

ALGUNAS REFLEXIONES E IRREVERENCIAS: HACIA EL PROXIMO TEATRO ECUATORIANO

POR

SANTIAGO RIBADENEIRA AGUIRRE

Universidad Central del Ecuador, Quito

En nuestro país el quehacer teatral siempre constituyó una tarea extremadamente dura y peligrosa, porque, sin poseer la célebre condición de los salmones de río, en casi todas las ocasiones hubo que navegar contra la corriente; y aquello fue bueno cuando provocó el honesto propósito de oponerse, con fuerza e inteligencia, al apareamiento de una cultura que pretendía ser «oficialista» y un teatro con esos mismos matices.

Hay una crisis general de la cultura en el mundo capitalista, pero hay sin duda una particular crisis ecuatoriana, que correspondería verificar en sus elementos ideológicos, si queremos entendernos. En términos concretos, advertimos una desproporción evidente entre la condición técnica de los intelectuales —incluyendo, por supuesto, a los teatristas— y las posibilidades de aplicación práctica de su esfuerzo. Pero en el orden de los valores ideológicos este desencuentro tiene raíces más distantes, que aluden a la ruptura de nuestra continuidad histórica.

Arriesgando el peligro de las generalizaciones, podríamos decir que en pocos países ha sido menos evidente el peso de los artistas y de la intelectualidad en la vida pública. Ni siquiera la universidad ha podido cumplir esa función histórica de reguladora de la vida cultural.

De esta primera reflexión pasemos a la irreverencia desde la siguiente pregunta: ¿Por qué se mantiene la ruptura entre el teatro y su contexto —y conste que no hablamos de «buen» o «mal» teatro—, ruptura que permanece inalterable hasta el crepúsculo de la actual década? ¿Por qué los teatristas abandonamos la trinchera a la que accedimos a comienzos de 1970 (cuando se produce la eclosión petrolera que reemplazó a la explotación tradicional del cacao y del banano, por la ilusión terrible de la riqueza y la opulencia, lo cual provoca una respuesta cultural nueva frente a la realidad que nos estaban imponiendo por la fuerza), es decir, cam-

biando o camuflando las actitudes primordiales aunque continuamos «haciendo» teatro?

El «hacer teatro», lo entendemos con más claridad, tiene otras connotaciones que van más allá del simple acto de subirse a un escenario a repetir un texto fríamente memorizado, y en ese caso no importa cuán revolucionario pueda presentarse. La militancia en el arte tiene que ser íntegra, reflexiva, irreverente y comprometida, podría ser la primera conclusión para entender un fenómeno esencialmente complejo. La conciencia de la crisis (la de la cultura, del teatro y del propio sistema) no constituye el único camino para recuperar las posiciones arbitrariamente perdidas o injustamente arrebatadas. Hay que ir más lejos: partir de esa toma de conciencia con la certeza de estar contribuyendo a la superación de la crisis y la modificación radical de todas las estructuras. Es decir, recuperar la continuidad histórica, como tarea clave y definitiva que necesita ser resuelta, a riesgo de seguir postergados del todavía tibio movimiento cultural ecuatoriano.

Nos enfrentamos, entonces, a la ingrata tarea de hablar del teatro ecuatoriano en estos términos. Y hemos querido ser críticos en el más amplio de los sentidos, porque al cabo de mucho tiempo de conciliaciones, nos parece que ha llegado la hora de dar paso a la reflexión actuante, que marque el compromiso conjunto desde el cual se puede lograr la movilización de la razón.

Hay como una urgencia de volverse unilaterales, para hablar exclusivamente del teatro y del caos dialéctico que conmueve sus estructuras, puntualizando que el Estado es uno de los más caros corresponsables de la crisis, por la debilidad nuestra de no haber exigido un estatuto que norme las relaciones. El Estado es, hoy día, el nuevo empresario que impone condiciones y limita la autonomía en la creación y la difusión de las obras.

En efecto, el nuestro es un teatro desordenado en sus cuatro costados más importantes: la dramaturgia, los actores, el público y la crítica. También hay que señalar un despiste temático que campea por todos los lados, repetitivo, defectuoso y artificialmente impuesto, en el mejor de los casos. Los grupos se copian unos a otros, los émulos proliferan y los estilos se unifican.

Nuestro análisis parte de la premisa de que el teatro en el Ecuador es inconsistente por la inconsistencia de las bases que lo sustentan y es conformista por la manera de resolver sus planteamientos. Parafraseando a Brecht, digamos que debemos abocarnos a la tarea de someter al teatro a una urgente investigación. No pretendemos convertir el asunto en un problema de quinesoterapia, donde haya que señalar enfermedades y mé-

todos de rehabilitación. Pero son escasos los momentos en que los teatristas ecuatorianos —no solamente los de Quito o Guayaquil— hemos podido juntarnos para realizar un análisis profundo de la realidad teatral (y recordemos que estamos en 1987, con apenas tres encuentros nacionales y una Asociación de Trabajadores de Teatro que tarda en encontrar su brújula, a pesar de haber sido creada hace ocho años) ni sabemos de alguna respuesta sobre los contenidos y la técnica, y por último, difícilmente se vislumbra la posibilidad de lograr un acuerdo para mancomunar al público con la causa del teatro.

Existe un rotundo temor de enfrentar teóricamente el hecho teatral para equilibrar una práctica que funciona amparada en la medianía de sus propios límites. ¿Alguna vez se abordó el problema estético o el de la percepción, o es que este problema quedó superado por el prurito o la urgencia de ser «realista»?

EXISTENCIA Y DESCUBRIMIENTO

Siempre hemos sostenido que no se puede negar, bajo ningún concepto, la existencia del teatro en el Ecuador. Sólo que hay que redescubrirlo y, a partir de ese redescubrimiento, descubrirlo todos los días, cada minuto de su existencia, aplicando el único camino que conocemos: la investigación y la experimentación, lo cual contempla, además, la incorporación crítica de otras experiencias.

Entonces, el primer pecado del teatro ecuatoriano, entre otros buenos o malos, es el de existir, y esa sola condición lo ubica dentro del tiempo; en un «estar adentro» de signo histórico, que quiere resolver dialécticamente el sueño de su existencia y superar la utopía de un teatro que no tiene lugar.

Por eso decimos que el estar adentro es un pecado, pero de vida y de presencia; de transgresión cuya certidumbre se inserta en la actualidad de lo real (porque la realidad también debe ser actualizada). Pero el teatro y el hombre son una verdad —no una salida— desde la cual sus luchas también se vuelven una verdad entera, constante y firme. Es importante ampliar el escenario de la historia para acrecentar el número de sus protagonistas, hasta alcanzar la realización del hombre singular, quien, según Agosti, integra el yo en el nosotros, realzando su calidad histórica.

El teatro ecuatoriano debe recurrir a la historia, al hombre mismo, y debe oponerse al disfrute de la cultura como privilegio. Debe convertirse en un lugar de encuentro entre los hombres, en una fiesta cuyo punto dialéctico esté diseñado por la convergencia de una temática sin ambiva-

lencias o ambigüedades y una técnica sin exquisites, sobre todo capaz de provocar la experiencia social, es decir, crear un público con la suficiente capacidad para enfrentar históricamente su responsabilidad de participación.

EL MOVIMIENTO DEL TEATRO

Lo que hemos venido enunciando desordenadamente nos conduce a otro punto irreverente: ¿hay un movimiento teatral en el país, con todas sus implicaciones? ¿Lo hay en verdad, sin ingenuidades y malos entendidos? ¿Qué significaría, artística, cultural y socialmente, un movimiento del teatro en el Ecuador?

Son interrogantes fundamentales, pero que no pueden aclararse de un solo golpe. Es más, hacerlo así sería volver a caer en una nueva irresponsabilidad histórica, que beneficiaría otros intereses.

No estamos de acuerdo con quienes se dejan encandilar o se solazan de ciertos éxitos, que a la luz de los acontecimientos resultan pasajeros, sin la fuerza suficiente para apuntalar una transformación hacia adelante de todo el hecho teatral. El último estreno de este año (abril de 1987), por ejemplo, *Las brujas de Salem*, a cargo del Teatro Estudio de Quito, dirigido por Víctor Hugo Gallegos, es el paradigma de una situación general dramática: un montaje sobrio, resuelto con inteligencia y un altísimo nivel de actuación, sirve de indicador para señalar con absoluta precisión y dureza la «regla» del comportamiento teatral, desde su clara postura de excepción.

No puede hablarse de un «teatro ecuatoriano» porque existan algunos grupos dedicados al quehacer teatral. Existe un teatro que se da en el país, bueno muchas veces, pero casi siempre ajeno y extraño, no por su temática solamente, aun cuando considere tópicos nacionales, sino más bien por su destino y, en otras ocasiones, por sus fines. Los grupos sobre cuyas espaldas se asienta la responsabilidad de llevar el teatro hasta los distintos públicos, también son descontextualizados ante sí mismos y ante sus proyectos. Tal vez esto aclare la forma como se cumplen sus procesos formativos y de consolidación, que irremediamente determina una involución, a pesar de los resultados o por sobre ellos mismos.

El caso del teatro ecuatoriano es ejemplo de un problema que atañe al desarrollo de toda la cultura, que no puede verificarse unilateralmente, aunque haya que volverse unilaterales para analizarlo. Pero la existencia del teatro no se puede medir por la constatación llana y simple de autores dramáticos o títulos entre estrenos, publicados o anunciados.

Hay que desvanecer las sombras del recelo, que ha sido la constante de los últimos años. Debemos situarnos al filo de lo imposible, porque lo posible —aquellos sueños sin memoria que están en la periferia del hombre y de la historia— puede convertirse en la estigmatización de un futuro cargado de remedios que no encuadra en los propósitos mayores de transformar la realidad.

EL ARTE DE VER TEATRO

En el Ecuador, el teatro todavía no se define como lenguaje artístico, y desconocemos, por ello, su efectividad social, histórica y cultural.

Aunque parezca una verdad de perogrullo, el teatro tiene la obligación de recrear y no de reproducir la realidad. Sin embargo, quiero ir más lejos: recrear la realidad no significa solamente buscar en la cotidianidad posibilidades temáticas o hechos susceptibles de convertirse en temas.

Lo importante es partir del aprendizaje del hombre, porque sólo las lecciones de la realidad pueden enseñarnos a transformar la realidad. El tema por sí solo puede volverse un elemento inerte y vacío si no supera lo convencional de la creación, quebrando los límites académicos y procurando resolverse en íntima relación con el espectador.

Desde hace algún tiempo nos inquieta aquella preocupación esencial para el hecho artístico, el arte de ver que nos puede conducir a uno de los valores fundamentales de la comunicación: el conocimiento, con la doble responsabilidad de ser compartido por el creador y el espectador. Los grados de conocimiento van a determinar aquella efectividad a la que aludíamos anteriormente.

El espectador medio ecuatoriano no puede vanagloriarse de que conoce teatro porque nunca lo ha visto (en el sentido de una aprehensión cabal y total y permanente), y esto no es un problema de cultura académica, sino de cultura vital.

El arte de ver teatro, entonces, puede cumplirse cuando podemos encontrar —y ubicar— los valores consustanciales al proceso artístico: la comprensión y el conocimiento que nos abran la posibilidad de múltiples lecturas de los signos teatrales. Lo que quiero decir es que el teatro, siendo también un producto social, pone en funcionamiento ciertos mecanismos de comunicación a través de los signos teatrales, y si colocamos en el camino que ellos recorren obstáculos innecesarios (comenzando por el primer obstáculo, que es el de no poder descifrarlos), nunca alcanzaremos niveles suficientes de participación. En definitiva, el asunto es de apren-

dizaje, de «acumulación de conocimientos en un proceso formativo intelectual constante».

Tal como se ejerce el teatro en el Ecuador, tiene en los puntos señalados —conocimiento de la realidad a partir de la movilización de la razón; comprensión de lo percibido y aprendizaje— sus principales carencias. El público, indefenso como está e incapacitado para aprehender los débiles signos teatrales y de entender los significados exactos, pierde su accesibilidad al hecho mismo. Las malas lecturas son el producto de un mal aprendizaje del teatro, y encontrar un arte de ver debe ser una plausible aspiración para lograr el teatro que el país necesita.

TEATRO Y DEMOCRACIA

Alain Tourain sostiene que una discusión intelectual puede ayudar a la democracia más que otras cuestiones puramente técnicas. Otro escritor, Juan Antonio Hormigón, agrega que la existencia del teatro y su progreso son elementos constitutivos de la democracia. Y en esta línea, añadiría que la cultura toda es el acto democrático más importante y significativo de un pueblo.

En el caso del teatro, sus valores democráticos se entienden a partir de la puesta en escena, que le proporciona —según sea el mérito y el enfoque— la suficiente determinabilidad histórica para que pueda imponerse plenamente como un acto democrático. Sólo que el problema no es tan simple.

La función de la puesta en escena es la de integrar al espectador con un consciente enfoque analítico, que abra al mensaje las puertas de una valoración clara. El espectador recobra, de esta manera, su función de «productor», al decir de Brecht: productor de un sentido antes que nada, y después, de un discurso, para llegar al enriquecimiento cognoscitivo; y productor, por último, de un retorno a la realidad.

Podríamos decir que el hecho teatral no es otra cosa que una discusión intelectual entre el espectador y el teatro, teniendo como mediador a la puesta en escena. De esta confrontación surgirá un nuevo discurso subordinado al contexto social. Es decir, la «noción» de un teatro democrático no se subordina, necesariamente, a una función política externa, cualquiera que ésta sea. El espectador debe asumir consciente, libre y críticamente su papel y poner en funcionamiento su «conexión de sentido» con el discurso teatral y la realidad.

De otro lado, siempre existirá puesta en escena, por muy mal tratado que esté escénicamente el texto escogido; como existirá una noción esce-

nográfica, aun cuando no podamos encontrar elementos materiales en el escenario. Pero no siempre, en cambio, se produce la discusión dialéctica y mucho menos el acto democrático consiguiente; al contrario, existe el riesgo de una coerción reaccionaria cuanto más politizados se presenten los contenidos temáticos.

Y nosotros aspiramos a un teatro democrático, lo cual significa comenzar a valorar la puesta en escena que parta del aprendizaje del hombre y los problemas ecuatorianos. Aspiramos a una puesta en escena construida con materia prima propia.

RESUMIENDO

En el intento de encontrar un teatro ecuatoriano que rompa los límites sociales y artísticos que le impone el sistema, hemos visto aparecer los siguientes signos, positivos unos, negativos otros:

1) La obligación de recuperar el lenguaje para el teatro; 2) Una organización gremial que debe comenzar a consolidarse sin interferencias externas; 3) Una organización de grupo como requisito *sine qua non* para la sobrevivencia teatral; 4) La carencia de un estatuto que norme las relaciones con el Estado; 5) La falta de un sustento teórico para el estudio del teatro, y 6) La insuficiencia de una infraestructura básica.

Sentimos que el teatro debe convertirse en el fondo común al que tendremos que recurrir para lograr su proyección histórica definitiva, ratificando la ubicación que le corresponde en el espacio en el que se mueve e incide.

Si nos hubiéramos limitado a realizar el análisis desde los mejores estrenos, tal vez hubiésemos obtenido un panorama que, comparativamente, sería superior al de años anteriores: es verdad que hay mayor solvencia escénica. Es verdad que existen algunas obras que nos aproximan temática y críticamente a nuestra realidad. Es verdad que hay una preocupación mucho más vital para entender los problemas técnicos del diseño de vestuario, escenografía e iluminación. Es verdad que los espectáculos cubren otros espacios. Pero todas estas verdades juntas no alcanzan a disimular la gran verdad de que el movimiento teatral ecuatoriano carece de definiciones programáticas e ideológicas y que ha estado a punto de dejarse confundir por una política de subvenciones provenientes de los poderes públicos.

La tarea es de todos, y ésta es una responsabilidad que debemos asumirla para no referirnos al estado de nuestro teatro siempre a través de las excepciones.

UNA PROPUESTA DE HOMBRE Y DE ESPECTÁCULO

Definir la naturaleza del teatro en el campo de la cultura y analizar sus formas y manifestaciones, surgidas en los distintos pueblos del mundo a través de la historia, han sido tareas ampliamente acometidas. Sin embargo, podemos afirmar que, a pesar de existir en abundancia profundos tratados y reseñas extensas, no contamos hoy día con una fenomenología del teatro que lo explique como un proceso histórico de fusión de la psique colectiva, al igual que como hecho estético.

No obstante, a partir de las experiencias tomadas del pasado y de un método antropológico experimental para la investigación y la práctica escénica, bien podríamos pretender sacar en conclusión ciertas inferencias en torno a una creación y a una teoría estética del presente y del porvenir, en base a los condicionamientos económico-sociales y culturales dados en la realidad histórica de América Latina.

Si reconocemos que el teatro es un instrumento de cambio en la medida en que es comprobable su incidencia en la conducta colectiva, es claro que asumimos el hecho ineludible de que el artista juega un gran papel en la integración de nuestra identidad; pues él es el responsable de tender los puentes y convenciones de una comunicación propia, originando parámetros estéticos que trasciendan nuestra vida en sociedad.

En los pueblos latinoamericanos florecen simultáneamente diversas formas dramáticas y de espectáculo que, de especial manera, afirman experiencias aisladas, como luces en un espectro de anacronía que hoy cobra su sentido histórico. Desde las dolorosamente impasibles fiestas rituales, con sus danzas ceremoniales, cantos, juegos y conjuros, cuyos ecos resuenan cada vez más débiles aun en las montañas, en las selvas, en los desiertos, en los litorales, resistiendo la transculturación, perdurando su estructura a través del tiempo, hasta los heroicos y fugaces sociodramas que, desde la clandestinidad de los suburbios, rara vez se verifican en otra realidad que no sea la suya propia.

Reconocemos cada paso dado legítimamente por las artes de la representación en el medio latinoamericano, como parte de la resistencia y de la lucha del hombre por su libertad y como producto de la intensidad de nuestras contradicciones, para insertarnos en la vida.

Por ello sentimos que en las actuales circunstancias es preciso propiciar los medios y fomentar la creación de un teatro de identificación y liberación auténticas, sin confundirlo con las declaraciones explicitadas a través del lenguaje del espectáculo. El juego de recursos dramáticos impone modos específicos de escenificación, conforme a los contextos da-

dos. No se podría atribuir operatividad mágica a la fuerza de las palabras cuando la participación social, el lugar, los esquemas conductuales y la estructuración de las formas artísticas fueran molde propio y respondieran a los mismos contenidos que el nuevo mensaje pretendiera modificar.

Pero entonces, ¿qué nueva propuesta de hombre y de espectáculo debe hacer el futuro teatrista ecuatoriano y latinoamericano?; ¿qué modelo de conducta preconizar para el mundo?; ¿qué esquema de relaciones humanas, de supervivencia y de relación de mujeres y de hombres para, con la naturaleza y sus fuentes de vida y de riqueza, difundir a través de la formación y la expresión escénica?

En la ya larga espera de un teatro ecuatoriano que alcance los niveles universales de otros géneros de nuestra producción literaria y artística, toca también investigar, capacitarse y crear formas teatrales nuevas. El estudio del teatro, lo decimos finalmente, debe hacerse a partir de un método que sea a la vez social e histórico, siempre y cuando ambas visiones se equilibren en una para ofrecer un solo enfoque: el de la estética; o sea, el de la creación humana de una presencia que nos remita a la existencia real y concreta.

Quito, junio de 1987.

