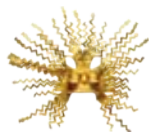


LA NIEBLA Y LA MONTAÑA

Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes

PATRICIO VALLEJO ARISTIZÁBAL

A mis padres
José Vallejo y Ruth Aristizábal
Benefactores atentos, comprensivos e incansables
De nuestro teatro y de nuestra vida



BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

Diego Borja

Presidente del Directorio

Christian Ruiz

Gerente General

Verónica Legarda

Subgerente General

Andrés Abad

Director Cultural Regional Quito

Adriana Grijalva Cobo

Editora

Banco Central del Ecuador

Archivos Grupales

Shutterstock

Fotografía

Ricardo Staël

Diseño Editorial

IMPRENTA MARISCAL

Impresión

ISBN: 978-9978-72-481-1

www.museos-ecuador.com.ec



Contenido

Presentación	11
Prólogo.....	13
Nota Introdutoria	19
 I LA NIEBLA Y LA MONTAÑA	 25
En el fin del mundo	27
En la frontera: la tensión, la crisis, el teatro	32
La Vida es un Teatro y el Teatro Vivo	39
Una tierra coronada por volcanes	45
 II EL TEATRO EN EL ECUADOR	 51
Huellas en la nieve	53
Un día de difuntos y más huellas	61
Entre lo empírico y lo conceptual	65
 III TEATRO Y MODERNIDAD:	
ALGUNOS REFERENTES TEÓRICOS	75
Arte, Cultura y Sociedad	80
Teatro, Modernidad y Vida Cotidiana	86
Teatro Ecuatoriano y Mestizaje Cultural	97



IV	TEATRO QUITEÑO COLONIAL	101
	Orígenes del Teatro Ecuatoriano	103
	Héroes y villanos	115
	El teatro político y la figura del Inca:	
	el barroco en los albores del teatro colonial	119
	El teatro de la plaza pública y el teatro llamado culto	129
	Teatro religioso	145
V	TEATRO ECUATORIANO DECIMONONICO	149
	Último día de despotismo y primero de lo mismo	151
	Regionalización, Independencia y Construcción Nacional	153
	Civilización y Barbarie: grandes salas para el teatro	158
	Lo Conservador y lo Liberal en el teatro	164
	Juan Montalvo dramaturgo	173
VI	EL TEATRO DEL SIGLO XX:	
	SUCESIVAS TRANSICIONES	177
	Salir del retraso cultural:	
	angustia intelectual dominante	179
	De Receta Para Viajar a Jardín de Pulpos:	
	100 años de dramaturgia ecuatoriana (1892 - 1992)	181
	Una primera transición	186
	Se fundan Compañías y se consolidan los actores	189
	Autores y Obras	192
	El laicismo y el teatro	195
	El Teatro de Jorge Icaza	197
	Lo popular irrumpe en las salas cultas	216
	Los autores y las obras	218
	Ernesto Albán y Evaristo Corral y Chancleta	219
	El personaje costeño en Demetrio Aguilera Malta	
	y Pedro Jorge Vera	223



El teatro ecuatoriano contemporáneo	
El “Nuevo Teatro”	225
Tres elencos y un nuevo impulso	227
El teatro político	234
La Casa de la Cultura Ecuatoriana	
un territorio para el teatro	237
Dos nuevos referentes	241
Desde el texto se impulsa la escena	246
 VII LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS	251
Complacer o experimentar	253
Hacia un teatro de grupo	259
Los Autores y las obras	276
A modo de conclusiones	281
 BIBLIOGRAFIA	289
Índice de imágenes	295
Índice de nombres	299



Presentación

La niebla y la montaña, es una historia del teatro ecuatoriano desde sus orígenes. Su autor, Patricio Vallejo Aristizábal, es un profesional del teatro y su análisis abarca no sólo la narración histórica, sino también la crítica y los cuestionamientos que acompañan a la actividad teatral.

La etimología de la palabra teatro viene del griego “theatron”, que significa “lugar para ver” o “lugar para contemplar”. Los orígenes del teatro se encuentran vinculados a la música y la danza, desde los inicios de la humanidad, y se mezclan con antiguos rituales sagrados que aseguraban la lluvia o el sol, la siembra y la cosecha, o que posteriormente servían para transmitir mensajes, convocar y educar a la población.

En la actualidad, el autor cree que “la experimentación se basa fundamentalmente en la profundización y definición del arte del actor, no ya como un mero intérprete, por hábil o lleno de recursos que éste sea, sino en su condición de creador, de modelador de su propio arte”. Además afirma que el actual es “un teatro que se crea en el escenario, cualquier escenario, y no un teatro que busca una sala para representar un texto”. En



todo caso, el teatro desde siempre ha constituido un medio de comunicación y de reflexión que involucra al espectador al punto de hacerlo parte de la obra, por lo que se podría afirmar que el teatro está presente en todas las culturas.

Este libro es el resultado tanto de una investigación profunda como de la propia experiencia del autor como parte del grupo de teatro Contraelviento.

El Banco Central del Ecuador, en su afán por difundir la cultura de nuestro país y reafirmar la identidad de los ecuatorianos, ha querido profundizar en el tema del teatro, con el fin de que se conozca y valore su importancia para el enriquecimiento espiritual de todos.

El presente libro es el volumen número 31 de nuestra “Colección Histórica”, la misma que publica estudios sobre historia ecuatoriana, sus hechos más importantes, los personajes y temas más significativos del pasado de la nación. De esa manera, el Banco Central del Ecuador contribuye al conocimiento de nuestro pasado, al afianzamiento de nuestra identidad, sobre cuya base será posible construir un futuro mejor. Conociendo el pasado, se puede comprender el presente y valorarlo.

A grayscale photograph of a hand pulling back a heavy curtain. The hand is positioned on the left side of the frame, with fingers gripping the fabric. The curtain is pulled back, revealing a dark, almost black background. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the hand and the folds of the curtain. The overall mood is mysterious and anticipatory.

PRÓLOGO



La historia del cuerpo colectivo: fugaz, fragmentado, cambiante siempre, constituye sin lugar a dudas una de las deudas más grandes que la cultura tiene con la memoria de la sociedad. Su presencia, cuando la hay, perdida en el laberinto de otras voces, otros apremios, de otros discursos, es apenas un dato.

Tiene esto su precio. Al desaparecer el cuerpo, aquello en lo que se sostiene el mundo de la vida, desaparece también el rastro. De modo que, perdidos de nosotros mismos, carentes de nuestro propio cuerpo, vamos por la vida medio confundidos, mirando aquí, mirando allá, el rostro como nave a la deriva.

De las grandes ausencias es el teatro, espacio de las sombras colectivas, sin lugar a dudas, el más olvidado.

Tiene que ver esto con la dependencia cultural, de la que no hemos logrado librarnos en más de quinientos años. Dependencia cultural que empezó siendo dominio del cuerpo para terminar convirtiéndose en dominio espiritual.

En efecto, en el manejo de la luz y de la sombra, mecanismo básico de la construcción de sentido de la realidad, lo iluminado no ha sido precisamente el cuerpo colectivo de la sociedad. Su



materialidad, sus formas, sus tensiones, sus vértigos, sus cadencias, sus ritmos, sus desesperaciones, sus deseos, debido a la ley del desprecio han sido siempre escamotados. Habitante de la noche por efecto de una iluminación que no es la suya, ha terminado por establecerse en el mundo de las sombras.

Y es precisamente desde allí desde donde ha obrado, desde donde se ha pronunciado, desde donde se ha dejado sentir, abriéndose a la vida, temeroso y clandestino.

Esta particular circunstancia del mundo de la dominación, fuerza avasalladora sobre el cuerpo de la sociedad, ha hecho que la historia de su alumbramiento, de su nacer a la vida, su establecerse, haya estado marcada por lo incierto, ese ser y no ser al mismo tiempo, esa presencia ausencia que se deja intuir a pesar de todo, evanescente y fugaz, como la montaña que esconde sus perfiles detrás de la niebla.

El título del libro pone de manifiesto este hecho crucial. Es la metáfora del ser del hombre dominado que transita por el mundo de la vida en medio del aturdimiento, de la confusión, del desasimiento, mirando aquí, mirando allá, buscando a tientas, con la angustia de la espera.

Pero la metáfora no solo nos permite reconocer el entramado de la memoria de la sociedad, los hilos y las tensiones que la cruzan, los olvidos y los recuerdos, sino también la textura en la que se envuelve la representación del drama de la vida. Frente al público, en la escena del teatro, la acción dramática es también, como en la vida, estar suspendido en la línea de tensión entre el ser y el no ser, entre lo dicho y lo silenciado, entre el mundo y la nada... entre la niebla y la montaña.



Dice el autor:

... No es el teatro entonces, un edificio. Ni es tampoco un texto literario escrito de modo que pueda ser representado, ni mucho menos un espectáculo que se regala para la diversión y complacencia de los asistentes. No es una reproducción ni una impugnación de la realidad, es una realidad en sí misma, que se sostiene en sí misma, una realidad al margen de la realidad de la que surge, por eso es sólida e insegura al mismo tiempo. Es un mundo nacido de la costilla de nuestro mundo. Toma los signos y símbolos que pueblan el mundo y los pone en tensión, multiplicando su sentido; toma el orden lógico y lo trastoca: las causas y efectos devienen en paradojas; toma el orden de sentido que ordena la cultura en la vida rutinaria y lo pone en crisis, lo desordena, haciendo visible lo que está oculto: la lucha interior, la tensión, la paradoja de la existencia de los seres humanos.

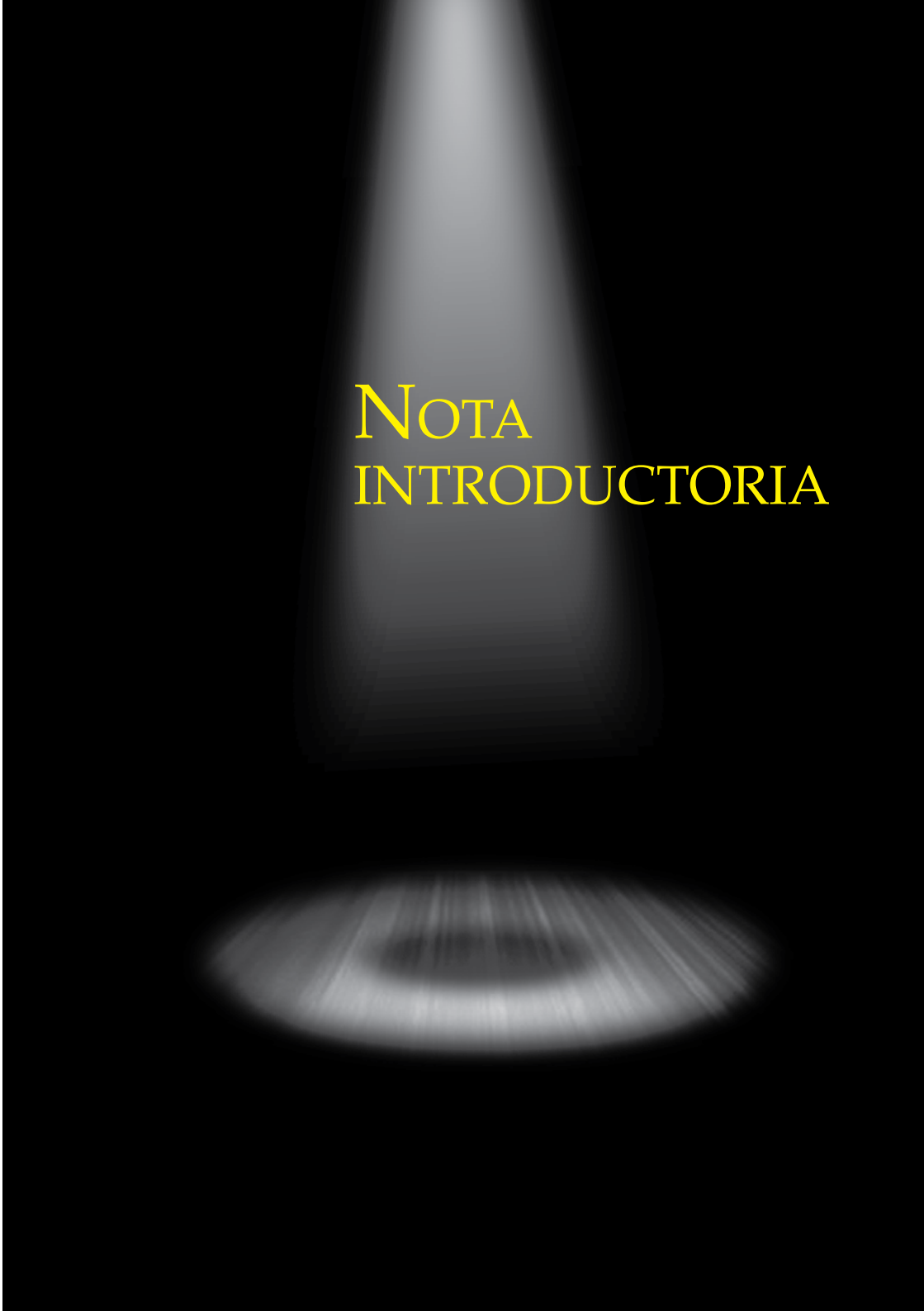
Pero es también un método, ya no de actuación, sino de comprensión del teatro como actividad social. El autor, en efecto, poniendo en movimiento la misma metáfora, no se limita a comunicar su experiencia como actor, la vivencia del teatro vivo, sino a interpretar el hecho teatral. Por sobre la experiencia se abre la reflexión de lo sucedido, dibujando el panorama de lo que ha sido, bosquejando lo que será o lo que debería ser.

Dos ejes permiten centrar la historia del teatro ecuatoriano: la economía, trama oculta de la formación de los intereses de los grupos sociales, y la política, espacio de circulación de las relaciones de poder. No es entonces la historia de las formas dramáticas solamente, de los temas que le sirven de base, de los estilos en los que se desarrolla, de los escenarios en los que se representa, de los públicos que asisten a las salas, sino también de las épocas sociales que forman la atmósfera material-espiritual de la exis-



tencia, que reclaman para sí una determinada representación. La lectura del texto nos permite vislumbrar el entramado difícil de las luchas del cuerpo colectivo de la sociedad ecuatoriana en su afán por establecerse en el mundo de la vida.

Milton Benítez



NOTA INTRODUCTORIA



El presente trabajo no pretende incorporar nuevos datos a la historiografía teatral ecuatoriana, tampoco ordenar los conocidos de forma distinta ni sugerir nuevas periodizaciones que visibilicen las transiciones, rupturas y continuidades de su movimiento: el del teatro ecuatoriano.

Tampoco se propone canonizar ninguna creación que pueda catalogarse como relevante o representativa de un momento o período histórico, aún cuando en algún lugar del texto pueda parecer aquello. No asume la reflexión sobre las corrientes estéticas y poéticas imperantes en las distintas fases del proceso de desarrollo de nuestro teatro, ni el análisis de sus formas. Definitivamente no tiene esas pretensiones. Más bien, propone una toma de posición para mirar una actividad que ha mantenido una presencia firme en el proceso de formación cultural de nuestra sociedad; más que por su uso social, por las profundas necesidades que la impulsan: las de construir un territorio que ponga en vida las tensiones que nos configuran, que revele las tradiciones culturales que nos nutren, en un movimiento permanente en busca de una identidad que aparece conflictiva y que lleve al límite el modo de ser social, abandonándolo en pos de una expresión sincera, aunque efímera.

De alguna manera es un homenaje a la decisión de tantos hombres y mujeres que por múltiples razones y en diversas circunstancias culturales, sociales, históricas y privadas, abandona-



ron sus vidas rutinarias y se expusieron en pos de una expresión que les resultaba imprescindible para evidenciar una convicción, algo que no podía tener cabida en la cotidianidad, que necesitaba de un tiempo y un espacio extraordinarios. De esta manera generan una tradición que va develando una identidad conflictiva que se oculta históricamente. El modo de ser, el *ethos* histórico de la sociedad ecuatoriana, se debate permanentemente en la lucha entre la mirada de una cultura que se armoniza en un futuro deseado fuera de su propio proceso, anulando la tensión y la de una cultura que resiste, tratando de enfrentar su propia conflictividad del pasado, comprendiendo y modelando su propio camino, donde la armonía es tensión y movimiento. La inmensa mayoría de estas personas ha permanecido anónima porque su actividad fue considerada marginal, poco importante, rechazada e incluso, en momentos, prohibida y perseguida. En la mayoría de los casos el teatro que hemos producido como sociedad ni siquiera ha sido reconocido como tal. Pero incluso el teatro que sí ha sido reconocido, el de la complacencia, el del adoctrinamiento y el del deleite social no escapan a esta condición. Sin embargo, debo reconocerlo, percibo que el homenaje y reconocimiento que se merecen los creadores del teatro ecuatoriano actual resulta insuficiente en relación a lo que consta en este tratado; tengo la impresión de que no cuento con la comprensión suficiente para alcanzar su verdadera dimensión e importancia, espero que la tarea de desentrañar lo que han hecho mis compañeros a favor del crecimiento de nuestro teatro, en el presente y en su proyección hacia las futuras generaciones, sea enfrentada lo más pronto y desde distintas posiciones, de modo que su fuerza se amplifique hacia la sociedad. Definitivamente, el esfuerzo que se han impuesto y los resultados que han obtenido lo merecen.

El teatro -que es rebelión contra el orden de la cultura, exposición de las necesidades íntimas de las sociedades, más allá de las construcciones estéticas y funciones sociales adoptadas a través de la historia- construye un camino que pone en movimien-



to sucesivas transiciones que llegan fortalecidas hasta nuestros días; es un valor que ha sido cuidado por sus cultores. Por esto es que una mirada al proceso de su desarrollo es irremediablemente un impulso para su proyección. Pero también una ampliación del verdadero valor que posee, puesto que más allá de su presencia marginal, de su condición efímera y de su escasa visibilidad, permanece vivo, movilizado por alguna extraña pero poderosa convicción.

La necesidad de tomar una posición para mirar al teatro ecuatoriano, de rescatarlo en su compleja tradición, de convertirlo en una pulsión para la toma de decisiones que nos lleven a encontrar nuestro propio camino, es compartida por mis compañeros del grupo Contraelviento. Es por eso que quiero consignar su importante participación en la elaboración de este texto, directa o indirectamente. Conscientemente o no son coautores del mismo. Lo son en el día a día del tránsito por la construcción de un teatro que es un territorio que acoge nuestra rebelión y precaria libertad. Pero, particularmente, quiero destacar la participación de Verónica Falconí compañera del grupo que fue la primera lectora y correctora del mismo. La corrección final y la edición de los textos y las imágenes las realizó otra compañera del grupo: María Belén Bonilla, su trabajo meticuloso, comprometido, atento de cada detalle, fue definitivo para que este proyecto sea una realidad. Otro impulso fundamental lo dio Milton Benítez, intelectual destacado y rebelde, representante de la necesidad de independencia en la construcción de un modo de ser del pensamiento en el Ecuador. En el principio de todo estuvo Carlos Landázuri, Director de Cultura del Banco Central del Ecuador, su confianza en la propuesta decidió su existencia.

I LA NIEBLA Y LA MONTAÑA





En el fin del mundo

Cuando pienso en el teatro me encuentro siempre frente a la sensación de vértigo que produce el vacío que se da cuando algo que parecía ser conocido resulta no serlo, y me viene a la memoria algo que sucedió cuando era un niño pequeño, tendría no más de cinco años. Mis padres nos llevaron a mis hermanas y a mí a conocer el mar, ese suceso debería ser por sí solo un gran acontecimiento, de hecho lo fue para un jovencito que había nacido en una impertinente y osada ciudad nube clavada entre montañas a más de dos mil ochocientos metros sobre el nivel del mar, como Quito. Sin embargo, lo más inquietante de la anécdota, visto desde hoy, vino después, de regreso a las montañas, en un serpenteante carretero que une la Costa con la Sierra ecuatorianas en un subir interminable que pareciera que nos lleva hasta el mismo cielo. Este camino tiene la peculiaridad de atravesar una zona boscosa en donde llueve permanentemente, lo que provoca que regularmente se produzcan deslaves, derrumbes, deslizamientos de tierra húmeda que, cuando no producen desgracias humanas, al menos impiden la circulación de los vehículos. En la carretera se había producido un derrumbe que interrumpía el tráfico, de manera que los carros se encontraban estacionados en fila uno tras de otro. Sin más remedio que el de detenerse tras el último, mis padres optaron por bajarse a curiosear y a mí me tomó, decidir seguirlos, el tiempo suficiente como para perderlos de vista. La neblina era



tremendamente densa. En la mente de ese niño de cinco años, que era yo, surgió la idea de haber llegado al fin del mundo que, por otro lado, se me sugería como el borde de un abismo profundo y negro. Así, con lágrimas en los ojos, daba lentamente pasos inseguros, pensando que al siguiente caería para siempre cosa que, estaba seguro, ya había acontecido con mis padres. En medio de la niebla nada tenía sentido, ni lo que había dejado atrás, ni lo que podría existir delante. Lo curioso es que no solo no terminaba de caer, sino que, de pronto, incluso aparecían ante mí, sombras que después se convertían en personas que caminaban en sentido contrario al mío, lo que me llevó a concluir que el fin del mundo siempre se viene con uno a cada paso que se dé, pero además, que el fin del mundo es un lugar del que se puede volver. El alivio fue inmenso cuando las sombras que aparecieron fueron las de mis padres, me acuné en sus brazos, me dejé abrazar, cambié el llanto por la sonrisa. En el fuero íntimo sabía que era un sobreviviente.

Mucho tiempo después, durante un ensayo, había de recordar este hecho: el día que llegué al fin del mundo, al límite entre lo concreto y el vacío, la nada, la muerte. Entonces, descubrí que una sensación similar se me producía en el escenario: el tránsito en medio de una espesa niebla, el vértigo, el fin del mundo, y percibí al teatro como una frontera entre la vida y algo que está más allá, algo que es y no es al mismo tiempo. Es ahí donde están el actor y su público, pensé, en el límite. Ellos habitan un territorio móvil, difuso, donde las cosas ya no son lo que son y empiezan a ser otra cosa. Corren el riesgo de que al paso siguiente puedan caer al vacío. Pero el fin del mundo se les viene consigo. Al final de mi recuerdo, después de unas cuantas horas de espera, la carretera quedó habilitada y los carros siguieron su marcha. Al poco rato la niebla se despejó y reveló un hermoso paisaje, como sucede en el teatro.

Desde entonces solo hay un lugar desde el que puedo mirar y pensar al teatro: el fin del mundo, en medio de la espesa niebla,



a la espera de que ésta se despeje y me revele un paisaje, que pronto volverá a desaparecer. En cada avistamiento el teatro es, luego ya no. Es esta condición dudosa de su existencia la que asegura su reconocimiento. El teatro es lo que queda después de cuestionar lo que se cree con certeza que es. Es una visión momentánea en el límite del sentido. Contrario, entonces, a lo que se pudiera creer, pensar el teatro es una tarea poco segura y muy incómoda, como riesgoso es el lugar que éste ocupa dentro de lo humano; cualquier razonamiento contrario es una cómoda reducción. De ahí que el teatro puede ser todo lo que se ha dicho de él, pero más. O nada de eso, sino que es otra cosa cada vez. Lo más probable es que el teatro pueda percibirse como una circunstancia humana particularmente riesgosa, que se realiza en un ámbito al margen del orden del mundo, en un espacio y un tiempo de nadie, donde se encuentran actores y espectadores como en una visión momentánea en el límite del sentido, donde se revela lo que está oculto y reprimido en la intimidad de lo humano, más allá de cualquier consideración estética o comprensión cultural.

No es el teatro entonces, un edificio. Ni es tampoco un texto literario escrito de modo que pueda ser representado, ni mucho menos un espectáculo que se regala para la diversión y complacencia de los asistentes. No es una reproducción ni una impugnación de la realidad, es una realidad en sí misma, que se sostiene en sí misma, una realidad al margen de la realidad de la que surge, por eso es sólida e insegura al mismo tiempo. Es un mundo nacido de la costilla de nuestro mundo. Toma los signos y símbolos que pueblan el mundo y los pone en tensión, multiplicando su sentido; toma el orden lógico y lo trastoca: las causas y efectos devienen en paradojas; toma el orden de sentido que ordena la cultura en la vida rutinaria y lo pone en crisis, lo desordena, haciendo visible lo que está oculto: la lucha interior, la tensión, la paradoja de la existencia de los seres humanos. Toma la vida de las personas y la expone en su complejidad, reducida en la cotidianidad, a través de la expresión del cuerpo y de la



voz de los actores. El actor es la expresión de una forma de la vida humana, involucra por igual lo masculino y lo femenino, cuando me refiero al actor me refiero en el mismo término al actor y a la actriz. El teatro es una circunstancia de encuentro entre seres humanos, que organiza un mundo limitado espacial y temporalmente, al margen del mundo de la vida cotidiana y la cultura, que surge de éste pero que lo conmueve en la medida de que lo pone en crisis, haciendo difuso lo que parecía claro. Sin embargo sólido en sí mismo, como un suceso, una visión inexplicable e irreductible, una acción real y viva que libera lo reprimido a través de la exposición del cuerpo y la voz de los actores, que son sus instrumentos para la comunicación, con la presencia de sus testigos espectadores. Es una circunstancia de revelación de la vida. Es diverso porque a más de existir dentro de tradiciones culturales, funda y desarrolla las suyas propias. De ahí que mucho de lo que llamamos teatro en realidad no lo es, y viceversa. Mucho de lo que no se considera teatro es en realidad una fuerte tradición del mismo, con una particularidad distinta.

Pero, ¿por qué algunos seres humanos aceptarían reunirse para vivir esta circunstancia particular que llamamos teatro? Tal vez porque en el límite del orden del mundo hay una sincera opción de libertad. En el riesgo puede estar la oportunidad. Sin embargo, debo aceptar que en las actuales circunstancias de la civilización pareciera que el teatro ya no es necesario para la mayoría de personas: la rutina de sus vidas, la sumisión al trabajo y al consumo, la seguridad de los slogan, los clisés, los dogmas ideológicos y morales, el aparecimiento de formas espectaculares y masivas de diversión, la comodidad que genera el desarrollo tecnológico, etc., las han enajenado de sí mismas, de sus búsquedas y necesidades íntimas. Pareciera que el teatro es cosa de unos pocos, como pervivencia de otros tiempos remotos, definitivamente eso es lo que lo hace más vigente y más fuerte que nunca, que no requiere un pretexto para existir, que está arraigado en la más sincera condición humana.



Mi mirada al teatro del que vengo supone el reconocimiento de tradiciones diversas que comúnmente no han sido reconocidas como teatro, sobre todo vinculadas a la fiesta y al ritual, y el cuestionamiento a otras que sí lo han aceptado como tal; como por ejemplo, el caso de muchos textos escritos en forma de diálogo, que incluso fueron publicados pero que nunca fueron llevados a escena, lo que los vincula más a experiencias literarias que teatrales. Es una línea muy frágil la que distancia a uno de otro, lo que me lleva más a plantearme preguntas que a asegurar respuestas. Por otro lado, mirar al teatro del que provengo -en medio de una espesa niebla, como una realidad independiente en el límite del mundo de la cultura y el sentido- me obliga a organizarlo como un mundo y una cultura en sí mismos, capaz de desarrollar sus propias tradiciones, pero íntimamente relacionado con el momento del proceso de formación cultural de la sociedad, del *ethos* histórico, del que surge. Es como cuando en el cine la película desarrolla un montaje paralelo, que muestra por un lado, en un plano general y amplio, el contexto de la situación que se vive, y por otro, en un primerísimo plano de la mirada del actor que revela la circunstancia privada del personaje; son realidades en sí mismas, pero íntimamente ligadas, en tensión la una con la otra. Mirar su doble y confusa condición es recuperar en el teatro, en nuestro teatro y todos los teatros, su compleja condición, liberándolo de las reducciones que lo han aislado y lo han simplificado al colocarlo en el más simplón rincón del divertimento. Mirar al teatro que me gesta, supone rastrearlo de entre la historia de la cultura y el proceso de formación cultural de la sociedad con la que convivo, como encontrando pequeñas y confusas huellas en la nieve de los volcanes que la cobijan. Rastros difusos e inseguros que quedaron impresos dentro de la también insegura historia oficial de la cultura que me heredaron, rastros inseguros en la medida de la tensión de la que surgieron. Debo escudriñar en el proceso de formación cultural y sus tensiones internas para dar con el teatro que me es irremediamente. No se trata solamente de encontrar datos y ordenarlos, sino de confrontarlos con los contextos de los que provienen y mostrar



el movimiento del que son parte. No se trata de una historia del teatro en el Ecuador, sino de una mirada, un tratado acerca de la realización de su existencia.

En la frontera: la tensión, la crisis, el teatro

El mundo para algunos es un horizonte de sentido: las cosas, las ideas, los sentimientos, los conceptos, las personas y sus vidas, todo aquello que tiene sentido está dentro de ese horizonte, son parte del mundo. Un ámbito de sentido limitado, ordenado, en movimiento, eso podría ser el mundo; y habitarlo, entonces, es realizar una existencia con sentido. El mundo se transforma en la medida en que se moviliza el sentido, y con eso las personas se transforman también. Algunas personas se transforman mientras van madurando y envejeciendo, la experiencia les da un sentido más profundo a las cosas; otras se transforman cuando abandonan sus entornos culturales y viajan a otros distintos; otras cambian en tanto acrecientan sus conocimientos, investigan y estudian. Se podría pensar que las personas se transforman y el horizonte se amplía, se incorporan nuevos sentidos a la existencia. Sin embargo, todo este movimiento y transformación se da siempre dentro de un orden tendenciosamente seguro, el sentido proporciona seguridad.

El horizonte deviene, entonces, en una frontera, en el límite entre el mundo, el orden de lo con-sentido, y algo que está más allá. Algunas personas se proponen llegar a esa frontera, se rebelan contra el sentido del mundo que les vino dado, curiosos, rebeldes, exploradores, no se conforman con la seguridad; vacían el sentido, reinventan el mundo, otro mundo que no es orden sino crisis, no es seguridad sino tensión y lucha. Porque el senti-



do que es seguridad que cobija la existencia humana, de alguna forma oculta la verdadera condición del ser, que es crisis, ebullición permanente e irreductible al sentido, porque lo multiplica hasta difuminarlo; son pulsiones, tensiones que impulsan la existencia, dioses y demonios combatiendo, temores y deseos en franca pero invisible lucha, velada tras el orden del sentido. En la frontera el sentido se transforma de certeza en incertidumbre, de claridad en bruma. La frontera es el umbral de la intimidad de lo humano. El tránsito a la frontera es el tránsito a la intimidad del ser. El interior de lo humano está siempre en tensión con el orden del sentido que lo cubre. En la frontera, lo humano es una visión insegura e instantánea, una emergencia. En la frontera el teatro es una circunstancia de insurrección y libertad.

La frontera, que es el final y el umbral al tiempo, deviene en un territorio que reclama ser habitado. No es sólo la noción de un límite, de una línea apenas perceptible, es más: es tensión, oposiciones irreductibles, lucha, conflicto. El teatro no armoniza, no resuelve, pone en crisis. En la frontera, el teatro es una puesta en crisis de la verdad del ser. Desde que en la cultura humana empieza a prevalecer el pensamiento lógico las fronteras se reducen. Siempre se está de un lado o del otro, las cosas son y punto. Pero, oculto tras semejante pretensión, el pensamiento paradójico persiste en espera de revelarse, ocupa el espacio de lo íntimo en lo humano, es crítico, multiplica la frontera, la convierte en la condición humana. Lo humano se revela en la medida de que se revela la frontera que habita, de ahí el rol del actor: transitar fronteras revelando lo íntimo, transitar su intimidad revelando los territorios fronterizos que habita. La vida es crisis que se oculta en la frontera. El teatro es puesta en vida de la verdad del ser. El episodio de la niebla y la montaña en mi niñez a pesar de su intensidad pronto desapareció de mi memoria. Estaba siendo entrenado para alejarme del límite, ya no sería más un sobreviviente, transitaría por los senderos seguros, hasta que la vida en una de sus travesuras me puso una zancadilla y caí rodando. Cuando me reincorporé, estaba en un escenario, muy



lejos de aquello que me había sido dado. Entonces recordé algo que se me había perdido.

Me es importante reconocer que el tránsito hacia la frontera entre el mundo, el orden de lo con-sentido y lo que está más allá, es una necesidad humana que se hace visible en todas las artes: en la poesía, en el pensamiento paradójal, mítico, religioso y crítico. Pero es el teatro el que lo realiza de un modo vivo, hace real el ámbito de la frontera a través de la exposición viva de quienes acude, actores y espectadores. De alguna forma, podría decirse, que el teatro construye un mundo de la costilla de nuestro propio mundo, un mundo escénico que es un horizonte que expone la tensión y la crisis del sentido de la vida, de las cosas, de las ideas. No son solo los pensamientos, ni las palabras, ni las formas, ni las melodías, ni los colores, los que ponen en crisis el orden de los sentidos, sino además la vida misma expuesta, el cuerpo y la voz del actor, conjugando y revelando lo humano.

La necesidad de liberar lo reprimido, de develar la tensión, está presente desde la simpleza del sainete familiar o escolar, en el que la ironía y el humor son el recurso para poner en crisis el pequeño entorno al que aluden, hasta las formas más complejas y codificadas del teatro ligado a profundas y antiguas tradiciones religiosas, en el que las luchas entre espíritus y dioses intermedando la vida humana, dan cuenta de los anhelos y temores que la vida rutinaria oculta. El teatro es una profunda necesidad humana en el que la complejidad de las formas, la especialización de la actividad, el rigor y disciplina con las técnicas, la profundización de los conflictos, la prolija atención a los detalles, sumados a la sólida convicción de sus participantes, aseguran el tránsito a su condición de arte. El teatro es arte y es más.

El teatro en la frontera aglutina y convoca, se aproxima a las estrategias humanas de ruptura con la vida rutinaria: a lo lúdico, a lo estético, a lo erótico, a lo poético, se vincula con el relato mítico y con la acción ritual. El teatro es fronterizo con las otras



artes: con la música, con la plástica, con la poesía, con la danza y el canto, de manera que puede ser todo eso y no serlo a la vez. Su posibilidad de existencia es la tensión que se genera en los límites donde se estructura a sí mismo, hecha mano de todo para pervertir el orden de la vida y reinventarlo. En la frontera, el teatro es una estrategia de la vida para mostrarse en sus luchas y conflictos, reclama de sus participantes una profunda convicción para exponerse, para conmoverse. El teatro es por lo tanto un territorio físico y simbólico que se construye entre todos esos límites y para habitarlo exige una actitud psíquica y física particular; actores y espectadores conciente o inconscientemente abandonan sus modos corporales y mentales habituales y los trastocan. De algún modo se van entrenando para producir la transformación de un modo más eficaz; cuanto más recurrente y asiduo es el tránsito a la frontera, más atentos y rigurosos nos volvemos para aprender a mirar con otros ojos, los de la vida íntima y del cuerpo expuesto, al mundo que se revela. El teatro exige querer estar ahí despojados y expuestos. Cuanto más especializada es la práctica del actor, más complejas son las técnicas y el entrenamiento se vuelve más exigente para conseguir un cuerpo y una mente dispuestos. Existen unos cuantos seres humanos en todo el planeta que han encontrado en este territorio, que es el teatro, su hábitat, su espacio vital, lo habitan permanente como ciudadanos de un país secreto, al margen de toda organización política y cultural visible reconocida como país; ejercen su ciudadanía y realizan su existencia en su forma particular de libertad, vivos, en un permanente estado mental y corporal dispuesto a la expresión sincera. Actores, directores, dramaturgos, teóricos, maestros, hombres y mujeres que producen su forma particular de cultura, se relacionan entre sí, se comunican y comunican al resto del mundo. Son rebeldes que encontraron en el teatro el espacio para expresar su inconformidad con aquello que la humanidad ha construido y su inconformidad consigo mismos al complacerse y acomodarse en el orden del mundo y la cultura. Todos ellos han creado sus propias tradiciones, sus continuidades, rupturas y transiciones, su ethos y su historia.



Después de 25 años desde que decidí acercarme por vez primera, sin saberlo pero con una gran fuerza que me impulsaba y que hasta hoy no sé explicar, a esa frontera insegura en la que existe el teatro, en la que yo creía iba a encontrar la libertad que necesitaba, me he encontrado con la historia de mi propia vida, el proceso de formulación de las preguntas sustanciales que he creído me asegurarían un encuentro conmigo mismo, y el movimiento y transformación de las respuestas. El ser, el pertenecer, el provenir, el hacer, el devenir, el movimiento, la quietud, el camino, el obstáculo, son el ámbito permanente de mi curiosidad en el teatro. Ahora sé que soy un ciudadano de un territorio que me acoge y me proporciona la libertad de no ocultarme, de exponerme y sacrificarme en mis luchas íntimas, en mis conflictos, que me ha permitido desarrollar la convicción de luchar por una verdad interior que me impulsa y cataliza, que ha enrumado el movimiento de mi existencia y me ha provocado encuentros y alianzas duraderas, que me ha ratificado el rechazo a las ofertas de una civilización en la que no creo y que no puede someterme. Es desde ahí, en un momento de mi propia biografía en el que surge el grupo Contraelviento Teatro,¹ hace 19 años como el espacio para la realización de esta existencia a la que acuden otros seres humanos, con biografías diversas y necesidades co-

¹ El grupo Contraelviento Teatro nace y mantiene su sede en la ciudad de Quito desde 1991. Desde su fundación se planteó a sí mismo como un espacio para la experimentación y desarrollo crítico del teatro, como arte y como circunstancia social, no solo en el ámbito de la creación sino en el del pensamiento, el de la preparación técnica del actor para el desarrollo particular de su práctica artística, el pedagógico y el de la difusión e intercambio. Ha llevado a escena 10 espectáculos, 8 de ellos con dramaturgia propia. Con los grupos aficionados que ha dirigido, 25 espectáculos más. Fuera del Ecuador dirigió un espectáculo con dramaturgia propia, en Bogotá, Colombia. Ha participado en 64 eventos internacionales en 8 países de América Latina y Europa, Ecuador, Cuba, Colombia, Dinamarca, México, Perú, Argentina, Uruguay. Se ha presentado en más de 2800 funciones entre todos sus espectáculos, para los más diversos públicos. Ha dictado alrededor de 65 talleres de formación de actores aportando en la formación de más de 1700 jóvenes, niños y adultos en cuatro ciudades del Ecuador, dos del Perú, dos de Colombia y cinco de Argentina. Ha organizado 38 eventos, entre festivales, intercambios, funciones, talleres, mesas redondas, charlas, etc. nacionales e internacionales. Ha desarrollado 6 proyectos de investigación en el campo de la teoría y la historia del teatro en el Ecuador. Ha recibido 6 premios y reconocimientos en Ecuador, Perú y Argentina. Actualmente ha iniciado proyectos en el campo editorial y fílmico, el presente trabajo se inscribe en aquello.



munes. Y es con ellos, mis compañeros y compañeras del grupo, mis conciudadanos, con quienes he aprendido los misterios que la vida en el teatro me iba a revelar, es de ellos de quienes más he aprendido.

Cuando me detengo ante mis compañeros del grupo, los miro trabajar con rigor, enfrentados a múltiples obstáculos que vienen de ellos mismos, ajenos a la simplicidad con la que se puebla mayormente los escenarios, desechando concientemente la fama que resulta de la complacencia y la concesión; explorando en sí mismos a un actor, a una actriz. Observo que son seres humanos comprometidos con su propio crecimiento, con la sociedad, con la vida. Los miro respetuosos del teatro que es su oficio y su patria, le dan valor para dar valor a sus propias vidas. Los miro rechazando las promesas de un sistema que los condena por no aceptar la esclavitud moral e intelectual que lo sostiene, inconformes y rebeldes sin salario, abandonando su propia comodidad y la expectativa de posesiones, repletos de dudas y preguntas, de temores por los riesgos tomados, transitando en medio de una espesa niebla en espera de que ésta se despeje y les revele un hermoso paisaje; dispuestos a tomar las oportunidades que se les abran, apasionadamente vivos. Y me siento orgulloso de ser parte de ellos, ser uno de ellos en el tránsito, me les uno en la necesidad de poner en vida una verdad íntima y luchar por ella, de inventar el mundo que queremos vivir, de lograr la expresión sincera, precisa, pulcra, en el cuerpo y la voz que son los portadores de nuestras vidas, de cuestionar cuestionándonos, de no complacer no complaciéndonos, de hacer un teatro con nuestros espectadores que se sostiene en una técnica y una disciplina, para poblar una escena compleja atenta al detalle de una particular calidad y cualidad estética, poética. Es con ellos con quienes he transitado en busca de huellas en la nieve, de rastros y señales que nos acerquen a la tradición de la que venimos.

Después de formarnos con maestros vivos que nos transmitieron sus experiencias y saberes, después de repletarnos de la his-



toria contemporánea del teatro ecuatoriano, después de estudiar los aportes en el pensamiento y la técnica del actor de los grandes renovadores del teatro del mundo e incorporarlos a nuestra propia práctica, descubrimos una gran necesidad de ir más allá, que nuestra identidad particular como grupo de teatro tenía fuentes que venían de otros lugares que no son del teatro mismo. Cuando escuchamos nuestra habla, cuando miramos nuestro cuerpo en relación con una música y un baile que sentimos propios, cuando recibimos las historias que retratan paisajes, actitudes y relaciones que sabemos cercanas, cuando estamos atentos a nuestros rezos y nuestros cantos, cuando participamos de nuestras fiestas y nuestras ceremonias, cuando habitamos la pintura, la escultura, la arquitectura heredadas, nos reconocemos portadores de una cultura que pervive poderosa sin ser reconocida. Como oculta dentro de una historia de la cultura que la desvalora, si acaso, la reduce a una condición estática, sin vida, folclorizada, una cultura menor, de otros seres y de otros tiempos. Cuando nos miramos portadores de una tensión que se nos es en la cultura, entonces es que la sabemos viva en nosotros mismos y queremos dejarla salir de nosotros mismos, descubrir el movimiento de su historia, valorarla, visibilizarla, pertenecemos sin pudor a sus tradiciones, al mundo que engloba, al mundo andino hoy: mestizo, barroco.

De ahí la tarea que se nos impuso de rastrear en el movimiento del teatro sus rupturas, transiciones y continuidades; que no es obtener datos del pasado para el regodeo intelectual, ni para dejarlos en el pasado como constatación de lo superado, de aquello que no es más, por el contrario, es la posibilidad de solidificar el presente del teatro ecuatoriano, dar consistencia a su condición actual, el momento de transición que se encuentra viviendo y la continuidad del movimiento desde sus raíces. Revelar las tradiciones que nos fundan, ponerlas en crisis generando una transición y llevarlas a dialogar con todas las culturas dejó de ser una intención y devino en una necesidad. Primero desde el escenario y ahora desde el pensamiento. No es un problema



de reflexión, análisis o conocimiento acerca de técnicas, recursos, formas o construcciones estéticas del teatro en el pasado, es problema de impulsos, de tensiones y conflictos humanos, un teatro que se deja ver tras el modo de ser de una sociedad, su ethos y su cultura.

La Vida es un Teatro y el Teatro Vivo

En un arranque de complicidad y como queriendo revelar un secreto que llevaba guardado por mucho tiempo, mi abuela me confesó que en su adolescencia había participado como actriz en un par de representaciones que se habían escenificado en su pueblo, claro, a escondidas de su padre, quien de haberlo sabido seguro habría castigado con la mayor severidad a la pobre por la magnitud de la falta, ya que el teatro era una actividad poco moral y poco digna, y, por supuesto, con la secreta colaboración de su madre quien pensaba que su niña bonita debía adornar cualquier escenario para su orgullo. Lo cierto es que después de lo que para ella fue un relativo éxito, el que se puede tener en San Gabriel, un pequeño pueblo de los Andes al norte del Ecuador y a principios del siglo veinte, es decir, los consabidos reconocimientos de los familiares y las gentes más cercanas quienes entre besos y abrazos elogiaban las aptitudes de mi abuela, ella decide abandonar para siempre su experiencia en las tablas. La conclusión a la que llegó, en realidad, el mensaje que me quería enviar cuando me contó su anécdota, era muy simple: “para qué hacer teatro, si la vida es un teatro y no hay drama más complejo que el de la vida misma”. En el fondo, lo que yo creo es que mi abuela aspiraba convencerme de que deje de lado un oficio que no me daba ninguna estabilidad y me dedique a alguna cosa productiva, así son las abuelas, eso no tiene importancia, lo cierto es que consiguió interesarme en un



dilema que ha sido parte de nuestra cultura desde que el teatro se define como tal y que, pasando por los más importantes creadores teatrales, ha devenido en un clisé del saber popular: “La vida es un gran teatro”.

Por otro lado, al novel aprendiz de actor, en su momento yo mismo, en cualquiera de las escuelas o cualquiera de los maestros que lo inician en el arte del teatro, le recuerdan que lo fundamental es mantenerse “vivo dentro del escenario”, todo creador con una actitud de respeto hacia lo que hace se plantea producir un “teatro vivo”. Esto deja como consecuencia el que también se puede estar “muerto dentro del escenario” o producir un “teatro muerto”. El límite entre lo vivo y lo muerto siempre queda poco claro para el aprendiz, aunque para el maestro no lo está, sin embargo, es un límite irreductible a una idea que se pueda transmitir con facilidad, en todo caso con los años el aprendiz convertido en actor lo experimentará sensiblemente. Teatro y vida son dos nociones que van muy juntas, que pretendieran superponerse o fundirse en algún momento, pero que sin embargo mantienen un límite sobre el que resulta interesante reflexionar.

En una primera mirada superficial, la relación entre el teatro y la vida nos dejaría una paradoja: cuando se sugiere que “la vida es un teatro”, se piensa en que los individuos están cotidianamente obligados a fingir ser lo que no son, en tanto que, precisamente, cuando se dice que un “actor está muerto” en el escenario es cuando éste finge querer hacer lo que no quiere o finge sentir lo que no siente. Fingir, mentir, simular. Esta paradoja nos aproximaría a la relación vida - teatro, a la relación verdad - mentira, o mejor, a la relación revelación - ocultamiento.

El pensamiento cotidiano como fuente primitiva del pensamiento y por tanto del comportamiento, supone el ordenamiento de los sentidos que pueblan el mundo de manera que pueda ser común a un grupo de personas, la aceptación del orden implica la reducción del sentido y la anulación de la tensión que



lleva el sentido en sí mismo, o al menos dejando un mínimo movimiento en su interior. Atiende a la relación inmediata de los individuos en su proceso de realización como tales frente a las circunstancias de sentido que enfrentan. Es el pensamiento que articula la vida cotidiana de los individuos particulares y la vida de los grupos sociales. Desde esta perspectiva, los seres humanos tienen una vida cotidiana como individuos en sus circunstancias particulares y una vida social en las circunstancias en las que se adscriben a grupos con los que se identifican.

La vida cotidiana es el ámbito donde se realizan los individuos particulares, es decir, son los hechos, los espacios y las circunstancias a través de las cuales el individuo particular se construye y se objetiva. Es su mundo y sus actitudes en relación con él. La vida, así, objetivada, parecería ser tan solo un registro de acontecimientos que se los puede ubicar en un espacio en el transcurrir del tiempo, entonces la vida sería tan solo aquello que registra la memoria, por tanto aquello que pudo ser traducido y reducido a un sentido que puede ser registrado, lo constatable. Entonces, la vida cotidiana es el ámbito en el que hacen real su existencia los individuos particulares, realizan su existencia, es decir producen una acción de sentido, trasladan su existencia al sentido realizándola en las circunstancias que les vinieron dadas, en un proceso privado de objetivación. En palabras de mi abuela, cada uno vive la vida que le tocó vivir como quiere. En este proceso de objetivación en las circunstancias dadas hay algo que queda oculto, pulsiones, tensiones, conflictos, impulsos irreducibles al sentido, que actúan íntimamente en los individuos pero que no se objetivan ni en el pensamiento ni en la vida, cotidianos. Esta parte constitutiva del ser aflora en otros ámbitos de tensión del sentido como estrategias humanas de expresión de su intimidad, en momentos, eventos y circunstancias extraordinarios.

La necesidad de los individuos de reproducirse a sí mismos y mantener su tránsito por la vida los lleva a interactuar con otros individuos, produciendo con éstos acuerdos de sentido que



aseguren la convivencia, ampliando el ámbito de realización de su existencia a un ámbito común, en el que los grupos sociales buscan reproducirse como tales. La vida social, entonces, es el ámbito de circunstancias en el que los grupos sociales realizan su existencia, de manera que las continuidades, rupturas y transiciones son los referentes del movimiento de esta vida social. De esta manera, el mundo de la vida cotidiana y el mundo de la vida social, requieren organizarse como un orden de sentido, la transmutación de la intimidad caótica en un sentido objetivado que asegure, que dé seguridad a la existencia. El recurso desde el que se activa el proceso de objetivación y realización de la vida podría considerarse como la personalidad, es decir, la ratificación de los rasgos de la individualidad frente a las circunstancias particulares, pareciera entonces que el éxito o el fracaso en el accionar de la vida depende del dominio del recurso de la personalidad, dicho de otra forma, el individuo recurre al reconocimiento de sí mismo y su propia reproducción como tal, en la medida de la consolidación de sus rasgos de personalidad, se enajena de sí mismo en manos de un referente sólido y objetivo que es su personalidad. En esta medida la personalidad es individual, por tanto la vida cotidiana es individual.

El problema de la personalidad en la vida cotidiana puede mirarse desde dos ópticas: la primera que mira en el hombre propiamente dos hombres, uno sustancial y otro fenoménico, y otra en la que la sustancialidad es indiferente en la medida de que la esencia humana no es el punto de partida al que se le superponen las influencias sociales, sino que el individuo está en relación activa con el mundo que le rodea desde su nacimiento y su personalidad se forma a través de esta relación. Esta última visión positivista de la existencia humana resulta limitada en el momento de una reflexión acerca de una circunstancia particular y eventual como es el teatro, por cuanto desconoce una vida del hombre no reducida al sentido, caótica y conflictiva, signada por el temor y el deseo en una permanente lucha irresoluble, de ahí que, sólo reconociendo esta esencia de lo humano, su



caos interior, se puede reconocer su necesidad de hacerlo visible, como una rebelión contra el orden.

Como consecuencia, quiero coincidir con los muchos pensadores que sugieren que la vida cotidiana es la vida enajenada por principio, es la vida en el orden, en la cultura, en el simulacro, es la existencia en el mundo. El mundo es un horizonte de sentido, es el límite que engloba aquello que tiene sentido para el individuo; el mundo le es dado al individuo por cualquiera de los canales mediante los cuales se produzca su relación con su entorno. La reducción, la traducción de la experiencia frente al mismo es el proceso de dotación de sentido, el mundo existe en la medida en que tiene sentido. Pero el mundo, a la vez, se construye con el transitar del individuo, el horizonte se amplía conforme se incorporan nuevos sentidos. Cada secreto desentrañado, cada misterio reducido se incorporan al mundo ampliando de su horizonte. El mundo le es dado pero también es construido por el individuo, es inventado por él. Hay un mundo que le preexiste y hay un mundo por descubrir, ahí está la trampa. El individuo vive y su existencia le es externa; lo que crea le es inmediatamente arrebatado, de alguna manera el mundo se puebla de los efectos de las acciones humanas, pero se oculta los impulsos de las mismas. Todo este proceso de ordenamiento del sentido es la cultura, de ahí que las personas viven su vida cotidiana en la cultura, es la cultura el ámbito de enajenación de la intimidad de lo humano. De manera que cada individuo debe construirse a sí mismo y reproducirse a sí mismo, dotando de sentido a su transitar por la vida, reduciéndose y sometiéndose al orden de la cultura. Solo en circunstancias extraordinarias y eventuales irrumpe su intimidad conflictiva y produce una ruptura con la vida cotidiana, un desordenamiento del sentido. Este hecho es una necesidad que la vida social canaliza en situaciones organizadas; una de ellas es el teatro, pero también las otras artes, la literatura, la fiesta, el juego, el erotismo, los rituales, las ceremonias religiosas, el mito y otros. En última instancia, la vida en la cultura es un ejercicio de simulacro, una subordina-



ción al orden de sentido, un hipotecar una verdad profunda en manos de la coexistencia armónica que propugna la cultura. El ser en la cultura oculta la verdad del ser, es decir sus tensiones. Mi abuela, entonces, tenía razón al sugerir que “la vida es un teatro”, tal como ella entendía la palabra teatro, pues los seres humanos visten y maquillan un personaje construido para transitar los escenarios del mundo de la vida. De ahí que al teatro no hay que buscarlo en el teatro sino encontrarlo en la vida.

Hacer visible lo invisible de la cultura, las intenciones, los impulsos, las sensaciones, una especie de verdad irreducible al sentido de la cultura, una puesta en vida de la verdad del ser, por el contrario, es un acto de desnudamiento, de sinceridad humana, una necesidad de rebeldía contra el orden, un desfogue que aliviana las tensiones. El teatro, entonces, es un ámbito que desenajena la vida, por medio de la exposición de la vida íntima de los actores, quienes desarrollan un acto de sacrificio produciendo una expresión corporal y vocal sincera. De ahí que se requiera de los actores una presencia viva, viva en la medida de la exposición de la vida oculta, sincera, en el límite y en tensión con la vida enajenada, cotidiana. La expresión viva demanda de un cuerpo en condiciones particulares, sorprendentes y distintas en relación con el cuerpo modoso, previsible y repleto de clisés del que son portadores los individuos en su cotidianidad; estas mismas circunstancias se aplican a la expresión de la voz. La vida en el escenario requiere del entrenamiento de técnicas de presencia y expresión particulares, en tensión, contrarias a las del mundo de la vida cotidiana y la cultura, que surgen de éstas pero las cuestionan, las ponen en crisis. Contrario a lo que se pudiera pensar es la artificialidad, la exageración, la teatralidad, la estilización en el cuerpo, el camino de retorno a lo íntimo, es el encuentro con la expresión. Puede aceptarse que el cuerpo y la voz de actores son extra cotidianos, también se puede decir que se construyen en una forma particular de la cotidianidad, al límite y en tensión con ésta, que se revela contra ella pero al mismo tiempo la expresa en su dimensión etérea, inasible. Lo



incuestionable es que la vida en el escenario es la de la exposición, la de la revelación de lo oculto, la de la explosión del sentido y no la reducción del mismo. Es la expresión por fuera del orden riguroso de la cultura. Más o menos compleja, más o menos profunda y rigurosa, en su tránsito a su construcción como una experiencia artística. Definitivamente el teatro no repite ni reproduce la vida, la revela. El teatro de la complacencia es un teatro muerto.

El presente ensayo es el resultado de la conjunción de dos vertientes que afortunadamente corrían paralelas y muy cercanas, de modo que no resultó mayormente complicado juntarlas. Por un lado, mi necesidad personal de organizar mi pensamiento acerca del teatro y, por otro lado, la sistematización que se empieza a desarrollar al interno del grupo de teatro Contraelviento, recogiendo la experiencia creativa de sus dieciocho años de existencia, sumados a mi propio camino personal de veinte y cinco años por las tablas.

Una tierra coronada por volcanes

Un importante pensador sugirió que el principal drama del Ecuador se deriva de su nombre: el nombre de una línea imaginaria que divide al planeta en dos pero que nada tiene que ver con un referente de su propia condición, de su ser histórico o cultural como nación. Un país que cuando se lo nombra se alude a una línea imaginaria. Esto supondría que hay algo ilusorio, sin arraigo, más una invención o una idea política que encubre y difumina su compleja condición social, su proceso de construcción como sociedad y como nación. Un país ausente de sí mismo, en permanente búsqueda de referentes que lo anclen consigo mismo, sin perfil, sin una sólida identidad, pero



con una gran necesidad de construirla. Un país que quiere existir más allá de ser nombrado, que quiere ser un contexto histórico, geográfico y cultural para quienes lo habitan, para quienes realizan su existencia dentro de un ámbito que los contenga. De ahí que pensar en lo ecuatoriano hoy es más el encuentro de un impulso, que la constatación de una forma, de un resultado.

De esta manera, lo ecuatoriano se gesta en un retorno permanente a lo olvidado en su complejo e inacabado proceso de formación. Es como aquel hombre hijo de reyes que salió a conocerse a sí mismo para enfrentar su destino. Como no lo logró, murió ciego. Lo ecuatoriano tiene la imperiosa necesidad de encontrarse en el pasado velado para no sucumbir en la ceguera. El Ecuador no es, entonces, la ilusión de quienes lo inventaron y sus descendientes, sino la complejísima realización de quienes lo vienen construyendo, aún sin proponérselo. Es el ser y el hacer de los hombres y mujeres que lo vienen habitando en sus complejas y diversas tradiciones, en su ethos histórico. Es la persistencia de lo que existe tras la ilusión, es, al igual que el teatro, la crisis y el movimiento que se revelan tras el manto del orden y la quietud. Ni homogéneo ni claro, diverso y difuso. El Ecuador es sus tensiones culturales irresolubles, su complejidad. De ahí parte el error de quienes lo han gobernado, pretender que la diversidad se puede difuminar, si acaso organizar, de modo que no exista tensión; pretender fundar una nueva tradición cultural que sea la superación de todas las que le antecedieron, que las incorpore y que las supere. Como es el caso de las tradiciones regionales que se mantienen folklorizadas y que afloran cada tanto, pero que no afectan la identidad de una nación; o como en el caso de los grupos de emigrantes que mantienen sus tradiciones, incluso de modo visible pero marginal dentro del modo cultural de la metrópoli que los acoge.

En el Ecuador la tensión está en el interior de cada uno de los que lo habitan, en cada grupo. Como en su geografía, en el interior de cada majestuoso y tranquilo volcán nevado hay un



movimiento poderoso e hirviente, que lo conmueve todo, y que se encuentra siempre a un punto de estallar. Cada tanto lo hacen, como la sociedad en la historia de su cultura. Sin embargo, desde su fundación como Estado independiente, la necesidad de los sectores hegemónicos de la sociedad por generar una unidad nacional, supuso la instauración de una práctica cultural que devino en una actitud de idiosincrasia en su población, la negación de lo propio en su compleja y tensa tradición cultural, en pos de una anhelada civilización y modernización unificadora, negadora del pasado y fundadora del futuro, sin ninguna posibilidad de transformar el presente que no existe, ni de producir transiciones y movimientos a su propio proceso. Esta condición es persistente desde el siglo XIX, que ha generado una suerte de limbo cultural entre la tradición que se oculta y el futuro que no termina de llegar. La superación histórica de la tradición cultural no se gesta desde su propio proceso y movimiento, sino de la instauración de un modelo externo, anhelado pero ajeno. Sin embargo, la tradición persiste a pesar de los intentos anuladores, produciéndose permanentes retornos y puestas en crisis de la misma. Este es el movimiento del ethos histórico de su cultura, su paradoja; el retorno a la tradición hace de la sociedad una sociedad conservadora, pero su puesta en crisis, la exposición de sus tensiones internas, provocan un permanente movimiento innovador, al mismo tiempo. La riqueza presente, la fuerza de su proceso histórico, conviven con su invisibilidad, con su desconocimiento. El Ecuador es un país cuya dirigencia es ciega a su tradición e ilusa frente al modelo que no consigue construir.

Una de las estrategias que la sociedad ha desarrollado para exponer el movimiento de su cultura, la liberación de las tensiones que le son inherentes, es la teatralización de la vida cotidiana y de la vida social, la insistencia en los espacios al margen de lo cotidiano: la fiesta, la ceremonia, el juego, el teatro, lo que se contrapone a la concepción de las élites intelectuales de que el teatro en el Ecuador no es un arte con una tradición sólida. Estas élites miran al teatro en la medida de texto y edificio. La



limitada existencia de textos y edificios ha generado una forzada y casi desesperada intención de crearlos y construirlos para fundar la tradición teatral, lo que les ha llevado casi dos siglos, con pocos resultados. Quiero sugerir que el teatro en el Ecuador es una estrategia para su supervivencia como nación. Tiene una tradición sólida pero particular que ha sido invisible a los ojos de la historia de la cultura, porque es ajena al teatro europeizante que se anhela, pero pervive y demanda de una transición que lo potencie. Pero ¿cómo hacer visible una tradición que no aparece como tal? Se me ocurre que se puede rastrear las huellas que quedan impresas en la historia de la cultura del país y ponerlas en tensión. Cuestionar aquello que se tiene por seguro en la historia del teatro. Encontrar rastros en otras artes más allá de la literatura, en el modo de ser histórico de la sociedad, sin que esto suponga negar lo que se ha registrado como historia del teatro ecuatoriano sino, por el contrario, ampliarlo, complementarlo, complicarlo. Dicho de otro modo, mirar las piezas teatrales escritas y su estructura canónica, los registros de las representaciones, la construcción de grandes salas y otros referentes aceptados, en tensión con el modo de ser de la sociedad y su conflicto interior que se expresa en otras formas de teatralidad.

Si se mira al Ecuador actual, es admisible que escribir piezas teatrales no ha sido precisamente una tradición importante dentro de su literatura, como no ha sido, entonces, una opción gratificante para los autores, que progresivamente la fueron desechando, o al menos ubicándola muy en el margen de su actividad creativa. El teatro, sin embargo, como suceso escénico se encuentra muy arraigado en la vida de los ecuatorianos: de la reunión familiar al encuentro barrial, de la fiesta de pueblo a las aulas de los colegios y las escuelas; de las comunidades religiosas a las salas experimentales y comerciales, en la inauguración de eventos deportivos, en los festejos religiosos, en las efemérides nacionales y locales, el teatro ha estado siempre presente. Lo que nos lleva a colegir que en la tradición teatral ecuatoriana la palabra siempre ha estado subordinada al escenario.



Pareciera que cuando España llegó con su siglo de oro de teatro escrito las piezas pasaron de largo, quedándonos tan solo con los espacios que éstas dejaban vacíos, es decir, los entre actos. De un modo bastante extraño, son las loas, los sainetes, los entremeses, los que se acoplaron entrañablemente en la tradición popular, así como las representaciones masivas, barrocas, de la plaza pública. Es, por tanto, un teatro más bien improvisado, ingenioso, exagerado y coyuntural, el que desata una tradición, y no aquel que se sujeta a una práctica literaria rigurosa y canónica. De ahí que, de Juan Montalvo a Jorge Enrique Adoum, son más bien pocos los autores, de entre los importantes de nuestra historia, que nos dejan piezas teatrales, siendo la dramaturgia una práctica mínima dentro de su producción literaria. A pesar de los esfuerzos de algún investigador que recogió unos cuantos tomos de lo que denominó *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano*, los textos ahí expuestos no dan cuenta de una tradición literaria en el drama y menos de una poesía que será luego representada en el escenario. Junto a la mala calidad de la mayoría de ellos se evidencia la poquísima probabilidad de que hayan sido representados.

Es más probable que en la memoria teatral ecuatoriana haya quedado insertada la crónica de una representación, la figura de un actor como Ernesto Albán, de una actriz como Marina Moncayo e incluso el relato en tono de leyenda de alguna puesta en escena, como la adaptación de *Huasipungo* por el Teatro Ensayo, de la que se asegura dio más de mil funciones por todos los rincones del país, que el canon metódico y referencial de una dramaturgia nacional. Por tanto, en el teatro de nuestro país, el escenario se impuso a las letras. Es desde aquí que se puede comprender la dramaturgia ecuatoriana actual. El autor teatral en la actualidad, deviene en escritor luego de una práctica intensa como actor, director o pedagogo. Escribe desde su práctica escénica, las obras se gestan en las improvisaciones y ven la luz a la par de las representaciones; son obras estrenadas mucho



antes de sospechar siquiera que podrían ser publicadas. En todo caso, en un contexto más amplio, se puede decir que a diferencia de períodos anteriores, la escena ecuatoriana actual ha producido dramaturgos. Los espectáculos estrenados generan ya no sólo la crónica de su representación, o la imagen de un actor o una actriz, de un maestro o un director, sino también textos estructurados, poéticamente bien logrados, literatura dramática de la buena, articulada, en movimiento. Se puede decir que es un momento de transición que aspira incorporar una nueva tradición. Sería deseable, entonces, que pronto se multipliquen las publicaciones, que se hagan puestas en escena de estos autores dentro y fuera del país, y, por supuesto, que aumente el número de dramaturgos que escriban teatro, ya no desde la escena, sino para la escena. Pero como el teatro es más que literatura, por lo pronto lo que me queda es indagar en ese otro teatro no canónico pero vivo; buscar sus rupturas y continuidades, en espera de que el presente sea una transición que incorpore lo invisible y lo haga visible. Que la bruma se despeje y revele la cumbre nevada del volcán, como un impulso momentáneo antes de que se vuelva a nublar.

II EL TEATRO EN EL ECUADOR

