



TEATRO IDENTIDAD

CIRILO LEAL

En una época donde reina la confusión y el enmarañamiento ideológico, donde gana terreno el espíritu de la insolidaridad y la intolerancia, donde la sociedad parece haberse vuelto inerte, mansa, ante los desmanes y las coacciones institucionales, es imprescindible apostar por una literatura dramática que se apoye en los problemas del momento, que refleje en la escena su tiempo y su espacio. En un mundo que vive en acelerado proceso de homogeneización, de eliminación de diferencias y singularidades, cabe optar por un teatro de resistencia que permita indagar en una expresión teatral genuina, en un drama de identidad, en una dramaturgia propia. Ambos planteamientos de búsqueda y compromiso han de asumirse desde una posición eminentemente crítica, activa, abierta para incorporar los conflictos sociales de ahora y de siempre en la tarea fabuladora del autor dramático.

El arte, aunque no cambie la vida y al parecer no haya originado, en sentido pleno, ninguna transformación social efectiva, nos ayuda a comprender el verdadero rostro de su tiempo. La mayoría de los creadores, lejos de aislarse y permanecer al margen de la realidad, no deja de ser reconocida como hombres y mujeres de su propio espacio, conectados con la realidad del tiempo que corre. Otros, sin partir directamente de la realidad, operan desde la imaginación, sin importarles la fidelidad al mundo ordinario. En cualquier caso, apostando por experiencias concretas o por irrealidades, no dejan de expresar o de aludir, abierta o encubiertamente, al ser humano y a su mundo, social e íntimo. Sin embargo, como más adelante señalaremos, buena parte de nuestros creadores dramáticos, tanto autores como directores de escena, parecen querer evadirse de esta realidad.

El teatro por naturaleza es un arte social. Es político en cuanto toma partido, expresa o defiende unos intereses, una visión del hombre y de la sociedad. Todo autor, por el mero hecho de pertenecer a una época determinada, está inmerso en la problemática de sus contemporáneos. Cada generación de autores se plantea interrogantes acordes con su tiempo.

Recordemos que el siglo XIX español se cerró con una profunda crisis histórica, social y cultural. El teatro del momento



reflejó esas circunstancias a través de una tendencia dramática denominada en su época como *teatro de la cuestión social* al que, en palabras de García Pavón, pertenecieron aquellas obras y autores que centraron su atención en la lucha de clases, en el drama humano surgido de unas estructuras sociales impuestas. Un teatro, en suma, que se limitó a exponer estas injusticias de manera que facilitase o expresase y propugnase unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección¹.

En la etapa más reciente de nuestra sociedad, el período que comprende la transición de la dictadura a la democracia, el teatro español marchó por los derroteros de la interpelación y el firme compromiso con la sociedad. La escena mostró con avidez las preocupaciones de las clases sociales y sus conflictos. En ese momento histórico el teatro apuntó claramente contra el poder, reconciliándose con sus orígenes de catarsis para afinarse como instrumento de oposición a la autoridad establecida y al orden social que representa. En este proceso de tránsito la mayoría de los grupos independientes canarios se comprometen contra la dictadura y asumen posturas de militancia en favor de las libertades y, concretamente, de la reivindicación de la identidad cultural.

En la década de los ochenta asistimos a la consolidación de compañías teatrales y su preocupación por la estabilidad laboral y por la exploración y experimentación de nuevas formas y



nuevas estéticas, especialmente de los lenguajes no verbales. El descarado intervencionismo cultural del Estado y la dependencia de la subvención pública conllevó, en líneas generales, a la desaparición del tono denunciatorio crítico y a la conformidad generalizada. En este proceso de “desideologización”, en el que subyace el derrumbe de las ideologías y el desprestigio de los partidos de izquierda en el poder, la mayoría de los colectivos fueron perdiendo su capacidad de espejo, de catalizador de cambio en el orden social existente.

El retorno del texto y con él de un compromiso más radical, sostiene Alberto Miralles, se comienza a producir a mediados de los noventa. La crisis social, la corrupción de los políticos, los abusos de poder han sido el acicate para una concienciación más revulsiva² de los teatreros.

Teatro y compromiso

Al margen de la concepción ideológica y formal que del propio hecho teatral se tenga, el teatro es una de las expresiones que más necesita estar en conexión directa con la vida, en confrontación diaria con la sociedad en la que está inscrito; un medio que requiere estar permanentemente abierto a los latidos del público, vinculado a sus conflictos y a su imaginario. En nuestro caso, partimos de la consideración del teatro como espacio de reflexión sobre la situación política y social prevaliente³ y de marco de representación de los aspectos más dolorosos del ayer de nuestra tierra, de la expresión de los enigmas psicológicos y el sentido trágico de los que nos han precedido. Los canarios de ahora y los de todos los tiempos no han vivido precisamente en las Islas Felices o Afortunadas, ni su existencia ha transcurrido exclusivamente entre romerías y carnavaladas.

Sin llegar a poner el teatro al servicio de un mensaje ideológico concreto para no caer en redentorismos, demagogias o aleccionamientos indeseables, es un hecho probado que la ideología le afecta hasta la médula y se manifiesta aun en sus expresiones más o menos joviales y festivas. El teatro como representación alegórica de la realidad contemporánea. La realidad como provocación, como semilla, como germen de creación. Un teatro que llame la atención y tome conciencia crítica de las condiciones sociales en las que está inmerso, que explore comportamientos, situaciones y circunstancias, que ponga en evidencia las contradicciones, angustias y engaños del actual sistema. Que cuestione, niegue, invalide, denuncie la abulia y la apatía que se va apoderando de la sociedad. Un teatro que reaccione contra las coacciones institucionales. Un teatro de hostigamiento crítico hacia el poder y sus distintas manifestaciones, político, económico; contra el poder de los medios de comunicación que nos escamotean la realidad o nos la interpretan con simulacros de apariencias, que nos niegan como personas y nos confunden con infinidad de máscaras impidiéndonos saber quiénes somos y qué queremos, etc., que ponga en duda y contradiga los nuevos dogmas del liberalismo imperantes en el mercado. Un teatro que se haga eco del creciente desencanto respecto a la clase política, de la pérdida de crédito del discurso político y que recoja los dramas que nacen de la inmigración del Tercer Mundo, la xenofobia, la drogadicción, la delincuencia, el paro, la crisis del estado de bienestar, la ecología, la insumisión, la lucha contra el sida, etc.

Dramaturgia propia

Canarias, como espacio tradicionalmente dependiente, ha cultivado un teatro muchas veces de espalda a sus propias raíces y a su propia alma. Aunque nadie discute la universalización de la técnica o el lenguaje teatral, en las islas se han practicado con profusión y confusión todo tipo de formas teatrales sin que apenas se haya producido una expresión dramática propia.

El teatro canario reciente ha sido incapaz de indagar, ahondar en aquellas manifestaciones y experiencias, destellos y hallazgos escénicos, tanto de representación, espectáculo, teatralidad, iconografía como de dramaturgia que, indudablemente se han producido en su historia, y que, de experimentar y perseverar en ellas, pudieron sentar las bases de un teatro con personalidad propia.

Lejos de una búsqueda permanente de fórmulas que se desenvuelvan más allá de los cauces trillados del arte, la actividad creativa se ha centrado, salvo las consabidas excepciones, en el remedo de modos y discursos estéticos ajenos. No se trata de desdeñar los logros de la dramaturgia contemporánea (Alfred Jarry, Artaud, Brecht, el Teatro Abierto, etc.) ni de renunciar a Shakespeare o a la temática del teatro griego, ni por supuesto al teatro del absurdo, el realismo, el experimentalismo o el simbolismo. Tampoco cabe rechazar la deuda con Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, que al elegir la vía del compromiso y la denuncia, arrastraron al teatro español durante el franquismo a una decidida voluntad de crítica.

Señala José Monleón que “la salud de cualquier teatro empieza por la existencia de una dramaturgia nacional, que sea el eco, a través de las vivencias personales, con diversidad de formas y de temas, de un tiempo y de una sociedad”⁴. Lo cierto es que sin una clara personalidad cultural difícilmente se puede alcanzar una manifestación artística genuina. No es el caso ahora entrar en el debate del espinoso, complejo, ambiguo y contradictorio asunto de la idiosincrasia, pero sí apuntar que para la comprensión del concepto identidad (todo hay que decirlo: burdamente instrumentalizado por las instancias oficiales actualmente en el poder) podríamos recurrir a la clarificadora postura de Juan-Manuel García Ramos, plenamente asumida por el autor de estas líneas, cuando se pregunta: “¿Puede alguien poner en duda que las Canarias, a 1.050 kilómetros del sur de la Península Ibérica y a 100 kilómetros del oeste de África, con su naturaleza particular, su geografía y su historia, los orígenes bereberes de sus antiguos habitantes, las aportaciones normandas, genovesas, castellanas, lusitanas, holandesas o británicas, entre otras, nuestro régimen económico, la cultura, nuestras particulares relaciones con el mundo, no nos han hecho diferentes? ¿No existen, acaso, esos elementos físicos y psicológicos de una nueva personalidad en la que es fácil reconocernos a todos los canarios, nacionalistas o no?”⁵

Entre las razones de esta incapacidad de búsqueda por parte de la clase teatral canaria, además del despiste, la indiferencia o rechazo tácito del fenómeno de las señas de identidad, se encuentra el consabido argumento de la desmemoria, de la dificultad para el análisis, la reflexión crítica y abierta de la práctica que realiza, así como el recalcitrante complejo universalista que nos lleva a copiar, supervalorar todo lo de fuera y desdeñar o despreciar lo propio. Una cultura que no se reconoce a sí misma, que no se posiciona, que no se valora, en palabras de



Luis León Barreto (1996), está llamada a ser de segundo nivel. Me atrevería a afirmar que más que un planteamiento cultural receptivo de lo universal -no conozco a creadores que desdeñen el patrimonio cultural de la humanidad-, subyace un miedo al riesgo, a comprometerse con propuestas del propio entorno. Trascender más allá de los límites del marco insular o canario es una de las metas de cualquier creador, especialmente de los que vivimos en la periferia⁶. Al respecto señala Manuel Villalba Perera que "las formas de la periferia tienen su propio valor, su legítimo y diferencial valor frente a la anulación y la basura de la cultura que pretende seguir ejerciendo sus métodos de colonización a través de los poderosos medios de comunicación"⁷.

Amparados en la asunción de la supuesta universalidad, en muchas ocasiones lo único que se hace es apostar sobre seguro con piezas de probado éxito en los mercados europeos o americanos. Sin embargo, las puertas siguen abiertas para aquellos que estén dispuestos a realizar un teatro canario con dosis de originalidad frente al mimetismo imperante. Todo ello sin dejar de captar las coordenadas estéticas de los nuevos tiempos (Osvaldo Rodríguez, 1996).

Desde aquí y ahora

A diferencia de la poesía o la novela, el teatro es un proceso colectivo. La pieza dramática marca el comienzo de una experiencia que culmina cuando se cierra el telón ante un auditorio. Para que un texto dramático se convierta en espectáculo requiere la mediación creativa de un director y de unos intérpretes encargados de darle vida escénica a los personajes. Una suma de entusiasmos y experiencias de los integrantes en este proceso, directores, actores y autores, así como del público, destinatario de esta empresa artística y de compromiso social. Sin los espectadores el hecho teatral sería una manifestación estéril.

El dramaturgo es un factor sustancial en el proyecto de creación de un teatro diferencial. Hay que contar con el teatro basado en la palabra, es decir, con autores dramáticos a los que se le

ha permitido su vinculación con la práctica escénica. Con intérpretes formados⁸ adecuadamente; con directores de escena creativos, con sentido de la imagen, del ritmo, de la estructura; con grupos deseosos de innovación y experimentación, de profesionales de la iluminación, la escenografía, la música, el vestuario, etc. A este conglomerado de esfuerzos creativos tendría que apuntarse la propia administración autonómica, que, supuestamente nacionalista, debería ser más receptiva a un tipo de planteamiento de estas características, no sólo aportando los fondos necesarios -ya que al teatro no se le puede medir con criterios de rentabilidad económica-, sino diseñando una política teatral que, al menos, ponga en marcha una infraestructura de espacios de representación, así como organizar circuitos estables de distribución para que los distintos colectivos puedan llevar de manera regular y continuada sus heterogéneas propuestas a todas las islas. La garantía de un circuito constituye un estímulo para las compañías canarias que asumen la mayoría de los montajes sin los apoyos mínimos o imprescindibles y que en muchas ocasiones se quedan en meras representaciones testimoniales localizadas, exclusivamente, en ámbitos capitalinos.

Con estas bases y contando con la madurez, la exigencia del rigor en la investigación, la profesionalidad, el sentido de autocritica y la capacidad de evaluación constante del trabajo que se realiza, no es difícil apostar por un teatro diferencial canario, por un teatro que ofrezca propuestas originales que vayan más allá del retrato de viejas semblanzas o de trasnochado casticismo.

Teatro e identidad

Cualquier ser humano siente la necesidad de la autoafirmación y de la recuperación de sus valores y rasgos sustanciales. El proceso de indagación de las propias señas de identidad es un fenómeno que atañe a todos los pueblos. Los canarios, como todos los ciudadanos del mundo, necesitan conocer sus raíces, sus orígenes para comprender su situación en un momento histórico determinado, para hacer el presente y saber conducirse hacia el futuro. La búsqueda de la identidad cultural es un proceso que parte de una reflexión crítica sobre el presente y el pasado y abarca elementos varios: psíquico, antropológicos, sociohistóricos e ideológicos.

Está claro que la indagación e investigación de las señas identificatorias del canario es un reto excesivamente amplio para ser abarcado exclusivamente desde la expresión teatral. Sin embargo, el teatro, como instrumento de expresión directo y vivo, puede quedarse al margen de este proceso.

Para adentrarnos en ese vasto territorio es imprescindible la recuperación de la propia imagen histórica del teatro canario, la memoria literaria de los textos -editados o representados- y de los espectáculos teatrales verdaderamente significantes. Luis Alemany, Rafael Fernández, José Orive, Salvador F. Martín Montenegro, Alberto Omar, Cirilo Leal, entre otros, se encuentran comprometidos en el estudio de esta parcela en permanente transformación.

Más que defender una tesis, se trata de convertir en acción dramática, a través de los personajes -lo fundamental del teatro-, los sentimientos, las necesidades, las





querencias, los sueños, la imaginación, la afirmación de vida de unos hombres y mujeres de un momento determinado. Poner en acción dramática la necesidad que todo individuo tiene de su identidad, de la pérdida de su identidad, de recomponer la identidad resquebrajada, dispersa, sustituida o suplantada.

Para algunos autores no hay más patria que la infancia, para otros la única patria es la memoria. La memoria colectiva e individual. El rescate de la memoria es una de las claves esenciales en el proceso de búsqueda y de revitalización de la conciencia de la identidad canaria desde el drama o la propuesta escénica. Las fuentes y testimonios orales, el legado de los mayores, las palabras, los cuentos, las imágenes, las fábulas, las tradiciones y las creencias del mundo rural y de la mar, etc., constituyen algunos de los elementos capitales de esta dinámica de búsqueda.

Un capítulo aparte merece el rescate de la memoria de nuestros emigrantes, tanto de los olvidados en ultramar y como de los que han regresado o de los que están en perspectiva de retorno tras su fracaso en la otra orilla. Un fenómeno, nos confiesa Petra I. Cruz Leal, de sueños frustrados, de amores a ambas orillas, de familias rotas, de imposibilidad del regreso, de viajes interiores hacia la nostalgia y la desesperanza. La emigración, señala Juan Manuel García Torres (1996), ha cimentado en la población canaria una de las expresiones de identidad más sólidas.

Una indagación crítica que va más allá del concepto de identidad como producto exclusivo del nacimiento o del arraigo a un espacio físico; una dinámica para desvelar las mentiras solapadas, las del presente y del pasado. Una sociedad no puede vivir ignorando lo que sucede en el presente y lo que aconteció en el pasado. El pasado como aspiración de futuro.

Esta búsqueda nos llevará a la reinterpretación del pasado o partir de elementos históricos o mitológicos; elaboración de propuestas a partir de la mística o teatralidad de las tradiciones y creencias populares; representaciones rituales, incorporación de elementos iconográficos. Los temas o las anécdotas históricas han de ser tratados para su proyección hacia el presente con la intención de denunciar, cuestionar, poner en evidencia situaciones políticas y sociales actuales o conflictos humanos del hombre de ayer y de hoy. El pasado para explicar el presente. En esta línea de investigación cabe destacar la experiencia del grupo teatral *Medio Almad* (Icod el Alto-Tenerife), que a través del Taller de Rescate "Fuentes Vivas", se ha propuesto el rescate de tradiciones, fiestas y vivencias para su recreación y proyección escénica. *La orquestina*, *La quema del sambumba* y *Las visiones de Guañameñe* constituyen los primeros resultados de esta línea de trabajo enmarcada dentro del teatro de calle y ritualístico.

Dos tendencias han dominado la práctica escénica del siglo XX: un teatro de corte realista o naturalista y un teatro de corte ritual o simbólico. Un teatro diferencial como el de nuestra propuesta requiere de una expresión dramática o de una dramaturgia que, lejos de reducirse o constreñirse al consabido costumbrismo, sea un vehículo para abordar la realidad inmediata, para trasladarla a la escena, para teatralizar lo más íntimo e "idiosincrático" de las tradiciones y las vivencias populares, los mitos, las supersticiones, etc. Una de las vías prácticas sería perfilar una orientación que contemple la incorporación de la conciencia antropológica a la práctica teatral. En este sentido

apunta Huerta Calvo: "la música, la danza, las ceremonias profesionales, las cabalgatas carnalescas, los bailes rústicos y populares, los festejos y todo tipo de manifestaciones lúdicas y espontáneas están en el origen de nuestros géneros teatrales".⁹

No se trata, en palabras de Ignacio Cabrujas, de folklore o de nacionalismo, sino de un problema de lenguaje teatral que nos comunique, que nos permita articular un drama que, lejos de mantenerse apegado a las costumbres, valores y normas consuetudinarias y caducas, para avanzar, madurar en ese lenguaje de eficacia teatral. Una escritura dramática expresada en forma trágica, cómica, tragicómica, grotesca, esperpéntica, melodramática, etc., tejida con las ideas, los sentimientos, las esperanzas, las frustraciones del hombre de aquí y ahora, de hoy y de siempre.

Lo que en definitiva pretendemos, aunque lindemos la frontera de la utopía, es seguir apostando por un teatro que, comprometiendo con el presente y con la realidad que le circunda, no deje de buscar las raíces de nuestra identidad debilitadas o perdidas. Al fin y al cabo la escena sigue siendo un espacio abierto para reflejar la lucha del hombre contra las sombras del olvido.

1 García Pavón: *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.

2 Miralles, Alberto: *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores Teatrales, 1994.

3 En este sentido afirma Peter Weiss: "Todo teatro, para ser vigente tiene que constituirse en una toma de posición política y en que las cuestiones sociales son las más importantes para toda la colectividad. (...) Parto de la posición del hombre en la sociedad y de los conflictos que de esta posición se derivan", en Alfonso Sastre: *Teatro de vanguardia*, Gipuzkoa, HIRU, 1992.

4 Monleón, José: *Buero, Sastre y los más jóvenes*, Madrid, Primer Acto, 1993.

5 García Ramos, Juan Manuel: *Diario Avisos*, 6-10-1996.

6 Canarias será la sede, a finales de 1996, del primer encuentro de organizaciones sociales y sindicales de las regiones ultraperiféricas de la Unión Europea, de la que forma parte junto a Azores, Madeira y los departamentos franceses de ultramar; en esta reunión se abordarán los problemas específicos de su espacio: paro, inmigración, movilidad, formación, etc.

7 Villalba Perera, Manuel: *El ojo periférico*, en el II Encuentro Canario de Narrativa, Ateneo de La Laguna (1996).

8 Con la creación del Centro de Arte Dramático se ha hecho realidad una larga y persistente demanda de la Escuela de Actores de La Laguna desde su fundación a mediados de los setenta.

9 Huerta Calvo, Javier: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.