
Entre la creación y el pasado

de

José Daniel Prego

Se dice que los momentos de cambio, de tensión social son propicios para la creación artística. Que ésta aflora con mayor facilidad y riqueza entre las grietas y rupturas del tejido social (o con mayor rapidez de los escombros y cenizas incluso) cuando los someten a presiones y movimientos con la intensidad capaz de abatir sus cimientos.

Creación artística y cambio social en sospechosa conjunción de motivos; encuentro de realidades paralelas en disputa por afirmar su existencia en un espacio concreto, aunque no siempre coincidan en el tiempo. Tal ha sido la experiencia histórica-humana en diferentes épocas y lugares. En Nicaragua, hoy, vivimos intensos momentos de cambio en un medio permeado por el sobre esfuerzo que nos significa enfrentar la agresión. Más allá de la renovación o la sustitución, en nuestro país lo determinante es la creación en toda su extensión y sentido: El atraso, el subdesarrollo provocado, la pobreza son —entre otros— fenómenos complementarios a la herencia de desarraigo, desmembramiento y anonimato como pueblo y nación que caracteriza nuestro pasado inmediato. El desconocimiento, la incomunicación y las divisiones suntuarias son apenas el reflejo de profundas fisuras en la geografía histórica y social del país que heredamos, habida cuenta del color, etnia, localización y participación en la generación y distribución de la riqueza. Incluida la cul-

tura y artística que también fue objeto de rapacidad y derechos de propiedad.

Cuando nos llegó la oportunidad de rasgar el papel queregonaba la existencia de esta república de ficción (realidad en pugna con la creación verdadera) se hizo evidente, totalmente evidente, el trastoque de valores y relaciones. Su geografía confusa y dispersa. El vacío, el caos y los fantasmas de un pasado que se niega a ser desalojado, se oculta y aparece hasta detrás de la más pequeña intención, agazapado. Cómplice de quienes fraguan y decretan nuestro fracaso.

Semejante evidencia, cada vez más clara y precisa, reafirma y propicia se propague el deseo colectivo —de pueblo— y la necesidad de crear, de negar ese universo (anverso) generando uno nuevo. De crear una realidad otra.

La creación es la base, la raíz y única alternativa: hay que crear *casí* todo de nuevo; historia, geografía, instituciones, leyes, costumbres y valores. Estamos creando un pueblo, un país —nación—, una nueva manera de ver lo propio soterrado y desfigurado por tanto tiempo. Empieza a surgir un rostro y la capacidad de reconocernos. Hemos rescatado del olvido o puesto en su justo lugar lo mejor de nuestra esencia y le sacudimos el polvo a lo que sabiamente el pueblo ha protegido y conservado. Hemos inventado una república propia y es alto el costo de mantener su inte-



gridad, de ajustarla al tamaño de nuestros sueños.

Se trata pues de momentos y dinámicas de ruptura y demolición pero sobre todo de creación constante y enérgica, de acción constante y multiplicadora. A nosotros, artistas, nos asedia la urgente necesidad de registrar y muchas veces de anteceder esos fenómenos. Nos asalta la avidez de enriquecer nuestro entendimiento de esa realidad inagotable y escurridiza. A veces imperceptible en sus tonos y sombras, sus vueltas, avances y regresos aparentemente espontáneos.

Realidad en la que coexisten de manera tangible, concreta, remanente del atraso y el oprobio que aún se cotizan como eslabones útiles, con los más recientes productos de la historia y el desarrollo social. Así sociedades que apenas unos años atrás dejaron de subsistir sobre la base de Carey (Tortuga de Carey, material de incontable usos) contrastan con zonas, áreas y ramas de la economía estre-

chamente ligadas al mercado internacional. Danzas que mimetizan (se apropian) a los animales contrastan con la consola computarizada del inmenso —aunque útil— Teatro Nacional Rubén Dario, referencia obligada del maquillaje al que apeló el régimen Somocista.

En otro nivel, vemos como nuestra cacareada independencia de España no se materializó sino unos años más tarde, para ceder a una nueva modalidad de vasallaje, de manera que apenas ahora se cumple dicho fenómeno. Por consiguiente no sólo hechos históricos truncos, sino también ideas, principios, valores aparentemente caducos adquieren hoy validez y presencia. Se trata de puntos de apoyo, de jalones que contribuyen a conformar este presente de patria; hoy.

El Teatro por supuesto no está exento de esas presencias, de los contrastes y de la diversidad de elementos que intervienen en la lucha por lo nuevo. Están en su esencia en su gestación, en su capacidad de reflejarla, pues no se trata solamente de los temas abordados o susceptibles de tal cosa. Sino de ¿cómo?, ¿con qué?, ¿a partir de qué?.

La historia del teatro nicaragüense refleja una experiencia común a los países de la región, salvo la presencia de rasgos insólitos y de la débil presencia de elementos comunes dado nuestro desarrollo. Así, nuestro teatro no se constituyó como un arte relevante a pesar de la rica tradición escénica popular, de los recurrentes esfuerzos literarios y musicales y la práctica escénica de los últimos cien años. Sus orígenes datan de las representaciones aborígenes comunes en mesoamérica —y del teatro de Evangelización celosamente promovido por frailes y penninsulares para consolidar la conquista— en los inicios de la colonia: son el resultado histórico de la resistencia de los indios entre la campaña estructurada alrededor de la religión y otras formas de la cultura portada por los invasores. A lo que se suma luego matices y elementos apuradamente asimilados de las

compañías itinerantes que esporádicamente tocaban nuestros puertos en sus giras por las rutas del comercio con la metrópolis.

Es, finalmente, productor también del fracaso de proyecto nacionalista y las corrientes liberales que iluminaron el cambio de siglo. Dando lugar —seguramente— a la aparición de los primeros intentos de una dramaturgia propia (último cuarto del s. XIX) en las principales ciudades y de algunas críticas o comentarios cuya timidez no les resta valor como testimonio de cierto esplendor provinciano. Quizás más consistente y efectivo que los esfuerzos dispersos que caracterizan los últimos 50 años, tipificados por la incapacidad de las clases dominantes de expresar la nacionalidad durante la dictadura. Correspondiendo a otros sectores los constantes intentos por crear un teatro nacional, expresados en la conformación de compañías, apertura de escuelas y, en la década del setenta, el surgimiento del teatro estudiantil universitario y de los campesinos en algunas comunidades.

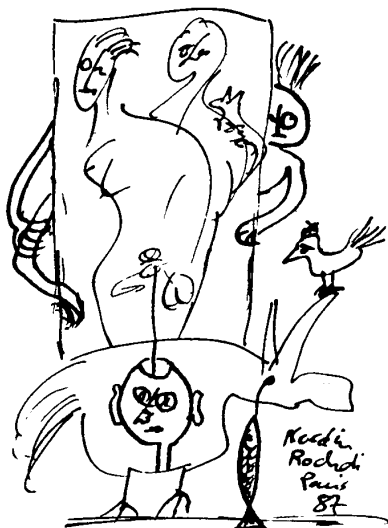
Sin embargo no se generó la creación de corrientes, de escuelas —como generación— ni infraestructura que alentaran la concreción de un estilo o expresión propia. No se logró superar el divorcio entre la veta —apenas explorada— de raíz popular y los intentos cosmopilitas, eurocéntricos y miméticos que caracterizan la generalidad de las producciones del periodo en mención. Acentuando con ello el carácter “insólito” del hallazgo de *El Güegüense* (primera obra mestiza de la región) y la vuelta de los ojos de algunos estudiosos —escasamente 40 años atrás— hacia la vilipendiada, olvidada y ausente cultura popular.

A pesar de lo cual seguimos negando el carácter integral de síntesis que caracteriza al teatro: hay aún divorcio con la danza, la música y la plástica. La primera, inseparable de la representación tradicional y de fuerte arraigo popular no interviene aún en el proceso

de creación dramática. La música que compartió el auge de fines de siglo y logra consolidar un poco después algunos rasgos nacionales, vive un corto idilio en los escenarios que poco a poco ceden ante las salas de cine. La plástica solamente adquiere carta de ciudadanía a partir de los años sesenta, cuando inicia la incorporación de temas y motivos locales logrando depurar una personalidad y estilo propio y da pie a una expresión claramente definida, pero ajena a la escena. En tal desamparo nos resta recurrir a la creación literaria, y aquí tampoco el saldo es muy alentador: no podemos afirmar la existencia de una dramaturgia nacional y por lo tanto agregando lo anterior tampoco heredamos una tradición teatral rica y precisa para negar o afirmar con la actual práctica que desarrollan nuestros grupos y teatristas.

La pobreza de nuestra cultura teatral no nos sorprende si consideramos el estado de nuestro desarrollo histórico, el de nuestra cultura en general y el de una sociedad —o varias— que aún no estaba definida geográfica, política y étnicamente. Cuando nuestro desarrollo hasta el derrocamiento de la dictadura consiste de una sucesión de interrupciones y de procesos trunco (como el de la burguesía nacional) que no logra alcanzar su total concreción ni expresa su esencia y el espíritu que ha caracterizado cada época. ¿Cuál es entonces la situación del creador y de la creación actualmente? El fin del régimen Somoza no significó de inmediato la solución a los problemas de información sobre otras experiencias teatrales o la falta de preparación técnica. Tampoco florecieron los dramaturgos y se multiplicaron las obras. El triunfo popular ha significado, además de las posibilidades temáticas inherentes a los cambios, la plena libertad de abordarlos. Ha propiciado condiciones para la creación artística y la promoción de obras y artistas. Ha significado apoyo y estímulo de parte del estado a las iniciativas y dinámicas que coti-

dianamente se formulan. Mayor participación de sectores secularmente marginados, en el aprendizaje de las técnicas y en la creación. El acceso a infraestructura, recursos y materiales necesarios.



Exige aprender a ver nuestra historia con una nueva perspectiva; significa mayor responsabilidad en el uso y manejo de los recursos, de nuestra herencia —motivo de disputa— de aplicación de técnicas, métodos y experiencias; de apropiación de la herencia universal. Huir, en fin del facilismo y las recetas. Estar claro que en teatro —en tanto práctica— muy poco había que negar pues no tuvo mayor presencia.

Hemos tenido que superar perspectivas iniciales tales como aquel argumento que facilitaba nuestras opciones; “Antes de la caída de la dictadura el objeto era destruir, ahora es construir”. Enfatizábamos con gran alarde —científico— que el asunto consiste en *crear* los instrumentos para aprehender esa nueva

realidad. Gran verdad, pero apenas la mitad de una mayor; dá por sentado que, ahora, todo estaba limpio arado y listo para la siembra. Lo que agregado a la urgencia —como preparación del espectáculo y sus resultados— y el encargo, agotó muchos de nuestros esfuerzos iniciales.

En estos ocho años hemos contado con la posibilidad de iniciar un proceso de creación, autoafirmación, búsqueda de la especificidad de nuestro teatro y de su rol. A riesgo de reiterar, fijemos el punto de partida: el estado de desarrollo de nuestro teatro, sus logros y limitaciones, de los pobres recursos de nuestra literatura dramática, y experiencia escénica; de la infraestructura heredada y la necesidad de crear los medios y formas de producción teatral. De manera que el balance final muestra que es mayor el debe que el haber, teniendo como corolario los criterios transnochados, los prejuicios, hábitos, la simple ignorancia o desinformación que padecemos por igual público y teatristas. Sin embargo, decimos, se trata de crear más que de negar: De retomar las mejores experiencias aunque hemos puesto el énfasis en iniciar nuevas prácticas, encaradas, con las cambiantes condiciones de nuestra realidad.

Ahí radica la clave de nuestra problemática. En saber insertarnos en esos cambios y ser capaces de dar una respuesta coherente a la situación económica, política social y cultural en la que estamos inmersos. Negar, apropiarse, crear, experimentar y —a veces— inventar, en función de lograr esa respuesta, correr riesgos en la búsqueda de temas, lenguajes, formas con miras a establecer una comunicación real y profunda, acorde, con las necesidades, intereses y perspectivas de nuestro pueblo. Que además no ha permanecido pasivamente dedicado a producir riquezas; sino que ha creado arte, lenguajes, formas propias y ahora es el protagonista, hacedor y responsable del presente y futuro.

Así resulta que son personajes del pueblo los que adquieren mayor dimensión dramá-

tica y presencia en nuestro medio. Sus miedos, sus dudas, esperanzas, el valor, la dignidad, demandan tratamiento temático. Es la lucha, desigual, audaz que hemos asumido, a pesar de los temores, la ignorancia, el hambre, la desconfianza que arrastramos y sale a flote en cada vuelta, cada batalla, todos los días. Lo que no sanciona, como ha ocurrido, la improvisación y el espontaneísmo, la chupucería, la superficialidad, le folklorismo; en fin, querer sustituir las limitaciones y errores con lo loable del propósito. Por el contrario, hemos aprendido, que ello exige mayor rigor, maestría y profesionalismo al que aún no hemos llegado.

Pero hay que abordarlo y la incursión en estas temáticas, el ingreso protagónico de estos sectores (secularmente marginados del escenario o tratados con otra lente) la aparición con nuevo ropaje de viejos conocidos, nos plantea un problema complejo y difícil. No se pueden esperar resultados inmediatos. Por que no es suficiente la presencia del personaje, sino su elaboración concreta (problema de concepción y de técnica) por el dramaturgo, actor y director. Su verosimilitud y su fidelidad esencial debe sortear los riesgos del esquema, la unidimensionalidad y el dogma. El obrero, el campesino —en escena— deben ser tan contradictorios como su contrapartida real y tan creíbles como los logros inverosímiles y sorprendentes que genera su acción; o el atraso que provoca su inercia y desidia. Problema que exige investigación de nuestra realidad, de nuestra cultura, popular, de la historia y de la tradición escénica nacional, que como el Güegüense aportará a definir lo específico de nuestro teatro. A encontrar nuestra identidad.

A manera de resumen trataremos de exponer algunas ideas que seguramente pecando de omisión —reflejan las características de nuestra práctica teatral en los últimos años.

Valga aclarar que en medio de los agudos problemas, de las limitaciones inherentes a nuestra economía de sobrevivencia —que

también permea todas las manifestaciones cotidianas de la vida— hemos considerado como problemas más urgentes la formación del actor y el de la dramaturgia.

Aquí nuestras propuestas:

—Hemos recurrido a varios métodos, experiencias y teorías (con voracidad dada nuestra ignorancia) que no significa que promovamos el eclecticismo; lo que si hacemos es búsqueda y confrontación de esas experiencias en nuestro medio.

—No tenemos porque negar —en su sentido dialéctico ninguna corriente, método, o forma específica pues éstas nunca se constituyeran en elementos relevantes en el ámbito histórico— social.

—Afirmamos nuestra herencia de cultura popular en todas sus manifestaciones. A pesar de que no hemos logrado superar su traslado mimético, mecánico a la escena.

—Nuestra poética en un tanto pragmática. Nos remitimos a resultados mas que a correspondencia con teorías, tesis o técnicas específicas. Ver si en nuestro medio cumple o no su función social.

ASI:

—Las formas, géneros, estilos adoptados por grupos y teatistas —ricamente diversos— no surgen de afanes snobistas ni formalistas, sino de la necesidad elemental de ser claros y eficientes en la comunicación.

—No propugnamos por el realismo, excepto en nuestro esfuerzo por mostrar una realidad conflictuada y susceptible de ser transformada (no por el teatro). Por lo que no proponemos soluciones sino problemas.

—Rechazamos con Brecht —de quien apenas ahora nos hemos apropiado los postulados aristotélicos, por los de placer, reflexión y acción para transformar.

—Pretendemos hacer un teatro de esperanza, de confianza en el futuro.

No son pues nuestros parámetros de calidad, abstracciones o modelos, experiencias —válidos en otras latitudes y tiempos sino la eficiencia en el cumplimiento de esa función social en esa realidad. Por supuesto que no

existen, ni tenemos fórmulas y recetas, al menos, no tenemos ninguno. Por lo que experimentamos constantemente, aprendemos de todas, tratamos de garantizar la participación de los miembros del colectivo de trabajo, en oposición a la verticalidad y omnipresencia del Director.

Trabajamos para construir, sentar bases y afirmar nuestra creación, en medio de las limitaciones, la urgencia, las necesidades más elementales, el pasado y lo heredado, lo nuevo y el futuro.

Abril 7 de 1987.

Nota.- Este documento fue preparado para ser leído en el I Seminario Regional sobre la Ciencia Teatral en América Latina y el Caribe, en Lima del 13-16 abril de 1987. Considerando la escasa información que existe sobre la experiencia teatral de Nicaragua, este documento aborda una síntesis informativa y general sobre el momento de teatro de ese país.

TRAMONJA