

EXPRESIONES DE UN TEATRO REGIONAL, ARGENTINO Y AMERICANO. RICARDO ROJAS, JUAN PONFERRADA Y BERNARDO CANAL FEJOO

Graciela González de Díaz Araujo

En el período comprendido entre 1939 y 1963, los pensadores argentinos vuelcan en sus ensayos literarios una actitud de indagación y búsqueda de lo argentino y americano en los paisajes, hombres, costumbres, mitos y raíces telúricas y raciales. La meta planteada es el descubrimiento de lo substancial del país en sus ámbitos rurales o urbanos¹.

En este clima fecundo de cuestionamiento y renovación espiritual, tres poetas norteos, trasladan dichas inquietudes a la escena nativa. Sus originales obras de teatro regional trascienden el localismo, con una evidente proyección hacia lo argentino y americano. Las puestas en escena congregan a importantes actores, directores, escenógrafos y coreógrafos que participan de estos verdaderos "espectáculos dramáticos" donde la música, el coro y la danza resultan

¹ Ver en las obras Radiografía de La Pampa (1933), La cabeza de Goliath (1940), Sarmiento (1946), Los invariantes históricos en el Facundo (1947), Muerte y transfiguración de Martín Fierro (1948) de Ezequiel Martínez Estrada; Historia de una pasión Argentina (1935) de Eduardo Mallea y El hombre que está solo y espera (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz.

importantes signos de teatralidad" que recuperan rasgos de las fiestas y rituales primitivos.

En el transcurso del trabajo, intentaremos establecer una caracterización, relación y diferenciación de los textos más representativos, considerados por separado hasta la actualidad.

Búsqueda de un teatro regional, argentino y americano.

Los tres dramaturgos estudiados parten de algunas premisas básicas que los identifican, más allá de sus diferencias. Son hombres del interior, que a pesar de vivir en Buenos Aires, mantienen un vínculo estrecho con su lugar natal y producen obras originales de inspiración autóctona en lo literario, musical y plástico.

El tema vertebrador de sus producciones es el de la relación con la tierra. Esa tierra, teñida por las sugerencias y recuerdos de infancia y adolescencia, aparece mostrada en lo hondo, con su historia, tradiciones, mitos y leyendas y con su religiosidad particular en la que convergen elementos paganos e ideas cristianas en la suma de un pasado indígena e historia española.

Ponferrada participa de esta inquietud y aunque no sostenga medulosas tesis expresadas en ensayos, insiste en el vínculo o "nexo umbilical con el solar nativo que es la tierra en lo más hondo con sus anejos de tradición y cierta religiosidad"².

En textos destinados a la reflexión crítica, Rojas y Canal Feijóo denuncian y cuestionan la actitud cosmopolita y europeizante propia del "colonialismo" que engendra miedo a la autenticidad. "La necesidad de apelar al gran teatro ajeno revela la incapacidad de producir el propio,

2 Juan O. PONFERRADA . En: "Encuesta a la literatura argentina Contemporánea"; Buenos Aires, CEAL. (Capítulo N° 140. "La historia en la literatura argentina"). p. 291.

en pos de la copia de los últimos procesos de los tablados extranjeros."³

El rescate de las tradiciones vernáculas se proyecta raigalmente en el ámbito de una cultura indoamericana -en la visión euríndica de Rojas- o simplemente americana -para Canal Feijóo- superadora de los aislamientos localistas y caracterizada por un ancho sentido universal.

La perspectiva del teatro histórico recreador o formulador de mitos lejanos o próximos en el tiempo rescata el pasado para expresar e interpretar el presente y explicar los hechos actuales y proyectarse al futuro.

Ambos insisten en el carácter orientador del teatro como una especie de antorcha de verdad y libertad, revelador del destino del pueblo. Si Rojas "enseña, aclara, avisa, denuncia"⁴, Canal propone un hecho escénico nacional como expresión de la lucha de un pueblo por su libertad y con carácter comunitario y convocador.

El teatro histórico, localizado en el tiempo debe captar el idioma, los problemas sociales, morales o estéticos de la comunidad "y dirigirse al espíritu, la conciencia o a la sensibilidad de sus prójimos y contemporáneos". En un movimiento de zig-zag propio del folklore, el teatro sale del pueblo y vuelve a él transformado en materia artística propiciando la identificación y la reflexión." El dramaturgo cumple la misión de alcanzar las apetencias nacionales para que el pueblo-público, destinatario directo se reconozca en la expresión de esa conciencia colectiva"⁵.

Las obras -por el particular tratamiento de los mitos- ofrecen símbolos de la fe en el destino de la Nación y la

3 Bernardo CANAL FEIJOO. "Historia y Teatro". En: Revista de Estudios de Teatro, V. Buenos Aires, INET. Comisión Nacional de Cultura, 1962.

4 Antonio PAGES LARRAYA. "Imagen de Ricardo Rojas". En: Revista Iberoamericana, Vol. XXIII, N° 46, Iowa Julio, Diciembre 1958. pág. 314.

5 Cf. Bernardo CANAL FEIJOO. "En el principio era el teatro". En: Cuaderno de Cultura Teatral, N° 18. Buenos Aires, INET. Comisión Nacional de Cultura, 1941.

esperanza en la concreción de un orden nuevo, construido por el Hombre americano, en pos de la libertad.

En *Sobre el americanismo de Ricardo Rojas*, Canal Feijóo alude a los conflictos de la tierra y de las razas aborígenes y critica la concepción euríndica por antiindigenista. "Percibe un fondo de indigenismo escenográfico y ceremonial que depende de un rigorismo dogmático no exento de esoterismo y escamotea el drama humano auténtico, la acción espontánea y libre del alma americana deseosa de librarse del yugo de la servidumbre impuesto por la conquista. Empero, estos defectos se atenuan en *Ollantay* y *La Salamanca* en favor de la construcción teatral"⁶.

Por último, se advierten propuestas teatrales comunes superadoras del realismo por medio de la transfiguración y sugestión poética y por el deseo de trascender la realidad particular y elevarla al plano universal, mediante el acertado uso de los símbolos y el desplazamiento de masas en escena.

Las obras se insertan en las líneas evolutivas del teatro regional de raíz folklórica con casos, leyendas y fiestas tradicionales o en el teatro histórico de temática gauchesca o indígena.

Teatro regional de raíz folklórica: casos, leyendas y fiestas.

Bernardo Canal Feijóo reelabora *Los casos de Juan* (1954)⁷, el Zorro o Juancito y dramatiza el ciclo de la picaresca criolla.

Realiza una verdadera "proyección" del material folklórico respetando sus características métricas y temáticas. En esa tarea de jugar se advierte su propia personalidad y particular concepción del teatro popular. La obra se estructura con un prólogo y epílogo en verso y dieciocho casos en verso y prosa. Reaparece el tema del pueblo que recobra

6 Bernardo CANAL FEIJOO . "Sobre el americanismo de Ricardo Rojas". En: Revista Iberoamericana, ya Cit., pp. 224-225.

7 Citaremos las obras con las fechas de los estrenos.

su individualidad en la búsqueda de su libertad: "Y es que en los casos del pueblo/el pueblo sueña su teatro/.Dramatizar esas fábulas/es llevarlas a su efecto;/quien logre hacerlo fielmente/logrará el teatro del pueblo"⁸.

El teatro ligado por la temática a la tierra natal y basado en leyendas y supersticiones muestra intentos de síntesis de "elementos que conectan el pasado indígena, la historia española y los substratos religiosos a través de los grandes temas de la conciencia universal"⁹. Para la articulación de dichos elementos, Rojas, Ponferrada y Canal Feijóo seleccionan la forma escénica del "misterio medieval" por su carácter alegórico y sus posibilidades expresivas.

En *La Salamanca* (1943) los personajes genéricos, característicos del "misterio" -en el que finalmente triunfa el Bien-Amo, Peregrino, Doncella y Viuda se introducen en una cueva mágica o Salamanca. El demonio autóctono, Zupay, posee cortejo de personajes mímicos o "figurantes" formado "por seres mitológicos y legendarios de prosapia folklórica. El runutaurunco (hombre tigre), la mulánima (mula con alas), el Basílisco (pequeño dragón), el Chiqui (genio de la fatalidad), el Kacuy (pájaro nocturno) y el "Mandinga" participan del aquelarre y danzan frenéticamente".

Rojas vuelve al paisaje natal y a la tradición legendaria enraizada en el Noroeste, como fuentes inspiradoras. Reelabora, una vez, más la leyenda fáustica, para desentrañar el sentido de un tema universal, situándolo en una comarca provinciana, en una región hispanoamericana, con personajes reales, españoles nacidos en América, aborígenes y seres imaginarios extraídos del substrato de creencias y supersticiones del ámbito de Santiago del Estero. La doctrina euríndica respalda el texto y la ambientación escenográfica. Se

8 Bernardo CANAL FEIJOO, Los casos de Juan. Buenos Aires, CEAL, 1967. pág. 136.

9 Perla ZAYAS de LIMA . Relevamiento del teatro argentino (1943-1975). Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1983. p. 58.

advierte la alusión al mestizaje entre lo español y lo indígena.

El trigo es de Dios (1947) de Juan Ponferrada refleja elementos del ritual de la siembra y de la leyenda de "la higuera en la Cruz" que gravita en las costumbres del Noroeste Argentino. La historia bíblica de Ruth y Booz se enraiza en la propia tierra natal conjugando lo regional con lo universal.

La tierra, tema vertebrador de la obra de Ponferrada, se enlaza a "un inoculto amor por el hacer del pueblo y las motivaciones del folklore" en *El carnaval del diablo* (1943).

Con el celo de un cuidadoso investigador folklórico-similar al de Augusto Raúl Cortazar en *El carnaval en los valles calchaquíes*— describe los pasos rituales de la fiesta, dándole la forma escénica de "tragicomedia". Género mixto en el que alterna el conflicto trágico de los dueños de casa y el forastero con el clima propio de fiesta, el lenguaje elevado en verso con el lenguaje coloquial y regional que apunta al pintoresquismo y color local. "Tragicomedia" que rescata de la aparente oposición en la búsqueda de la salvación "el fondo común derivado de la antigua Fiesta en la que se unen la alegría y felicidad del cambio, al dolor de saber que se exige un sacrificio del pasado y que el pasado, pese a todo retorna"¹⁰

El carnaval aparece regido por deidades indígenas. El Chiqui —genio de la fatalidad— ha cambiado su máscara por la del Pucllay —Dios de la alegría— y desencadena el conflicto trágico que se inserta en un espectáculo de rara vistosidad y belleza.

Las acotaciones preliminares a la obra anticipan su originalidad. El autor aporta un glosario de voces y modos regionales usados, notas sobre "La Chaya" y el ritual de la fiesta del Pucllay y las partituras de los seis motivos corales.

Ponferrada ha expresado la honda raigambre mitológica y mágica del carnaval, la tendencia a la nivelación social

10 Francisco ADRADOS R... Fiesta, comedia y tragedia. Barcelona, Planeta, 1972. p. 607.

y el desborde orgiástico de los seres libres de ataduras que buscan el desahogo y el estallido durante este período. Nuestro poeta catamarqueño ha captado y expresado mejor que ningún otro autor la relación entre Rito y Teatro. Ha planteado una estructura teatral en la que presenta la germinación, la plenitud el marchitamiento y la degradación del ciclo agrario. "El espíritu del Pucllay (Baco-Zagreo, muerto y asociado a las vicisitudes de la naturaleza) brotará de nuevo con los primeros frutos del estío"¹¹.

Teatro regional histórico gauchesco.

El mito popular heroico y el mito popular religioso.

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón (1944) de Bernardo Canal Feijóo, confeccionado como un "film" - por su extensión, cantidad de personajes y dificultades para ser representada en escenarios cerrados- plantea también la relación entre Rito y Teatro. Canal, estudioso por excelencia de los rituales y de los espectáculos dramáticos primitivos,¹² ha observado el carácter de representación de los actos de culto primitivo y ha señalado el nacimiento de la tragedia en el momento en que lo que es culto vuelve la espalda al altar y se dirige al mundo. En su "misterio popular" formula un mito. El protagonista se va transformando en el arquetipo. Sus escasas intervenciones que resultan decisivas en la lucha por la libertad y el respeto alcanzan tintes legendarios en los cantares y decires de los paisanos. El pueblo, en un acto de reflejosocial y de adhesión afectiva, deposita su confianza y admiración en el héroe que simboliza una imagen tácita de redención, esperanza y deseos de liberación.

Nuevamente estamos en presencia de un ritual que promueve la esperanza mediante la visión de un héroe enfren-

11 Juan PONFERRADA :. El Carnaval del Diablo. Buenos Aires, Eudeba, 1968. p. 162.

12 Ver Bernardo CANAL FEIJOO. Burla, Credo y Culpa en la creación anónima. Buenos Aires, Nova, 1951.

tado en un "agon" o combate en el que muere y resucita. Sus seguidores advierten en él, la encarnación del héroe. El mito pleno de simbología puede ser interpretado en "el misterio siguiendo a Raúl Castagnino, en tres direcciones. Como variante de un teatro gauchesco que yacía en el olvido, como legítimo "misterio" en relación con la forma medieval cristiana que universaliza y aporta mayor trascendencia a las denuncias de la literatura gauchesca proyectando la figura rebelde del gaucho protector de desvalidos en un sentido de redención, dolorosa pero esperanzada en la que Silverio se equipara con la figura de Jesús en el Calvario y por último, el planteo del misterio final de su desaparición física por el que asciende al plano mítico y se propone la esperanza mesiánica de un posible retorno al menos como la idea redentora de una prédica de la rebeldía y la libertad"¹³.

El tema del arraigo y la propiedad de la tierra, estudiado por Jorge Rivera, surge en el marco histórico y como factor desencadenante del conflicto y se relaciona con "los fantasmas de la imposición y la imposibilidad de arraigar en la tierra y concebirla como centro de gravedad de su cultura, su identidad espiritual y su vida material"¹⁴.

El tratamiento del tema de la rebeldía del hombre enfrentado y enfrentando a una autoridad abusadora y prepotente que lo persigue injustamente y lo despoja de lo suyo se inscribe en la línea de la literatura y el teatro gauchesco heredero de Martín Fierro, de Moreira, del Zoilo de *Barranca abajo*. La localización en el tiempo y los documentos consultados en los archivos santiagueños le confieren el carácter de teatro histórico localizado en el tiempo. El autor proyecta la anécdota de la región natal, en un marco argentino y americano. El conflicto de Silverio es la encarnación del sentimiento trágico gravitando en función de la historia. Más allá del regionalismo se proyecta a un plano nacional y por ello mismo, auténticamente americano.

13 Cf. Raúl CASTAGNINO. "Dos siglos de teatro gauchesco" En: Teatro, Año 4, N° 12. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín. 1983. pág. 9.

14 Jorge RIVERA.: "El drama de la posesión de la tierra". En: Teatro ya. cit., pp. 29-30.

Teatro regional de temática indígena.

La temática indígena es tratada desde dos perspectivas diferentes por nuestros autores. Si bien coinciden en la elección de la "tragedia americana" como unidad expresiva, en la recuperación de temas tradicionales y en la proyección de lo individual al plano de lo americano, rescatan los temas históricos con diferentes modulaciones.

El *Ollantay* (1939) de Ricardo Rojas no pretende solamente ser una pieza con indios sino una tragedia que refleje una etapa de las Indias como tierra de América. El autor recupera el tema del *Ollantay* tradicional, cambia el final feliz por considerarlo inauténtico y propone otra versión en la que el héroe es ajusticiado y muere. En la obra aparece otro rebelde, el indio Ollantay -hombre de la tierra-, que se subleva por amor contra el orden establecido por el Inca y fecunda a Coyllur -mujer de origen solar- fundando un orden nuevo. El hijo de ambos será el Hombre Americano, en el que se depositan todas las esperanzas de una futura libertad, como punto de partida para una civilización. Con celo arqueológico, con una encomiable escenografía, con la fuerza poética propia de su original estilo, respaldado por su teoría culturoológica euríndica, recrea el motivo tradicional para rescatar el "mito del ser americano".

Tungasuka (1963) de Canal Feijóo retoma la rebelión indígena, que a fines de 1780 estalló en el Perú liderada por el Inca Tupac Amará. En la tragedia americana reaparece el vínculo tragedia e historia. Luis Ordaz ha reparado en los rasgos substantivos del "misterio" que se reiteran en el tratamiento de la temática indígena¹⁵. Un pequeño Prometeo que sueña con la restauración de su antiguo imperio inca, se levanta ante la fuerza de la autoridad y encuentra la Muerte encarnada por el implacable Visitador Real Areche. Es ajusticiado y sometido a cruentos sufrimientos en la plaza pública. "No se ciñe a una mera reedición histórica, sino que ahonda en un tema de significación histórica decisiva

15 Cf. Luis ORDAZ. Historia del Teatro Argentino. Capítulo. Buenos Aires, CEAL, 1980.

al mostrar el conflicto del conquistador inmerso en un continente impenetrable, la resignación fatalista del indígena, en la política de la Corona y de la Iglesia; las cobardías de los criollos que no saben asumir el destino de su raza, el ansia de libertad, la rebelión ante la injusticia y el nacimiento del ideal americano¹⁶.

La terrible ejecución es narrada por voces del pueblo entre el fragor de los truenos. Se suceden los simbolismos bíblicos y otra vez más, el pueblo contempla a su héroe vencido por la adversidad y lo transforma en el símbolo del Hombre Americano que entrega su vida por los demás en pos de un Nuevo Orden de libertad y de una esperanzada redención.

Música, coro y danza: signos de teatralidad.

En estas obras, aparecen como importantes "signos de teatralidad" o de "escenario", la música, el coro y la danza, apoyados por la iluminación y sonorización. Las memorables representaciones congregaron a figuras de primera línea en el campo de la interpretación, dirección coral, dirección, coreografía, música y artes plásticas¹⁷. Participaron de una empresa común, la de la concreción de estas propuestas escénicas que recuperaban rasgos del "espectáculo dramático primitivo", con un teatro de grandes masas, de inspiración original y autóctona en lo literario, plástico y musical.

Hacia el final de *La Salamanca*, acentuando la victoria del poder celestial, un coro entona el *Magnum Mysterium* del padre Victoria. En *Ollantay*, Rojas se refiere a una composición sinfónica jalonada de temas que se suceden en un progresivo "leit-motiv". El poeta utiliza las modulaciones corales, el plañido y la plegaria para la invocación al Sol y configura un "idilio" o dúo amoroso, con un procedi-

16 Perla ZAYAS de LIMA, op. cit., p.21.

17 Ver Luis ORDAZ, op.cit.

miento musical típicamente romántico¹⁸. El texto de 1939 incluye un fascículo de 26 páginas titulado *Coros*, compuesto por Gilardo Gilardi que aporta la partitura sinfónico coral.

En *El carnaval del diablo*, Ponferrada ofrece las seis partituras de los temas corales "Algarrobo Algarrobal, Vidala, Carnaval Alegre, Alegre como has llegado, Carnaval, Carnavalcito y Baguala". Presenta un coro y dos semicoros en el prólogo y posteriormente un coro y cantores que entonan coplas tradicionales del cancionero popular, acompañados por la "caja". La vidala acompaña el ciclo de la fiesta y se transforma en símbolo del lamento desgarrador ante lo irreparable. En *El Trigo es de Dios* también aparecen trozos cantados por el coro o canciones entonadas por los personajes individualizados.

En *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, la música adquiere importancia singular. Además de las canciones y decires de los paisanos se destaca el procedimiento coral. Las partes corales y musicales fueron compuestas por el maestro Juan Francisco Giacobbe. La música abarca todos los géneros y tipos etnofónicos de la Argentina, comenzando desde lo aborígen puro hasta llegar a lo sinfónico coral¹⁹. En el último acto la actuación coral se transforma en verdadera sinfonía escénica y alternan, dialogando, el coro polifó-

18 Alfredo de la Guardia establece una relación entre el procedimiento musical de Rojas en el segundo cuadro y el de Wagner en las estrofas épicas y los motivos musicales de *La Walkyria* y *Sigfrido*, en: Ricardo Rojas. Buenos Aires, Schapire, 1967. p. 327.

19 Perla Zayas de Lima indica que la obra registra casi todas las formas expresivas propias de un drama épico y místico. En el primer acto se trata de actualizar la forma indígena de "La Chaqueña", y la danza monotemática salvaje. La música criolla del Norte surge en la vidala que también expresa en su esencia íntima el símbolo de Silverio; vidala que a manera de tema conductor, recorrerá todos los momentos dramáticos y corales de la obra. Para ello se ha buscado individualizar el símbolo criollo de Silverio con los seis sonidos de las cuerdas de guitarra, forma que según los momentos, adquiere todas las características líricas poéticas del personaje. Op. cit., p. 61.

nico con el coro del pueblo, encarnación de la figura del protagonista.

En *Tungasuka*, en las acotaciones a la escena de la plaza se indica: "las voces interrumpen el ámbito como megafonadas, o con intensos acentos corales sobre un fondo de rumores. La escena final está compuesta por dos coros que se refieren a la tragedia. La obra se cierra con una monumental sinfonía, con infusos ecos de misa solemnes"²⁰.

La manera de concluir las dos obras es similar, así como la fuerza expresiva de la música y los coros.

La danza.

La inclusión de la danza en la mayoría de las obras es otro elemento capital en estos "espectáculos dramáticos" sin precedente en la historia del teatro argentino. Las danzas crean climas propicios, sugieren, acompañan, anticipan y desencadenan el desarrollo de la acción con caracteres simbólicos.

En *La Salamanca*, aparece el Bailarín marcando un ritmo de meneos lascivos al son del malambo y guiando a la ronda sabática-el cortejo autóctono de monstruos infernales - en lúbrica y diabólica danza.

En *Ollantay* se destaca la danza de la serpiente. Mercedes Quintana realizó una verdadera creación. Su coreografía original transmitió el erotismo, la presencia del destino trágico, el conflicto de la vida y la muerte y las potencias telúricas que se levantan en su rito milenario²¹.

20 Bernardo CANAL FEIJOO . *Tungasuka*. Buenos Aires, Carro de Tesis, 1964.

21 Alfredo de la Guardia recuerda que Rojas en su *Eurindia* había reparado en las danzas como expansión y culminación de una manifestación telúrica espectacular y se había referido a la música y la danza-el "zapateado Mecapaca-" la arquitectura, la pintura y la escultura como fuente de documentación escénica. *Op.cit.*, p. 310.

En *El carnaval del diablo* el ballet está incluido en un sueño en que se anticipa la acción simbólicamente y se desencadena el final trágico, a la vez. Mercedes Quintana ejerció, también la dirección coreográfica. El Puellay danza entre los invitados desarrollando el tema del amor espiritual y carnal. En la coreografía alternan la zamba y figuras de las danzas populares del norte, de manera especial "El Palito" y "El Malambo".

En el segundo acto de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* aparecen los tipos de danzas más populares del norte, "El Salta-conejo" -expresamente reconstruida- un cielito y una zamba.

Del trabajo realizado, se desprenden las siguientes conclusiones. En el período comprendido entre 1939 y 1963 tres poetas del interior del país, del ámbito norteño, escriben y representan importantes obras de teatro regional que trascienden el pintoresquismo localista como verdaderas expresiones de lo argentino y americano.

Los textos encarnan inquietudes y preocupaciones reveladas en ensayos y responden a particulares concepciones del teatro y la cultura nacional.

Las obras se insertan en las más importantes y significativas líneas evolutivas de la escena nacional, en el teatro regional de raíz folklórica, el teatro histórico gauchesco y el de temática indígena.

Las unidades expresivas escénicas seleccionadas son la teatralización del "caso" folklórico en jornadas, la tragedia, la tragicomedia y el misterio. Mediante estas formas tradicionales se rescata el sentido originario del teatro y las relaciones entre el rito y la fiesta. Se configuran verdaderos espectáculos dramáticos en los que se privilegian la música, el procedimiento coral, la danza, la iluminación, sonorización y el frecuente desplazamiento de masas escénicas, como importantes "signos de teatralidad".

Las propuestas dramáticas, válidas y originales, coinciden con las de ilustres teorizadores del teatro occidental del siglo XX. Los autores superan el realismo fotográfico por vía de la transfiguración estética y la intuición poética.

Esta "realidad trascendida" eleva lo histórico y lo regional a la categoría de símbolos. La rica y compleja simbología y el juego de lo real y lo irreal permiten varias "lecturas" al espectador.

Universidad Nacional de Cuyo .