

Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90

Alfredo Breilh

Condiciones generales

Una manera de ofrecer un panorama del teatro en Ecuador en la década de los 90, sin pasar por enumeraciones ni cronologías, es señalar las tendencias o corrientes existentes; a ello pasaremos luego de mirar las condiciones actuales del movimiento teatral. En general, la vida teatral está marcada por la pasión al oficio, por parte de actores o directores, más que por sus expectativas comerciales. No existe un teatro comercial significativo ni estable. En Guayaquil se producen uno o dos espectáculos al año, un poco a lo Broadway, y en Quito, espectáculos que combinan teatro, danza, música y canto, con apoyos municipales y temas referidos a la ciudad. Así fue la Cantata Urbana a fin de los 80 o Cantuña en el 99. A parte de ello, el pequeño teatro Charlot en Quito abre temporadas de obras cómicas o ligeras, picarescos temas de alcoba con situaciones de risa fácil, el público se entretiene pero no trasciende.

Si en los años 60 y 70 la Casa de la Cultura tenía dos grupos de teatro y en los 80 el Banco Central manejaba una gerencia cultural con franco apoyo a las artes de la representación, para los 90 desaparecieron esas políticas culturales y no hay perspectivas de que eso cambie. La acción regular de los grupos de teatro, que consiste en preparar al menos una obra al año, requiere un esfuerzo y una dedicación que no son valorados en sus beneficios sociales. Los grupos han debido mantener su actividad de manera autogestionaria y sin mayores réditos económicos. Para la mayoría de ellos, la preocupación principal es lograr espectáculos de calidad, con niveles de expresión artística e interés humano y que además aporten al desarrollo y consolidación de un teatro nacional. Son contados, sin embargo, los grupos que logran llenar las salas de forma permanente. De cualquier manera, la calidad de las obras nacionales presentadas a fines de la década nos deja sentir que a nivel de creatividad se está animando el movimiento teatral, si bien no se han consolidado aún puentes estables con el público en Quito, Guayaquil, Manta y Cuenca, ciudades que concentran la actividad. Los grupos de teatro, por otra parte, no han logrado una

organización fuerte para coordinar su actividad con los otros grupos, llegar a todo el país o manejar óptimamente las posibilidades que se ofrecen en el exterior.

Grupos, actores y obras

A lo largo de la década se ha producido una decantación y consolidación de unos pocos grupos, los más fuertes y estables, y la disolución de los grupos más débiles; sea por su juventud, es decir, pocos años de vida, o por falta de desarrollo técnico. La actividad teatral se ha desarrollado bajo dos modelos: uno, con grupos permanentes y el otro, con actores que se reúnen a partir de proyectos de montaje. La modalidad de trabajar por acuerdos temporales ha sido una característica de esta década. Este proceso ha resultado, sin embargo, transitorio; actualmente existe un reagrupamiento de los actores. El sentir general es que es preferible que haya grupos estables. En cuanto a las obras extranjeras, se ha montado Strindberg en el grupo Contraelviento, dirigido por Patricio Vallejo, en una excelente adaptación de *Señorita Julia*; los clásicos norteamericanos, en el grupo Callejón del Agua, dirigido por Jorge Mateus, o *La Opera Del Bandido*, *Strip Tease Bajo Cero* y *Rey Ubú*, por los estudiantes de la escuela de Teatro de la Universidad Central. Seda y Cicuta y Karol, Mañana a las Cuatro, puestas en al Patio de Comedias, o un *Avaro* de Molière por el grupo de Ramón Serrano. Sin embargo sólo el grupo Arteamérica parece haberse especializado en este repertorio; pone Molière, adaptaciones del *Quijote*, *Romeo y Julieta* y se desenvuelve en el medio estudiantil, habiendo llenado ese "nicho" desde Guayaquil, ciudad donde radica. Estas representaciones del teatro internacional contemporáneo o clásico y aun las piezas latinoamericanas son escasas en comparación con la cantidad de obras nacionales, de autores actuales o de creación colectiva, montadas en los 90.

Mirada histórica

El teatro costumbrista es el de mayores antecedentes en el Ecuador republicano. A un costumbrismo ingenuo sigue uno más elaborado hacia fines de siglo. A mediados del siglo veinte campea su vertiente humorística y popular con Ernesto, el Omoto, Albán que llena en Quito el Teatro Sucre y recorre las capitales de provincia. Albán con sus *Estampas* nos hacía reír de nosotros mismos, de lo prohibido y de lo que duele. Receta que aún hoy funciona en el teatro popular y en el costumbrista. Por esos mismos años 50 y hasta mediados de los 60, algunas piezas de Francisco Tobar García pertenecieron también a este género, aunque su enfoque fue menos popular. Crítica de costumbres contra la hipocresía que impide la realización de los amores y frustra a los individuos. En la costa, Martínez Queirolo, tardío representante de la generación de los treinta, campeaba en el costumbrismo con

obras como *La casa del qué dirán* y *La Dama Meona*. En la segunda mitad de los 60 y en la primera de los 70, el costumbrismo se combina o alterna, por una parte, con algunos ecos del teatro del absurdo, extendido entonces en Europa y México, y por otra, con el teatro “político,” teatro para las masas, explícitamente orientado a su educación para el cambio social. La década de los ochenta fue de transición, la crisis del teatro “político” exige la búsqueda de nuevas respuestas. Uno de los fenómenos de la década fue el auge del grupo El Juglar en Guayaquil, grupo que puso durante largas temporadas obras de creación colectiva con bastante éxito. Único grupo que entonces tenía una sala propia y público permanente, sobrevivió una década de actividad con puestas y repuestas de sus comedias y farsas costumbristas. Mostraba la viveza del habitante suburbano a los ojos de la clase media. A pesar del origen popular de sus creadores, la búsqueda de identidad se perdió con el éxito del chiste fácil. El Juglar detuvo su actividad a mediados de los 80, después de haber llevado su pieza *Cómo e’ la cosa* al Festival de Córdoba. En Quito, mientras la Coordinadora de Artistas Populares, constituida por grupos jóvenes, último rezago del teatro de los sesenta, milita en un teatro de apoyo a los sindicatos y organizaciones populares; el Teatro Ensayo, nacido en los sesenta y germen histórico del teatro político, se sostenía con un montaje cada uno o dos años. Por su parte el Teatro Experimental Ecuatoriano que dirigía Eduardo Almeida, presenta sus cuatro últimas obras y también detiene su actividad en 1984, después de 15 años. Las obras más importantes montadas entonces fueron *La verdadera historia del asalto a las minas del Perú* por la Escuela de Teatro de la Universidad Central que trabaja con Alejandro Buenaventura; Fernando Moncayo realiza su memorable *Crónica subyugante de una batalla*, sobre la participación del pueblo en las luchas de la independencia; *La cantante calva* de Ionesco es montada por la Corporación Cultural El Tinglado y *Las brujas de Salem*, por el Teatro Estudio de Quito, bajo la dirección de Víctor Hugo Gallegos; y se estrena *Mudanzas*, una acertada combinación de mimo y danza con Pepe Vacas y María Luisa González. Las novedades de la década serán: el aparecimiento del grupo Malayerba, en un reencuentro con la estética del lenguaje teatral, con el montaje de *Robinson Crusoe*, creación colectiva, en la que participaría Carlos Michelena. Malayerba se constituyó en un hito para el teatro posterior. Luego Carlos Michelena se consolidó como teatrero de la calle. Su valiosa pieza unipersonal *El inmigrante*, a más de su presencia permanente en la ciudad y sus improvisaciones cotidianas, le convertirán en un personaje conocido de la ciudad, cronista y crítico de la vida urbana. También en los 80 hizo presencia El Teatro de la Carpa, con Christoph Bauman y Támara Navas quien trajo al país su puesta en escena del texto de *Kafka, informe para una academia*, pieza muy celebrada en festivales de Colombia, Uruguay y Brasil.

Televisión y teatro

La televisión ha producido unos pocos dramatizados largos, de uno o varios capítulos y dramatizados cortos, semanales. La gran mayoría de los actores han provenido del teatro, del teatro costumbrista y del café teatro de inicios de los 90. Y no ha faltado el caso de una obra con sus actores que pasaron del teatro a la televisión, justamente una pieza costumbrista, que luego del éxito de audiencia en la pantalla han vuelto al teatro recreando obras con esos mismos personajes, Las Marujas. Carlos Michelena, teatrero de la calle por excelencia, ha mantenido por largas temporadas, primero un programa de radio, en una emisora de propiedad de un canal comercial nacional de televisión y posteriormente, un programa diario en el mismo canal, poniendo siempre una nota humorística, cáustica por cierto pero humorística en fin, junto al noticiero. Para pasar la crisis con una cierta sonrisa crítica.

Tendencias

Cuatro tendencias marcan la década; ninguna es teatro oficial ni teatro comercial. Si bien alguna puede ofrecer más divertimento mientras otra, más cuestionamiento, todas miran a iluminar – aunque sea con luz negra – la vida cotidiana, aportando a su entendimiento, desentrañando inquietudes profundas o aportando a una mirada más comprensiva de la realidad mundial, nacional o personal. Dentro de cada una de las cuatro tendencias tenemos un autor, tres de ellos tienen al menos un libro publicado y si el cuarto, que es Carlos Michelena, no ha publicado es porque publicar es algo que está fuera de su estilo. Todos estos autores hacen teatro como directores de sus propias obras y algunos también como actores. Ellos son: Carlos Michelena, teatrero de la calle desde hace años, personaje conocido y respetado de la ciudad, ahora con su programa de radio y de televisión. Luis Miguel Campos prolífico autor, entre otras obras, de “La Marujita se ha muerto con leucemia,” “Génesis y decadencia de la Papa Chola,” y “La M...”. Aristides Vargas, con obras como “Jardín de pulpos”, “Nuestra Señora de las Nubes” o “Pluma,” codirector y actor del grupo Malayerba; y Peke Andino que, en el grupo Zero no Zero, ha dirigido la puesta en escena de su ópera rock “Ceremonia con sangre... Con tinta sangre,” y de sus piezas “Ulises o la máquina de cazar perdices” y “Kito con K.” Excepto el caso de Michelena, que trabaja sólo, los otros tienen grupos o actores estables con los que representan sus obras, de manera formal en el caso de Malayerba, de manera reciente los de Zero no Zero, e informalmente Luis Miguel Campos.

El Teatro de la Calle

Aquí incluimos Teatro de la Calle propiamente dicho, la narración oral, es decir, los cuenteros y el café teatro. Tres géneros cercanos por su carácter informal,

su estilo “imperfecto,” su comicidad, su juego con el absurdo y especialmente su interacción con el público. Durante toda la década, todo el año y todos los días hemos tenido en Quito Teatro de la Calle; como en la calle puede darse de todo, lo hay del bueno y del malo. Carlos Michelena tiene un espacio ganado por su calidad y permanencia. Los video cassettes con sus grabaciones circulan por doquier. Carlos Michelena hace el retrato de vecinos y parroquianos con algunas piezas maestras en fuerza dramática y economía de medios para la puesta en escena, como en *El migrante*. En Quito, entre saltinbanquis, lanza fuegos y cómicos los teatreros de la calle son El y Los Perros Callejeros. Estos, con su teatro-música y su pieza infantil, infaltables en la Plaza del Teatro a las 18H00, trabajan su espectáculo llamado *Desconcierto*, con personajes populares rescatados de las fiestas tradicionales rurales y una elaboración musical creada y conducida por Fabián Velasco. En la calle no se gana pero se goza; son los dos grupos que más público tienen, puesto que van a donde está la gente. El transeúnte ya los conoce, y acepta divertirse con ellos para asimilar la propuesta de cada uno. En Guayaquil tenemos teatro popular en la Plaza de San Francisco, sobre la vida cotidiana, el machismo y la actualidad. Junto a este teatro, la narración oral se presenta sea en la calle, sea en escenarios o sea en ciertos cafés. La tradición oral, convertida en espectáculo escénico, es una mezcla del juglar con el contador de cuentos de nuestros pueblos, mientras el primero trae las novedades de afuera, en las palabras del otro viene el traspaso de experiencias y enseñanzas de sabiduría popular. Oswaldo Silva incursiona en el género en un café. Raymundo Zambrano trae la tradición manabita con su personaje Don Pascual y Patricio Estrella retoma la tradición popular literaria desde Francisco de Quevedo hasta Galeano o Pérez Torres con su *Buscador de ilusiones*. El grupo Espada de Madera que dirige Estrella goza de las ventajas de la estabilidad como grupo lo que le permite sostener desafíos de mediano aliento como los festivales y encuentros de titiriteros, de teatro infantil y de narradores orales, como el Encuentro Colombo Ecuatoriano de Narración Oral en el Teatro del Socavón en Guápulo. El Café-teatro tuvo su proceso durante la década, entre fines de los 80 y comienzos de los 90 apareció – si hubo antes fue por excepción y de manera inestable – significó la apertura de un nuevo espacio, la Asociación Humbolt, que abrió sus puertas y desde entonces se ha mantenido como espacio permanente, a veces como café teatro, pero las más ha devenido como una nueva sala para danza y teatro. Y así, hemos visto *Mujeres al rojo oscuro* y *Hay amores que matan 1 y 2*, creaciones colectivas dirigidas por Christoph Baumann o por José Morán; *La Papa Chola* y *Marujas en Kabata* de Luis Miguel Campos; *Trama, dama y chocolate* dirigida por Peki Andino; Pedro Saad Vargas probó en el Candil en Quito y en El Quijote en Guayaquil. El café-teatro ha significado apertura para poner los puntos

sobre las íes tratando temas cotidianos, de actualidad o trascendentales, condición general de una calidad que vaya más allá del simple divertimento.

El teatro costumbrista

El teatro costumbrista tiene público. Ochocientas representaciones para una obra de teatro en el país es una cantidad que está en los récords del teatro nacional. *Las Marujas se han muerto con Leucemia*, *Génesis y decadencia de la Papa Chola*, *Las Marujas y sus tereques*, todas ellas, que nacieron de la primera, “han sido creadas como un esfuerzo para forjar un teatro nacional que aúne elementos con los que nos identificamos y una dramaturgia creativa y rica, escrita para ser representada en la comunidad familiar, adaptada y recreada por todos los que así lo quieran,” nos lo decía en una entrevista Luis Miguel Campos. Aparte de algunas piezas de carácter histórico, las obras de Campos, se inscriben dentro del género costumbrista. Género que trata sobre la vida cotidiana y las costumbres y hace una cierta crítica social a los vicios y males de la sociedad; el humor es uno de sus elementos. El costumbrismo toma la realidad desde sus aspectos externos para configurar situaciones dramáticas o como recursos de humor; en *Las Marujas*, por ejemplo, se construye toda la dialéctica entre los personajes en base a las diferencias regionales, de temperamentos y dialectales, dando mucha preeminencia a lo verbal. La moraleja está en que las diferencias, que aparecen como conflictos, resultan pequeñas en relación a los intereses comunes de la clase media. Para el público, comprensión, reconocimiento e identificación son fáciles y agradables. Sin duda, la accesibilidad es un valor positivo de las obras de Luis Miguel Campos. Y es notable la popularidad de los personajes creados por él, si bien reforzada por su interrelación con la televisión a la que nos referimos más arriba. En *La M...* Luis Miguel Campos despliega su oficio de escritor en una pieza contra la intolerancia. Toma como punto de partida una masacre a una prostituta ocurrida en Quito y crea una pieza que nos tiene en vilo por su excelente manejo del suspenso. En *La M...* aparece la violencia aunque de manera indirecta ya que sucede fuera de escena; no se ve pero le es contada al espectador o ve sus consecuencias, sucede entonces en la psiquis del espectador. La pieza también sostuvo una larga temporada en escena, esto es, en nuestro medio, dos meses y medio de una función diaria de jueves a domingo. La actuación en general ha girado sobre los estereotipos regionales, igual que los dialectos, y el ambiente general ha sido de comedia. *Auge y decadencia de la Papa Chola*, dirigida por su autor, fue actuada por hombres disfrazados de mujeres, en una comedia bien realizada. El caso de *Las Marujas y sus tereques* es particular, texto y montaje lo llevaron a cabo las actrices que hacían de Marujas, fue un trabajo colectivo, en la línea de la primera pieza. *La M...* tiene un tono de comedia pero con un suspenso

angustiante en fuerte contrapunto, con pocas acciones y mucho énfasis en los parlamentos. El humor de Luis Miguel Campos configura su mirada crítica y la aceptación de que goza por parte del público. Sus tres personajes se han incorporado al imaginario popular al pasar a la televisión, y la municipalidad de Quito acogió a la quiteña para sus campañas de mensajes educativos, de manera similar lo hizo con Evaristo, el personaje de las Estampas Quiteñas, creado y encarnado en las tablas por Ernesto Albán.

El grupo Malayerba y su influencia

A 17 años de su conformación, Malayerba tiene a su haber ese número de montajes, a parte de su colaboración con otros grupos, y sendas representaciones en festivales internacionales. Se ha forjado un sólido prestigio dentro y fuera del país. Al interior del grupo Aristides Vargas, de actor ha llegado a director y dramaturgo. De iniciales adaptaciones pasó a la creación total. Tiene más de diez y casi todas se han representado, como *Francisco de Cariamanga*, *Jardín de pulpos*, *Pluma*, *La edad de la ciruela*, *Ana*, *el mago y el aprendiz* y *Nuestra Señora de las Nubes*. Las piezas están construidas con un lenguaje estético alejado de las concepciones intelectuales del pensamiento lineal. Llegan al espectador por varios canales del lenguaje, para brindarle diversidad de motivaciones, creando una compleja vivencia. En *Nuestra Señora de las Nubes*, por ejemplo, los personajes pudieran estar muertos y en cualquier estación del limbo encontrarse con sus maletas, marcados por su destino de exiliados; sin embargo de cada escena a la siguiente se construyen los personajes, su historia, su carácter, su cotidianidad. Esta convivencia de lo simbólico-poético con lo cotidiano es característico de las piezas de Vargas: situaciones simbólicas dotadas de una verosimilitud y concreción muy fuertes. Se trata de uno de los méritos del autor y se debe, en gran parte, a un tratamiento intimista y concreto tanto de los diálogos como de la actuación. Las situaciones brutales que pueden estar viviendo los personajes no impiden mostrar su sensibilidad. La combinación de realidad y ensoñación, de lo exterior y lo interior, lo brutal y el humor, el presente y el recuerdo se convierte en facetas múltiples de la vivencia del espectador. Sus personajes son de gran solidez en su desventura, producto de circunstancias cuya condición no es juzgada, sino mostrada como horizonte de una realidad en la que su humanidad nos los hace cercanos, posibles de amar aún en su fealdad, crueldad o mediocridad. Hechos de una pieza con sus flaquezas o debilidades, marcados de reflejos defensivos, mañas y astucias, amables y odiables, ni buenos ni malos, con las virtudes y artimañas de la supervivencia frente a la sociedad o a sí mismos. La violencia está en el entorno, como una circunstancia estructural. Es el contexto del que brotan los personajes. Hay personajes violentos y hay otros, símbolos de la violencia. El tiempo es interior.

Tiempo del sueño en *Jardín de pulpos*. Tiempo de la memoria, o del olvido, en *Nuestra Señora de las Nubes*, con un humor que ironiza las elaboraciones de la memoria que dora los recuerdos. Humor atravesado por la ausencia de intensión de embellecer el recuerdo. Malayerba trabaja mucho con la personalidad de sus actores. Y maneja contrapuntos entre diversos niveles de representación tanto en los textos como en las caracterizaciones. Sus puestas en escena han sabido enriquecerse con la variedad de orígenes de los actores; los hay de España, de Argentina y entre los ecuatorianos, de Guayas, Manabí, Loja y Quito. El espacio teatral se convierte en encuentro de la diversidad, expresión de nuestro mestizaje. Así mismo maneja variedad en los estilos de representación, en *Pluma*, la obra del 97, por ejemplo, el sesgo farcesco del amo del cabaret se encuentra con el modo de ser intimista del protagonista, cuyos padres sostienen diálogos entre absurdos y pánicos, para toparnos con unos hieráticos y crueles hombres de frac, o con una anciana que reblandece a un policía en su rutina represiva, con deliciosos malentendidos de comedia. *Jardín de Pulpos* lleva ya tres montajes fuera del país, a uno de ellos, en México, donde fue invitado el autor como director. Se ha puesto *La edad de la ciruela* en Costa Rica. *Jardín de Pulpos* se editó en Cuba y *Nuestra Señora de las Nubes*, en España. Los 17 años de teatro del grupo representan una propuesta estética que impulsa la renovación de la actividad teatral nacional. Malayerba ha hecho escuela en dos sentidos, uno, con sus Talleres de Formación Teatral, escuela que ha dado sus frutos en montajes anuales y dos, en la formación de actores, los cuales luego han trabajado de manera coordinada o independiente, como Jerson Guerra, en la puesta en escena con textos de Fabián Patiño, muy personal y de mucha calidad; o como *La edad de la ciruela*, puesta en escena por la corporación Tragaluz, donde la extroversión de Rossana Iturralde y la introversión de Lisete Cabrera se complementaron en un dúo actoral sobre las imágenes de la memoria de dos adolescentes en su pueblo natal, crecidas en una casa poblada solo por mujeres. De igual manera entre 1998 y el 99, tres actrices, que han pasado largas temporadas en el grupo o en la escuela del Malayerba, han presentado monólogos con textos de su elaboración, testimonios de su madurez actoral. Finalmente, la Trinchera, grupo profesional de la ciudad de Manta, que tiene 16 años de existencia, ha sabido superar la distancia y el aislamiento cultural haciendo un permanente trabajo de formación y capacitación. Este grupo ha recibido el apoyo permanente de Malayerba, así por ejemplo, la pieza *Ana, el mago y el aprendiz* fue creada colectivamente y plasmada por Aristides Vargas; es una pieza muy madura que combina sabiamente el entretenimiento con la propuesta profunda, el humor con lo dramático, lo fantástico y la historia, integrando elementos que le abren al gran público. Otra fuente de crecimiento del grupo ha sido el haber sostenido durante 25 años el Festival Internacional de Teatro de Manta. El contacto tanto internacional

como nacional generado por esta actividad ha sido fuente de intercambio permanente y de talleres formativos. Resultado: El grupo La Trinchera, uno de los mejores grupos de teatro del país. Otro grupo que trabaja en una línea similar, pero independiente y con personalidad propia es el Espada de Madera, dirigido por Patricio Estrella. Muy dentro del realismo mágico de algunos grupos colombianos, con Ana la Pelota Humana realizó un ejercicio de teatro negro, es decir, una sala oscura, con mucha magia y sorpresa para el público. *Cenizas hallarás*, también inspirada en un relato del escritor Raúl Pérez Torres, fue una buena adaptación, su última puesta en escena fue su primera obra de creación colectiva, *Bajo la campana*.

Generación X

Existe una generación auto denominada Generación X, que crece fuera de las grandes utopías latinoamericanas de los años 60 y 70 y cuando las propuestas ecológicas o milenaristas aún no tenían cabida. Las obras de Peke Andino son una expresión de una generación que reniega de los mitos republicanos, cuya voz nos llega a veces, estentórea y eventual, en casetes clandestinos, con notas de rock underground, cuchillos, chompas, botas negras y el baile del mosh en los conciertos. Nos brinda una mirada particular de la sociedad y sus poderes, del aparato educativo y del hombre dentro de los valores del consumo. Es la conciencia de los jóvenes que despiertan al mundo en un sistema social contradictorio y sin propuestas, en ciudades sin oferta de trabajo y con crisis general de valores. *Kito con K*, por ejemplo, nos habla de otra ciudad que existe dentro del Quito actual. Un mundo marginal, caldo de cultivo de las drogas, la anomia y del fascismo. La violencia, el imperio del más fuerte, la pandilla, la marginalidad, la desprotección de la sociedad constituyen sus verificaciones personales. Sensible a la doble moral de la sociedad posee una lucidez escéptica, radical y nada optimista de la vida. Su mirada está cargada de una contumaz ironía, si no de una cruel lógica, muy contemporáneas ambas. Juega con el humor, hace crítica social a fondo y se acoge a lo cotidiano para ironizarlo con el instrumento de la parodia satírica. Peke Andino, guionista de televisión, poeta punk y vinculado a grupos de música rock, bebe de las vertientes del absurdo y de la ultra violencia para ofrecernos piezas donde se trastruecan los códigos sociales. Escribe y monta la que será la primera ópera rock en la ciudad *Ceremonia con sangre... con tinta sangre* con efectos, música incidental, ambientación y canciones rock del grupo Sal y Mileto integradas con la actuación. En las piezas de Peke Andino la conexión y la alusión a las estructuras de la realidad nacional son totales dentro de la gran metáfora de cada una de las obras, por ejemplo, los vampiros que asaltan el Banco de Sangre. Los banqueros vampiros negocian la sangre regada en las batallas o el Ulises perdido con su celular en uno de sus viajes por Itaca. El Ulises lleva a tal extremo su confianza en

la promesa publicitaria que la ridiculiza. Se ha construido un hombre a su semejanza y la risa del espectador aflora, no sin sentir un resquemor al reír de sus propias fantasías consumistas. De la realidad toma las estructuras y los códigos: las estructuras del poder en el caso de la opera rock; las de la comunicación masiva en el Ulises.

En el mismo sentido, en *Kito con K* serán las estructuras de la educación tradicional, los códigos de la cívica, los estereotipos de la religión y los mecanismos policiales. Y así, por ejemplo, Ulises recita los slogan de la publicidad de televisión que vemos todos los días. Por la vía de los códigos de la comunicación se conecta con la cotidianidad del espectador y logra reconocimiento e identificación exigiendo al publico trastocar los códigos, es decir, una toma de posición. Con *Tinta sangre* combina la estructura dramática con la de un espectáculo musical y es un complejo ritmo actuado y tocado. En *Ulises...* el tiempo se disuelve, parece desaparecer en los devaneos del personaje que es nadie y no va a ninguna parte, alegoría en negativo del héroe, el hombre actual. *Kito con K* tiene la estructura de un "thriller." El presente es el tiempo de la agente de policía, personaje narrador que dejando ver su punto de vista, revisa las grabaciones y reconstruye los hechos dando paso a las escenas que muestran momentos del desarrollo del personaje y su madre. La historia contada a tres voces, desde el punto de vista policial y de los dos seres lanzados a los fanatismos más opuestos y extremos, establece una orquestación de conciencias con fuerza dramática. Los efectos de la realidad en los individuos son destructivos, nos muestran el mal. *Kito con K* va fatalmente de hijo no querido a estudiante masificado, a servidor del estado policial, hasta jefe de una secta en la que termina por asesinar a los suyos – un itinerario implacable. Ya que el lenguaje viste a la realidad, la descodificación, mediante la transposición de los lenguajes sociales, la desnuda. Si decimos que Aristides Vargas desnuda a sus personajes y Luis Miguel Campos los desarrolla de manera más formal y epidérmica, Peke Andino los desmenuza hasta casi destrozarlos. En *Kito con K* los personajes son seres asumidos en sus roles en estas urbes donde la inocencia ya no escuda. La madre, por ejemplo, descarga la violencia recibida y a la vez cobija con ella al recién nacido en una relación de amor-odio, amor-venganza, contra la sociedad. El, en un itinerario cerrado va de hijo sin padre, humillado a través del aparato escolar castrador; a adolescente de la ultra violencia, luego, torturador y al final, cabeza de una secta suicida; la violencia engeguecida se vierte alrededor y sobre ellos mismos. Peke Andino y su grupo Zero no Zero han iniciado la difusión de sus obras. La fuerte identidad cultural crítica y la rotura de las formas y valores convencionales no le facilita apoyo institucional, mas la agudeza y el vanguardismo da sus frutos. El ritmo de creación demostrado en los últimos dos años le abre perspectivas para adelante. Su vinculación con la música rock permite hacerse la pregunta de si será posible llegar a nuevos públicos. El espacio ganado en el país con

su trabajo como el interés despertado en recientes festivales y giras por Latinoamérica crea serias expectativas para el futuro.

Otros grupos

Sin duda alguna haber escogido para visualizar la década en el teatro ecuatoriano a las tendencias más denotadas trae el riesgo de pasar por alto grupos de sostenida labor. Hablemos brevemente de ellos. Desde hace algunos años El Callejón del Agua presenta cada año un trabajo para niños y uno para adultos. Sostener este ritmo para un grupo independiente implica significativos esfuerzos. Jorge Mateus sabe crear atmósferas y de las atmósferas extrae los personajes. Presenta obras del teatro internacional y eventualmente de autores ecuatorianos. Su monólogo *el Rincón de los trabajos inútiles* que llegó a las 120 representaciones y últimamente “ ” del joven autor Patricio Guamán lo muestra como el experimentado actor que es. El Teatro Ensayo, dirigido por Antonio Ordóñez, viene del año 68, se sostiene con una puesta cada uno o dos años, aparte de que su personal trabaja en la Escuela de Teatro de la Universidad Central. *Una dama sola*, monólogo de Dario Fo con Isabel Casanova, artista de experiencia, fue su última presentación en el 98. Entre los nuevos autores aparece Patricio Guzmán, con tres obras premiadas en Argentina, presentó dos: *Chancho agridulce* y *Cochinillos color de cielo* con el grupo Entretelones formado por flamantes actores egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Central. En Guayaquil el grupo Sarao, dirigido por Luis Mueckay, conjuga teatro y danza y desde hace cuatro años organiza un festival nacional. Teatro Ensayo Gestus combina pantomima con dramatizado, humor y darles la vuelta a los cuentos infantiles. Muchos actores de teatro de Guayaquil se han quedado en la televisión haciendo dramatizados semanales o programas de humor. En Quito Anne Rosenfeld y Freddy Zamora también se han hecho presentes en las tablas dos y tres veces en el año. Existe en nuestro medio una cantidad de grupos dedicados al teatro infantil o al teatro de títeres. Los Títeres de la Rana Sabia son parte de la tradición del teatro de muñecos ecuatoriano. Su ya larga experiencia y merecidas giras por América Latina, Europa y Asia ratifican su encantador despliegue e interrelación de variadas técnicas. En el 99 han celebrado sus 25 años de actividad, y a lo largo de la década han producido al menos cuatro temporadas al año con obras nuevas aparte de su permanente actividad semanal. Manejan aspectos metalingüísticos tanto como distanciamiento o identificación. Han apoyado campañas de capacitación y de educación popular. Espada de Madera es otro grupo de permanente actividad. Ambos grupos mencionados mantienen actualmente sendos locales, los Rana Sabia desde el año pasado y los Espada de Madera desde hace 10 años han ocupado un avión en el parque de la Carolina en Quito.

Festivales

El Festival Internacional de Teatro de Manta es el festival más importante del país. A lo largo de sus 12 años en las tablas del teatro Chushig de Manta han sido presentados 150 montajes, 69 por grupos extranjeros y 81 por grupos nacionales. Han estado presentes durante los 12 años los más importantes y estables grupos de teatro del país. El Festival partió con una breve temporada de cinco días en octubre de 1988, gracias al apoyo del entonces Departamento de Cultura de Banco Central. Ahora se mantiene con el apoyo de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí y la municipalidad de Manta. Su organizador y miembro del grupo La Trinchera, Nixon García, ha sabido mantenerlo venciendo dificultades, y en el momento actual forma parte de un circuito internacional de festivales que coordina acciones e intereses comunes. En agosto del 96 la municipalidad organizó el Primer Festival Internacional de Teatro de Quito y se lo ha mantenido hasta su cuarta edición. La presencia del Teatro Experimental de Cali (TEC) fue un acierto histórico. El 21 de marzo caen verticales los rayos del sol, Equinoccio. El Primer Festival Contemporáneo de La Nueva Sensibilidad tiene que ver con los encuentros de nuestra identidad. La fundación Humanizarte lo organiza. Es un esfuerzo de un grupo de gestores culturales que giran alrededor del tema de la identidad cultural. El grupo Espada de Madera llevó adelante la realización del Festival Internacional de Títeres. Tres ediciones en la década. Finalmente en Guayaquil el grupo Sarao, dirigido por Luis Mueckay organizó su segundo Festival de Artes Escénicas; se ofrecieron diversos espectáculos de los grupos de teatro del país, para el público Guayaquileño. En los festivales el encuentro es con nuestro teatro y con el teatro latinoamericano. Encuentro internacional entre los actores y con el público. Oportunidad de confrontar y en este sentido hemos encontrado calidad y nivel profesional de los grupos participantes. De este rico y diverso conjunto surge el respeto a las diferencias y la preocupación por los mecanismos para la mayor difusión del teatro en nuestro medio.

Los centros de formación de actores

Como centros de formación, El Laboratorio de Formación Teatral del Grupo Malayerba se consolida y la Escuela de Teatro de la Universidad Central subsiste con agudas limitaciones económicas.

Publicaciones

La publicación de obras y revistas en la década ha sido del todo irregular. Han salido al aire libros de tres de los autores que aquí comentamos: Luis Miguel Campos, Aristides Vargas y Peke Andino. Los dos últimos con tres obras cada uno,

fueron publicados por la editorial Eskeletra, en los dos últimos años. Bastante tiene de verdadero lo que se dice respecto a que en el país no hay crítica de teatro, aparte de comentarios semanales que han aparecido en el diario *Hoy* y menos regularmente en *El Comercio*. No hay publicación regular de revistas si no esporádicamente, así, en el 98 el grupo La trinchera publicó *Una ciudad para el teatro* sobre y desde el Festival de Manta y “El escenario, una trinchera,” recuento de 16 años de actividad del grupo de Manta. Son revistas éstas que traen importante información sobre la historia del Festival de Manta. La Escuela de Teatro de la Universidad Central después de varios años de interrupción ha retomado la publicación de una revista anual llamada *La Última Rueda* desde 1997; asimismo organizó una serie de mesas redondas sobre el teatro ecuatoriano donde participaron autores, actores, teóricos y críticos del teatro.

Las salas

En cuanto a las salas de teatro la tendencia en los últimos años ha sido, por parte de los grupos más sólidos de acondicionar espacios propios y en un caso, de construir una sala. Ha sido la respuesta autogestionaria a la crisis y a la desaparición del acceso gratuito o costo simbólico que tradicionalmente ofrecía la Casa de la Cultura, a una por lo menos de sus salas, la que durante décadas se convirtió en la sala por la que pasaban todos los grupos de teatro. Actualmente la Casa de la Cultura renta sus locales a algunos grupos que los ocupan, pero otros lo consideran poco conveniente. Podemos tener un panorama de la infraestructura si clasificamos las salas en tres grupos: Las institucionales, las salas establecidas y las nuevas salas. Las institucionales en Quito son de la Casa de la Cultura, la Sala de la Facultad de Artes de la Universidad Central, sin duda la mejor pero con poco público fijo, al menos mientras el Teatro Sucre, un edificio de hace 80 años, siga en proceso de restauración. Las salas establecidas, son digamos las que tienen más de dos años de funcionamiento. Tenemos El Patio de Comedias, sala independiente, el Nuevo Teatro del Girón, sala alquilada, ambos esfuerzos motivados por la pasión al teatro. La Casa Humbolt, local de la Asociación Humbolt. El Teatro Charlot que presenta teatro liviano o picaresco. Las nuevas salas, vieja aspiración de los grupos se han concretado en los últimos dos años, como una alternativa para no depender de las instituciones, esto es un reto. Así, en el 99, los grupos Malayerba y Humanizarte inauguraron sus respectivas casas. El Rana Sabia abrió un pequeño teatro en La Casa Vieja, cerca de La Merced, en El Valle. El Frente de Danza Independiente sacó adelante la Sala Mariana de Jesús en la Casa de la Cultura gracias al apoyo de una institución holandesa. El Espada de Madera, que celebró sus 10 años como grupo, mantiene el Avión de la Fantasía. y prepara una salita en la Casa de la Cultura. En Guayaquil, como

institucional, existe el Centro de Arte para grandes espectáculos; el grupo Sarao ha armado su local y existe también El Quijote, dos salas independientes. En Manta La Trinchera tiene su teatro Chusig, sede del festival.

Difusión

El hecho de que algunos grupos de teatro han realizado giras por fuera del país, como el Malayerba, Las Marujas, Espada de Madera, Zero o no Zero y La Rana Sabia nos habla de su reconocimiento en el exterior, los avala y de rebote nos hace mirar y medir seriamente sus niveles, en este sentido el fin de la década ha sido un año de madurez, de cosecha. En Quito *La M...* de Luis Miguel Campos, fue la obra que más público atrajo en el año 99, en su larga temporada en El Patio de Comedias, las Marujas lo fueron en la década. Se afirma que grupos como La Trinchera, de Manta, son más conocidos fuera del país, en los medios artísticos, que adentro. Una preocupación queda rondando entre los artistas nacionales – es la de encontrar las fórmulas para que sus obras sean conocidas en las otras ciudades. Coordinación entre los grupos y auspicios municipales, nacionales y privados son los dos ejes del trabajo de promoción. El crear un público, por otra parte, es un trabajo sostenido y que debe hacerse sistemáticamente desde la escuela.

Conclusiones y perfiles

A pesar de que los muchos monólogos nos dicen de la dificultad de trabajar en grupo, frente a la tendencia a la atomización de los actores, el trabajo grupal representa un sentido de colectividad, de hermandad, de síntesis y es el predominante. No es el teatro una actividad rentable sino un servicio cultural a la comunidad. Un aspecto de la calidad de vida de la población se cifra en tener un arte donde se exprese y en la que pueda mirarse a sí misma. La crisis, el no asumir las instituciones la inversión social en cultura y la falta de promoción, impide crear un público que lo sostenga. Junto a las fuerzas del mercado se requiere mecanismos de apoyo para la actividad artística. Los beneficios educativos que puede ofrecer el teatro no son aprovechados. Las nuevas políticas educativas pueden incorporar este recurso para una enseñanza activa de las materias de lenguaje y comunicación. Para terminar quedan algunas preguntas sin respuesta: ¿Cuál es el papel de la Asociación de Trabajadores del Teatro (ATT) que reúne a lo más significativo de los hombres de teatro del país, en el movimiento del teatro ecuatoriano? ¿Hacen los medios de comunicación lo necesario para informar y convocar al público a lo mejor del teatro contemporáneo nacional? ¿Aprovechan escuelas, colegios y empresas las posibilidades educativas del teatro? ¿Instituciones como Municipios, Consejos Provinciales y el Ministerio de Educación hacen inversión social en cultura, apoyando

la actividad teatral calificada? El interés por la representación de la vida, que es el teatro, viene de hace siglos y trasciende. No cesa en su trayectoria. El teatro emociona, regocija y enseña, cumple una función social y es una forma de expresión de los pueblos. Antes, vocación y pasión lo constituían todo; ahora la magia de la presencia real en cada espectáculo está preñada de gran cantidad de tiempo de preparación profesional. Los actores hoy tienen un nivel profesional superior pero las condiciones para la actividad teatral son duras. A pesar de la crisis, la pasión y el compromiso mantienen la actividad. La riqueza y diversidad en el teatro nacional se sustenta en un trabajo tesonero de toda la comunidad teatral. El teatro nacional en la década que ha terminado ha crecido en madurez y creatividad.

Quito