

BOSQUEJO DEL TEATRO NICARAGÜENSE EN LA BUSQUEDA DE SU PROPIA IDENTIDAD

Franz Galich

El teatro nicaragüense tiene en su haber la primera obra mestiza del teatro latinoamericano: **El Güegüense** la cual

"Es nada menos, la primera obra, cronológicamente hablando, de este teatro. Sus orígenes se remontan, por una parte, al teatro precolombino, y por otra se complementan en el injerto hispánico, en el primer siglo colonial, el siglo XVI, muy probablemente, o en cualquier otro momento de aquel otro período. Obra pues de ingenio popular, nacida en nuestro primer mestizaje, mestiza ella misma..." (1)

Durante el siglo XIX las ciudades de León y Granada, centro de la cultura y la economía, se seguían disputando la hegemonía sólo que con características no vistas durante los años anteriores: surgimiento de un nuevo centro administrativo que funcionaría como capital desde 1855 y la introducción de Nicaragua al mercado mundial del café.

Dentro de este marco histórico,

económico y social el teatro se esfuerza por ganar un lugar en la vida nacional. Sin embargo, dichos esfuerzos rindieron pocos frutos. En León y Granada se fundaron algunas compañías y se escribieron algunas obras, imitando todas ellas los modelos europeos, los que eran de carácter menor y habían sido llevadas por compañías europeas (principalmente españolas) invitadas o de paso. Tal el caso de la aparición de la compañía dramática de un señor Estrada que el 13 de abril de 1861 representó -se lee en una crónica del día siguiente-, "la famosa tragedia del **Trovador** (1836) del gaditano Antonio García Gutiérrez (1812-1884)" (2). Según el autor citado "En la misma Granada, un maestro de música, Marcelo Lacayo Rodado, en compañía de jóvenes aficionados, presentaba -alrededor de 1870- unas pantomimas adaptadas de Molière" (Arellano op cit. p. 37). Mientras que en León se publicaba una obra jocosera de Luciano Hernández: **Las candidaturas** (1874), (Arellano, 39). En cuanto a las compañías extranje-

ras, "vino por primera vez una compañía española... que dejaría descendientes en el país. Nos referimos a la compañía de don Saturnino Blen que improvisaba teatros en casas particulares" (Arellano, 42)

Por otro lado, hacia 1886 el diario de Nicaragua informó sobre las actividades de la compañía de Francisco M. Flores que durante el año de 1884 hizo temporadas en León y Granada presentando obras como **La Esposa del Vengador** (1874) de José Echegaray... y **El héroe a la fuerza**, de Ventura Vega (1807-1865) (3). Pero la actividad teatral también se realizaba en Managua. Según Arellano la compañía de Saturnino Blen -que se instalaba temporalmente en los predios vacíos- "... representó en su propio tablado, el 1 de abril de 1886, el sainete de Rubén Darío, **Cada oveja...**, cuyo texto se perdió para siempre, quedando únicamente dos comentarios de ella (p. 48). Según el mismo Arellano, Rubén Darío escribió otra obra de teatro. Lo refiere así: "Entre los trabajos literarios dados a luz por

Rubén Darío se puede mencionar el drama **Manuel Acuña**, representado en Nicaragua con mucho éxito..."

Como se podrá apreciar, durante el siglo XIX hubo actividad teatral en Nicaragua, aunque ninguna de ellas logró trascender lo que se podría denominar un teatro auténtico y nacionalista.

Primera mitad del siglo XX

El siglo XX presenta una serie de intentos mucho más efectivos en el campo dramático. La inmensa figura de Darío coloca a Nicaragua en una situación, a la par que envidiable, bastante difícil, llena de responsabilidad literaria. Ello, indudablemente va a coadyuvar para que en Nicaragua se desarrolle un movimiento literario conocido como vanguardia; influido por la gran actividad artístico-literaria desarrollada tanto en los Estados Unidos como en Europa.

Pero la práctica teatral de la vanguardia no se inició sino hasta 1935, debido a múltiples actividades que se emprendieron en aquel entonces. Sin embargo, algunos autores deben ser mencionados previo a entrar a la descripción de la vanguardia, ya que funcionaron como una especie de puente entre la actividad literaria desarrollada por el modernismo y el movimiento subsiguiente: Hernán Robleto (1896-1968), **La Rosa del paraíso** (1920); Santiago Argüello (1871-1940), **Ocaso**; Feliciano Gómez, **La casa del doctor** (1907); Anselmo Fletes Bolaños, **La rifa** (1909) y Manuel Antonio Zepeda, **La ley Castrillo** (1908). Estos autores se habían propuesto

"Reflejar en las tablas las costumbres y los vicios sociales, con ánimo no sólo de criticar

sino de infundir a la creación dramática una dimensión original. Esta se sustentaba en la identificación de los tipos populares, en las necesidades de imprimir el color y el sabor



vernáculos, en el uso de las expresiones verbales del pueblo, en la búsqueda de la comicidad colectiva." (4)

Entre los autores merecen destacarse Hernán Robleto y Santiago Argüello. Por su lado, Robleto permanece dentro de los parámetros regionalistas y costumbristas. Debe reconocérsele haber sido el primero que organizó, en Managua, una compañía dramática nacional, la cual representó sus obras.

Más interesante es el caso de Argüello, cuyo drama **Ocaso**, fue muy celebrado, tanto por la crítica nacional como por la internacional.

Fue estrenada en León el 3 de febrero de 1909 por la compañía venezolana de Teófilo Leal. La obra está inspirada en un hecho real y trágico de adulterio que protagoniza una joven esposa de un señor de edad avanzada.

Otro autor, Félix Medina, aunque salvadoreño radicado en Nicaragua, fue el primero que, entre los nicaragüenses, se dedicó a escribir teatro con cierta constancia. Principal atención merece su drama en tres actos **Los Contreras**, rescatada por el crítico italiano Franco Cerutti de las páginas de la revista leonesa **La patria**, donde apareció por entrega.

De producción menor es el caso de Manuel Rosales, quien dedicó parte de su producción al drama. Igualmente mencionamos el caso de Adolfo Calero Orozco (1899-1980).

El movimiento de vanguardia

Este movimiento, el que Pablo Antonio Cuadra llama "Poesía Nueva" nació, agrega Cuadra, "con una misteriosa seguridad". Existió un puente poético entre Darío y Alfonso Cortés, Salomón de la Selva, Guerra Trigueros, Adolfo Ortega-Díaz y el Padre Azarias H. Pallais, a los cuales los vanguardistas llamaron los precursores.

"Pero no fueron precisados por el huracán que a nosotros nos empujó a romper con el mundo anterior, en aquellos momentos en que un fuego apocalíptico quemaba en América el último sueño rosado del siglo XIX. (...) fueron, como ya muchas veces se ha dicho, dos jóvenes recién llegados del extranjero: José Coronel Urtecho de Estados Unidos y Luis Alberto Cabrales

de Francia, los que iniciaron la primera ruptura con el tradicional ambiente -¡tan pobre! de Nicaragua, e iniciaron los primeros cantos, o mejor dicho búsquedas del canto nuevo".

(5)

Corrían los años 1928 y 1929, el vacío y el descontento con el curso de la poesía se tornó entusiasmo y se fundó la Anti-academia nicaragüense. En el año 1930 se redactó la **Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense**. En el numeral 5º del documento citado se lee:

"5º Para dar estabilidad y eficiencia a nuestro movimiento, necesitamos fundar, con cierto carácter institucional, algunas pequeñas empresas que sean como ejes o carriles de nuestro vehículo, y que serán de pronto las siguientes: (...)

b) Teatrillo: abriremos en cualquier plaza, barraca o escenario existente, un territorio en el que exhibiremos nosotros mismos piezas de teatro moderno, extranjero, misterios, autos, bailadas, o bailetes coloquios entremeses, pastorelas y toda suerte de actos de actores y títeres, del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro. (6)"

Pero dichos propósitos no fueron más allá. Lo que hay que resaltar en esa época tan importante es la actitud de aquel grupo de jóvenes. Según el manifiesto, la actitud "autárquica" de los vanguardistas hace suponer la ausencia de infraestructura cultural escénica. Aparece evidente, sin embargo, el rechazo a todo el teatro anterior o reciente -romántico, realista, naturalista, modernista- que no entra dentro de la esfera del teatro colonial, popular, contemporáneo y vanguardista. (7)

Pese, pues, a tan desolador pano-

rama escénico y debido a sus múltiples inquietudes en el campo de la poesía, concretamente, no se lanzaron a la actividad dramática sino cinco años después, en 1935. En ese año Pablo Antonio Cuadra funda el tablado "Lope", cuya vida sería efímera pero "renovadora", según Jorge Arellano en su obra ampliamente citada.

Pese a los intentos, hacia los años 1948 poco se había avanzado en términos escénicos. "Para entonces, el aporte teatral de los ex-vanguardistas había supuesto, desde mediados de los años 30, la formación de autores. Pero esta tarea resultó más que un intento fallido". (8)

Dos importantes hechos se dieron en forma casi paralela a las creaciones dramáticas de la época: la publicación, por primera vez, de la comedia bailete **El Güegüense o macho ratón**, por Pablo Antonio Cuadra en el No. 1 de los **Cuadernos del Taller San Lucas**, en octubre de 1942. Dicha revista era de la Asociación de Escritores y Artistas católicos. En ella se publicaron dos versiones del **Güegüense**: la primitiva versión en inglés de Daniel G. Brinton y la versión del inglés al castellano del Doctor Enilio Alvarez.

El otro hecho relevante fue la recopilación y fijación del texto de cinco obras pertenecientes a la tradición popular realizada por el folclorista nicaragüense Francisco Pérez Estrada, bajo el título **Teatro Folclórico Nicaragüense**, en 1948. Los textos fijados son: **El original del gigante**, recogido en Diriamba; **Original de pastores para obsequio del niño Dios**, recogido en Niquinhomo; **Historia titulada la restauración del Sacramento**; recogida en Niquinhomo; **Historia de Sansón**, recogida en San Marcos; y una versión del **Güegüense**, recogida en Catarina. (9)

En cuanto a los textos producidos por la vanguardia, fueron limitados. Sin embargo, dio dos obras que lograron rebasar las fronteras nacionales: **La chinfonía burguesa**, de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, y **Por los caminos de los campesinos**, de Pablo Antonio Cuadra, de las cuales nos ocuparemos más tarde. Son las obras más conocidas pero solamente a nivel textual, ya que ambas han sido representadas pocas veces.

José Coronel Urtecho escribió otra obra similar a la primera: **La petenera** (1938) "juguete cómico en un acto con intermezzo chinfónico" como la llamó el propio autor. Pablo Antonio Cuadra, moviéndose en el mismo registro chinfónico, escribió **Bailete del oso burgués** (1942).

Nos referiremos, con algún detenimiento a las dos obras principales que salieron de la pluma de los vanguardistas Coronel Urtecho, Pasos y Cuadra, respectivamente.

Dentro de sus ideas renovadoras Joaquín Pasos propone "un ensayo de poesía sinfónica", entendiéndola como una "orquestración sinfónica" la cual

"trataría de fundir varias ideas en una sola a través de un simultaneísmo... las voces básicas del entramado del poema se le puede unir otra que el autor llama "chinfónica" y que consiste en una rima afuera del poema principal, pero dependiente de sus primeras voces. El efecto es, sobre todo, ornamental. Además, (...) "El género chinfónico utiliza lo fantástico en la forma y el fondo" -anotaba Joaquín Pasos (10)

(Llama poderosamente la atención de que sin que existiera la posibilidad de que Pasos conociera los aportes de Mijail M. Bajtín sobre la polifonía del texto, sospechamos que intuía algo relacionado con esta

ideas. También estamos claros que la polifonía del texto es un fenómeno que en la práctica se venía dando hacía mucho tiempo. En todo caso es un trabajo por realizar).

Pues bien, esas mismas ideas poéticas fueron trasladadas al teatro en el que, después de desmontar el texto poético fue reestructurado, aunque siguiendo la idea original del poema, en un texto dramático. Este era un texto con una clara intención utilitaria en el sentido que conllevaba una denuncia social, "*el ataque a los valores de la cultura burguesa*" (Lucrecia Méndez de Penedo). Pero hay que anotar que en el caso debe verse con más cuidado el trasfondo ideológico de **La chinfonía burguesa**, ya que no hay que olvidar que la mayoría de la vanguardia eran escritores católicos y conservadores "*revolucionarios en poesía y reaccionarios en política*" (Arellano). Además, varios de ellos fundaron las camisetas azules, movimiento pro-facista que emula a las camisetas pardas y negras de Alemania e Italia respectivamente. Con todo y ello se trata de uno de los intentos más serios realizados en la dramaturgia nicaragüense desde **El Güegüense**. De Pablo Antonio Cuadra (1912) **Por los caminos van los campesinos**, ha sido considerado por Carlos Solórzano (citado por Arellano) "*como una de las piezas representativas del teatro contemporáneo de Hispanoamérica. Expone y critica el problema de la guerra civil a través de una sostenida acción ilustrada con oportunas expresiones populares*".

Otro importante dramaturgo de la época es Alberto Ordoñez Argüello (1913-1978) autor de **La novia de Tola** (1939), obra en la que se logra recoger de una manera, como sólo se había visto en **El Güegüense**, los elementos populares. En ella aparece el típico triángulo amoroso resol-

viéndose con la huida de la pareja, dejando burlada a la otra pero sin que corra la sangre.

Con **La novia de Tola** se cierra el capítulo de la actividad dramática de la vanguardia, sin haber logrado crear una verdadera tradición teatral, mucho menos un teatro nacional.

En la década del 40 aparece otro autor, menor que los anteriores: Enrique Fernández Morales (1918-1982), autor de tres pequeñas piezas de sabor local, como casi todo el teatro escrito hasta la fecha: **La niña del río**, (1943), estampa colonial en tres actos; **El milagro de Granada** (1962); **Judas** (1970) y **El vengador de la concha** (1962). De ellas sólo esta última se llevó a escena. De menor importancia son las obras de Maricia Ríos Jeréz: Marta, **El triunfo de la inocencia** y **Amor filial**; Arturo Cerna: **Doña Prudencia es feminista** y **La tertulia de correos** y Alejandro Vega Bolaños, **Cada mochuelo a su olivo**. En esa misma década fue fundada la compañía Comedia del arte, por el actor granadino Adán Castillo.

Las décadas de los 50-60-70

A partir de los años 50, los Estados Unidos de Norte América asignaron a los países latinoamericanos diferentes papeles económicos, todos ellos destinados a alimentar su creciente economía. No fue distinto el caso de Nicaragua. La dictadura de Somoza García se puso incondicionalmente a su servicio como lo venía haciendo desde el asesinato de Sandino (1933). El capital yanqui fluyó en un mayor caudal, propiciando un crecimiento económico no visto con anterioridad. El "boom" del algodón obligó a la creciente burguesía agraria a extender, forzo-

samente, la infraestructura y los servicios, elevándose el nivel de vida de ciertos sectores de la población, y aparecieron así nuevos sectores de clase, sobre todo profesionales y de servicio (11).

Ese auge económico vino a ensanchar más la distancia entre las clases económicamente cómodas y las grandes masas desposeídas. Además, el relativo auge económico también propició un cierto crecimiento en la vida cultural, entre ello la teatral.

En 1951, Pablo Antonio Cuadra escribió, a solicitud del Dr. Fernando Velez País, **Máscaras exige la vida**. También surgen, en ese mismo año dos compañías teatrales: Grupo de Teatro Experimental y la Compañía de Arte Talia, fundada por el ya mencionado Adán Castillo. En esa misma década Alfredo Valesi, autor y director, escribió **La trampa del hambre** y en 1957 adaptó el cuento de Manolo Cuadra "El diputado".

Rolando Steiner (1936-1987)

Uno de los más completos dramaturgos nicaragüenses. Desde muy temprana edad estuvo ligado al teatro, escribiendo, comentando, dirigiendo y actuando. Su primera obra, **Judith**, data de 1957, donde ya apareció su obsesión temática: las relaciones conyugales en el seno de una familia burguesa. Su segunda obra, **Antígona en el infierno**, en un acto, trabaja buscando temas y recursos del drama griego. En esta obra se denuncia a las dictaduras latinoamericanas pero sobre todo, a la somocista. En 1962, aproximadamente, Steiner concluyó **Un drama corriente**, con la que obtuvo premio en el certamen centroamericana-

no de Quetzaltenango, Guatemala, posteriormente estrenada en Madrid el 9 de marzo de 1964 y al año siguiente en Managua. En 1963 retornó a los temas clásicos escribiendo **La Pasión de Helena** donde trata de ahondar en la sicología femenina. Su vuelta al tortuoso tema del matrimonio fue con **La puerta**, en 1966. Con esta obra Steiner completó su **Trilogía del matrimonio**, que comprende, **Judith**, **Un drama corriente**, y **La puerta**, publicada en España en el volumen **Teatro selecto contemporáneo** (Madrid, Esceliecer, 1971).

En los años 70 Steiner publicó otros dos textos dramáticos: **La mujer deshabitada** (1970), versión libre sobre un relato de Simón de Beauvoir y **La agonía del poeta**, una visión de las trágicas circunstancias que rodearon la muerte de Rubén Darío. En 1982 publicó **La noche de Wiwili**, drama sobre el General Sandino. Dejó alguna obra inédita. Es el único dramaturgo de Nicaragua que trata de llevar a la escena situaciones de los dos hombres más importantes en la vida de este país.

Alberto Icaza

Comparte el mérito con Steiner de ser uno de los más logrados autores dramáticos de Nicaragua. Lo confirman: **Ancestral 66** (1967), **Escalera para embrujar el tiempo**, **Nosotros** y **Asesinato frustrado** (1970). Horacio Peña, trabajó el denominado teatromonólogo, el cual no ha sido representado. Sus obras **El sepulturero** (1961), **El hombre** (1970) y **El cazador** (1974). Octavio Robleto ha intentado, con algún éxito, rescatar algunos "motivos nicaragüenses". Producto de sus intentos son: **Por aquí pasó un soldado** (1975) y **Doña Ana no está aquí** (1975). Es autor, además,

de un pequeño volumen de teatro para niños, (Ministerio de Cultura, Managua, 1986)

En estas tres décadas surgieron varios grupos de dramaturgia: La comedia del arte (1960-68), El teatro experimental de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1960-63) El Teatro Experimental de Managua-TEM (1961-78), La Comedia Nacional de Nicaragua (1965-89). Todos los grupos mencionados pusieron obras del repertorio universal, a los cuales debe valorárseles

"como un movimiento de actores y directores que con tenacidad increíble lograron mantener un estilo de teatro ante un medio hostil...Gente de teatro que amó el teatro y dedicó su vida al difícil desarrollo del gé-



nero, como lo hizo Pilar Aguirre y Socorro Bonilla Castellón, pero no lograron configurar totalmente un teatro nacional, con una dramaturgia sólida, representativa de esa época, con

una proyección masiva del quehacer teatral, porque por las condiciones históricas, fueron a como dice (sic) el maestro Arellano en el Boletín "Iniciativa de élites con afán de experimentación y puesta al día de lo moderno, dispuesto de todo un aparato de publicidad y estímulos evaluativos (los suplementos culturales y el premio anual de "los Güegüense de oro") y Rolando Steiner lo define como un teatro que: "no nace ni se nutre del pueblo. Es obra de individuos. Creación personal y privada" (12)

La cita explica por sí sola las tres décadas de actividad teatral, las cuales Arellano denomina "Epoca de oro", lo que denota un gran entusiasmo y cariño pero menor rigor crítico.

Podemos concluir que durante esa época, si bien es cierto se realizó una gran actividad teatral, estuvo matizada de varios elementos. El teatro funcionó con una clara intención de divertir a una élite intelectual, no necesariamente burguesa ni pequeño-burguesa. Poniendo, fundamentalmente, obras del repertorio internacional, que se puede dividir en obras de la cultura anglo parlante, sobre todo norteamericano (Tennessee Williams, O'Neill, Miller, etc.), y la otra de tendencia más conservadora de la tradición española.

En forma casi paralela el pueblo se divertía con una suerte de teatro popular, el cual se manifestaba en veladas y representaciones parateatrales, como las fiestas tradicionales, con un repertorio extraído de las fiestas coloniales, las festividades religiosas, indígenas y cristianas, manteniendo la tradición de **El Güegüense** que todavía se representaba en Diramba para las fiestas de San Sebastián, en enero.

El teatro de la revolución (1979-1989)

La polarización a que había llegado la sociedad nicaragüense produjo sus manifestaciones artísticas. El somocismo que para mantener su imagen internacional, había permitido pequeños espacios culturales hacia los años 70, se vio obligado, ante el avance de las fuerzas populares y revolucionarias, a reducirlos

paulatinamente hasta llegar a su enfrentamiento radical.

El teatro no fue la excepción. Pero para hablar de teatro de la revolución se hace necesario hablar de un teatro político donde se entrecruzan dos ejes fundamentales: el teatro de élite y el teatro que, parodiando al poeta revolucionario Leonel Rugama, podríamos denominar "de catacumbas". Un teatro político que dio inicios más o menos en la década de los 70. Su objetivo: agitar, concientizar y preparar al pueblo en torno a las luchas que

desarrollaba el Frente Sandinista en aquellos días:

"...surgieron grupos de agit-prop que crearon y representaron obras combativas, con el objetivo de movilizar y organizar al pueblo. Los grupos más conocidos de esa época eran: el Teatro Estudiantil Universitario - TEU, formado en 1971 en León; Gradadas y Musawás de Managua, todos ellos grupos que se identificaban con la causa del FSLN" (13)

La línea que siguió la mayoría de



los grupos fue la de sociodrama y la creación colectiva, aunque esporádicamente se trabajó con textos de autor. Entre ellos Alan Bolt, director del TEU, de quien nos ocuparemos adelante. En la actualidad, casi todos los grupos que se formaron en aquel entonces, unos por orientación del FSLN, espontáneamente otros, han desaparecido, a excepción del Frente Sur de la comunidad campesina de Cantimplora, Rivas. La importancia de ese momento radica, fundamentalmente en el aspecto ideológico, más que en el hecho teatral propiamente hablando. Entre ellos debe mencionarse la importancia que tuvo el TEU ya que según Alan Bolt, director del mismo, fue que

"sus miembros eran conscientes de estar cumpliendo una tarea ideológico-política en el derrocamiento de la tiranía. No poseían, prácticamente, ninguna sofisticación ni técnica conceptual. Era verdaderamente un teatro pobre en recursos materiales y también técnicos, donde estos eran suplidos a base de imaginación e ingenio, desarrollando un lenguaje plástico propio que iba de la pantomima al gesto y del gesto a la mueca. La ventaja consistía en que los actores sabían en mayor o menor grado que estaban haciendo un trabajo que incidía en el proceso revolucionario y que aparte de ser una novedad que les desarrollaba ciertas cualidades, lo veían como una responsabilidad más". (14)

El teatro de los años 70 y 79, hasta el 19 de julio, era un teatro que se enmarcaba dentro de una serie de cánones que ya habían sido enunciados con anterioridad por una serie de teóricos, desde el alemán Erwin Piscator y su Teatro Político docu-

mental y Brecht; pero sobre todo Augusto Boal, el brasileño que llegó a desarrollar toda una serie de técnicas latinoamericanas de teatro popular, como él mismo las ha llamado.

No podría precisarse hasta qué punto esta aplicación era totalmente consciente. Era un teatro eminentemente de propaganda y agitación. Era la total aplicación de la estética de la participación, contraponiéndola a la estética de la observación. También, sin poder afirmarse con certeza, es posible que esas técnicas hubieran llegado a los dramaturgos vía la experiencia del grupo Escambray de Cuba, ya que se trataba, en la experiencia cubana, de hacer que los espectadores se convirtieran en los protagonistas del teatro. (15)

No debe olvidarse, la también posible influencia que haya podido tener el teatro norteamericano, desde el Federal Theatre y su **living newspaper**, hasta el Open Theatre y el Of-of Broadway y su realización, también conocida como "Teatro de guerrillas".

Alan Bolt

Bolt es un joven autor que la mayor parte de su producción la realizó durante los años de la insurrección. En 1969 escribió su primera obra, **El obispo**.

En su segunda etapa comprendida entre los años 1971 y 1980 aparecen en orden cronológico: **Los vivos en el reino de los muertos** y **El juego que todos jugamos**, en 1971; **Génesis**, **Popol Vuh**, **La madre** y **El juicio**, en 1972. En 1973 surgen **Paraíso perdido siglo XX** y **Evangelio de San Lucas**; y más tarde en 1974, **Adelaida** y **Morir es difícil**; en 1975 aparece la primera versión de **Banana Republic**. Dos

años después **Para subir al cielo se necesita** y en 1978 **El largo camino hacia el amanecer** y la segunda versión de **Banana Republic**. Cesó su producción en 1980 con la tercera versión de **Banana Republic** (16).

Pero hacia 1985 Bolt presentó otra obra con el grupo Nixtayolero: **El castillo**. Alan Bolt, quizás, sea el más polifacético de los dramaturgos nicaragüenses ya que a la vez ha sido actor y director. Moviéndose en un registro farsesco y uno de los mejores a la par de los mencionados Rolando Steiner e Icaza. La actividad dramática de éste atraviesa, uniéndolas, dos épocas de un mismo fenómeno: la dictadura y el proceso de la revolución. Pero el hecho de que los una no quiere decir que haya creado una base conceptual ni una infraestructura que permitiera una continuidad uniforme. No podía, además, porque no era esa su función. Quienes hubieran sido los llamados a esa continuidad académica e infraestructural, a nuestro juicio, eran los grupos existentes hasta el momento. Durante los años de la insurrección-represión era difícil, pero al momento del triunfo la situación continuó igual. Debe decirse, en honor a la verdad que también se actuó de parte de los nuevos funcionarios con precipitación y poca flexibilidad. Decía el escritor Leandro Chaves Alfaro, director de Fomento Nacional del Arte en 1979:

"La meta fundamental que se ha planteado nuestro Ministerio en esta primera etapa, es democratizar la cultura. Y en el caso específico del teatro, esto se realizará a través de dos vías: proporcionar todos los medios posibles para que se desarrolle la expresión escénica tanto en el ámbito rural como urbano, a partir del trabajo de las casas de cultura; y creat.

además, un teatro que lleve a las masas las mejores obras del repertorio universal, mediante instituciones como el Teatro Popular Rubén Darío..." (17)

Al momento del triunfo se da una explosión en los centros de trabajo, estudio y organizaciones gremiales. Hasta en los barrios y fincas se forman grupos de teatro, todos quieren hacer teatro. Muy difícil se tornará cuantificar totalmente los grupos que hubo durante aquellos primeros años, pero creemos que fácilmente rebasen el ciento. Pero llegó la guerra y los hombres tuvieron que marchar a los frentes y las mujeres pasaron a ocupar los puestos de los hombres en la producción. El bloqueo económico empezó a sentir sus primeras contracciones fuertes. Lógicamente el teatro no fue la excepción. Por otro lado, los sectores tradicionales en la actividad teatral no fueron capaces de darle continuidad. Debilidad, temor y falta de fe ante la revolución más los factores ya señalados, contribuyeron a que ese sector no se pusiera al frente de las actividades dramáticas como lo debió hacer. De tal modo que al igual que en la década de los años 70 fueron los jóvenes actores y directores (muchos de ellos, la mayoría, improvisados y sin formación académica ni dramática), quienes asumieron la responsabilidad. Se comprendió que la actividad artística era fundamental para la derrota de la agresión. La ideología buscaba asidero más allá de lo material y lo lograron con miles de dificultades, problemas y errores.

El teatro en la revolución

Con el triunfo popular se creó el Ministerio de Cultura y éste, a su vez,

creó el Departamento de Teatro. El primer paso fue el análisis de la situación del arte dramático hasta el momento y se llegó a las siguientes conclusiones:

a) Las corrientes más válidas para la creación teatral en la nueva sociedad son la tradición popular y la revolucionaria por ser las que reflejan las raíces culturales nicaragüenses.

b) Se traza como objetivo del Departamento de Teatro el continuar la búsqueda de una síntesis de dos corrientes, profundizarlas y difundirlas. (18)

Dentro de las ideas que se trataban de llevar a cabo en el Departamento estaba la de:

"Impulsar, como principal actividad, el trabajo hacia la formación y consolidación de un movimiento de aficionados al teatro o hacia la búsqueda de un teatro verdaderamente popular cuyos principios se asientan en las raíces culturales nicaragüenses y en los valores impulsados por la Revolución Popular Sandinista." (19)

Pero la realidad era otra. No se contaba con la capacidad para asumir el compromiso de presentar "Las mejores obras del repertorio universal". Se poseía un elegante edificio construido por el somocismo, pero la preparación actoral no se había renovado ni siquiera consolidado. Lo mismo los directores, que no habían asimilado las modernas técnicas de dirección universal. Con todo y esta problemática surgieron grupos compuestos por campesinos, obreros, combatientes, estudiantes, mujeres y niños. Así nació el Movimiento de Expresión Campesina Artística y Teatral (MECATE) y el Movimiento cultural Leonel Rugama, impulsado por la Asociación de Trabajadores del Campo y la Juventud Sandinista 19 de julio, res-

pectivamente. Pero en la práctica el desmedido entusiasmo no les permitió medir sus propias fuerzas y fue tan desmesurado el movimiento que se perdió el control. Cuando la guerra llegó en su forma más cruda y brutal, el teatro empezó a mermar. Y así como creció, llegó casi a desaparecer. De los grupos surgidos en aquellos días de 1979-80 (Teocoyani, Nixtayolero, Tenamaste, Xipaltomal, Dávila Bolaños-infantil, Frente Sur, Teatro Popular Sandinista, etc.) Sólo sobreviven Teocoyani, Nixtayolero y Frente Sur. Los grupos Comedia Nacional y Teatro de Cámara ya funcionaban en el 79, siendo los dos únicos grupos de la vieja línea que han continuado, hasta la fecha.

Los temas más abordados por los grupos de aquel entonces eran, según las categorías en las que las dividió, la citada autora Marta Van Voort Van Beest (trabajo citado, pág. 24).

1. La lucha sandinista y la represión
2. La campaña de alfabetización
3. La organización de masas
4. La reactivación económica
5. La contrarrevolución
6. Los héroes de la revolución
7. Los problemas sociales

De esta época son obras como: **Hacia el sol de la libertad, La bitácora, El banquillo de los acusados, La alfabetización, Batiendo bolas, El loterillazo, Campesino aprende a leer, Las chicas plásticas de la alfabetización, La espera, El caso de la vecina, La farsa, Las milicias populares, Trabajadores al poder, Las mercaderes, Embustes y patrañas, El soldado de plomo, El enemigo, Luisa Amanda Espinoza, Reseñas de Sandino, La luna pequeña y la caminata peligrosa, Somos vivos y sanos, Somos irresponsables, Basta**

Alfredo Basta, La hacienda, El alcoholismo visión social.

(Continuará)

Notas

- (1) Manuel Galich: "El primer personaje del teatro latinoamericano". En: **Conjunto**, No. 31, La Habana, Cuba, enero-marzo, 1978, p. 11.
- (2) Jorge Eduardo Arellano: Inventario Teatral de Nicaragua, **Boletín de la Biblioteca del Banco Central de Nicaragua**, No. 58-59, Managua, 1988, p. 43
- (3) Arellano. Op. cit. p. 43
- (4) Op. cit. Pág. 46
- (5) Pablo Antonio Cuadra: "Los poetas en la torre: memorias del movimiento de vanguardia". En: **Torres de Dios**; Ediciones el Pez y la Serpiente. La Prensa Literaria. Managua, 1985. pp. 157-159.
- (6) Cuadra. Ibidem. pp. 171-172.
- (7) Lucrecia Méndez de Penedo. "Coronel Urtecho y Joaquín Pasos a la escena". En: **Nuevo amanecer cultural**. No. 409, Nicaragua.
- (8) Afirmación de Arellano atribuida a Carlos Solórzano. En Arellano, op. cit. p. 72
- (9) Francisco Pérez Estrada. **Teatro folclórico nicaragüense**. Taller de la Imprenta Nacional, Managua, Nicaragua, 1970.
- (10) Méndez de Penedo. Art. cit.
- (11) Cf. Wheelock Román. **Imperialismo y dictadura. Crisis de una formación social**. México, Siglo XXI, 1975.
- (12) Isidro Rodríguez. "El teatro revolucionario: euforia y deterioro". En: **Ventana**, No. 372, 1989.
- (13) Martha Van Voorst van Beest. **Teatro en Nicaragua, un proceso en marcha**. Mecanografiado, Utrecht, mayo, 1982, p. 8.
- (14) Alan Bolt. "El teatro estudiantil universitario". En: **Conjunto**. No. 45, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1980, p. 7.
- (15) Cf. Francisco Garzón Céspedes. **El teatro de participación popular y el teatro en la comunidad: un teatro de sus protagonistas**. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC-, La Habana, 1977.
- (16) Vivian Ceballos: "Apuntes sobre el surgimiento de un nuevo teatro en la revolución", trabajo monográfico fotocopiado. Nicaragua. Biblioteca de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad Centroamericana UCA-, s.f.
- (17) Carlos Espinoza Domínguez. "Entrevista a Lizandro Cháves Alfaro". En: **Conjunto**. No. 45 p. 53.
- (18) Guía metodológica del Departamento de Teatro. Ministerio de Cultura mimeografiado. s.f.
- (19) Documento citado.