

Entrevista a Ilonka Vargas

Carlos Espinosa Domínguez

La actriz, directora y profesora ecuatoriana Ilonka Vargas se dedica al arte escénico desde 1959. Se inició en el Teatro Experimental Universitario, y más tarde viajó a la Unión Soviética a realizar estudios de dirección en el Instituto Estatal de Arte Teatral Lunacharski, de Moscú. Ha pertenecido a varios colectivos dramáticos de su país, en los que ha actuado y dirigido. En 1972 organizó el I Festival Latinoamericano de Teatro, bajo los auspicios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Universidad Central y la Unión Nacional de Periodistas. En la actualidad, imparte clases de actuación en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de la Universidad Central, y dirige el colectivo Taller de Teatro. En 1980 integró el jurado del Premio Casa de las Américas.

UN RESURGIMIENTO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL

Empezaré por decirte que en estos últimos tres años, el teatro ecuatoriano ha vuelto a adquirir fuerza, sobre todo en Quito. Esto se puede apreciar en la cifra de los grupos que actualmente están trabajando de manera sistemática. Merecen mencionarse en este sentido el Teatro Ensayo, Taller de Teatro, Mojiganga, Teatro de la Calle, Ollantay, Teatro Experimental Ecuatoriano, Teatro Universitario, Teatro de la Alianza Francesa, Mala Hierba, Saltamontes, Gateos, aparte de varios colectivos que funcionan en colegios secundarios y de otros especializados en la labor para los niños. En este período se han producido además algunos estrenos significativos, montajes bien elaborados que responden a líneas planteadas dentro de la definición de cada conjunto. Asimismo debe destacarse la labor de la Escuela de Teatro, que desde su funcionamiento como centro formador atiende el área de los promotores.

Todos los grupos que te enumeré trabajan de dos maneras. Una es en el Teatro Prometeo, de la Casa de la Cultura, la única sala que poseemos allá que cuenta con un auditorio de clase media y pequeña burguesía, sectores que pensamos no hay por qué apartar del fenómeno cultural, y que por otra parte pueden tener mañana una participación consecuente en la realidad nacional.

Esto nos permite recaudar algunos fondos, ya que esa es además la única sala donde se vende boletería. Porque creo que de sobras es sabido que la situación económica que debemos enfrentar resulta de por sí muy difícil.

Ahora, lo verdaderamente importante es que—y me refiero ahora a la otra vía por la cual encausamos nuestro trabajo—casi todos estos conjuntos, una vez cumplida su temporada en la capital, salen mucho a provincia, salen mucho a trabajar en el interior. A veces incluso se hacen temporadas allí, o se va por lo menos los fines de semana. Las funciones se dan en barrios pobres, sindicatos y plazas públicas. Y, por ejemplo, el grupo que yo dirijo realiza sus actividades exclusivamente en esos lugares.

Por supuesto, estas representaciones en el interior significan un sacrificio enorme, pues en la mayoría de los casos esas salidas sólo son posibles cuando se obtienen auspicios económicos de alguna entidad, ya que los teatristas no estamos en condiciones de autofinanciarnos. Esto, claro, impide una labor permanente y una mayor difusión de lo que se hace. Sólo unos pocos pueden asumir estos gastos, y para eso casi siempre se trata de giras por pueblos cercanos a la capital.

Hasta ahora me he referido a la actividad en la capital. Y no quiero dejar de citar los esfuerzos de los compañeros de Guayaquil, donde funcionan algunos colectivos, uno de ellos con sede propia. También es un hecho muy significativo el que en varias provincias del Ecuador se esté haciendo teatro. Como ejemplos están Riobamba, Ambato, Lonja, Ibarra, Esmeralda, Cuenca. Y en aquellas provincias donde no existen grupos, encuentras un fuerte movimiento en los colegios y en las secundarias, muy espontáneo y muy fresco.

En todo caso, yo sigo siendo optimista en lo que se refiere al futuro inmediato de nuestro teatro. Porque todos los compañeros se empeñan en llevar a cabo un trabajo honesto, y se aprecia una preocupación general de unirnos y de poner nuestro arte al servicio de los sectores populares. Estamos, pues, en una búsqueda constante dentro del contexto del teatro popular, y yo veo en Ecuador una tónica bien positiva.

HACEMOS TEATRO DE UNA MANERA CASI QUIJOTESCA

Pienso que la situación del movimiento escénico en Ecuador es, en términos generales, similar a la del resto de los países latinoamericanos donde los artistas deben llevar adelante sus propósitos en circunstancias muy adversas. Excluyo, como es lógico, al teatro comercial, que tiene otra connotación y que se aparta de nuestros intereses como teatristas.

Los montajes se hacen con aportes de cada uno de los integrantes del conjunto, esto en una primera etapa, ya que posteriormente lo que se recauda en las funciones—que no es mucho—sirve para proseguir el trabajo. Ello implica que no pueda remunerarse a los artistas con un sueldo, ni siquiera con el mínimo vital aprobado como obligatorio en otros países.

Es por eso que uno se ve obligado a subsistir con otros empleos. Entonces, el tiempo que se puede dedicar a los ensayos es el de por las noches, cuando en definitiva es la labor que nos interesa. Y prácticamente tenemos una doble jornada laboral, en ocasiones con actividades muy disímiles entre sí. Eso ha traído como consecuencia que compañeros talentosos y con condiciones se

hayan visto forzados a dejar definitivamente el teatro, al no poder seguir haciéndolo de esta manera casi quijotesca.

Como secuela natural de esta falta de apoyo al arte y al teatro en particular, en nuestro país carecemos de una infraestructura teatral. Sólo disponemos de dos sitios adecuados para dar representaciones: el Teatro Sucre, que es casi prohibitivo para los grupos, porque hay que pagar diariamente una suma que no está a nuestro alcance; y el Prometeo, que como ya te apunté, es el local que usamos todas estas agrupaciones. Una sala muy bella, pero que solamente tiene capacidad para doscientas setenta y seis personas. Lo que sí puedes encontrar en Quito son cines con un pequeño escenario donde en algunas oportunidades hemos logrado ofrecer funciones. Está también el Teatro de la Unión Nacional de Periodistas, que posee la desventaja de estar muy alejado de los centros de población que asisten con regularidad a este tipo de actividades, y que exige por eso una campaña de divulgación muy costosa.

Tampoco tenemos espacios físicos donde ensayar. Cada grupo debe arreglárselas y buscar dónde conseguir uno: en las escuelas, cuando las clases han finalizado, o en el local de otro colectivo, como es el caso del Teatro Ensayo, que utiliza un salón que le presta la Compañía Nacional de Danza. A veces hasta nos hemos visto obligados a adaptar nuestros hogares para tales fines.

Pero además confrontamos otro problema: la carencia de bodegas, de locales para guardar la escenografía y el vestuario. Ocurre entonces que un compañero debe llevarse una parte de los aditamentos escénicos para su casa, otro para la suya, y cuando vamos a poner la obra hay que ir de un sitio para otro recogiendo las cosas. Por otro lado, toda esa utilería puede emplearse en los nuevos montajes, por lo que conservarla para nosotros resulta fundamental.

Te comentaba antes que los grupos no poseen una infraestructura teatral, pero es que tampoco existe una infraestructura general que pueda ser aplicada. Lo que sí es digno de resaltarse es el esfuerzo que viene desarrollando la Universidad Nacional, que ha abierto sus puertas a varios conjuntos y les proporciona salones donde ensayar. Por las tardes o cuando recesan las clases, es habitual ver allí a los compañeros preparando sus nuevas puestas.

ESTAMOS EN UN MOMENTO PROPICIO

Esta difícil situación de operatividad ha hecho que el teatro ecuatoriano presente un camino con altibajos y escollos. De repente hay flujos y reflujos: en una etapa te encuentras con diez grupos trabajando, y al año ves que la mitad se ha desintegrado. Ello obedece a dos razones. Por un lado, las salidas y las deserciones por las causas ya apuntadas; y por otro, los problemas internos que nos toca vivir a los teatristas de cada agrupación. Problemas que se agudizan justamente por el estado de tensión en que se vive, y con las exigencias que el arte escénico nos impone; cuestiones muy concretas y muy específicas que debemos resolver, si es que queremos que nuestra labor de veras incida sobre el público al cual nos dirigimos. Y al no tener los artistas una remuneración al no poderse concebir el teatro como una profesión, tales

exigencias que se nos plantean no son asumidas en algunas ocasiones con la disciplina, la seriedad y el rigor que hacen falta.

En última instancia, las diferentes líneas de política teatral que se traza cada colectivo hace que de repente se provoquen, al cabo de cierta trayectoria, motivaciones diferentes y discrepancia. Y en el mayor de los casos, la gente sale de un conjunto o ingresa en otro o forma uno nuevo, pero se queda dentro del movimiento.

Como resultado, la actividad escénica en centros como Quito y Guayaquil no logra fortalecerse de manera estable. El hecho de tener que tomar cada cierto tiempo elementos nuevos, significa estar empezando siempre nuestro trabajo, para evitar desniveles en el elenco que de todas maneras se dan. Los cuadros más viejos se van así agotando, y es necesario que unos a otros nos inyectemos optimismo e incentivos para continuar.

No obstante, para mí lo realmente hermoso de todo esto—y los últimos años me dan la razón—es que pese a tantos obstáculos e inconvenientes, el movimiento teatral ecuatoriano sigue, los compañeros que definieron su vocación por el teatro siguen.

Por otra parte, los trabajadores del teatro estamos empeñados en crear una organización que de alguna manera nos permita aunar fuerzas, analizar y discutir nuestros problemas y encontrar entre todos si no la solución definitiva, por lo menos las vías para un mejor desarrollo de nuestra tarea. Se han hecho algunos intentos fallidos, pero esta vez uno siente que la situación ha cambiado, y se nota la urgencia de comunicarnos, de unirnos. Cada estreno constituye ahora un motivo de alegría para todos, y pienso que estamos en un momento muy propicio. Es la impresión que yo tengo, no sé si porque soy demasiado optimista.

FALTA EL ENGRANAJE ENTRE EL MOVIMIENTO TEATRAL Y LOS AUTORES

En cuanto a los autores, puede hablarse con autoridad de una dramaturgia ecuatoriana, con una buena cantidad de obras estrenadas. Existen dramaturgos en Quito, Guayaquil, Cuenca, y entre otros nombres se hallan los de Alvaro San Félix, Pedro Saad Herrería, Hugo Salazar Tamarit, Leonardo Costa y Martínez Queirolo. Se hacen además adaptaciones de novelas y cuentos, así como espectáculos sobre textos poéticos.

Ahora, de alguna manera y existiendo esta dramaturgia sucede algo que yo no me alcanzo a explicar, y que impide que buena parte de los títulos que se escriben suban a escena. Tal vez ello se debe a que esas piezas no responden a los objetivos de nuestros teatristas, o porque estos autores se mantienen un tanto aislados de los colectivos. En ese sentido, representa una excepción el ejemplo de Saad Herrería, quien ha tenido vínculos con el Clan de Teatro y el Teatro Obrero-Estudiantil.

Este fenómeno se produjo también en algunos momentos con Martínez Queirolo en Quito y con Leonardo Costa en Loja. Pero te repito, no pasan de ser casos aislados. Entonces, no se ha logrado aún un engranaje entre el movimiento teatral y la dramaturgia, es un mecanismo que no sé por qué no acaba de acoplar bien.

Esto definitivamente ha ocasionado que los grupos encaren este problema partiendo de formas nuevas, al no contar con una colaboración eficaz y

estrecha de los autores. Sin embargo, es curioso, pero en Ecuador la creación colectiva no ha cobrado mucha fuerza, aunque sí poseemos en este aspecto algunas experiencias positivas. En general, se recurre a textos ya escritos, los que se adaptan al nuevo medio y a las nuevas circunstancias.

En lo que yo sí pienso se produce y se aprovecha el método de creación colectiva es en la forma de enfrentar el trabajo. Por lo menos en el caso de los conjuntos de la capital, la metodología que se usa se basa en la participación activa de todo el equipo, desde la selección de la obra hasta su montaje. Ahí sí se da la labor colectiva, y ello me parece muy válido, ya que evidentemente no se trata de una puesta en la cual los actores se aprenden sus bocadillos y el director les indica qué tienen que hacer y cómo deben moverse. En ocasiones, la tarea de dirección recae en determinados compañeros, no tanto por una cuestión de jerarquía sino de disciplina y de experiencia.

NUESTRAS INQUIETUDES Y PREOCUPACIONES SON COMUNES

En relación con el resto de América Latina, el movimiento escénico ecuatoriano ha despuntado con trabajos muy interesantes. Sin embargo, en el contexto actual estamos un poco aislados y no tenemos una participación directa en el panorama continental. Si nos comparamos con otros países, nuestro teatro se muestra aún débil. Ahora bien, sí podemos afirmar que somos parte integrante del nuevo teatro latinoamericano, y nuestras inquietudes y preocupaciones son comunes. Es decir, que lo mismo que los colombianos, los puertorriqueños, los chicanos estamos luchando por hacer un arte que de veras responda a nuestra realidad histórica, un teatro que indica sobre esa realidad, que la cuestione y contribuya a transformarla en una sociedad más justa, más humana. Un teatro, en resumen, liberador y popular.

Y una de las mejores vías de contribuir a esta tarea común, es propiciar y tratar de que en cada lugar se formen las organizaciones de los teatristas, y que a su vez estas organizaciones establezcan vínculos estrechos de colaboración y de trabajo con las de los demás países del continente. Se trata de una tarea conjunta y de una lucha general contra la penetración cultural imperialista. Yo estoy convencida de que esto que ahora nos planteamos como un propósito, dentro de unos años va a aparecer registrado en nuestra historia como un hecho materializado.

EN TALLER DE TEATRO OPERAMOS A PARTIR DEL TRABAJO COLECTIVO

Taller de Teatro se creó en 1977, y en nuestra propuesta inicial se contemplaba el trabajo en dos áreas distintas: el teatro para niños y las obras para adultos. En la primera vertiente, íbamos a impulsar la labor con títeres, puesto que a nivel popular el muñeco resulta muy bien recibido. Asimismo tomamos en cuenta que tanto en Quito como en otras ciudades existe un considerable auditorio infantil que de ese modo, tendría acceso a este tipo de piezas didácticas, recreativas y, sobre todo, con valores éticos específicos.

En cuanto a los adultos, contemplamos dos aspectos. Era importante trabajar para la clase media, que se halla en la actualidad en su momento de desarrollo, y oponerle algo distinto a los elementos de penetración que recibe a

través del cine, la televisión, la radio, como un medio de aproximarnos a este sector. Para ello trataríamos de influir sobre su propia problemática, exponiéndole las posibilidades que tiene y el rol que puede desempeñar en la transformación social del país. O sea, una línea cuestionadora, que le proponga inquietudes, preguntas y no respuestas.

En segundo lugar, estaba la necesidad bastante real de acercarnos al teatro popular. Y digo acercarnos porque eso implica el estudio de muchas formas expresivas, la investigación de muchas disciplinas y la acumulación de una práctica sistemática. Es en este sentido en el cual hemos elaborado nuestras puestas y encausado nuestras búsquedas.

En 1978 consideramos importante sumar la pantomima, y aunque de momento sólo contamos con un compañero, José Vacas, tenemos el propósito de crear un taller bajo su responsabilidad. Al frente del teatro para niños se encuentra Jorge Guerra, mientras que en el asesoramiento danzario está Wilson Pico. Al principio, el grupo lo integrábamos profesores con varios años de experiencia. Posteriormente y como no somos inmunes a nuestra realidad, nos ha tocado pasar por las vicisitudes ya mencionadas: ingresaron actores novatos, y eso de algún modo ha ocasionado los inconvenientes lógicos de quienes deben acomodarse a una disciplina y una línea ya definidas.

Hasta aquí hemos montado *Globito Manual*, de Carlos José Reyes, y *La muñeca de trapo*, del cubano Ramón Rodríguez Boubén, ambas para niños. Para adultos tenemos *La enorme pereza de Néstor González*, una adaptación de la pieza de Ricardo Talesnik, *La fiaca*; *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura; un espectáculo titulado *Cómo pasa el tiempo*, con textos de Jorge Guerra; y *El desfile de pequeñas*, un programa de pantomima.

En lo que se refiere a metodología, operamos a partir del trabajo colectivo. Este se aplica desde la elección de las obras: cada miembro puede llevar sus proposiciones, y es el equipo el que las aprueba o no. Lo mismo ocurre en el proceso de montaje de las obras y la elaboración de todos los requerimientos técnicos, pues es imprescindible que el hombre de teatro sepa también construir su escenografía y su vestuario.

Desde el punto de vista económico, funcionamos como una cooperativa. Los pocos ingresos que conseguimos recaudar se distribuyen equitativamente. El grupo posee sus departamentos: relaciones públicas, secretaría, dirección general, tesorería, dirección y área técnicas, con compañeros a su frente. Estamos intentando darle coherencia a nuestro trabajo no sólo desde el punto de vista artístico, sino también organizativo, porque sin eso nuestra gestión se hace más difícil y avanza con mucha lentitud.

La Habana