Algunas obras permanecen en mi cabeza más tiempo que otras antes de hacer el arriesgado viaje al escenario. “Seascape” debe haber venido a mi mente en 1967, sí es verdad que lo mencioné en aquel entonces.

P.: ¿Cuál es su manera de trabajar? ¿Empieza usted con un guión? ¿Hace usted notas acerca de sus personajes? ¿Lee usted la obra a sus amigos mientras la escribe? ¿Ha cambiado mucho su método desde “Historia del Zoológico”?

R.: Descubro que estoy “encinta” por así decirlo. Cuando una obra entra en mi consciente, ya es un feto bastante bien desarrollado. No anoto palabra hasta que la obra aparece “lista” para ser escrita. Comparto la obra con mis amigos y otros sólo cuando estoy satisfecho con ella. Esa es una de mis normas que persiste.

Cada escritor tiene un modo distinto de trabajar. Algunos hacen diez borradores de una obra (muchas veces por una compulsión neurótica y la mejor versión es por allí de la quinta); algunos hacen sólo un borrador, alzan los hombros y dicen “ahí está”. Por lo general, yo hago dos borradores. El segundo es más que nada una refinación o un pulimento del primero. Esto no es pereza de mi parte, pero proviene de la larga vida que la obra ha tenido en mi cabeza antes de que doy a luz.

Una etapa en el proceso de escribir una obra de teatro, que me da un placer particular, es el momento en que pongo a prueba mi grado de intimidad con mis personajes –mi conocimiento de ellos– al improvisar escenas en mi mente para ellos. Invento una situación sin ninguna relación con la pieza que estoy escribiendo, coloco mis personajes en ella y dejo que actúen. Si se mueven libremente, hablan con seguridad y se comportan más como seres de carne y hueso

que como títeres de madera, entonces me siento bastante seguro de conocer a mis personajes lo suficiente como para ponerlos en papel.

P.: Una vez usted dijo que tal vez escribiría una pieza que debería ser “dirigida” en el sentido que se dirige una orquesta. ¿Piensa usted en sus obras en términos musicales?

R.: Una obra teatral es una intensa experiencia audiovisual y contiene ciertos ritmos auditivos, visuales y psicológicos inevitables –si es buena–. En el caso de una buena obra, es la responsabilidad de los actores y el director, encontrar esos ritmos inevitables. Y, en el caso de una mala obra –donde todo es arbitrario– hay que inventarlos. En ambos casos, una obra bien presentada es, en efecto, dirigida como música.

P.: ¿Para quién escribe usted? ¿Tiene usted en mente una audiencia ideal?

R.: Escribo para despejar mi mente, y supongo que ella se llena de desorden en primer lugar porque soy escritor. La cosa más importante que uno puede pedir a una audiencia es que se acerque a una obra de teatro nueva con la mente abierta, sin predeterminedar la naturaleza de la experiencia teatral que observará.

P.: ¿Cómo ha cambiado el teatro en el transcurso de su carrera? ¿Le gustan estos cambios?

R.: Para una respuesta adecuada harían falta diez mil palabras. Para explicar, he aquí uno o dos ejemplos. La conciencia que tiene el público del teatro como forma de arte ha ido aumentando en la última década; y mientras uno de los resultados es la elevación del gusto general –una correlación penosa es el fuerte atrincheramiento de la mediocridad como la pauta de la excelencia– lo que no es bueno. Es verdad que el nivel de mediocridad ha subido en tanto ha subido la conciencia que tiene del teatro el público en todas partes del país. Pero, la educación del público no ha sido la suficiente como para permitir una adecuada apreciación de lo que es lo mejor de nuestro teatro, con el resultado de que hay una amplia diseminación de información errónea.

Y, mientras que fuera de Broadway se representan más piezas que nunca –obras de escritores nuevos y jóvenes– estas obras y todo lo que las rodea, tienen una calidad curiosamente inflexible –claro que hay excepciones– el atrincheramiento de un nivel bastante alto de mediocridad, de algo mucho menos estimulante y de menos valor creativo que la emoción y la excelencia de nuestro teatro experimental de principios de los años 60.

P.: ¿De qué trata “Seascape”?

R.: Se trata de una serie de acontecimientos y sus resonancias. Una respuesta más detallada sólo simplificaría demasiado.

P.: Un crítico de teatro de provincia describió “Seascape” como “un salto a la fantasía”. ¿Considera usted a la pieza como un esfuerzo consciente para perder la etiqueta de “realismo tajante” que lleva usted desde “¿Quién teme a Virginia Wolf?”?

R.: Una vez citaron a Tennessee Williams quejándose de “Un tranvía llamado deseo”. Criticaron su obra por: a) parecer a aquella, o b) no parecerse a aquella. Lo ideal es acercarse a cada pieza por sí sola y bajo sus propios términos. Las etiquetas son un peligroso sustituto condensado para el pensamiento.

Para referirme a este “salto a la fantasía”. He buscado en mi diccionario y encuentro que “fantasía” quiere decir “un juego de la imaginación”, una “ilusión”.

¡Bueno! Según esto, entonces, toda obra de teatro es una “fantasía”, por lo menos toda obra buena.

¿Cree usted que “¿Días felices” de Samuel Becket es una fantasía porque la gente, literalmente, no pasa sus últimos días enterrada hasta el cuello, en el desierto? Tal vez no lo hacen literalmente, pero en realidad sí lo hacen. ¡Claro que sí!

Creo que aquí estamos hablando en metáforas. La naturaleza de la metáfora determina la naturaleza de nuestra reacción; la más fuerte, la metáfora, la más fantástica –y de ahí real– la experiencia teatral.

P.: Varios críticos de provincia han comentado el “humor festivo” de su nueva obra. Tal vez esta sea la primera vez que le han censurado por acercarse en forma festiva a cualquier tema. ¿Se ha vuelto usted más optimista?

R.: Bueno, me alegro que encontraron el humor. Busqué festivo y su contrario triste en el diccionario, y creo que el humor en “Seascape” está distribuido en forma más o menos pareja entre ellos. ¿Si me he vuelto más optimista? Bueno, el tomar la molestia de escribir es un acto de afirmación, y si se considera que no hay siempre mucha relación entre lo que los escritores serios de los Estados Unidos quieren decir y lo que sus audiencias quieren experimentar, el seguir escribiendo debe ser un acto de considerable optimismo.

P.: ¿Considera usted que es un criticismo justo decir que usted se repite, en el sentido de que vuelve a ciertos temas básicos?

R.: Es verdad que siempre vuelvo a ciertos temas básicos, tal como la inhabilidad o la negativa de la gente a tratarse con honestidad; y supongo que desistiré cuando la gente aprenda, pero ¿cómo puede considerarse esto base para críticas?

P.: ¿Cómo le gustaría que se le recuerde dentro de cien años?

R.: Es aún demasiado pronto para pensarlo. “Seascape” es mi decimocuarta obra. Pregúntemelo cuando haya escrito otras veinticinco.

Anexo 5.

Molière (I Parte-II Parte) por Rosita G. de Mayer

(Publicadas en el periódico *La Nación*
de los días 8 y 9 de noviembre de 1973, p. 3-B).

Molière-I Parte:

Este año se cumple el tricentenario de la muerte de uno de los grandes escritores franceses: Molière. El Teatro Arlequín ha representado varias de sus obras para homenajearlo. Analicemos un poco la vida y la obra de este gigante del siglo XVII.

En una ocasión dijo Saint Beuve: “Si las diferentes naciones buscaran el escritor que mejor les representa, Inglaterra citaría a Shakespeare, Alemania a Goethe y Francia sin duda alguna proclamaría a Molière”.

Jean-Baptiste Poquelin nace en 1622 en París. Estudia en el Colegio de Clermont (hoy Liceo Louis Le Grand) que era el colegio elegante de la época; luego toma lecciones con el filósofo Gassendi quien difundió en Francia el epicureísmo, intentando adaptarlo al cristianismo. Este sistema sienta los principios del sensualismo que serán desarrollados más tarde por Condillac y que se oponen al espiritualismo de Descartes.

Alrededor de la vida de Molière de la que sabemos bien poco, se tejen innumerables leyendas y calumnias. Prácticamente tenemos que atenernos a su obra, que nos permite precisar algunos rasgos de su filosofía intelectual y moral. Pero, aun así, estos rasgos quedan incompletos en los aspectos esenciales: chocamos con contradicciones, al menos aparentes; sus obras nos presentan a varios Molière, donde uno es la negación del otro. ¿El verdadero Molière, es el joven educado por un padre duro y avaro que le enseña a vivir a punta de golpes, o es más bien el joven que atormenta a un padre indulgente y débil? ¿Es el atento discípulo de Gassendi quien le enseña una filosofía abstrusa y ordenada? ¿Es el Molière que no sabe hacerse querer de las mujeres, que en vano le hace la corte a una y otra actriz de su grupo y que a los 40 años se casa con Armanda Béjart, hija de una de sus ex amantes, Madeleine Béjart, y tal vez su propia hija, y vive inquieto y atormentado por unos amores dolorosos? O tal vez se trata de un Molière ocupado tan solo en su obra, en su teatro, más que en pasiones románticas, quien se casa con Armande Béjart, hermana y no hija de Madeleine, y vive con ella en santa paz. O bien, también podría tratarse de un Molière libertino, que vive y muere como tal. Las oposiciones también son brutales cuando tratamos

de discernir el sentido profundo, las intenciones más o menos escondidas de sus comedias. Las piezas de Molière nos enseñan una filosofía de la naturaleza elemental y cínica, que nos invita a seguir en todo a la naturaleza, es decir dar por lícitos todos los placeres, a burlarnos de todos los contratiempos, o más bien, Molière combate los placeres más absurdos, y es la suya una moral tradicional. Probablemente es esto último, y Molière quiere destruir toda hipocresía devota de todos los Tartufos. El Molière-Alceste que critica a los hombres y a la vida, tiene de ellos una idea amarga y sueña con un desierto donde podría olvidar la perversidad y la bajeza, o podría ser que Molière se identificara con Philinte acomodándose a lo inevitable, toma tranquilamente y sin revelarse a los hombres como son. Su moral es completamente práctica y laica, como la de Rabelais y la de Montaigne, proclama el derecho de cada individuo a desarrollar su naturaleza, pero bajo la condición de respetar en el prójimo ese mismo derecho. Sobre todo, exalta las virtudes altruistas, y propone como ideal de vida a la familia. Veamos algunas obras de Molière. Una de las más importantes y de mayor éxito es **Las preciosas ridículas**; se trata esencialmente de una farsa. La materia de esa farsa pareció completamente nueva; era la primera vez que un autor tomaba directamente por asunto, las costumbres contemporáneas. El éxito de semejante innovación, fue extraordinario: de golpe, todas las exageraciones preciosistas quedaron desacreditadas. El Rey fijó su atención en Molière.

La escuela de las mujeres (1662), por su éxito, su valor, las polémicas ardientes que suscita, establece definitivamente la gloria de Molière. No se trata aquí solamente de una farsa que critica modas literarias, como en el caso de **Las preciosas ridículas**. **La escuela de las mujeres**, a través de las aventuras de Arnolphe, Horace y Agnes, sugieren toda una filosofía del amor y del matrimonio, y a través del amor y del matrimonio, una filosofía, o al menos una sabiduría de la vida. El genio de Molière crea aquí caracteres que se convierten, a pesar de las convenciones y las intrigas, en prototipos humanos eternos. Recordemos un poco la trama de la obra. Arnolphe, que pasó ya de los 40 años, sueña con casarse, y se deleita cuando oye narrar infortunios conyugales. Piensa escapar de ellos casándose a los 42 años con una joven de 17, Agnes, que compró en otro tiempo a su madre, una campesina para hacerla educar en la soledad de un pequeño convento de tal modo que, se volviera “tan idiota como fuera posible”. La inocencia de Agnes tranquiliza a Arnolphe, quien cree que por esta razón nunca será cornudo; pero este candor le resulta perjudicial, porque Agnes acoge sin reparo y con toda inocencia las asiduidades del joven Horace. Es inútil que el propio Horace, que ignora los proyectos de Arnolphe, de casarse con Agnes, y lo elige por confidente, comunique todos sus éxitos a Arnolphe: éste no puede impedir que “la joven inocente y el joven disipado”, burlen todas sus precauciones. Su desesperación es a la vez grotesca y conmovedora. A través de toda la pieza, Arnolphe habla a Agnes del sentido del deber, del respeto y de la disciplina. Tratará de convencerla de que el precio de la vida es la práctica

de la virtud y la renuncia. Agnes, desde su sencillez le responde que para recibir placer y felicidad, hay que dar placer y felicidad. Encuentra natural y justo seguir sus instintos naturales que la hacen aburrirse en presencia del austero Arnolphe y buscar la compañía de Horace. Ni las amenazas de Arnolphe ni sus súplicas harán cambiar la moral de Agnes. La acción encuentra un desenlace puramente convencional en la reaparición inesperada del padre de Agnes, que llega de América a punto para recobrar a su hija y casarla con el joven Horace.

Pero cabe preguntarnos si la moral de Molière es como la de Agnes. Para contestarnos esto tenemos que hurgar en la vida de Molière y en otras de sus piezas. En el mismo año 1662, año de aparición de **La escuela de las mujeres**, Molière se casa con Armande Béjart. Él tenía 40 (en el siglo XVII ya entraba a la vejez) y Armande 20, más o menos las mismas edades de Arnolphe y Agnes, y tal vez entonces **La escuela de las mujeres** es una confidencia de Molière, ya viejo, casado con una comediente coqueta, rodeada de galanes elegantes y sin escrúpulos. La historia continuaría en el **Misántropo**, donde el honesto y dolido Alceste sería el triste Molière vejado por la mentirosa Celimene-Armande. Pero estas reflexiones no tienen ninguna prueba en la realidad; nada sabemos de los amores de Molière, aunque es evidente que a los 40 años no practicaba la virtud de la castidad.

Cuatro años después del matrimonio de Molière, aparece el **Misántropo**. En 4 años su esposa, Armande tuvo tiempo de desilusionarse del matrimonio. Las quejas de Alceste son, según algunos, quejas de Molière, quien hace de Alceste su autorretrato y de Celimene el de Armande. Pero por otra parte hay quienes sostienen que en las comedias de Molière, no hay confidencias de su vida íntima, y la insistencia en hallar algo nos llevaría a hipótesis improbables y aventuradas.

En cambio, no es aventurado que busquemos en **La escuela de las mujeres** la filosofía de Molière o al menos aquellas ideas que el autor juzga las mejores para conducirnos en la vida. Supongamos que Agnes no es la pupila de Arnolphe a quien nada debe, sino la hija de un padre que quiere casarla con algún Arnolphe, como ocurren en **El avaro** y en **Tartufo**. Hay una moral vigente en la época que dirá: el deber de toda hija es obedecer a su padre y casarse con el hombre que éste imponga. Si el marido es viejo, egoísta y achacoso, lógicamente ella no será feliz, pero tendrá la única felicidad que cuenta (según la época) que consiste en cumplir valerosamente sus deberes de esposa y madre. La vida es un valle de lágrimas y hay que regocijarse con las pruebas que ella nos manda y nunca huir de ellas.

A esta moral rigorista podría oponerse otra moral; el Creador puso en nosotros impulsos y pasiones a los que no es fácil y agradable obedecer. Estos impulsos y pasiones pueden ser buenos o malos, según la dirección que les demos. Una de estas pasiones es el amor en general y el amor de los sexos en particular. Si la hija obedece a su padre, si es infeliz y si no es una santa o una resignada, corre el riesgo de ser mala esposa y mala madre. Si, al contrario, Agnes se casa con Horace,

será una esposa atenta y fiel y una madre perfecta, y será tanto mejor para ella, para la moral y para la sociedad. Agnes no es una desvergonzada. Obedece simplemente a una pasión natural, universal y querida por Dios, una pasión que atrae a los jóvenes de un sexo hacia el sexo contrario, y es absurdo considerar que esta pasión es necesariamente funesta.

Todo el debate que suscitó **La escuela de las mujeres**, gira alrededor de la bondad, maldad o indiferencia de las pasiones. Debate propio de la época de Molière, donde hay personalidades de prestigio que las defienden, o las atacan. Hay quienes sostienen que las pasiones son compatibles con la virtud y el bien. Esta será, a mi juicio, la posición de Molière en **La escuela de las mujeres** y en el resto de su obra.

Se trata de elegir entre dos tipos de moral que desembocan en dos concepciones de vida diferentes. Por una parte, se nos pide que seamos santos, que odiamos todo placer y toda satisfacción que no sea la del deber cumplido. Por otra parte, tenemos una moral más humana, menos rígida, que aprueba las pasiones y los placeres cuando éstos son honestos. Estos temas eran objeto de debate en el siglo XVII, y Molière, dada su cultura, por supuesto, no podría ignorarlo.

Molière-II Parte:

La escuela de las mujeres encierra toda una concepción del mundo en que la naturaleza humana grita por abrirse paso; es natural que una joven ame a un joven y no a un hombre maduro, egoísta y gruñón. Por eso Molière casa a Agnes con Horace. La naturaleza exige a la mujer casarse, tener hijos y ocuparse de la casa, y no quiere en cambio que sea extravagante, pedante, y Cathos y Madelón, las dos preciosas ridículas, así como tal vez Armande, viven equivocadas. La naturaleza exige que dos hombres vivan en sociedad, y no hay sociedad posible sin convencionalismos ni indulgencias, por lo tanto. Alceste, el misántropo se equivoca. La palabra “pasión” en Molière, puede ser reemplazada por la palabra “naturaleza”, cuando se dice “seguir la naturaleza de cada cual”, no se quiere decir con eso seguir su inteligencia, su voluntad. Se quiere decir que es un bien obedecer, bajo ciertas condiciones, a eso que llamamos instinto, impulso del cuerpo y de la sensibilidad. Hay aquellos a quienes les gusta vivir según su naturaleza y se dedican a placeres poniéndoles como límite, la prudencia y la moderación. También hay aquellos que quieren someter las pasiones al severo control de la razón y la virtud. Molière pertenece a aquellos, no a éstos. Pero no podríamos hacer de sus puntos de vista una doctrina. No existía una doctrina así por los años de 1660. Los libertinos eruditos y doctrinarios son poco numerosos. Se expresan con mucha prudencia en sus obras que son complejas y veladas. Su doctrina es una dialéctica sutil llena de una pedantería que no gustaba a Molière.

Fuera de estos, hay otros para quienes seguir la naturaleza es seguir su propia naturaleza. Es una manera de vivir y no un sistema. Si Molière hubiera querido enseñar una filosofía de la naturaleza humana, no hubiera encontrado en el siglo XVII a nadie que lo oyera.

Lo que acabamos de decir de **La escuela de las mujeres** es válido también para **Tartufo** y **Don Juan**. En efecto, las tres piezas serían el ataque contra la religión, si habría, por una parte, gente antirreligiosa y, por otra parte, fieles piadosos que respetaran y estuvieran siempre de acuerdo con las exigencias de la religión. Pero hay también aquellos que no son creyentes y que quisieran vivir sin las ataduras que le impone una fe que no tienen. Pero por otra parte hay aquellos cuya fe es exigente y quiere imponer una moral ruda y ascética. Pero hay una tercera posición intermedia, aquí están aquellos que temen imponer a la debilidad humana una tarea más allá de sus fuerzas y buscar una manera de conciliar la piedad con el mundo. Por una parte, tenemos a los devotos, por otra parte, a los tibios. Combatir a los devotos no es necesariamente tomar el partido de los incrédulos, es ponerse simplemente de parte de los tibios. Sin duda alguna esto es lo que hace Molière en el **Tartufo**, en el **Don Juan** y también en **La escuela de las mujeres**. Recordemos brevemente la historia de **Tartufo**. Orgón tiene dos hijos: Damis y Marianne; en segundas nupcias se ha casado con la joven Elmire. Todos serían felices si Orgón y su madre, madame Pernelle, no se hubieran encaprichado con un tal Tartufo, a quien consideran un santo varón; pero para Damis, Marianne, Elmire, Cléante (hermano de Elmire) e incluso para la sirvienta Dorine, Tartufo es un hipócrita, cuya sacrílega y engañosa mueca, como dice Molière, es completamente distinta de la virtud de los auténticos devotos. Sea como fuere, Orgón resuelve dar a Tartufo a su hija Marianne, que estaba ya casi prometida a Valére. La intervención de Elmire, que intenta disuadir a Tartufo de ese matrimonio, nos permite darnos cuenta de la doblez de Tartufo y de la ceguera de Orgón, ya que Tartufo se aprovecha de la entrevista para hacer a Elmire, en términos místicos una declaración prudentemente encubierta; y Orgón advertido de la villanía por Damis, que ha sorprendido la escena, se niega a creer a su hijo, lo expulsa de su casa y hace donación general de sus bienes a Tartufo. Hace falta nada menos que haya reincidencia de Tartufo, esta vez hábilmente provocada por Elmire ante su marido escondido a propósito, para que éste se convenza: indignado aparece y quiere echar de su casa al impostor. Pero éste le replica altivamente: la casa es suya a consecuencia de la donación y, además él posee unos papeles políticos comprometedores que Orgón le confió en otro tiempo. Tartufo muestra esos papeles al Rey, y Orgón estaría perdido si “si no viviéramos bajo un príncipe enemigo de fraudes”, sostiene Molière. Tartufo es reconocido como un antiguo criminal a quien la justicia busca desde hace tiempo. El Rey perdona a Orgón, en consideración a sus servicios pasados, y Marianne por supuesto, se casa con Valére.

Originalmente, la pieza fue escrita en tres actos. Los devotos se sublevan en seguida contra la obra y la denuncian con violencia afirmando que se trata de un ataque impúdico contra la religión. Luis XIV cede a sus objeciones, prohibiendo a Molière la representación de la pieza.

En vano trata Molière de convencer al Rey. Luis XIV, sigue dándole el testimonio de su simpatía, pero no revoca su decisión. La obra tiene, sin embargo, sus defensores. La pieza es representada en privado, sólo la representación pública es prohibida. Después de muchos altos y bajos, la pieza es representada públicamente cuatro años después y esta vez es un triunfo rotundo. Y no sólo los libertinos defienden a Tartufo; el Rey y varios prelados, monseñor Menage y Chapelain. Boileau mismo, no ven en Tartufo a la religión insultada. La querella alrededor del Tartufo no es más que el resultado de dos diferentes maneras de comprender la religión.

Una devoción rigorista y suspicaz, por una parte, y una manera de concebir la religión menos inquisitorial, por otra. El triunfo de Tartufo no es más que el triunfo de los segundos sobre los primeros.

Sabemos que, a consecuencia de la prohibición, Molière rehace su Tartufo. El primer Tartufo es una obra en tres actos y la opinión de la mayoría de los comentaristas es que estos tres actos son los mismos de la pieza que conocemos. Si esto es cierto, la pieza habría terminado con el triunfo de la hipocresía y así quedaría complacido el devoto imbécil. Orgón hace donación de sus bienes a Tartufo, que no tendría más que echarlo de su casa sumiéndolo en la miseria. Pero se presentaría aquí una dificultad bastante grande: la pieza tendría un final impropio de una comedia del siglo XVII. La pobre Marianne estaría condenada a casarse con el odioso Tartufo. Sería esta la única vez, en las piezas de Molière, en que la juventud inocente sería la víctima del vicio de los padres... Este sacrificio sería incluso hoy día una tragedia, no una comedia. Habría que suponer, tal vez, que en el primer Tartufo no había intrigas sentimentales, que no se trata el tema del matrimonio entre personas que no se quieren. Pero aun así habría problema y no por el hecho de que Orgón estúpidamente cae en la miseria por su propia tontería, sino que arrastraría a la miseria a todos los suyos que trataron de combatir su necedad. La pieza representaría, entonces, el triunfo de la maldad, el desastre de los buenos. Sin duda este es el final de muchas tramas en la realidad, pero una comedia del siglo XVII, no podría terminar así.

Con lo anterior queda claro que es sumamente difícil precisar las diferencias que hay entre el primer Tartufo prohibido por el Rey y el segundo. Pero habría que preguntarse contra quién exactamente estaba dirigida la sátira de Molière. Sin duda alguna, contra la devoción fanática. Muchas veces se ha dicho que el único hipócrita de la obra es Tartufo. En efecto así es. Orgón y Mme. Pernelle, no son odiosos, son ridículos, funestos si se quiere, pero perfectamente sinceros.

Molière quiere mostrar los peligros de una piedad maniática, como la de Orgón y de Mme. Pernelle, piedad que nos sorbe los sesos y nos hace olvidarnos de nuestras obligaciones con nuestros semejantes.

Molière combate a todos aquellos que quieren imponerse por la autoridad y no por la persuasión y que quieren obligar a sus semejantes a llevar una vida austera y llena de renunciaciones. Esta es la opinión que Molière sostiene en todas sus piezas. Para sostenerla una vez más, Molière elige esta vez el tema de la hipocresía devota. Sabe, por experiencia (con la simple reflexión bastaría) que lo que se finge no es jamás una piedad discreta y medida. Ello no servirá de nada. Para imponerla a los necios, hay que llamar la atención mediante los excesos en la devoción. Para hacerse seguir y mandar hay que hacerse admirar, por eso Tartufo exagera su devoción, sólo así puede lograr la admiración de Orgón. A menudo sucedía en el siglo XVII, sucede aún en el XX, que hay quienes son devotos por ganar favores de sus superiores; hay quienes mienten para lograr sus objetivos. Por eso Molière pone la voz de alarma y nos dice: denunciemos y temamos de todos los Tartufos.

El sentido de **Don Juan** es menos claro. Se trata de una pieza oscura y muy compleja. La prohibición del primer Tartufo, tuvo que molestar mucho a Molière que no tenía ya novedades para ofrecer al público. Después de numerosos fracasos de su *troupe*, Molière busca un tema cuyo éxito sea seguro. Toma entonces el viejo tema del Don Juan, cuyo éxito sería evidente.

Don Juan o El Convidado de Piedra, que aparece en 1665, está inspirado en la pieza de Tirso de Molina. Don Juan ha abandonado bruscamente a su joven esposa, Elvira, y seguido de Scagnarelle considera a su señor como “el malvado que la tierra ha producido”, pero no se atreve a dejarlo porque “un gran señor mal hombre es una terrible cosa”, dice Molière. Los hermanos de Elvira persiguen a Don Juan hasta un bosque, donde, por otra parte, Don Juan socorre a uno de ellos atacado por unos salteadores. En efecto, Don Juan no es ningún cobarde. Lo demuestra todavía mejor visitando la tumba de un comendador a quien mató en duelo unos meses antes: la estatua a la que invita a cenar por burla, acepta con una inclinación de cabeza. Pero nada puede conmover a aquel corazón empedernido y escéptico, acoge con impertinencia las enérgicas repri-mendas de su padre, y las abjuraciones de doña Elvira –que antes de entrar al convento quisiera verlo arrepentido– con un interés que únicamente se debe a los nuevos encantos que los hábitos le prestan. Y cuando la estatua del comendador se presenta, Don Juan la recibe sin temblar, más aún acepta ir a cenar con ella. Se divierte engañando a su padre, y luego al hermano de Elvira, con fingidos actos de piedad; a su alrededor se multiplican los presagios sin que su alma orgullosa se conmueva. Y cuando la estatua del comendador surge a su vez ante él, Don Juan sin temblar, pone su mano en la mano de piedra que le ha de arrastrar al abismo de donde se ven salir las llamas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC. (21 de octubre de 1950). Don Jacinto Benavente estrenó en el Infanta Isabel la comedieta "Su amante esposa". En sección: *Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas resonante éxito*, p. 31-párrafo primero. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/10/21/03>
- A. C. J. (25 de setiembre de 1963). "El cuarto en que se vive": unas palabras con O. M. *La Nación*, p. 26.
- Aguado Andreut, S. (31 de marzo de 1957). Análisis de una obra de Ugo Betti - "Delito en la Isla de las Cabras". *La Nación*, p. 18.
- Albee, E. (15 de febrero de 1975). "Seascape" ("Cuadro marino"). Traducido del *New York Times*, *La Nación*, pp. 23-B y 24-B.
- Albee, E. (2008). *Un delicado equilibrio, Tres mujeres altas, La cabra o ¿Quién es Sylvia?* Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Arregui, J. P. (2015). *Hacia una historiografía del espectáculo escénico. Artes del espectáculo, escénicas y performativas. Esbozos teóricos y disciplinares*. Serie Debate n.º 21. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Avides Ben (pseud.). (24 de abril de 1957). "Delito en la Isla de las Cabras". *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Avides Ben (pseud.). (26 de abril de 1957). Réplica a una réplica. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Bákit, O. (24 de marzo de 1956). El gesto de Antigua I. *La Nación*, p. 7.
- Bákit, O. (25 de marzo de 1956). El gesto de Antigua II. *La Nación*, p. 51.
- Bákit, O. (27 de marzo de 1956). El gesto de Antigua III. *La Nación*, p. 18.
- Barrientos, A. E. (28 de marzo de 1956). En el Festival de Antigua (I). *La Nación*, p. 3.
- Barrientos, A. E. (29 de marzo de 1956). En el Festival de Antigua (II). *La Nación*, p. 2.

- Baruch, B. (8 de abril de 1976). "Equus": espejo universal de nuestro tiempo. *La Nación*, p. 4-B.
- Beltrán, G. (setiembre de 2011). "Commedia dell'Arte. Carlo Goldoni y la Commedia dell'Arte. Principales personajes de la Commedia dell'Arte". En Caixa Escena. Recuperado de <http://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>
- Bernardi Mas, J. (2 de octubre de 1956). Teatro de Cámara El Arlequín. *La República*, p. 27.
- Bernardi Mas, J. (11 de noviembre de 1959). Tres actrices del teatro costarricense. *La Nación*, portada.
- Blanco, P. (13-19 de noviembre de 1981). Teatro Arlequín 25 años. *Semanario Universidad* n.º 513, pp. 15-18.
- Bonilla, A. (20 de julio de 1955). Un teatro de cámara. *La Nación*, p. 6.
- Bonilla, A. (26 de abril de 1968). Una impresión de "La colina". *La Nación*, p. 4.
- Bordallo, J. (4 de octubre 1956). Resonante triunfo. *La República*, p. 15.
- Cabal, A. (27 de marzo de 1956). Del II Festival de Antigua Guatemala. *La República*, p. 2.
- Cajas, R. (20 de setiembre de 1976). "Tarantela" una farsa a lo Cañas. *Excelsior*, p. 3, Secc. Tercera.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (13 de noviembre de 1955). Teatro "El Arlequín". *La Nación*, p. 40.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (11 de marzo de 1956). La Nación en el teatro. *La Nación*, p. 32.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (12 de junio de 1956). La Nación en el teatro. Tres piezas de Jean Tardieu. *La Nación*, p. 20.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (27 de junio de 1957). La Nación en el teatro. *La Nación*, p. 28.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (25 de julio de 1958). "Marea baja". *La Nación*, p. 35.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (13 de agosto de 1958). Escenario. "Celos". *La Nación*, p. 30.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (26 de octubre de 1958). "Vidas privadas". *La Nación*, p. 32.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (11 de diciembre de 1958). "Largo viaje de un día hacia la noche". *La Nación*, p. 32.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (6 de mayo de 1959). "La luna es azul". *La Nación*, p. 22.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (26 de agosto de 1959). "Casa de muñecas". *La Nación*, p. 22.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (8 de noviembre de 1959). "La lección". *La Nación*, p. 34.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (3 de agosto de 1960). "Dos en un subibaja". *La Nación*, p. 26.
- Cañas, A. (14 de setiembre de 1960). Perspectivas que abre el triunfo de Daniel Gallegos. *La Nación*, p. 22.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (17 de setiembre de 1960). "Parecido a la felicidad". *La Nación*, p. 4.

- Cañas, A. (O. M. pseud.). (21 de setiembre de 1960). Notas sobre teatro. *La Nación*, pp. 20-21.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (23 de setiembre de 1960). Teatro Estudio de México. *La Nación*, p. 20.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (25 de setiembre de 1960). Teatro Mexicano. *La Nación*, p. 4.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (3 de setiembre de 1961). "Endemoniada". *La Nación*, p. 28.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (4 de julio de 1962). La Nación en el Teatro. *La Nación*, p. 20.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (9 de julio de 1963). La Nación en el Teatro. *La Nación*, p. 18.
- Cañas, A. (16 de febrero de 1964). Chisporroteos. *La República*, p. 2.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (26 de mayo de 1964). "Tartufo". *La República*, p. 8.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (19 de julio de 1964). "The Beautiful People". *La República*, pp. 1 y 18.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (22 de setiembre de 1964). "Ese algo de Dávalos". *La Nación*, p. 20.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (21 de diciembre de 1964). "Los bufones" y "Un trágico a pesar suyo". *La Nación*, p. 108.
- Cañas, A. (13 de mayo de 1965a). Chisporroteos. *La República*, p. 2.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (13 de mayo de 1965b). "El baile". *La Nación*, p. 24.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (24 de agosto de 1966). "La señorita Julia". *La República*, p. 21.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (25 de agosto de 1966). "Las preciosas ridículas". *La República*, p. 22.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (6 de octubre de 1966). Tres representaciones estudiantiles. *La República*, p. 23.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (26 de octubre de 1966). El cine y el teatro. *La República*, p. 21.
- Cañas, A. (15 de julio de 1967). Chisporroteos, *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (3 de mayo de 1967). "Gigi". *La República*, p. 57.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (4 de octubre de 1967). "Historias para ser contadas". *La República*, p. 29.
- Cañas, A. (6 de abril de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (15 de abril de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (17 de abril de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (19 de abril de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (23 de abril de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.

- Cañas, A. (O. M. pseud.). (28 de abril de 1968). "La colina". *La República*, p. 23.
- Cañas, A. (6 de junio de 1968). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (13 de junio de 1968). "La cantante calva". *La República*, p. 36.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (2 de marzo de 1969). "Panorama desde el puente". *La República*, p. 15.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (9 de marzo de 1969). "Panorama desde el puente". *Suplemento Dominical, La República*, p. 17.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (19 de abril de 1970). "Comedia negra". *La República*, p. 36.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (29 de noviembre de 1970). "Los empeños de una casa". *La República*, p. 46.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (22 de noviembre de 1972). "El cepillo de dientes". *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (30 de noviembre de 1972). "La casa". *La República*, p. 9.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (20-26 de noviembre de 1981). "Comedia negra". *Semanario Universidad*, p. 11.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (28 de setiembre de 1974). "Recordando con ira". *La Nación*, p. 26-B.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (19 de julio de 1975). "El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas". *Excelsior*, p. 4, Secc. Tercera.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (3 de octubre de 1975). "La lección" y "Delirio a dúo". *Excelsior*, p. 4, Secc. Tercera.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (28 de diciembre de 1975). Balance de una temporada teatral. *Excelsior*, p. 4, Secc. Segunda.
- Cañas, A. (28 de abril de 1976). Prefacio a "Una bruja en el río". *Posdata 119, Excelsior*, p. 2.
- Cañas, A. (O. M. pseud.). (14 de mayo de 1977). "Anillos para una dama". *Excelsior*, p. 4, Secc. Segunda.
- Cañas, A. (1978). *Tarantela*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Cañas, A. (1987). *La Segua y otras piezas* (séptima edición). San José, Costa Rica: EDUCA.
- Cañas, A. (febrero, 1990). Lucio Ranucci habla de los tiempos heroicos del movimiento teatral costarricense. *Revista Nacional de Cultura*, 6, 21-26.
- Cañas, A. (25 de abril de 1991). Chisporroteos. *La Prensa Libre*, p. 9.
- Cañas, A. (1.º de agosto de 2012). Chisporroteos. *La República*, pp. 14-15.
- Cardona Peña, A. (11 de marzo de 1970). El teatro de Daniel Gallegos. *La Nación*, p. 15.

- Certad, A. (10 de setiembre de 1960). ¿Vendrá el Nuevo Teatro de Chile? *Diario de Costa Rica*, p. 2.
- Certad, A. (11 de noviembre de 1960). Sartre de cuerpo entero. *Diario de Costa Rica*, pp. 2 y 19.
- Chase, A. (30 de mayo de 1964). “Tartufo” de Molière en el Teatro Nacional. *La Nación*, p. 61.
- Chase, A. (4 de octubre de 1964). Los atrapados farsantes de Daniel Gallegos. *La República*, p. 25.
- Collado, D. (19 de noviembre de 1963). Ellas hablan. *Diario de Costa Rica*, p. 15.
- Collado, D. (30 de noviembre de 1963). Ellas hablan. *Diario de Costa Rica*, p. 15.
- Compañía Nacional de Teatro. (2011). *Memoria. Reflexiones sobre cuatro décadas. (40 Aniversario Compañía Nacional de Teatro-Costa Rica 1971-2011)*. San José, Costa Rica: Imprenta Nacional.
- Coward, N. (s. f.) “*Vidas Privadas*”. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Vidas_privadas_\(obra_de_teatro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vidas_privadas_(obra_de_teatro))
- Cuevas, R. (2007). Teatro en estado crítico. Daniel Gallegos explica las causas de la falta de rumbo de la escena costarricense. *Áncora, La Nación*, 28 de octubre de 2007, p. 4.
- Del Pinar, B. (20 de junio de 1957). Comentario a “Mis tres ángeles”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- De Sandozequi Valerín, H. (9 de mayo de 1964). ¿Qué es el Teatro Experimental Autónomo? *La Prensa Libre*, p. 5-C.
- De Sandozequi Valerín, H. (30 de agosto de 1966). S. t. *La Prensa Libre*, p. 2-B.
- De Sandozequi Valerín, H. (28 de abril de 1968). Láscaris considera a “La colina” obra existencialista. *La República*, p. 26.
- Diario de Costa Rica. (11 de noviembre de 1955). *Con gran éxito fue inaugurado el Teatro “El Arlequín”*, p. 2.
- Diario de Costa Rica. (16 de noviembre de 1955). *A teatro lleno trabaja todas las noches “El Arlequín”*, p. 6.
- Diario de Costa Rica. (19 de noviembre de 1955). *Anuncio teatral*, p. 10.
- Diario de Costa Rica. (25 de noviembre de 1955). *Última presentación de la actual temporada inaugural del Teatro de Cámara*, p. 2.
- Diario de Costa Rica. (4 de diciembre de 1955). *Comienza una nueva temporada mañana en el Teatro de Cámara “El Arlequín”*, p. 4.
- Diario de Costa Rica. (11 de diciembre de 1955). *Tres comedias en “El Arlequín”*, p. 4.
- Diario de Costa Rica. (2 de marzo de 1956). *Anuncio actos de recepción de nuevos estudiantes*, p. 3.

Diario de Costa Rica. (3 de marzo de 1956). Con *"La zapatera prodigiosa"* de García Lorca abrirá el jueves su temporada teatral el Teatro Universitario, p. 6.

Diario de Costa Rica. (7 de marzo de 1956a). *II Festival Centroamericano de Artes y Letras (Programa)*, p. 2.

Diario de Costa Rica. (7 de marzo de 1956b). *El Teatro Universitario abrirá el jueves su temporada en el Nacional con: "La zapatera prodigiosa" de Federico García Lorca*, p. 3.

Diario de Costa Rica. (8 de marzo de 1956). *Anuncio teatral*, p. 23.

Diario de Costa Rica. (23 de marzo 1956). *"La zapatera prodigiosa" hoy por última vez, en el Teatro Nacional*, p. 2.

Diario de Costa Rica. (5 de abril de 1956). *Anuncio cursos de artes dramáticas en Escuela de Bellas Artes*, p. 7.

Diario de Costa Rica. (15 de abril de 1956). *Terminado el mural de "El Coco"*, p. 3.

Diario de Costa Rica. (3 de mayo de 1956). *Cerrará la Universidad el Teatro "El Arlequín"*, p. 5.

Diario de Costa Rica. (6 de mayo de 1956). *Ranucci y el Teatro Universitario*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (10 de mayo de 1956). *Universidad no cerrará Teatro "El Arlequín"*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (29 de julio de 1956). *Anuncio teatral*, p. 10.

Diario de Costa Rica. (6 de octubre de 1956). *Anuncio teatral*, p. 12.

Diario de Costa Rica. (15 de diciembre de 1956). *Mis tres ángeles*, pp. 4 y 8.

Diario de Costa Rica. (31 de marzo de 1957). *Delito en la Isla de las Cabras. Una obra madura, audaz, polémica*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (3 de abril de 1957). *Brillante triunfo obtuvo Moulaert con "Delito en la Isla de las Cabras"*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (3 de junio de 1957). *"Mis tres ángeles" en su versión española subirá a escena en breve en El Arlequín*, p. 2.

Diario de Costa Rica. (4 de junio de 1957). *Jocosa comedia "Mis tres ángeles" se estrena hoy en El Arlequín*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (7 de junio de 1957). *"Mis tres ángeles"*, p. 4.

Diario de Costa Rica. (16 de octubre de 1957). *Inaugurado el Primer Congreso Panamericano de Teatro en México*, p. 5.

Diario de Costa Rica. (22 de octubre de 1957). *Creación del Instituto Panamericano de Teatro*, p. 2.

Diario de Costa Rica. (27 de octubre de 1957). *Que gobiernos establezcan Institutos Panamericanos de Teatro*, p. 5.

- Diario de Costa Rica. (26 de noviembre de 1957). *Drama y comedia en la última temporada 1957 del Teatro de Cámara Arlequín*, p. 2.
- Diario de Costa Rica. (27 de noviembre de 1957). *Jueves en el Arlequín una comedia y un drama*. O'Neill y Enrique Jardiel Poncela, p. 23.
- Diario de Costa Rica. (9 de marzo de 1958). *Tres obras de Chéjov en el Teatro Arlequín*, p. 31.
- Diario de Costa Rica. (28 de octubre de 1959). *Programa de piezas cómicas estrenó El Arlequín*, p. 2.
- Diario de Costa Rica. (11 de setiembre de 1960). *Daniel Gallegos gana premio de teatro de Guatemala*, p. 5.
- Diario de Costa Rica. (27 de noviembre de 1960). *El Teatro Arlequín de Costa Rica*, p. 27.
- Diario de Costa Rica. (8 de setiembre de 1961). *William Gibson*, p. 26.
- Diario de Costa Rica. (10 de setiembre de 1961). *Anuncio teatral*, p. 16.
- Diario de Costa Rica. (21 de agosto de 1962a). *Anuncio teatral del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica*, p. 16.
- Diario de Costa Rica. (21 de agosto de 1962b). *Anuncio teatral*, p. 14.
- Diario de Costa Rica. (7 de julio de 1964a). *"La hermosa gente" en el Teatro Nacional*, p. 12.
- Diario de Costa Rica. (Suplemento Futuro). (7 de julio de 1964b). *En el Teatro Nacional The Beautiful People*, p. 23.
- Diario de Costa Rica. (8 de julio de 1964). *"La hermosa gente" de William Saroyan*, p. 17.
- Diario de Costa Rica. (10 de julio de 1964a). *Hoy estrenan The Beautiful People*, p. 16.
- Diario de Costa Rica. (10 de julio de 1964b). *Anuncio teatral*, p. 24.
- Diario de Costa Rica. (15 de agosto de 1964). *Daniel Gallegos, escritor*, p. 15.
- Diario de Costa Rica. (18 de setiembre de 1964). *Próximo estreno de "Ese algo de Dávalos"*, p. 17.
- Dobles, A. (16 de junio de 1996). Huella pionera. *Áncora, La Nación*, p. 5.
- Edwards, S. (22 de setiembre de 1974). Osborne: escribir es una profesión aburrida. *Suplemento Áncora, La Nación*, p. 31-C.
- Eneas (pseud.). (11 de marzo de 1956). "La zapatera prodigiosa". *La República*, p. 11.
- Espejo Romero, R. (2012). Introducción a A. Miller (1955). *Panorama desde el puente*. Madrid, España: Cátedra.
- Excelsior. (17 de abril de 1975). *Crimen en El Arlequín*, p. 1, Secc. Segunda.
- Excelsior. (23 de abril de 1975). *Se estrena "Crimen en la Isla de las Cabras"*, p. 4, Secc. Segunda.
- Excelsior. (12 de julio de 1975). *"Las flores atómicas" en El Arlequín*, p. 4, Secc. Segunda.

Excelsior. (13 de julio de 1975). *¡San José es un festival!*, p. 1, Secc. Segunda.

Excelsior. (19 de julio de 1975). *Anuncio teatral*, p. 4, Secc. Tercera.

Excelsior. (28 de diciembre de 1975). *Anuncio teatral*, p. 4.

Excelsior. (18 de abril de 1976). *Estreno del Arlequín. "Anillos para una dama"*, p. 4, Secc. Tercera.

Excelsior. (25 de abril de 1976). *Arlequín presentó "Anillos para una dama"*, p. 4, Secc. Tercera.

Excelsior. (17 de setiembre de 1976). *En el Teatro Arlequín. Mañana estrenan "Tarantela"*, p. 3, Secc. Segunda.

Excelsior. (23 de setiembre de 1976). *"Tarantela"*, p. 3, Secc. Segunda.

Excelsior. (26 de setiembre de 1976). *Anuncio teatral*, p. 3, Secc. Segunda.

Excelsior. (27 de mayo de 1977). *El Arlequín transforma su escena*, p. 3, Secc. Arte.

Excelsior. (31 de mayo de 1977). *Exitoso estreno tuvo "Una bruja en el río"*, p. 3, Secc. Segunda.

Falstaff (pseud.) (s. d.). Dos estrenos en El Arlequín. *La República*, p. 23.

Fena (pseud.). (14 de julio de 1964). Sobre "The Beautiful People". *La Nación*, p. 52.

Fernández Durán, R. (6 de setiembre de 1960). Respuesta a declaraciones de Jean Moulaert. *La República*, p. 16.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (10 de junio de 1956). La angustiosa carcajada de Tardieu. *Diario de Costa Rica*, p. 4.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (23 de setiembre de 1956). "La versión de Browning". *Diario de Costa Rica*, p. 10.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (7 de abril de 1957). "Delito en la Isla de las Cabras". *Diario de Costa Rica*, p. 4.

Fernández, G. (abril de 1957). "Delito en la Isla de las Cabras". *Revista Brecha*, 1, 8, 21-22.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (5 de diciembre de 1957). Sal y aceite en el Arlequín. *Diario de Costa Rica*, p. 4.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (12 de marzo de 1958). "El canto del cisne" de Guido Sáenz. *Diario de Costa Rica*, p. 4.

Fernández, G. (marzo de 1958). Balance teatral 1957. *Revista Brecha*, 6-7.

Fernández, G. (28 de abril de 1959). La luna, ¿será azul esta noche? *Diario de Costa Rica*, p. 4.

Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (13 de mayo de 1959). "La luna es azul". *Diario de Costa Rica*, p. 4.

- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (28 de agosto de 1959). "Casa de muñecas" [primera parte]. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (30 de agosto de 1959). "Casa de muñecas" [segunda parte]. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (27 de octubre de 1959). Esta mañana. El estreno de hoy en El Arlequín. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (3 de noviembre de 1959). Para atrapar a Ionesco (I). *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (4 de noviembre de 1959). Para atrapar a Ionesco (II). *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (5 de noviembre de 1959). Para atrapar a Ionesco (III). *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (6 de noviembre de 1959). "Los pocos sabios". *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (31 de julio de 1960). "Dos en un subibaja". *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (13 de setiembre de 1960). Premio para Gallegos. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (20 de setiembre de 1960). Un Fénix poco frecuente. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (22 de setiembre de 1960). Teatro Estudio de México. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (30 de setiembre de 1960). Parecido a la felicidad en la televisión. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (20 de octubre de 1960). "A puerta cerrada". *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (7 de diciembre de 1960). Las Máscaras y El Arlequín. *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (27 de marzo de 1961). "A media luz los tres". *La Prensa Libre*, p. 2.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (1.º de setiembre de 1961). "Endemoniada". *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (2 de julio de 1962). "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín". *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (7 de agosto de 1962). "Usureros". *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (3 de julio de 1963). Suspenso e hilaridad en el Teatro Arlequín. *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (27 de mayo de 1964). "Tartufo" de Molière. *La Prensa Libre*, p. 2-A.

- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (17 de julio de 1964). Saroyan en el Nacional. *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (9 de junio de 1968). "La cantante calva". *La Nación*, p. 18.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (16 de abril de 1970). "Comedia negra". *La Nación*, p. 71.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (22 de noviembre de 1970). Maña y enredo de sor Juana. *La Nación*, p. 15.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (18 de junio de 1972). "La vida es sueño": más que pedagogía, teatro. *La Nación*, p. 15.
- Fernández, G. (6 de noviembre de 1972). Estación, retorno o progreso del teatro en Costa Rica. *La Nación*, p. 15.
- Fernández, G. (4 de julio de 1973). "Un delicado equilibrio". *La Nación*, s. d.
- Fernández, G. (24 de febrero de 1974). "Andorra" y "La ginecomeaquia". *La Nación*, p. 3-B.
- Fernández, G. (6 de octubre de 1974). Dos obras en escorzo y el desafío del tiempo. *La Nación*, p. 6-C.
- Fernández, G. (22 de diciembre de 1974). "Tango". *La Nación*, p. 56-B.
- Fernández, G. (14 de julio de 1975). "El efecto de los rayos Gamma sobre las flores atómicas". *La Nación*, p. 12-B.
- Fernández, G. (10 de octubre de 1975). Doble Ionesco y triple brillo en El Arlequín. *La Nación*, p. 6-B.
- Fernández, G. (5 de diciembre de 1975). La otra mitad lo hace bien y sale airosa. *La Nación*, p. 7-B.
- Fernández, G. (Don Guy, pseud.). (7 de marzo de 1976). "La colina", de la blasfemia madura a la irreverencia juvenil. *Áncora, La Nación*, pp. 1 y 5.
- Fernández, G. (18 de marzo de 1976). Visión del teatro costarricense (primer parte). *La Nación*, p. 4-B.
- Fernández, G. (19 de marzo de 1976). Visión del teatro costarricense (segunda parte). *La Nación*, p. 5-B.
- Fernández, G. (28 de marzo de 1976). "Equus": desencanto condicionado, admiración reticente. *Áncora, La Nación*, s. p.
- Fernández, G. (1977). *Los caminos del teatro en Costa Rica*. San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica: EDUCA.
- Fernández, G. (9 de setiembre de 1979). Teatro en Costa Rica hoy. *Áncora, La Nación*, p. 4.
- Fernández, G. (1985). El crítico recoge la cosecha. En, Sáenz, A (1985). *La comedia es cosa seria*, (pp. 9-13). San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro.

- Fernández, G., Rovinski, S., Vincenzi, B. y Cañas, A. (O. M.). (setiembre-diciembre de 1963). Bernard Shaw, Pigmalión y Daniel Gallegos. Cuatro juicios críticos. *Revista Pórtico*, 3, 1, 55-74.
- Francis, M. (18 de mayo de 1967). Daniel Gallegos nos dice: se hace necesario el establecimiento de una escuela de arte dramático. Y otras cosas. *La República*, p. 25.
- Frank, C. (6 de junio de 1967). Daniel Gallegos, “Gigi” y teatro. *La Prensa Libre*, p. 4-C.
- Franck, C. (26 de setiembre de 1967). “Teatro de los 21” arte y escuela. *La Prensa Libre*, p. 6-B.
- Fumero, P. (30 de agosto de 2009). “El Arlequín” sale a escena. *Áncora, La Nación*, p. 34.
- Gaínza, G. (28 de abril de 1976). “Anillos para una dama”. Divertimento dramático en dos claves. *La Nación*, p. 4-B.
- Gallegos Troyo, D. (8 de noviembre de 1959). “Los pocos sabios”. *La Nación*, p. 34.
- Gallegos Troyo, D. (23 de setiembre de 1960). Una noche de delicioso teatro en su máxima expresión ofrece el Teatro Estudio de México. *La Nación*, p. 22.
- Gallegos Troyo, D. (1967). *Ese algo de Dávalos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Gallegos Troyo, D. (16 de abril de 1968). Sentí que había vuelto de un país subdesarrollado. *La Nación*, p. 46.
- Gallegos Troyo, D. (30 de octubre de 1970). Teatro contemporáneo. Su forma y contenido. [Primera parte]. *La República*, p. 9.
- Gallegos Troyo, D. (31 de octubre de 1970). Teatro contemporáneo. Su forma y contenido. [Segunda parte]. *La República*, p. 9.
- Gallegos Troyo, D. (1.º de noviembre de 1970). Teatro contemporáneo. Su forma y contenido. [Tercera parte]. *La República*, p. 9.
- Gallegos Troyo, D. (26 de setiembre de 1999). Dramaturgia de los Estados Unidos. *Áncora, La Nación*, p. 8.
- Gallegos Troyo, D. (5 de agosto de 2012). Recordando a Jean Moulaert. *Áncora, La Nación*, p. 3.
- Gamboa, F. (30 de octubre de 1959). Un buen programa en el Teatro Arlequín. *La República*, p. 16.
- García Ruiz, V. (2007). *Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950*. Recuperado de www.academia.edu/8597575/Tres_humoristas_en_busca_del_teatro_Mihura_López_Rubio_y_Neville_hacia_1950
- Garrido, L. (1973). *La imagen teatral*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- González Feo, M. (4 de abril de 1957). “Delito en la Isla de la Cabras”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- González Feo, M. (16 de abril de 1957). Algo más y finalizando con el “Delito en la Isla de la Cabras”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.

- González Feo, M. (1.º de mayo de 1957). Acotaciones a un artículo de Virginia Grütter sobre el manoseado asunto “la Isla Caprina”, que es delito que no merece tanta atención. *Diario de Costa Rica*, pp. 4 y 12.
- González Feo, M. (23 de junio de 1957). “Mis tres ángeles”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- González Feo, M. (29 de octubre de 1959). Una noche en El Arlequín. *Diario de Costa Rica*, p. 2.
- González Feo, M. (17 de setiembre de 1960). “Parecido a la Felicidad”. *Diario de Costa Rica*, p. 2.
- González Feo, M. (3 de setiembre de 1961). “La Endemoniada”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- González Salas, R. (1992). Una etapa del teatro en Costa Rica. Grupo de Teatro de la Caja. San José, Costa Rica: EDNASS-CCSS.
- Grütter, V. (28 de abril de 1957). “Delito en la Isla de las Cabras”. *La Nación*, p. 14.
- Gutiérrez Carranza, C. (6 de abril de 1957). “Delito en la Isla de las Cabras” una obra perfecta. *La Nación*, p. 12.
- Gutiérrez Carranza, C. (16 de abril de 1968). Reflexiones desde “La colina”. *La Nación*, p. 4.
- Herra, R. Á. (27 de febrero de 1977). “La gaviota” de Chéjov. *Áncora, La Nación*, pp. 4-5.
- Herra, R. Á. (18 de setiembre de 1977). “Jorge Dandin”. *La Nación*, p. 5-B.
- Herra, R. Á. (22 de noviembre de 1978). “La visita del inspector”. *La Nación*, p. 5-B.
- Herzfeld, A. y Cajiao Salas, T. (1973). *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Instituto Nacional de Artes Dramáticas. (31 de mayo de 1964). Manifiesto. *La Nación*, p. 12.
- Iravex (pseud.). (25 de abril de 1957). Réplica a “Avides-Ben” sobre “Delito en la Isla de las Cabras”. *Diario de Costa Rica*, pp. 4 y 14.
- Iravex (pseud.). (27 de abril de 1957). Consideración final acerca de “Delito en la Isla de las Cabras”. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- J. D. R. (16 de mayo de 1965). A propósito de la presentación “El baile” por el Teatro Arlequín. *La Nación*, p. 18.
- Karageorgou-Bastea, C. (2001). *Discurso y escenificación del deseo en Amor de don Perlimplín don Belisa en su jardín de Federico García Lorca*. Recuperado de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2001_num_103_1_5070
- La Nación. (6 de diciembre de 1955). *Celebrada la edición de “Débora”*, p. 21.
- La Nación. (8 de diciembre de 1955). *Anuncio teatral*, p. 55.
- La Nación. (10 de noviembre de 1955). *Con dos comedias en un acto a beneficio de los damnificados dará comienzo el viernes temporada inaugural del Teatro de Cámara*, p. 2.

La Nación. (21 de diciembre de 1955). *Anuncio teatral*, p. 72.

La Nación. (24 de febrero de 1956a). *Dos obras nacionales y otra de García Lorca en el Teatro Universitario*, p. 2.

La Nación. (24 de febrero de 1956b). *Anuncio teatral*, p. 32.

La Nación. (28 de febrero de 1956b). *Anuncio teatral*, p. 56.

La Nación. (3 de junio de 1956). *El 3 de julio se inaugurará el "Teatro de la Prensa"*, p. 43.

La Nación. (24 de junio de 1956). *El viernes entrante se inaugurará el "Teatro de la Prensa"*, p. 51.

La Nación. (26 de junio de 1956). *Gran entusiasmo por el debut del "Teatro de la Prensa"*, p. 31.

La Nación. (29 de junio de 1956). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (5 de julio de 1956). *Sigue el éxito en Teatro de la Prensa*, p. 31.

La Nación. (2 de junio de 1956). *El Arlequín reanuda sus actividades*, p. 39.

La Nación. (3 de junio de 1956). *Anuncio teatral obras de Tardieu*, p. 63.

La Nación. (12 de junio de 1956). *Anuncio teatral última función*, p. 52.

La Nación. (2 de agosto de 1956). *"El Arlequín" teatro de cámara de la Universidad de Costa Rica*, p. 51.

La Nación. (4 de agosto de 1956). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (18 de setiembre de 1956). *Anuncio teatral*, p. 48.

La Nación. (27 de noviembre de 1956). *Anuncio teatral*, p. 64.

La Nación. (2 de abril de 1957a). *Estreno en El Arlequín*, p. 21.

La Nación. (2 de abril de 1957b). *Anuncio teatral estreno en El Arlequín*, p. 48.

La Nación. (7 de abril 1957). *"Delito en la Isla de las Cabras"*, p. 62.

La Nación. (24 de abril 1957a). *"Delito en la Isla de las Cabras"*, p. 4.

La Nación. (24 de abril 1957b). *Anuncio teatral con parte de críticas*, p. 4.

La Nación. (30 de abril 1957). *Anuncio teatral últimas funciones*, p. 52.

La Nación. (25 de mayo de 1957). *Con el nombre de "Las Máscaras" revive el Teatro de la Prensa*, p. 16.

La Nación. (4 de junio de 1957). *Anuncio teatral*, p. 52.

La Nación. (6 de junio de 1957). *La exposición de Quico Quirós*, p. 30.

La Nación. (9 de junio de 1957a). *"Mis tres ángeles" en el Teatro Arlequín*, p. 46.

La Nación. (9 de junio de 1957b). *Una exposición de Teodorico Quirós / Dos noches de teatro*, p. 51.

La Nación. (23 de junio de 1957a). *El Teatro Arlequín en su 4.^a semana de éxito*, p. 19.

La Nación. (23 de junio de 1957b). *Una idea para los directores de los teatros de cámara*, p. 54.

La Nación. (29 de junio de 1957). *Anuncio teatral*, p. 80.

La Nación. (31 de julio de 1957). *Anuncio teatral*, p. 16.

La Nación. (13 de agosto de 1957). *Los teatros de cámara y sus espectadores*, p. 44.

La Nación. (15 de agosto de 1957). *Anuncio teatral*, p. 39.

La Nación. (22 de agosto de 1957). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (31 de agosto de 1957). *Anuncio teatral*, p. 32.

La Nación. (8 de octubre de 1957). *Anuncio teatral*, p. 51.

La Nación. (15 de octubre de 1957). *Anuncio teatral*, p. 51.

La Nación. (17 de octubre de 1957). *Con éxito presenta una nueva pieza "El Arlequín"*, p. 11.

La Nación. (18 de octubre de 1957). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (19 de octubre de 1957). *Primera semana de éxito en el Teatro Arlequín*, p. 18.

La Nación. (20 de octubre de 1957). *Nuevo éxito en el Teatro Arlequín*, p. 50.

La Nación. (24 de octubre de 1957). *"El caso de la mujer asesinadita" en el Teatro Arlequín*, p. 27.

La Nación. (1.º de noviembre de 1957). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (2 de noviembre de 1957). *Anuncio teatral*, p. 30.

La Nación. (5 de noviembre de 1957). *Debuta en El Arlequín [Clemencia Martínez]*, p. 37.

La Nación. (14 de noviembre de 1957). *Anuncio teatral [última función de El caso de la mujer asesinadita y pronto estreno de Aceite]*, p. 42.

La Nación. (24 de noviembre de 1957). *O'Neill y Jardiel Poncela drama y comedia en el Teatro Arlequín*, p. 29.

La Nación. (27 de noviembre de 1957a). *Última presentación del año en el Arlequín*, p. 38.

La Nación. (27 de noviembre de 1957b). *Anuncio teatral*, p. 38.

La Nación. (22 de marzo de 1958). *El Teatro Arlequín con Chéjov*, p. 3.

La Nación. (25 de marzo de 1958). *Anuncio teatral*, p. 52.

La Nación. (25 de julio de 1958). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (23 de agosto de 1958). *Anuncio teatral*, p. 27.

La Nación. (8 de noviembre de 1958). *Anuncio teatral*, p. 39.

La Nación. (2 de diciembre de 1958). *Anuncio teatral*, p. 70.

La Nación. (3 de diciembre de 1958). *Un gran drama de Eugene O'Neill mañana en el Teatro Nacional-El grupo de El Arlequín presentará Largo viaje de un día hacia la noche, obra fundamental del teatro contemporáneo*, p. 24.

La Nación. (4 de diciembre de 1958). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (6 de diciembre de 1958). *Anuncio teatral*, p. 50.

La Nación. (3 de febrero de 1959a). *"Las manos de Eurídice" abrirá temporada teatral de 1959. El célebre drama del brasileño Pedro Bloch, se estrenará en El Arlequín el viernes 6, con el concurso del actor mexicano Oscar Cossío*, p. 22.

La Nación. (3 de febrero de 1959b). *"Las manos de Eurídice" en el Teatro Arlequín*, p. 31.

La Nación. (6 de febrero de 1959). *Anuncio teatral y de exposición*, p. 35.

La Nación. (13 de febrero de 1959). *Anuncio teatral*, p. 36.

La Nación. (18 de febrero de 1959). *Oscar Cossío en "Las manos de Eurídice"*, p. 22.

La Nación. (23 de abril de 1959). *"La luna es azul" en El Arlequín*, p. 30.

La Nación. (26 de abril de 1959). *El Teatro Arlequín presenta el próximo martes lujosa producción de la magnífica comedia de Hugh Hubbert [sic] "La luna es azul"*, p. 51.

La Nación. (28 de abril de 1959). *Anuncio teatral*, p. 40.

La Nación. (15 de mayo de 1959). *Las presentaciones de "La luna es azul" en el Teatro Arlequín*, p. 5.

La Nación. (27 de mayo de 1959). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (28 de mayo de 1959). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (19 de agosto de 1959). *Esta semana en El Arlequín: ¡Ibsen!*, p. 24.

La Nación. (20 de agosto de 1959). *Anuncio teatral*, p. 44.

La Nación. (26 de octubre de 1959). *Un ensayo de teatro "a la tica" en El Arlequín*, p. 41.

La Nación. (27 de octubre de 1959). *Anuncio teatral*, p. 48.

La Nación. (28 de octubre de 1959). *Con gran suceso abrió El Arlequín su 4.º programa de 1959*, p. 24.

La Nación. (4 de noviembre de 1959). *"Escenario" [Fotos]*, p. 26.

La Nación. (20 de noviembre de 1959). *Anuncio teatral*, p. 39.

La Nación. (11 de agosto de 1960). *Gran éxito teatral en El Arlequín*, p. 39.

La Nación. (14 de agosto de 1960). *La crítica y el nuevo programa del Teatro Arlequín*, p. 12.

La Nación. (23 de agosto de 1960). *Anuncio teatral*, p. 44.

La Nación. (18 de setiembre de 1960). *El Teatro Estudio de México se presentará el martes próximo en el Arlequín*, p. 20.

La Nación. (19 de setiembre de 1960). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (25 de setiembre de 1960a). *La señora en el balcón*, de Elena Garro, p. 61.

La Nación. (25 de setiembre de 1960b). *La semana entrante estreno de "A puerta cerrada", de J. P. Sartre- Dirección de Jean Moulaert*, p. 71.

La Nación. (6 de octubre de 1960). *"A puerta cerrada" de Sartre*, p. 43.

La Nación. (7 de octubre de 1960). *"A puerta cerrada" la extraordinaria obra de Sartre hoy en el Teatro Arlequín*, p. 43.

La Nación. (17 de octubre de 1960). [Fotografía elenco de "A puerta cerrada"], p. 36.

La Nación. (19 de octubre de 1960). [Fotografía de Chela Atencio], p. 24.

La Nación. (9 de abril de 1961). *"A media luz los tres"*, p. 79.

La Nación. (11 de abril de 1961). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (19 de abril de 1961). *Anuncio teatral*, p. 43.

La Nación. (26 de abril de 1961). *El Instituto de Cultura Hispánica y la Embajada de España patrocinan representación de la comedia de Mihura "A media luz los tres" en el Teatro Arlequín*, p. 43.

La Nación. (15 de agosto de 1961). *"Endemoniada" en El Arlequín*, p. 40.

La Nación. (23 de agosto de 1961). *"Endemoniada", nueva obra en El Arlequín*, p. 24.

La Nación. (25 de agosto de 1961). *Anuncio teatral*, p. 47.

La Nación. (29 de agosto de 1961a). *Gran éxito tiene "Endemoniada" en El Arlequín*, p. 22.

La Nación. (29 de agosto de 1961b). *Anuncio teatral*, p. 40.

La Nación. (30 de agosto de 1961a). *Gran éxito de "Endemoniada" en El Arlequín*, p. 18.

La Nación. (30 de agosto de 1961b). *Cine y Teatro [fotografía elenco "Endemoniada"]*, p. 21.

La Nación. (13 de setiembre de 1961). *Helen Hayes*, p. portada.

La Nación. (17 de setiembre de 1961). *"Endemoniada"*, p. 55.

La Nación. (20 de setiembre de 1961). *La sociedad teatral The Theatre Guild*, p. 20.

La Nación. (23 de setiembre de 1961). *Anuncio teatral*, p. 43.

La Nación. (27 de setiembre de 1961). *Obras de Thornton Wilder y William Gibson se presentarán en el Teatro Nacional*, p. 22.

La Nación. (28 de setiembre de 1961). *Llegará al país "The Theatre Guild"*, p. 39.

La Nación. (13 de junio de 1962). *El Teatro Arlequín pondrá en escena dos obras: "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín"*, p. 28.

La Nación. (20 de junio de 1962). *Belisa* [fotografía], p. 21.

La Nación. (26 de junio de 1962). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Nación. (29 de junio de 1961). *"El gato murió de histeria"*, p. 45.

La Nación. (11 de julio de 1962a). *Extraordinario éxito en El Arlequín*, p. 23.

La Nación. (11 de julio de 1962b). *Anuncio teatral*, p. 46.

La Nación. (13 de julio de 1962). *Temporada brillante en El Arlequín*, p. 33.

La Nación. (17 de julio de 1962). *Anuncio teatral*, p. 43.

La Nación. (18 de julio de 1962). *Brillantísima temporada teatral*, p. 21.

La Nación. (24 de julio de 1962). *Anuncio teatral*, p. 46.

La Nación. (31 de julio de 1962). *Anuncio teatral*, p. 44.

La Nación. (1.º de agosto de 1962). *Pruden Castellanos* [foto], p. 23.

La Nación. (4 de agosto de 1962). *Anuncio teatral*, p. 59.

La Nación. (15 de agosto de 1962). *Programa de gran éxito nuevamente en El Arlequín*, p. 27.

La Nación. (22 de agosto de 1962). *Anuncio teatral*, p. 42.

La Nación. (19 de junio de 1963). *Programa doble estrena El Arlequín el martes*, p. 27.

La Nación. (28 de junio de 1963). *Anuncio teatral*, p. 57.

La Nación. (10 de julio de 1963). *Cine y Teatro* [fotografías], p. 23.

La Nación. (26 de julio de 1963). *Anuncio teatral*, p. 51.

La Nación. (30 de julio de 1963). *Anuncio teatral*, p. 5.

La Nación. (31 de julio de 1963). *Anuncio teatral*, p. 62.

La Nación. (13 noviembre de 1963). *"Pígmalión" de Bernard Shaw en el Teatro Nacional*, p. 30.

La Nación. (18 noviembre de 1963). *"Pígmalión" de Bernard Shaw mañana en el Teatro Nacional*, p. 51.

La Nación. (19 noviembre de 1963). [Fotos], p. 45.

La Nación. (20 noviembre de 1963). [Fotos], p. 46.

La Nación. (29 noviembre de 1963). *"Pígmalión" de nuevo en el Teatro Nacional*, p. 30.

La Nación. (30 noviembre de 1963). *"Pígmalión" sábado y domingo*, p. 65.

La Nación. (17 de mayo de 1964). *"Tartufo" en el Nacional el viernes*, p. 68.

La Nación. (20 de mayo de 1964). *Excomunión para los que vean, oigan o representen "Tartufo"*, p. 31.

La Nación. (22 de mayo de 1964a). *Hoy Teatro Nacional. Molière: demonio vestido de carne. "Tartufo": una comedia diabólica*, p. 44.

La Nación. (22 de mayo de 1964b). *Anuncio teatral*, p. 67.

La Nación. (26 de mayo de 1964). *Anuncio teatral*, p. 45.

La Nación. (8 de julio de 1964a). *William Saroyan por primera vez en nuestras tablas*, p. 33.

La Nación. (8 de julio de 1964b). *Anuncio teatral*, p. 53.

La Nación. (9 de julio de 1964). *Nuevo talento se destaca en la producción en inglés de "La hermosa gente"*, p. 33.

La Nación. (14 de julio de 1964a). *The Beautiful People hoy en el Nacional*, p. 40.

La Nación. (14 de julio de 1964b). *Anuncio teatral*, p. 52.

La Nación. (10 de setiembre de 1964). *El Arlequín estrena en el Nacional*, p. 40.

La Nación. (12 de setiembre de 1964). *Estreno en el Nacional*, p. 42.

La Nación. (14 de setiembre de 1964a). *El Arlequín presentará en el Nacional "Ese algo de Dávalos"*, p. 45.

La Nación. (14 de setiembre de 1964b). *El estreno del jueves*, p. 50.

La Nación. (16 de setiembre de 1964). *Anuncio teatral*, p. 49.

La Nación. (17 de setiembre de 1964). *"Ese algo de Dávalos", en el Teatro Nacional*, p. 56.

La Nación. (18 de setiembre de 1964). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (8 de diciembre de 1964). *Anuncio teatral*, p. 84.

La Nación. (1.º de mayo de 1965a). *Anuncio teatral*, p. 43.

La Nación. (1.º de mayo de 1965b). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (3 de mayo de 1965). *Anuncio teatral*, p. 52.

La Nación. (5 de mayo de 1965a). *Hoy se estrena "El baile"*, p. 31.

La Nación. (5 de mayo de 1965b). *Anuncio teatral*, p. 57.

La Nación. (6 de mayo de 1965). *Anuncio teatral. El éxito de anoche*, p. 77.

La Nación. (9 de mayo de 1965). *Anuncio teatral*, p. 91.

La Nación. (11 de mayo de 1965). *Últimas presentaciones de "El baile" en el Teatro Nacional*, p. 45.

La Nación. (3 de agosto de 1966). *El Arlequín estrena en el Teatro Nacional*, p. 28.

La Nación. (10 de agosto de 1966). *Tragedia y comedia en estreno del Arlequín*, p. 44.

La Nación. (14 de agosto de 1966). *Anuncio teatral con recuadro "El Arlequín estrena próximo jueves 18..."*, p. 89.

La Nación. (17 de agosto de 1966). *Mañana en el Nacional "La señorita Julia" y "Las preciosas ridículas"*, p. 34.

La Nación. (18 de agosto de 1966). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (23 de agosto de 1966). *Hoy en el Nacional*, p. 13.

La Nación. (31 de agosto de 1966). *Teatro Universitario dedica función a "La Nación"*, p. 29.

La Nación. (14 de setiembre de 1966). *Anuncio teatral*, p. 61.

La Nación. (16 de setiembre de 1966a). *Hoy brillante conjunción teatral Universidad-Arlequín*, p. 59.

La Nación. (16 de setiembre de 1966b). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (27 de setiembre de 1966). *Anuncio teatral - Colegio Lincoln*, p. 53.

La Nación. (28 de setiembre de 1966). *El Arlequín con la célebre comedia "A media luz los tres"*, p. 33.

La Nación. (9 de octubre de 1966). *La Academia Literaria del Colegio La Salle rinde homenaje al grupo teatral "Arlequín"*, p. 25.

La Nación. (12 de octubre de 1966). *"A media luz los tres" estrena El Arlequín el sábado*, p. 42.

La Nación. (16 de octubre de 1966). *Anuncio teatral*, p. 111.

La Nación. (18 de octubre de 1966). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (26 de abril de 1967). *Anuncio teatral*, p. 61.

La Nación. (28 de abril de 1967a). *Anuncio teatral*, p. 82.

La Nación. (28 de abril de 1967b). *El Teatro Arlequín estrena "Gigi" el próximo viernes en honor del embajador de Francia y Sra. de Perrin*, p. 39.

La Nación. (4 de mayo de 1967). *Anuncio teatral*, p. 55.

La Nación. (6 de mayo de 1967). *Anuncio teatral*, p. 70.

La Nación. (9 de mayo de 1967). *"Gigi", el gran éxito, por última vez*, p. 39.

La Nación. (17 de setiembre de 1967a). *Anuncio teatral*, p. 90.

La Nación. (17 de setiembre de 1967b). *Anuncio teatral*, p. 91.

La Nación. (18 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 61.

La Nación. (19 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 52.

La Nación. (20 de setiembre de 1967a). *"Historias para ser contadas" será montada en El Arlequín*, p. 33.

La Nación. (20 de setiembre de 1967b). *Anuncio teatral*, p. 60.

La Nación. (21 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 51.

La Nación. (22 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 74.

La Nación. (23 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 66.

La Nación. (26 de setiembre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 55.

La Nación. (27 de setiembre de 1967a). *Función dedicada a la Prensa el sábado pasado*, p. 37.

La Nación. (27 de setiembre de 1967b). *Anuncio teatral*, p. 55.

La Nación. (29 de setiembre de 1967). *Exitoso estreno anoche en el Teatro Nacional*, p. 54.

La Nación. (4 de octubre de 1967). *Éxito enorme de "Historias para ser contadas" en el Teatro Nacional*, p. 29

La Nación. (19 de octubre de 1967a). *Últimas funciones de "Historias para ser contadas"*, p. 55.

La Nación. (19 de octubre de 1967b). *Anuncio teatral*, p. 66.

La Nación. (30 de octubre de 1967). *"Historias para ser contadas" se presentará en Alajuela el martes 31 y en Cartago el viernes 3*, p. 61.

La Nación. (15 de abril de 1968). *Apoyan a "La colina"*, p. 77.

La Nación. (16 de abril de 1968). *La jurisdicción de la Censura*, p. 4.

La Nación. (17 de abril de 1968). *Aprobada "La colina"*, p. 24.

La Nación. (18 de abril de 1968). *Contradictorios comentarios sobre "La colina"*, p. 12.

La Nación. (19 de abril de 1968). *Anuncio teatral*, p. 75.

La Nación. (20 de abril de 1968). *Anuncio teatral*, p. 75.

La Nación. (24 de abril de 1968). [Fotografía], p. 4.

La Nación. (2 de junio de 1968a). *Tres únicas funciones de "La cantante calva"*, p. 82.

La Nación. (2 de junio de 1968b). *Anuncio teatral*, p. 97.

La Nación. (5 de junio de 1968a). *"La cantante calva" una hilarante comedia el viernes en el Nacional*, p. 36.

La Nación. (5 de junio de 1968b). *Anuncio teatral*, p. 70.

La Nación. (6 de junio de 1968). *Anuncio teatral*, p. 82.

La Nación. (7 de junio de 1968). *Gran presentación en El Arlequín*, p. 12.

La Nación. (13 de junio de 1968). *Dos funciones más de "La cantante calva"*, p. 65.

La Nación. (26 de febrero de 1969). *El Arlequín presenta en el Teatro Nacional "Pano-rama desde el puente" de Arthur Miller*, p. 37.

La Nación. (27 de febrero de 1969a). *Anuncio teatral*, p. 83.

La Nación. (27 de febrero de 1969b). *Viernes 28 estreno "Panorama desde el puente"*, p. 84.

La Nación. (28 de febrero de 1969a). [Fotografía], p. 84.

La Nación. (28 de febrero de 1969b). *Anuncio teatral*, p. 107.

La Nación. (3 de marzo de 1969). *"Panorama desde el puente"*, p. 76.

La Nación. (4 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 58.

La Nación. (5 de marzo de 1969). *Gran éxito de "Panorama desde el puente"*, p. 34.

La Nación. (6 de marzo de 1969a). *"Panorama desde el puente", poderoso espectáculo, hoy, viernes y sábado*, p. 36.

La Nación. (6 de marzo de 1969b). *Anuncio teatral*, p. 75.

La Nación. (8 de marzo de 1970). *Apagón enciende "Comedia negra" el 19*, p. 111.

La Nación. (11 de marzo de 1970). *El Arlequín ríe en "Comedia negra"*, p. 50.

La Nación. (13 de marzo de 1970). *"Comedia negra"*, p. 58.

La Nación. (16 de marzo de 1970). *Anuncio teatral*, p. 91.

La Nación. (23 de marzo de 1970). *Gran actriz en gran comedia*, p. 63.

La Nación. (24 de marzo de 1970). *Anuncio de Diálogos con el Dr. Láscaris*, p. 70.

La Nación. (29 de marzo de 1970). *Anuncio teatral*, p. 77.

La Nación. (30 de marzo de 1970). *Anuncio teatral. Estreno mañana martes*, p. 75.

La Nación. (31 de marzo de 1970). *Anuncio teatral*, p. 63.

La Nación. (3 de abril de 1970). *Anuncio teatral*, p. 79.

La Nación. (14 de abril de 1970). *"Comedia negra", retorno al teatro de la diversión*, p. 71.

La Nación. (15 de abril de 1970). *Triunfante éxito de "Comedia negra"*, p. 41.

La Nación. (16 de abril de 1970). *Novena presentación de "Comedia negra" hoy*, p. 54.

La Nación. (19 de abril de 1970). *Anuncio teatral*, p. 96.

La Nación. (8 de noviembre de 1970). *Sensacional farsa picaresca en El Arlequín el sábado 14*, p. 102.

La Nación. (10 de noviembre de 1970). *Anuncio teatral*, p. 98.

La Nación. (11 de noviembre de 1970). *El Arlequín estrena en el Teatro Nacional "Los empeños de una casa"*, p. 45.

La Nación. (12 de noviembre de 1970). *El Arlequín estrena en el Teatro Nacional. Anuncio teatral*, p. 98.

La Nación. (13 de noviembre de 1970). *Anuncio teatral*, p. 106.

La Nación. (14 de noviembre de 1970). *Anuncio teatral*, p. 103.

La Nación. (25 de agosto de 1971a). *Cine y teatro* [fotografías], p. 35.

La Nación. (25 de agosto de 1971b). *¿Por qué “La promesa”?*, p. 46.

La Nación. (28 de agosto de 1971). *Anuncio teatral*, p. 84.

La Nación. (5 de octubre de 1971). *De nuevo “La promesa” de Arbusov en el Teatro Nacional*, p. 59.

La Nación. (6 de octubre de 1971). *Anuncio teatral*, p. 71.

La Nación. (16 de junio de 1972a). *“La vida es sueño”, de Calderón de la Barca*, p. 87.

La Nación. (16 de junio de 1972b). *Hoy habrá función vespertina de “La vida es sueño”*, p. 96.

La Nación. (18 de junio de 1972). *Anuncio teatral*, p. 122.

La Nación. (11 de noviembre de 1972a). *Breve confesión de Jorge Díaz*, p. 47.

La Nación. (11 de noviembre de 1972b). *Anuncio teatral*, p. 89.

La Nación. (19 de noviembre de 1972). *Anuncio teatral*, p. 136.

La Nación. (22 de noviembre de 1972). *Anuncio teatral*, p. 97.

La Nación. (23 de noviembre de 1972). *Anuncio teatral*, p. 97.

La Nación. (29 de noviembre de 1972a). *“El cepillo de dientes” en el Teatro Arlequín*, p. 56.

La Nación. (29 de noviembre de 1972b). *Anuncio teatral*, p. 114.

La Nación. (7 de junio de 1973). *Arlequín emprende temporada teatral*, p. 6.

La Nación. (21 de junio de 1973). *Anuncio teatral*, p. 100.

La Nación. (25 de julio de 1973). *Anuncio teatral*, p. 57.

La Nación. (1.º de agosto de 1973). *“La noche de los asesinos”*, p. 58.

La Nación. (3 de agosto de 1973). *Anuncio teatral*, p. 118.

La Nación. (8 de setiembre de 1973). *Año Molière: premier de gala en el Teatro Arlequín*, p. 49.

La Nación. (11 de setiembre de 1973). *Anuncio teatral*, p. 101.

La Nación. (13 de setiembre de 1973). *Anuncio teatral*, p. 87.

La Nación. (20 de setiembre de 1973). *Anuncio teatral*, p. 99.

La Nación. (13 de octubre de 1973). *Molière en el Arlequín hoy y mañana*, p. 26-B.

La Nación. (4 de noviembre de 1973). *“La fiaca” (“La pereza”) próximo estreno del Teatro Arlequín*, p. 26-C.

La Nación. (9 de noviembre de 1973a). *Anuncio teatral*, p. 25-B.

La Nación. (9 de noviembre de 1973b). *Anuncio teatral*, p. 127.

La Nación. (16 de noviembre de 1973). *Se estrena hoy "La fiaca"*, p. 27-B.

La Nación. (17 de noviembre de 1973a). [Fotografía], p. 23-B.

La Nación. (17 de noviembre de 1973b). *Anuncio teatral*, p. 32-B.

La Nación. (25 de noviembre de 1973). *El éxito de "La fiaca"*, p. 12-C.

La Nación. (26 de noviembre de 1973). *Anuncio teatral*, p. 27-B.

La Nación. (9 de febrero de 1974). *Lucha de las mujeres en "La ginecomaquia"*, p. 1-B.

La Nación. (14 de febrero de 1974). *Posponen estreno de "La ginecomaquia"*, p. 20-B.

La Nación. (17 de febrero de 1974a). *Martes estrenan "La ginecomaquia"*, p. 15-B.

La Nación. (17 de febrero de 1974b). *Anuncio teatral*, p. 15-B.

La Nación. (26 de marzo de 1974a). *Hoy estrena "La ratonera"*, p. 11-B.

La Nación. (26 de marzo de 1974b). *Anuncio teatral*, p. 11-B.

La Nación. (29 de mayo de 1974). *Anuncio teatral*, p. 25-B.

La Nación. (14 de junio de 1974). *Anuncio teatral*, p. 46-B.

La Nación. (15 de junio de 1974). *Vuelve "Lejano oeste" al Teatro Arlequín*, p. 29-B.

La Nación. (16 de junio de 1974). *Burla del oeste en pleno oeste*, p. 26-C.

La Nación. (21 de setiembre de 1974). *Anuncio teatral*, p. 22-B.

La Nación. (22 de diciembre de 1974). *Anuncio teatral*, p. 26-B.

La Nación. (29 de enero de 1975). *Se definen premios de teatro 1974*, p. 2-A.

La Nación. (15 de febrero de 1975). *"Flor de cactus", nuevo estreno en El Arlequín*, p. 24-B.

La Nación. (21 de febrero de 1975). *Hoy estrenan "Flor de cactus"*, p. 14-B.

La Nación. (22 de febrero de 1975). *Anuncio teatral*, p. 24-B.

La Nación. (16 de abril de 1975). *Anuncio teatral*, p. 13-B.

La Nación. (18 de abril de 1975). *"Crimen en Isla de las Cabras" en el Teatro Arlequín*, p. 13-B.

La Nación. (26 de abril de 1975). *Nunca creí que podría subir a un escenario*, p. 17-B.

La Nación. (6 de junio de 1975). *Anuncio teatral*, p. 19-B.

La Nación. Áncora. (13 de julio de 1975). *Fervor por el teatro*, p. 4.

La Nación. (18 de julio de 1975). *"Las flores atómicas" en El Arlequín*, p. 16-B.

La Nación. (1.º de octubre de 1975). *Joven actriz destaca en espectáculo Ionesco*, p. 4-B.

La Nación. (2 de octubre de 1975). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (5 de octubre de 1975). *Norah Catania en obras de Ionesco*, p. 4-B.

La Nación. (18 de octubre de 1975). *Sigue éxito en El Arlequín*, p. 6-B.

La Nación. (22 de octubre de 1975a). *Ionesco atrae multitudes*, p. 6-B.

La Nación. (22 de octubre de 1975b). *Anuncio teatral*, p. 6-B.

La Nación. (30 de octubre de 1975). *Dos últimas funciones de Ionesco*, p. 6-B.

La Nación. (1.º de febrero de 1976). *Premio Áncora de teatro a Jean Moulaert*, p. 5.

La Nación. (8 de febrero de 1976). *Jurado del premio Áncora de teatro*, p. 8.

La Nación. Áncora. (14 de marzo de 1976). *"Equus" del Arlequín*, pp. 1 y 7.

La Nación. (18 de marzo de 1976). [Fotografía], p. 4-B.

La Nación. (22 de marzo de 1976). *"Equus": un modelo de la magia y técnica teatral contemporánea*, p. 5-B.

La Nación. (21 de abril de 1976). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (23 de abril de 1976). *Teatro Arlequín estrena hoy una obra de A. Gala*, p. 4-B.

La Nación. (30 de abril de 1976). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (20 de setiembre de 1976). *"Tarantela", un collage de frases populares*, p. 5-B.

La Nación. (22 de setiembre de 1976). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (9 de enero de 1977). *"La gaviota" será estrenada en el Teatro Arlequín*, p. 4-B.

La Nación. (16 de febrero de 1977). *"La gaviota" en el Teatro Arlequín*, p. 5-B.

La Nación. (17 de febrero de 1977). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. Áncora. (27 de febrero de 1977). *Una pasión teatral: Moshen Yasseen al habla*, p. 4-5.

La Nación. (18 de mayo de 1977a). *"Una bruja en el río": otro estreno del Arlequín*, p. 4-B.

La Nación. (18 de mayo de 1977b). *Anuncio teatral*, p. 5-B.

La Nación. (19 de mayo de 1977). *Anuncio teatral*, p. 5-B.

La Nación. (27 de mayo de 1977). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (5 de setiembre de 1977). [Fotografía], p. 4-B.

La Nación. (7 de setiembre de 1977). *Arlequín estrena "Jorge Dandin"*, p. 5-B.

La Nación. (8 de setiembre de 1977). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Nación. (10 de setiembre de 1977). *Anoche se estrenó "Jorge Dandin"*, p. 4-B.

La Nación. (18 de noviembre de 1978). *Hoy estrena El Arlequín*, p. 4-B.

La Nación. (25 de noviembre de 1978). *Anuncio teatral*, p. 5-B.

La Prensa Libre. (10 de noviembre de 1955). *Anuncio teatral*, p. 14.

La Prensa Libre. (5 de junio de 1956). *Anuncio teatral estreno obras de Tardieu*, p. 15.

La Prensa Libre. (6 de agosto de 1956). *Anuncio teatral*, p. 27.

La Prensa Libre. (30 de agosto de 1956). *Anuncio teatral*, p. 13.

La Prensa Libre. (6 de diciembre de 1956). *“El sistema dos”*, p. 22.

La Prensa Libre. (13 de diciembre de 1956). *My Three Angels*, p. 2.

La Prensa Libre. (2 de abril de 1957). *“Delito en la Isla de las Cabras”*, p. 3.

La Prensa Libre. (2 de mayo de 1957). *Anuncio teatral*, p. 14.

La Prensa Libre. (6 de marzo de 1958). *Anuncio teatral*, p. 15.

La Prensa Libre. (6 de diciembre de 1958). *Anuncio teatral*, p. 18.

La Prensa Libre. (6 de diciembre de 1958). *Largo viaje de un día hacia la noche*, p. 15.

La Prensa Libre. (10 de noviembre de 1959). *Tercera y última semana de comicidad en El Arlequín*, p. 8-A.

La Prensa Libre. (12 de noviembre de 1959). *Sección Teatro (reseña)*, p. 2.

La Prensa Libre. (18 de abril de 1961a). *Anuncio teatral*, p. 6-A.

La Prensa Libre. (18 de abril de 1961b). *Embajada española auspició “A media luz los tres”*, p. 1-D.

La Prensa Libre. (20 de junio de 1962). *La actual temporada en “El Arlequín”*, p. 66.

La Prensa Libre. (30 de julio de 1962). *El Arlequín estrena mañana*, p. 4-C.

La Prensa Libre. (12 de noviembre de 1963). *Martes 19 estrenan “Pígmalión” de Shaw*, p. 19.

La Prensa Libre. (18 de noviembre de 1963). *Anuncio teatral*, p. 12-C.

La Prensa Libre. (19 de noviembre de 1963). *Hoy estrenan “Pígmalión” de George Bernard Shaw*, p. 2-A.

La Prensa Libre. (20 de mayo de 1964). *“Tartufo” de Molière: el conflicto entre la devoción y la hipocresía*, p. 2-C.

La Prensa Libre. (22 de mayo de 1964a). *“Tartufo” en el Teatro Nacional*, p. 2.

La Prensa Libre. (22 de mayo de 1964b). *Anuncio teatral*, p. 6-C.

La Prensa Libre. (27 de mayo de 1964). *Anuncio teatral*, p. 4-B.

La Prensa Libre. (9 de julio de 1964). *Anuncio teatral*, p. 6-C.

La Prensa Libre. (7 de mayo de 1965). *Anuncio teatral*, p. 39.

La Prensa Libre. (10 de mayo de 1965). *Anuncio teatral*, p. 46.

La Prensa Libre. (18 de agosto de 1966). *Anuncio teatral*, p. 3-C.

La Prensa Libre. (18 de octubre de 1966). *Anuncio teatral*, p. 4-D.

La Prensa Libre. (20 de octubre de 1966). *Teatro Universitario presentó "El Apolo de Bellac"*, p. 5-C.

La Prensa Libre. (27 de abril de 1967). *Anuncio teatral*, p. 5-C.

La Prensa Libre. (28 de abril de 1967a). ¡Hoy! "Gigi" en el Teatro Nacional, p. 1-C.

La Prensa Libre. (28 de abril de 1967b). *Anuncio teatral*, p. 7-C.

La Prensa Libre. (22 de abril de 1968). "La colina". Buscando a Dios en la vida cotidiana, p. 19.

La Prensa Libre. (26 de abril de 1968). *Anuncio teatral*, p. 23.

La Prensa Libre. (3 de junio de 1968). "La cantante calva" de Eugenio Ionesco, p. 37.

La Prensa Libre. (4 de junio de 1968). "La cantante calva", p. 24.

La Prensa Libre. (7 de junio de 1968). *Anuncio teatral*, p. 24.

La Prensa Libre. (27 de febrero de 1969). Viernes 28 poderoso estreno de "Panorama desde el puente", p. 18.

La Prensa Libre. (1.º de marzo de 1969). Grandiosa ovación anoche en el Teatro Nacional a "Panorama desde el puente", p. 30.

La Prensa Libre. (3 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 39.

La Prensa Libre. (6 de marzo de 1969). "Panorama desde el puente", p. 29.

La Prensa Libre. (8 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 20.

La Prensa Libre. (14 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 31.

La Prensa Libre. (15 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 35.

La Prensa Libre. (18 de agosto de 1971). "La promesa" ¿Una obra conmovedora, o irritante?, p. 18.

La Prensa Libre. (25 de agosto de 1971). *Anuncio teatral*, p. 30.

La Prensa Libre. (30 de agosto de 1971). *Anuncio teatral*, p. 30.

La Prensa Libre. (31 de agosto de 1971). Últimas funciones de "La promesa", p. 19.

La Prensa Libre. (18 de febrero de 1974). *El Teatro Arlequín*, pp. 20-21.

La Prensa Libre. (26 de marzo de 1974). II [Segunda] obra en escena del Teatro Arlequín en 1974, p. 18.

- La República. (2 de octubre de 1955). *Inaugurará Universidad de Costa Rica teatro de cámara*, p. portada.
- La República. (9 de noviembre de 1955). *Teatro de cámara "El Arlequín" será inaugurado el próximo viernes, con una función a beneficio de los damnificados*, p. 4.
- La República. (10 de febrero de 1956). *Miércoles 15 volverá a abrir el Teatro Arlequín con interesante programa*, p. 9.
- La República. (24 de febrero de 1956). *"Juego limpio" de Alfredo Castro y "El héroe" de Alberto Cañas serán las obras que presentará el Teatro Arlequín hoy y mañana*, p. 14.
- La República. (28 de febrero de 1956a). *"La zapatera prodigiosa", extraordinaria pieza de García Lorca será el primer estreno de este año en el Teatro Nacional*, p. 9.
- La República. (28 de febrero de 1956b). *Anuncio teatral*, p. 23.
- La República. (2 de marzo de 1956a). *Teatro de García Lorca llevado a escena por actores nacionales*, p. 3.
- La República. (2 de marzo de 1956b). *Anuncio actos de recepción de nuevos estudiantes*, p. 16.
- La República. (2 de marzo de 1956c). *El próximo jueves se presentará "La zapatera prodigiosa" de García Lorca en el Teatro Nacional*, p. 23.
- La República. (6 de marzo de 1956). *La maravillosa comedia de García Lorca: "La zapatera prodigiosa" se presentará el jueves en el Teatro Nacional*, p. 17.
- La República. (8 de marzo de 1956). *Anuncio teatral*, p. 23.
- La República. (14 de marzo de 1956). *ODECA ofrece decidido apoyo al Festival de Arte que se efectuará en Guatemala*, p. 5.
- La República. (28 de marzo de 1956). *Anuncio teatral*, p. 23.
- La República. (5 de junio de 1956). *Anuncio teatral obras de Tardieu*, p. 23.
- La República. (19 de octubre de 1956). *Hoy se presenta de nuevo el Teatro de la Prensa. "Tú tienes ojos de mujer fatal" será llevada a escena*, p. 23.
- La República. (21 de octubre de 1956). *Superior actuación del conjunto artístico en representación de la obra de Jardiel Poncela*, p. 56.
- La República. (23 de octubre de 1956a). *Anoche triunfó de nuevo el Teatro de la Prensa*, p. 17.
- La República. (23 de octubre de 1956b). *Anuncio teatral*, p. 23.
- La República. (24 de octubre de 1956). *"Canción de cuna" en el Teatro de la Prensa el jueves próximo*, p. 23.
- La República. (4 de noviembre de 1956). *Invitación a conferencia*, p. 28.
- La República. (27 de noviembre de 1956). *Exposición de esculturas de Néstor Z. Guzmán en el Teatro de Cámara de la Universidad "El Arlequín"*, p. 27.

La República. (29 de noviembre de 1956). *Triunfa de nuevo el conjunto del Teatro de la Prensa*, p. 18.

La República. (2 de octubre de 1956). *Tercera semana de éxito en "El Arlequín"*, p. 27.

La República. (3 de octubre de 1956). *Anuncio teatral*, p. 23.

La República. (21 de noviembre de 1956). *"El sistema dos" el próximo jueves en "El Arlequín"*, p. 27.

La República. (5 de diciembre de 1956). *"El sistema dos" en el Arlequín*, p. 23.

La República. (7 de abril de 1957). *"Delito de la Isla de las Cabras"*, p. 30.

La República. (30 de mayo de 1957). *Muy pronto "Mis tres ángeles"*, p. 24.

La República. (16 de junio de 1957). *Divertida comedia sigue triunfando en "El Arlequín"*, p. 40.

La República. (24 de julio de 1958). *El Teatro Arlequín estrena*, p. 19.

La República. (8 de febrero de 1959). *El viernes pasado el Teatro Arlequín estrenó su primer programa de año...*, p. 13.

La República. (3 de mayo de 1959). *Anuncio teatral*, p. 12.

La República. (22 de agosto de 1959). *Casa de muñecas*, p. 10.

La República. (25 de octubre de 1959a). *Los pocos sabios*, p. 12.

La República. (25 de octubre de 1959b). *Uno de los éxitos del teatro mundial reciente será presentado en El Arlequín*, p. 21.

La República. (4 de setiembre de 1960). *Actualidad del teatro en Costa Rica*, pp. 12-13.

La República. (23 de abril de 1961). *"A Media Luz los Tres"*, p. 31.

La República. (21 de mayo de 1964). *"Tartufo" en el Nacional*, p. 24.

La República. (24 de mayo de 1964). *"Tartufo" fue un éxito*, p. 18.

La República. (12 de mayo de 1965a). *"Balcón abierto"*, p. 23.

La República. (12 de mayo de 1965b). *Anuncio teatral*, p. 24.

La República. (16 de mayo de 1965). *"El baile"*, p. 20.

La República. (14 de agosto de 1966). *"El Arlequín" estrena: tragedia naturalista y comedia clásica en el Teatro Nacional*, p. 18.

La República. (18 de agosto de 1966). *Anuncio teatral*, p. 22.

La República. (18 de setiembre de 1966). *Arlequín y Teatro Universitario el miércoles en el Teatro Nacional*, p. 13.

La República. (9 de octubre de 1966). *"A media luz los tres" en el Teatro Nacional*, p. 16.

La República. (22 de abril de 1967). *"Gigi"*, p. 22.

La República. (24 de abril de 1967). *"Gigi", la obra basada en la famosa novela de Colette en el Teatro Nacional el 28 de abril*, p. 22.

La República. (27 de abril de 1967). [Fotografía de Rosibel Morera], p. 25.

La República. (28 de abril de 1967). *Anuncio teatral*, p. 38.

La República. (4 de octubre de 1967). *Anuncio teatral*, p. 29.

La República. (15 de abril de 1968). *Más papistas que el Papa miembros de la censura*, pp. portada y 32.

La República. (17 de abril de 1968a). *Censura aprobó libreto de la obra "La colina"*, p. 11.

La República. (17 de abril de 1968b). *La Censura no ha dictado fallo sobre "La colina"*, pp. portada y 16.

La República. (19 de abril de 1968). *Anuncio teatral*, p. 29.

La República. (21 de abril de 1968a). *Vida Cultural*, p. 8.

La República. (21 de abril de 1968b). *¡Teatro: tarea solemne, apostólica, ecuménica...!*, p. 23.

La República. (21 de abril de 1968c). *Anuncio teatral*, p. 54.

La República. (23 de abril de 1968). *Anuncio teatral*, p. 31.

La República. (24 de abril de 1968). *Viernes: "La colina" en el Teatro Nacional*, p. 29.

La República. (4 de junio de 1968). *"La cantante calva" en el Nacional. Viernes 7, sábado 8 (dos funciones), domingo 9*, p. 20.

La República. (5 de junio de 1968). *Teatro del absurdo: nuevo movimiento cultural en C. R.*, p. 21.

La República. (6 de junio de 1968). *Si dan "La cantante calva" en Rusia fusilan a Catania*, p. 37.

La República. (7 de junio de 1968). *Anuncio teatral*, p. 30.

La República. (9 de junio de 1968). *¡Qué cascada de gozada! ¡Qué cascada de carcajada! Última función*, p. 44.

La República. (15 de junio de 1968a). *A petición próximo domingo "La cantante calva"*, p. 29.

La República. (15 de junio de 1968b). *Anuncio teatral*, p. 38.

La República. (16 de junio de 1968). *A propósito de "La cantante calva"*, p. 21.

La República. (27 de febrero de 1969a). *El Arlequín estrena viernes 28 "Panorama desde el puente"*, p. 21.

La República. (27 de febrero de 1969b). *Anuncio teatral*, p. 31.

La República. (28 de febrero de 1969). *Anuncio teatral*, p. 31.

- La República. (6 de marzo de 1969). *"Panorama desde el puente" poderoso espectáculo hoy, viernes y sábado*, p. 28.
- La República. (11 de marzo de 1969). *Anuncio teatral*, p. 14.
- La República. (29 de noviembre de 1975). *Divertida comedia estrena El Arlequín*, p. 20.
- La República. (3 de marzo de 1976). *"Equus" se estrena el viernes*, p. 21.
- La República. (5 de marzo de 1976). *Hoy estrenan "Equus"*, p. 22.
- La República. (6 de marzo de 1976). *Anuncio teatral*, p. 22.
- La República. (12 de marzo de 1976). [Fotografía], p. 22.
- La República. (1.º de abril de 1976). [Fotografía], p. 22.
- La República. (10 de abril de 1976). [Fotografía], p. 22.
- La República. (23 de abril de 1976). *"Anillos para una dama" hoy*, p. 23.
- La República. (24 de abril de 1976). *Anuncio teatral*, p. 31.
- La República. (28 de abril de 1976). [Fotografía], p. 23.
- La República. (14 de julio de 1976). *"Pequeños asesinatos" en el Teatro Arlequín*, p. 23.
- La República. (17 de julio de 1976). *Hoy estreno en el Teatro Arlequín*, p. 23.
- La República. (18 de julio de 1976). [Fotografía], p. 26.
- La Voz Universitaria (s. d.). *Escenas de "Pígalión"*, p. 13.
- L. A. V. Q. (22 de setiembre de 1964). Comentario de teatro. *La República*, p. 24.
- L. A. V. Q. (12 de mayo de 1965). Comentario de teatro. *La República*, p. 2.
- Lemarchand, J. (1974). Prólogo. En E. Ionesco. *Obras completas*. Traducción del francés por L. Echávarri y M. Martínez Sierra. Madrid, España: Editorial Aguilar.
- Loaiza, N. (7 de abril de 1968). "La colina": auto sacramental de Daniel Gallegos. *La Nación*, pp. 59 y 91.
- Loaiza, N. (7 de marzo de 1969). 7 preguntas a Carlos Catania sobre "Panorama desde el puente". *La Nación*, p. 47.
- Loaiza, N. (16 de agosto de 1971). "La promesa": un compromiso del Teatro Arlequín con la cultura contemporánea. *La Nación*, p. 51.
- Loaiza, N. (26 de agosto de 1971). "La promesa" del autor soviético Arbusov. *La Nación*, p. 43.
- Loaiza, N. (10 de marzo de 1973). Jean Moulaert habla sobre algunos aspectos del teatro en Costa Rica. *La Nación*, p. 45.
- Loaiza, N. (25 de enero de 1976). Otra vez "La colina". *Áncora, La Nación*, p. 8.

- Luneta 48 (pseud.). (29 de setiembre de 1964). "Ese algo de Dávalos". Comedia escrita y dirigida por Daniel Gallegos. *La Prensa Libre*, pp. 2-A y 5-A.
- Madrigal, M. (3 de agosto de 2012). Adiós, Jean. *Página Quince, La Nación*, p. 30 A.
- Marín Cañas, F. (3 de diciembre de 1957). "Desde mi butaca": drama y comedia en el Arlequín. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Marín Cañas, F. (21 de enero de 1958). Un balance favorable (I). *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Marín Cañas, F. (23 de enero de 1958). Un balance favorable (II). *Diario de Costa Rica*, pp. 4 y 28.
- Marín Cañas, F. (30 de marzo de 1958). Arriba el telón. El programa Chéjov. *Diario de Costa Rica*, pp. 4 y 7.
- Marín Cañas, F. (25 de octubre de 1958). "Desde mi luneta". "Vidas privadas". *Diario de Costa Rica*, p. 12.
- Marín Cañas, F. (10 de febrero de 1959). "Desde mi luneta". Oscar Cossío en la obra de Bloch, y los cuadros de Juan Luis Rodríguez. *Diario de Costa Rica*, p. 2.
- Marín Cañas, F. (abril de 1959). Dos autores costarricenses y la posibilidad de un teatro tico. Leyendo a Alberto F. Cañas y a Daniel Gallegos. *Revista Brecha*, 3, 8, 23-24.
- Marín Cañas, F. (9 de mayo de 1959). "La luna es azul" en el Arlequín. *Diario de Costa Rica*, p. 2.
- Marín Cañas, F. (20 de noviembre de 1959). Sagrario Pérez Soto en "La Lección" y "La Lección" de Sagrario Pérez Soto. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Mas Herrera, O. E. (26 de abril de 1968). "La colina". *La Nación*, p. 30.
- Mayer, R. de. (6 de noviembre de 1973). Molière (I). *La Nación*, p. 3-B.
- Mayer, R. de. (8 de noviembre de 1973). Molière (II). *La Nación*, p. 3-B.
- Menanti (pseud.). (15 de octubre de 1955). Teatro permanente de cámara de la Universidad de Costa Rica, *La República*, p. 8.
- Mesén Sequeira, O. M. (2014). *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su "obra única"*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Miller, A. (2012). Panorama desde el puente. Edición y traducción de Ramón Espejo Romero. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- M. M. M. (21 de octubre de 1956). La reciente temporada de "El Arlequín". *Diario de Costa Rica*, p. 21.
- M. M. M. (6 de julio de 1957). "Mis tres ángeles". *La Nación*, p. 34.
- M. M. M. (7 de noviembre de 1958). "Vidas privadas". *La Prensa Libre*, p. 9.
- M. M. M. (9 de noviembre de 1959). "Los pocos sabios". *La Prensa Libre*, p. 2.
- M. M. M. (11 de mayo de 1965). "El baile". *La Prensa Libre*, p. 4.

- Monestel Arce, Y. (25 de marzo de 1958). Antón Chéjov encuentra buen clima en el Arlequín. *La Prensa Libre*, p. 4.
- Morales, C. (14 de noviembre de 1972). "El cepillo de dientes": triunfo del Arlequín. *La Nación*, p. 16.
- Morales, C. (25 de noviembre de 1972). "La casa", nerviosismo ante diálogo deficiente. *La Nación*, p. 16.
- Morales, C. (24 de junio de 1973). "Delicado equilibrio" es Albee a su manera. *La Nación*, p. 16.
- Morales, C. (2 de agosto de 1973). "La noche de los asesinos" y noche de buen teatro. *La Nación*, p. 16.
- Morales, C. (13 de setiembre de 1973a). "El enfermo imaginario". *La Nación*, p. 89.
- Morales, C. (13 de setiembre de 1973b). "El cornudo imaginario", risas, camelos y fisga. *La Nación*, p. 127.
- Morales, C. (18 de noviembre de 1973). "La fiaca" entre lo mejor del año. *La Nación*, p. 16-A.
- Morales, C. (29 de marzo de 1974). "La ratonera", un éxito sin reservas. *La Nación*, p. 21-B.
- Morales, C. (23 de febrero de 1975). "Flor de cactus", buen trabajo de lo efímero. *La Nación*, p. 6-B.
- Morales, C. (9 de junio de 1975). "El tuerto es rey" simbolismo fallido. *La Nación*, p. 9-B.
- Morales, C. (2 de diciembre de 1975). "Como lo hace la otra mitad", diversiones de fin de año. *La República*, p. 9.
- Morales, C. (18 de diciembre de 1975). Calidad y constancia en el teatro de 1975. *La República*, p. 11.
- Morales, C. (9 de marzo de 1976). "Equus", madurez de Shaffer en un punzante psico-drama. *La República*, p. 21.
- Morales, C. (27 de abril de 1976). "Anillos para una dama", ciertas ambigüedades. *La República*, p. 23.
- Morales, C. (20 de julio de 1976). "Pequeños asesinatos" de doble ironía. *La República*, p. 23.
- Morales, C. (21 de setiembre de 1976). "Tarantela" para sonreír. *La República*, p. 9.
- Morales, C. (28 de febrero de 1977). "La gaviota" de lo más íntimo. *Semanario Universidad*, p. 9.
- Morales, C. (13 de junio de 1977). "Una bruja en el río" indagación lírica. *Semanario Universidad*, p. 9. Morales, C. (22 de setiembre de 1977). "Jorge Dandin" desubicado. *Semanario Universidad*, p. 9.
- Morales, C. (16 al 22 de diciembre de 1977). "Antropofagia de salón": Sigamos con la fiesta. *Semanario Universidad*, p. 8.

- Morales, C. (16 al 23 de diciembre de 1978). Teatro 78. Crisis de calidad y de público obliga a más apoyo del Gobierno. *Semanario Universidad*, pp. 14-15.
- Morales, C. (24 al 30 de diciembre de 1978). "La visita del inspector". *Semanario Universidad*, p. 11.
- Mora Rodríguez, A. (28 de abril de 1968). "La colina": signo de interrogación para [la] conciencia religiosa. *Eco Católico*, p. 21.
- Moulaert, J. (10 de noviembre de 1955). La *première* del Teatro de Cámara. *La Nación*, p. 6.
- Moulaert, J. (9 de marzo de 1956). "La zapatera prodigiosa": éxito anoche del Teatro Universitario. *La Nación*, p. 7.
- Moulaert, J. (27 de marzo de 1956). [Sin título]. *La Nación*, p. 2.
- Moulaert, J. (7 de abril de 1957). Gran éxito de público la obra "Delito en la Isla de las Cabras". *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Moulaert, J. (4 de setiembre de 1960). Actualidad del teatro en Costa Rica. *La República*, pp. 12-13.
- Moulaert, J. (25 de noviembre de 1979). "El teatro de las vacas flacas". *Áncora, La Nación*, p. 6.
- Orozco S., A. (julio-agosto de 1985). Teatro Tiempo. Llegó la hora de arriesgar. *Revista Aportes* 5 (25), 40-41.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.
- Pedraz, S. (29 de abril de 1968). La muerte de Dios. *La Nación*, p. 79.
- Picado, L. (25 de abril de 1976). "Anillos para una dama" Estreno de Gala en El Arlequín. *La Nación*, p. 4-B.
- Picado, L. (22 de setiembre de 1976). "Tarantela" un peldaño válido. *La Nación*, p. 4-B.
- Polls, E. (26 de marzo de 1973). Llevamos al pueblo lo mejor del teatro. *Semanario Universidad*, p. 3.
- Quesada Pacheco, M. A. (1996). Nuevo diccionario de costarrriqueñismos (Segunda edición). Cartago, Costa Rica: Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Quirós, M. (12 de abril de 2007). Entrevista. 40 años de misión cumplida. *Suplemento Viva, La Nación*, p. 1. Recuperado de <http://www.nacion.com/viva/2007/abril/12/espectaculos1059309.html>
- Ramos, L. (9 de abril de 1957). "Delito en la Isla de las Cabras", bajo el signo de la excelencia. *La Nación*, p. 16.
- Ramos, L. (9 de mayo de 1967). La sonrisa de Colette en el Teatro Nacional. *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Ramos, L. (29 de noviembre de 1972). Embestida a "La casa", drama de Daniel Gallegos. *La Nación*, p. 16.

- Ranucci, L. (4 de setiembre de 1960). Actualidad del teatro en Costa Rica. *La República*, pp. 12 y 14.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española* (edición vigésima tercera). Edición del tricentenario. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. (1726). *Diccionario de Autoridades*. Recuperado de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios>
- Revista Brecha. (octubre de 1956). *Brújula Quieta. El Arlequín en acción*, 1, 2, 20.
- Revista Brecha. (enero de 1957). *Brújula Quieta. Esculturas de Néstor Z. Guzmán en El Arlequín*, 1, 5, 25-26.
- Revista Brecha. (febrero de 1957). *Brújula Quieta*, 1, 6, 25.
- Revista Brecha. (mayo de 1957). *Brújula Quieta*, 1, 9, 25-26.
- Revista Brecha. (julio de 1957). *Brújula Quieta*, 1, 11, 24-25.
- Revista Brecha. (agosto de 1957). (s. t.). 1, 12, 49-50.
- Revista Brecha. (octubre de 1957). *Brújula Quieta*. 2, 2, 23.
- Revista Memoria Escénica. (octubre de 2012). *Cuando se calló el apuntador*, 1(1), 36-38.
- Riesgo, J. F. (25 de abril de 1957). Al margen de la polémica. El Arlequín, un fenómeno cultural en el mismo medio. *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Rodríguez, C. (27 de mayo de 1964). "Tartufo" en el Nacional. *La Nación*, p. 51.
- Rodríguez, C. (9 de agosto de 1966). Esfuerzo digno de apoyo: El Arlequín se atreve con Strindberg. *La Nación*, p. 23.
- Rodríguez, C. (13 de agosto de 1966). Más sobre el autor de "Froken Julie" que nos presentará El Arlequín. *La Nación*, p. 30.
- Rodríguez, C. (21 de agosto de 1966). El estreno de "La señorita Julia". *La Nación*, p. 21.
- Rodríguez, C. (27 de agosto de 1966). El teatro y la reputación de que ahora goza la profesión de las tablas. *La Nación*, p. 26.
- Rodríguez, C. (10 de mayo de 1967). Continúa éxito de "Gigi" en el Teatro Nacional. *La Nación*, p. 16.
- Rodríguez, C. (14 de abril de 1968). El crimen de "Colina". Con el criterio de los censores no podría llevarse a escena el drama bíblico de Job. *La Nación*, p. 8.
- Rodríguez, C. (24 de abril de 1968). Lucubraciones colinescas: Daniel Gallegos en el lago de los ateos. *La Nación*, p. 23.
- Rodríguez, C. (30 de abril de 1968). La religión y el Sr. Pedraz. *La Nación*, p. 16.
- Rodríguez, J. L. (6 de agosto de 2012). En memoria de Jean Moulaert. *Foro, La Nación*, p. 49-A.

- Rojas, X. (1957). *Informe de México. Primer Congreso Panamericano de Teatro, octubre de 1957*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>
- Roldán (pseud.). (21 de mayo de 1964). Radar. *La República*, p. 6.
- Roldán (pseud.). (13 de mayo de 1965). Radar. *La República*, p. 6.
- Roldán (pseud.). (18 de agosto de 1966). Radar. *La República*, p. 6.
- Roldán (pseud.). (20 de abril de 1968). Radar. *La República*, p. 9.
- Román Armendáriz, S. (s. d). *Resumen*. Recuperado de http://sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=207
- Ross, M. (30 de marzo de 1970). "Comedia negra" es más que una obra divertida. *La Nación*, p. 47.
- Rovinski, S. (22 de setiembre de 1964). "Ese algo de Dávalos". *La Prensa Libre*, p. 2-A.
- Ruiz Ramón, F. (2001). *Historia del Teatro Español del Siglo XX* (duodécima edición). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Sáenz González, G. (4 de setiembre de 1960). Actualidad del teatro en Costa Rica. *La República*, pp. 12 y 30.
- Sáenz González, G. (diciembre 1961). Helen Hayes en El Arlequín. *Aros. Revista de Cultura Vol. 2*(10), 4.
- Sáenz González, G. (24 de setiembre de 1976). [Declaraciones] De excelente califican obra teatral "Tarantela". *Excelsior*, p. 3, Secc. Segunda.
- Sáenz González, G. (4 de febrero de 1988). Tía Irma. *La Nación*, p. 15-A.
- Sáenz González, G. (2003). *Piedra Azul: Atisbos en mi vida*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Sáenz González, G. (5 de agosto de 2012). Jean Moulaert y el teatro. *Áncora, La Nación*, p. 3.
- Salmón, A. (6 de junio de 1976). En "La colina" se logra dar la visión que, sobre Dios, debe tener el hombre actual. *Excelsior* (de México), p. 5.
- Sancho Colombari, A. (1955). *Débora* (vol. 1). San José, Costa Rica: Imprenta Nacional.
- Sancho Colombari, A. (12 de junio de 1956). La dirección de Jean Moulaert impuso el "Teatro de Bolsillo". *La República*, p. 2.
- Sancho Colombari, A. (1956). *Taller de Reparaciones (Se reparan seres humanos)* (vol. 2). San José, Costa Rica: Imprenta Vargas.
- Servet, M. [A.]. (23 de abril de 1957). "Delito en la Isla de las Cabras". *Diario de Costa Rica*, p. 4.
- Solís, J. (21 de abril de 1968). "La colina" es positiva, pero le falta profundidad. *Eco Católico*, p. 22.
- Solís Zeceña, S. (1991). *El movimiento teatral costarricense (1951-1971)* (Tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San Pedro, Costa Rica.

- Steffen, I. de. (23 de setiembre de 1964). Con un grupo artístico. Charlando acerca de "Ese algo de Dávalos". *La Prensa Libre*, p. 1-B.
- Strindberg, A. (1983). *Teatro de cámara*. Madrid, España: Alianza Tres.
- Suñol, J. (28 de abril de 1959). Correo de la tarde. "La luna es azul". *La Prensa Libre*, p. 2.
- Tassis, J. (23 de agosto de 1959). Un drama de libertad. *La República*, pp. 12 y 21.
- Tassis, J. (4 de setiembre de 1960). Actualidad del teatro en Costa Rica. *La República*, pp. 12 y 30.
- Tévar Angulo, J. M. (2012). José Tamayo: La búsqueda desde el exterior de una estética innovadora para la escena española de posguerra (1949-1951). *Revista EPOS, XXVIII*, 195-213. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/12271>
- Tovar, E. (18 de abril de 1991). Resucita el Teatro Arlequín. *Viva, La Nación*, p. 6.
- Ucelay, M. (1990). Introducción. En F. García Lorca. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (pp. 10-31). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ulloa Barrenechea, R. (18 de abril de 1961). Éxito en El Arlequín de "A media luz los tres". *La Prensa Libre*, p. 4-D.
- Universidad de Costa Rica. (1952). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1953). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1954). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1955). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1956). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1957). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1958). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (1959). *Anales de la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica.
- Uriz, F. J. (1983). Prólogo. En A. Strindberg. *Teatro de Cámara*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 10.
- Vieites, M. F. (abril-junio, 2013). La idea del teatro en Leandro Fernández de Moratín: entre la educación popular y la imaginación sistémica. *Revista ADE-Teatro*, 145, 106.

Vincenzi, B. (31 de mayo de 1964). "Tartufo" de Molière. *La Nación*, p. 82.

Vincenzi, B. (2 de mayo de 1967). "Gigi". *La Nación*, p. 57.

Vincenzi, B. (28 de abril de 1968). "La colina". *La Nación*, p. 24.

Zamora, M. Ch. de. (7 de mayo de 1967). Algo sobre "Gigi". *La Nación*, p. 89.

Zeledón Cartín, E. (2004). *Del viejo San José*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 138-139. Recuperado de https://books.google.co.cr/books?id=V_7eSHxFbroC&pg=PA138&dq=Qu%C3%A9+era+el+Refugio+en+San+José&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwj3m4WN5vDKAhUHpR4KHQYeANIQ6AEIGzAA#v=onepage&q=Qu%C3%A9%20era%20el%20Refugio%20en%20San%20José&f=false

Archivos personales consultados:

1. Archivo personal de la pintora Jeannina Blanco.
2. Archivo personal de la historiadora del arte Flora Marín Guzmán.
3. Archivo personal de Daniel Gallegos donado a la autora.
4. Archivo personal de la investigadora Olga Marta Mesén Sequeira.
5. Archivo fotográfico de Maruja Trejos Escalante.

Entrevistas:

1. Entrevista realizada por la autora a Guido Sáenz González del día 5 de abril de 2013 y conversación telefónica del día 27 de agosto de 2013.
2. Entrevista realizada por la autora a Kitico Moreno, el día 19 de setiembre de 2013.

Páginas web consultadas:

Fundación Federico García Lorca. (s. f.). *Biografía. Una vida en breve*. Recuperado de <http://www.garcialorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>

Monografías.com. (s. f.). *Presidentes de Guatemala*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos12/presguat/presguat.shtml#ixzz3oeGwGLwY>

The Official Websites of Helen Hayes. (s. f.). *Helen Hayes*. Recuperado de <http://www.helenhayes.com/>

ACERCA DE LA AUTORA

Olga Marta Mesén Sequeira es *magister litterarum* en Literatura Española, licenciada en Ciencias Económicas con énfasis en Administración de la Universidad de Costa Rica y diplomada en Presupuesto Público por el Instituto de Estudios de Administración Local de Madrid, España. Ha complementado sus estudios en esos campos con la Historia del Arte.

Ha sido instructora de los talleres de Presupuesto Público de la Cátedra de Auditoría Gubernamental, de la Universidad de Costa Rica; docente invitada de los cursos de Identidad, Pensamiento, Arte y Cultura de Latinoamérica del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional; e investigadora colaboradora del proyecto: *Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a 1980. Una lectura desde la perspectiva de género*. Fue ponente en el “Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada: Teoría de la Literatura y Diálogos Interdisciplinarios”, celebrado en la Universidad de Costa Rica en marzo de 2014, y en el “Encuentro Mesoamericano Escritura-Cultura”, llevado a cabo en el Instituto Cultural de México en agosto de ese mismo año. En la radio de la Universidad de Costa Rica, ha participado, en varias ocasiones, al programa *Compartiendo la Palabra*. Además, ha sido presentadora de libros y jurado de los Premios Áncora (del periódico *La Nación*), rama de teatro.

Actualmente, se dedica a la investigación en el campo de la literatura y el teatro; colabora con artículos para *Cuadrante*, *Revista de Estudios Valleinclinianos e Históricos* y para *ADE-Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España) y es coordinadora-instructora del Taller de Literatura y Lectura del Instituto Cultural de México.

Es autora de *Una poética de lectura en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón María del Valle-Inclán y *El teatro de Daniel Gallegos Troyo: Su “obra única”*, ambos publicados bajo el sello de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

La licencia de este libro se ha
otorgado a su comprador legal.

Adquiera más de nuestros
libros digitales en la [Librería UCR](#)



El Teatro Arlequín de Costa Rica, creado en 1955 como un teatro de cámara de la Universidad de Costa Rica, a propuesta del director del Teatro Universitario de entonces, Lucio Ranucci, como una forma de complementar las actividades del Teatro Universitario, fue asumido al año siguiente (1956) por un grupo de personas interesadas en mantener viva la actividad teatral de alto nivel en Costa Rica.

La actividad de esta importante agrupación, la Asociación Cultural Teatro Arlequín, se mantuvo durante veintitrés años. Sus integrantes, personalidades muy reconocidas en el ámbito académico, cultural y social costarricense, se prodigaron con la enorme responsabilidad de dar a conocer los autores dramáticos más connotados y en el montaje de sus obras. Al mismo tiempo, desplegaron una importante labor de difusión de pintores, escultores y escritores, en una sala de exposiciones anexa al local que utilizaron desde el inicio, en la calle 9 de San José, la cual solo se vio interrumpida cuando, a partir de 1963, utilizaron el Teatro Nacional para sus presentaciones. Cuando el Teatro Arlequín volvió a tener una nueva sede (1972), esta vez en la calle 13, volvieron a abrir la sala de exposiciones.

Los *Arlequines*, como ellos mismos se bautizaron, se pueden considerar la simiente y base del desarrollo escénico en Costa Rica, a partir de la segunda mitad del siglo XX.