

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR**

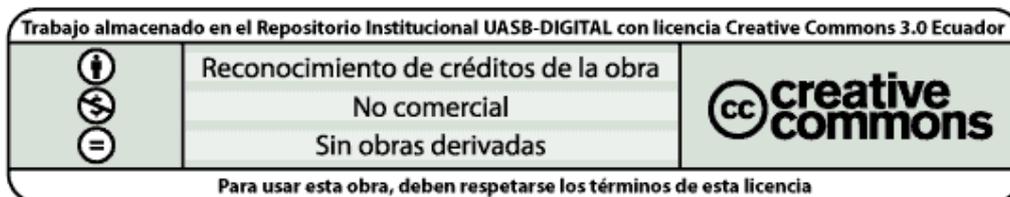
**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**

**INFORME DE INVESTIGACIÓN**

**El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro  
ecuatoriano**

José Patricio Vallejo Aristizábal

**Quito – Ecuador  
2015**



## **Resumen Ejecutivo**

A pesar de su gran reconocimiento como escritor, la faceta como dramaturgo y hombre de teatro de Pedro Jorge Vera ha sido casi desconocida. Si bien es cierto que tan solo escribió y publicó cuatro obras teatrales, una de ellas en dos versiones distintas, éstas son de gran calidad literaria y de una interesante construcción dramática y teatral. Por otro lado, la época en la que Vera desarrolló su escritura y práctica teatral, corresponde a la fase inicial de un período conocido como el *Nuevo Teatro Ecuatoriano*. El Nuevo Teatro se desarrolló entre la década de 1950 y la de 1970, y fue un momento de importantes transformaciones cuyos efectos se perciben aún en nuestros días. El eje que definió este período fue la experimentación y la búsqueda de un teatro nacional. En un primer momento, hacia la década de los años 1950, el Nuevo Teatro se expresó con la aparición de tres importantes grupos de teatro en la ciudad de Quito, que vincularon la experimentación en la puesta en escena y el trabajo actoral con la creación literaria de autores ecuatorianos que atendieron a las demandas de esa experimentación. El análisis de las obras de Vera muestra esta vinculación con la escena, la experimentación y la búsqueda de un teatro nacional.

## **Palabras clave**

Nuevo teatro ecuatoriano

Período de transición, renovación y transformación

Experimentación

Literatura teatral y dramaturgia

Escena y puesta en escena

Lenguajes escénicos

Campo sonoro y campo visual

Tensión y conflicto

## **Datos del autor**

(Quito, 1964). Magíster en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar. Director, dramaturgo, pedagogo e investigador teatral desde 1983. En 1991 funda el grupo de teatro Contraelviento, que dirige hasta el día de hoy. Ha publicado tres libros de ensayo sobre teatro: *Teatro y vida cotidiana*, *La niebla y la montaña*, *Un relámpago sobre el lago*, y dos de con su dramaturgia, *Tarjeta Sucia*, *Caminando sobre arenas movedizas*, el último recoge su obra reunida en cinco volúmenes.

## Tabla de contenido

Introducción.....	4
El Nuevo Teatro Ecuatoriano .....	8
El teatro de Pedro Jorge Vera .....	14
El dios de la selva .....	15
Hamlet resuelve su duda y Los ardientes caminos .....	19
Luto eterno.....	24
La mano de Dios.....	29
El teatro de Pedro Jorge Vera en los orígenes del Nuevo Teatro Ecuatoriano .....	32

## EL TEATRO DE PEDRO JORGE VERA Y LOS ORÍGENES DEL NUEVO TEATRO ECUATORIANO

### Introducción.

De entre las expresiones y valores de la cultura ecuatoriana, el teatro es una de las que menos atención ha recibido, tanto del medio académico e intelectual, como del institucional y mediático. Resulta penoso constatar que el conocimiento acerca del arte teatral se reduce al sentido común y la suposición del teatro como arquitectura, edificio y decorado; como texto literario escrito en forma de diálogo que requiere ser interpretado por personas en un escenario; como música y canto que se producen en el medio de una escenografía; o como el espectáculo ecléctico que conjuga las artes, la literatura y el circo, cuyo cometido fundamental es sorprender y divertir. De esta manera, con nada, cualquiera cree saber de teatro a fondo, por lo que opina, practica, decide sobre él, lo valora, así, sin más, ausente de movimiento, de historia, de proyección y sin ninguna relación con el teatro del mundo. Precisamente cuando el teatro en el mundo viene experimentando un complejísimo proceso de transición, desde hace algo así como un siglo atrás, que ha venido desarrollando el tránsito del teatro hacia el *arte y oficio del actor*.

En todo caso, y a pesar del desinterés del pensamiento y la institucionalidad cultural, el teatro en nuestro país ha tenido un desarrollo y movimiento permanente desde hace más de sesenta años. Un camino complejo que lo ha llevado del llamado teatro tradicional a lo que podríamos llamar teatro experimental o de laboratorio. Al teatro tradicional, se lo concebía como el texto escrito en forma de diálogo entre personajes, dividido en actos, escenas y situaciones, que revela un conflicto central a través de un acontecimiento que provoca un giro y un desenlace. Las situaciones se las exponían de manera que se referían directamente a la realidad. Determinado por la idea aristotélica, el teatro tradicional buscaba imitar a la realidad. Por otro lado, este teatro se representaba en el escenario determinado por el texto, todos los elementos de la escena, incluyendo el trabajo de los actores están expuestos en el texto. El proceso de renovación del teatro tradicional en nuestro país ha supuesto un tránsito por la incorporación de temáticas y poéticas contemporáneas, por la transformación en las estructuras del texto, por la creación colectiva, el camino hacia el arte del actor, la búsqueda de un teatro popular, pasando por la espectacularidad y la militancia ideológica, un teatro de grupo ideológico y político, etc. Transiciones y movimientos que de

alguna manera, mínima, fueron registrados y estudiados. Pero que definitivamente son insuficientes.

Bien es sabido que la escritura dramática en el Ecuador no tuvo un importante desarrollo en gran parte del siglo XX, y en general en toda la historia de su literatura. Pocos fueron los autores y pocas las obras que destacaron por su calidad y rigor poético, pero menos fueron las que alcanzaron una vida trascendente en el escenario. Sin embargo de esto, de lo poco, hubo un importante encuentro entre la letra y las tablas, que a su vez generó un sentido para el teatro ecuatoriano. En otros escritos he argumentado sobre el hecho de que el escenario, la puesta en escena y la interpretación han centrado la existencia del teatro, más allá de la escritura. El teatro, como suceso escénico se encuentra muy arraigado en la vida de los ecuatorianos; de la reunión familiar al encuentro barrial, de la fiesta de pueblo a las aulas de los colegios y las escuelas, de las comunidades religiosas a las salas experimentales y comerciales; en la inauguración de eventos deportivos, en los festejos religiosos, en las efemérides nacionales y locales, el teatro ha estado siempre presente. Lo que desprende que en la tradición teatral ecuatoriana la palabra siempre ha estado subordinada al escenario. Es decir, un teatro que se crea en el escenario, cualquier escenario, y no un teatro que busca una sala para representar un texto.<sup>1</sup>

Esta circunstancia podría explicar el por qué tampoco existe una crítica teatral que dé cuenta con rigor y profundidad del desarrollo de la literatura dramática ecuatoriana. En todo caso, aunque hay algunos estudios que recogen tanto a autores como a obras teatrales y los exponen organizadamente en el tiempo. Salvo el intento de Ricardo Descalzi por generar una historiografía extensa del teatro ecuatoriano,<sup>2</sup> en la mayoría de los casos se coincide en el hecho de que son pocos los dramaturgos y pocos los textos de calidad que tuvieron una vida escénica y un encuentro con el público. En casi ningún caso se hace un análisis exhaustivo de las obras, tan solo se las nombra y, si acaso, se refiere el tema o la intención poética del autor.<sup>3</sup> Hay una excepción en el caso de los estudios que Hernán Rodríguez Castelo hace de algunas obras del teatro ecuatoriano, en las que se hace una crítica

---

<sup>1</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, “El teatro de Jorge Icaza” en *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Doble Rostro, 2013, p. 179.

<sup>2</sup> Cfr. Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6T., Quito, CCE, 1968.

<sup>3</sup> Entre estos estudios podemos referir el de Diego Araujo, “Panorama del teatro ecuatoriano: el teatro en el siglo XX”, en *Cultura*, Quito, revista del Banco Central del Ecuador, n. 5 v. II, 1979; el de Jorge Dávila V., “Aproximación al teatro ecuatoriano contemporáneo”, en revista *La última rueda*, n. 7, Quito, Editorial Universitaria, s/f; el de Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990), búsqueda de una expresión nacional”, en revista *La última rueda*, 2da época n. 1, Quito, Editorial Universitaria, 1998. También los de Santiago Ribadeneira, “Hacia el próximo teatro ecuatoriano”, en revista *La última rueda*, n. 8, Quito, Editorial Universitaria, s/f; “Los últimos estrenos”, en revista *La última rueda*, n. 4-5, Quito, Editorial Universitaria, s/f.

algo más compleja y profunda, no solo de la temática, sino también de la estructura poética y dramática, así como del contexto histórico y social en el que fueron escritas.<sup>4</sup> Aunque afortunadamente, ya en la actualidad, este hecho se ha modificado sustancialmente, pues existen estudios exhaustivos sobre obras autores contemporáneos que de a poco se van publicando, así como espacios regulares sobre todo virtuales para la crítica teatral. Queda claro que existe una deuda desde esa misma crítica con los textos teatrales, que siendo escasos cuantitativamente, han logrado un importante nivel poético y se convierten en referentes de la literatura dramática en el Ecuador.

De eso poco y bueno, como lo he mencionado en otros estudios, entre Juan Montalvo y Jorge Enrique Adoum, son las obras de Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Pedro Jorge Vera las que se destacan, estrenadas y difundidas con éxito. Un poco antes en el tiempo y de corte más bien psicológico, Enrique Garcés, Humberto Salvador, Gonzalo Escudero, este último con su estupendo *Paralelogramo*, también nos heredan unas cuantas piezas de altísima calidad. A fines del siglo XIX, Francisco Aguirre escribe un par de excelentes obras. En las décadas de los sesenta y setenta encontramos a Paco Tobar, el más prolífico de todos, José Martínez Queirolo, Álvaro San Félix. En la actualidad las cosas han cambiado en la medida en que el teatro escrito lo producen mayoritariamente directores teatrales, y lo hacen en una relación íntima con la escena, el autor deviene en escritor luego de una práctica intensa como actor, director o pedagogo, escribe desde su práctica escénica, las obras se gestan en las improvisaciones y ven la luz a la par de las representaciones, son obras estrenadas mucho antes de, sospechar siquiera de que podrán ser publicadas.<sup>5</sup>

El hecho de que la dramaturgia no ha sido un tema importante en la Historia de la Literatura ecuatoriana se vuelve visible en los estudios sobre la escritura de Pedro Jorge Vera. El reconocido escritor ecuatoriano Pedro Jorge Vera desarrolló una intensa actividad en el teatro, en la escritura, la dirección y producción teatral desde 1940 pero sustancialmente en la década de 1950, en colaboración con el elenco del Teatro Íntimo y con la Compañía Dramática Nacional de la ciudad de Quito. Sin embargo, esta actividad y su obra no han sido estudiadas en profundidad, dejando un vacío en el conocimiento sobre su trayectoria. Salvo

---

<sup>4</sup> Me refiero a los estudios introductorios que escribió en la Colección Clásicos Ariel sobre algunas obras del teatro ecuatoriano a lo largo de su historia. Estos son: Hernán Rodríguez C., "Los teatros experimentales y la última generación de autores" en *Teatro contemporáneo*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 96, s/f; "Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892", en *Teatro Ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 17, s/f; "Teatro ecuatoriano desde los años 30 hasta los años 50 y Teatro social", en *Teatro social ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 55, s. f; "Comienzos de siglo y teatro poético" en *Teatro Ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 36, s. f.

<sup>5</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, "Los escenarios de la palabra, dramaturgia ecuatoriana actual" en *Paso de gato*, Revista mexicana de teatro, n. 24, México D. F., 2006.

las valoraciones hechas por Ricardo Descalzi y Hernán Rodríguez Castelo,<sup>6</sup> hace más de treinta años, incluso las mías mismas, más recientes.<sup>7</sup> Las que resultan superficiales, en la medida de que tan solo se limitan a incorporar a la obra de Pedro Jorge Vera dentro de la historiografía del teatro ecuatoriano. No existe un estudio particular de la obra dramática de Vera ni tampoco de su actividad como director de escena. El análisis crítico de esta obra es casi nulo, pero además no existe una reflexión profunda del contexto teatral en el que se produjo. En definitiva, la obra teatral de Vera requiere ser estudiada desde los recursos teóricos de los estudios teatrales y literarios.

Vera se acercó al teatro no sólo como autor sino como director y promotor. En lo que se refiere a su obra escrita para teatro, aunque corta en relación a su prolífica obra literaria en poesía, cuento, novela y ensayo, mantiene el cuidado y la calidad que el autor ha dado a toda su obra. Produjo una respuesta inmediata que se puede constatar en las notas de prensa de la época. Fue llevada a escena con éxito y con polémica, especialmente en la ciudad de Quito. Fue publicada y difundida también fuera del Ecuador. Tanto su obra como el contexto en que se escribió supusieron un impulso de transformación que generó definitivamente una nueva dinámica tanto al teatro en particular como a la cultura ecuatoriana en general. Cuando el autor teatral no se conforma con su obra escrita, sino que él mismo impulsa la puesta en escena, estreno y difusión de ésta. Cuando este mismo autor produce el espectáculo, busca nuevos espacios para la representación, busca alianzas con otros creadores del teatro. Cuando la temática de la obra, la estructura de la misma reclaman una nueva actitud y capacidad de los actores en escena. Cuando el público asiste a un espectáculo con un formato nuevo y nada complaciente, crítico y cuestionador. Entonces se genera una nueva dinámica, se pone en movimiento a un teatro que se estaba estancando en un modo de ser que no lograba sostenerse. La obra y la práctica de Pedro Jorge Vera en el teatro se inscriben dentro de un contexto que facilitó que todo esto se diera, como un impulso inicial a un proceso que, sin embargo, ha debido prolongarse en el tiempo por al menos dos décadas. El de la renovación y transición del teatro ecuatoriano contemporáneo. Y, aunque el autor abandonó la escritura dramática y la vida teatral, para dedicarse con intensidad a otros géneros literarios, es indiscutible que se trata de uno de los más importantes dramaturgos

---

<sup>6</sup> En referencia al libro citado de Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, y al texto citado de Hernán Rodríguez, "Teatro ecuatoriano desde los años 30 hasta los años 50 y Teatro social".

<sup>7</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 223-224. Cfr. Gerardo Luzuriaga, "El teatro ecuatoriano" en *Historia de las literaturas del Ecuador*, T. V, Quito, UASB, CEN, 2007, p. 189-215.

ecuatorianos, así como promotor y director teatral, que merece un estudio en profundidad de una de sus facetas creativas.

## El Nuevo Teatro Ecuatoriano

A partir de la década de 1950 se produjo un giro en el desarrollo del teatro ecuatoriano, cuyos efectos se perciben hasta nuestros días. Un sector importante de los creadores del teatro en el Ecuador se impuso un tránsito hacia la experimentación en el arte teatral, de modo que buscaron llevar a escena espectáculos que rompieran con el modelo tradicional de hacer teatro, tanto en la escena como en la escritura dramática. Ese momento fundacional del teatro experimental en el Ecuador, en lo que a literatura dramática se refiere, estuvo marcado por intentos formales, especialmente en un traslado de los ejes temáticos en la búsqueda de una identidad local. Otro elemento visible es el compromiso y militancia política de los autores, así como la influencia de las vanguardias que en el mundo renovaban la escritura dramática, como expresión de rebeldía contra el modo de ser conservador y pacato de las sociedades. Como resultado, en el caso del teatro ecuatoriano, se da el desarrollo de una poética que trasciende las fórmulas costumbristas que existían, pero que al tiempo consigue enhebrar personajes y situaciones con profundidad y calidad literaria.

Sin embargo, el tránsito más importante que se inaugura en este período es el que se da del papel a las tablas, como lo he expuesto en mis estudios anteriores sobre el teatro ecuatoriano. A diferencia de períodos anteriores en los que la producción teatral giraba alrededor de la figura del dramaturgo, en este período se traslada el eje teatral del autor a la escena. Es decir, el actor, el director y el espectáculo puesto en escena se convierten en el nuevo eje de la práctica teatral. Los autores no son ya individuos de la alta sociedad que quieren demostrar su cultura escribiendo dramas, ni maestros que se proponen mostrar sus afanes pedagógicos a través del teatro. Los autores teatrales son ahora escritores más experimentados que intentan escribir sometidos a las demandas del escenario.

Por otro lado, se desarrolla la necesidad de un actor que sume a su talento histriónico una mayor formación y dominio de las técnicas de la representación, al tiempo que aparece la figura del director escénico que había sido prácticamente desconocida en períodos anteriores. Como resultado de estas transformaciones, el lenguaje teatral ya no se reduce a la exclusiva escenificación de la palabra escrita sino que busca sus propios canales significativos. Las puestas en escena hablan de un teatro diferente en el Ecuador, que como consecuencia rompió con los cánones poéticos y estéticos con los que se venía desarrollando.

Este período, denominado del Nuevo Teatro Ecuatoriano, se desarrolla entre la década de 1950 hasta finales de la década de 1970. Los grupos, autores, directores y actores emergentes de este período asumen una posición ética que será un referente, no siempre reconocido, pero práctico, que tiene influencia hasta nuestros días. El de luchar contra la indiferencia y la complacencia del poder, por un lado, y, por otro, el de mantener viva una actividad sin conceder a lo trivial y lo fácil que poco a poco se ha ido adueñando del espacio, que la incipiente sociedad de consumo llama industria del entretenimiento.<sup>8</sup>

Cabe resaltar que este período ha sido denominado más o menos regularmente del mismo modo en toda Latinoamérica, Nuevo Teatro Latinoamericano, y tiene las mismas características de renovación en toda la región. Sustancialmente se genera un proceso común. El recurso de la experimentación y el permanente cuestionamiento se vuelven emblemáticos para definir un período de cambios. Dentro de un marco complejo el nuevo teatro traslada el centro de la vida escénica del texto al actor. Es un período que busca un actor, que habite un mundo poético mucho más riesgoso y cuestionador que en períodos anteriores. No solo es la interpretación de un personaje sino la construcción de un mundo para habitarlo lo que preocupa al actor. Se busca, entonces, decididamente, incorporar nuevas técnicas de expresión y presencia escénica que puedan captar las necesidades vitales de una generación en transición. De una sociedad que quiere ir más allá en la construcción de lo humano, una voz propia para la rebelión. El teatro asume abiertamente su rol de puesta en crisis de las verdades que conducen a la sociedad.<sup>9</sup>

La experimentación promueve la búsqueda de nuevas formas de creación y nacen los grupos de teatro independientes, que posteriormente desarrollarán la creación colectiva y el teatro popular. Busca nuevos espacios para la expresión y nacen las salas experimentales, se generan los espacios alternativos, el teatro va a las plazas y calles de las ciudades. Se trata de un tiempo en el que la necesidad de encontrar una expresión nueva en el teatro provoca una puesta en crisis de las narrativas vigentes, de los valores estatuidos, de los cánones poéticos, estéticos, culturales y sociales. El Nuevo Teatro es un período de profunda politización en el teatro. El sentido de lo político no se da tan solo en la temática de las obras y las puestas en escena, sino también en el modo de ser y hacer teatral, en los impulsos y los comportamientos que expresan sus prácticas. Para el crítico ecuatoriano Franklin Rodríguez Abad, el Nuevo Teatro “reconoce la función política del teatro como fenómeno

---

<sup>8</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 225-226.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid*, p. 226.

comunicacional, y lo utiliza conscientemente como instrumento al servicio del proceso revolucionario que irrumpió en A. Latina”.<sup>10</sup> Reconoce una nueva sensibilidad en el teatro latinoamericano ante la realidad social en la que se gesta, al tiempo que abraza nuevas influencias que van de las vanguardias literarias, las propuestas de teatro político y épico, hasta las formas teatrales generadas por los movimientos contraculturales contestatarios en el mundo entero.<sup>11</sup>

El teatro de autor, como se conoce al teatro que parte de una obra escrita, también se ve enfrentado a esta renovación. La escritura política se impone reescribir la Historia, a través de la vida de los personajes que la historia oficial había ocultado. Pero también, a través de la construcción de situaciones cotidianas que pongan en cuestionamiento los valores morales e ideológicos dominantes. Se intenta escribir un teatro con una mirada propia y progresista. De manera que la estructura de los textos dramáticos también se renueva. El texto naturalista y realista se renueva en textos más poéticos. Se escribe para una escena que ya no es el espejo de la realidad sino una metáfora de la misma. El humor se traslada de la sátira y la parodia, a la ironía y al sarcasmo. El melodrama y el sainete dan paso a textos experimentales más complejos, y con personajes que se revelan desde su psicología dentro de situaciones con conflictos de carácter más social. El autor dramático se acerca a las nuevas condiciones de la escena, escribe respondiendo a sus demandas, con más acción dramática y más espacio para la elaboración simbólica de la puesta en escena.

En el caso del Ecuador, el Nuevo Teatro se desarrolla en tres momentos teatrales diferentes. El primero gira alrededor de la presencia de tres elencos que desarrollaron su propuesta, básicamente, en la década de 1950 hasta mediados de la década de 1960, y son: el Teatro Íntimo, el Teatro Independiente y el Teatro Experimental Universitario. Posteriormente, éstos dejan paso a un segundo momento que se desarrolla desde mediados de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1970, y se encuentra marcado más bien por las actividades teatrales al interior de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, conducidas por el director italiano Favio Pacchioni. El tercer momento, en la década de 1970, está marcado por el trabajo de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador y la experiencia que deja para nuestro teatro la realización del Primer Festival Latinoamericano de Teatro,

---

<sup>10</sup> Franklin Rodríguez Abad, *Poética del teatro latinoamericano y del caribe*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Abrapalabra, 1994, p. 57.

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid*, p. 57.

que se expresa básicamente en el surgimiento del *teatro de grupo*, como estrategia para la creación teatral y la creación colectiva como su método.<sup>12</sup>

En sus orígenes el nuevo teatro que se está gestando intenta romper con ciertos formalismos académicos y convencionalismos preestablecidos. Así precisamente lo expresaba el manifiesto *Nuestra razón de ser*,<sup>13</sup> que apareció en el programa de estreno de la primera puesta en escena que realizó el Teatro Íntimo, el 18 de diciembre de 1954, en *La Cueva del Búho*.<sup>14</sup> En esa ocasión, el Teatro Íntimo puso en escena *El niño soñador* de Eugene O'Neill y *El viaje feliz* de Thornton Wilder, bajo la dirección de Carlos Loewenberg y con la actuación de Washington Rodas, Abelardo Moncayo, Vera Khon, Sonia Salguero, Yolanda Alarcón, Ramiro Mena Villamar, Julián Terneaux y Álvaro San Félix. Posteriormente, el Teatro Íntimo, en el programa de la segunda temporada de su repertorio, expresó que el elenco se encontraba resuelto a llevar el experimento dramático hasta sus últimas consecuencias, tanto en relación al repertorio como a la interpretación y a la escenografía. En la segunda temporada, el Teatro Íntimo llevó a las tablas obras de autores nacionales como *Dientes blancos*, de Demetrio Aguilera, *La mano de dios* y *Sucedió en un ensayo* de Pedro Jorge Vera y Humberto Navarro, respectivamente. Obras que, además, el elenco puso de moda para la lectura. En 1956, el Teatro Íntimo realizó su última puesta en escena con *La Res*, de Francisco Tobar García. La corta pero fructífera experiencia de este grupo puso en evidencia la necesidad de transformación del teatro ecuatoriano, sobre todo en lo que se refiere a la experimentación en la escena, la traslación de los grandes escenarios a otros pequeños con limitadas escenografías pero gran movilidad de los actores, que suplían los cambios de escenario y anulaban los entreactos. Pero también, la puesta en escena de obras de autores que buscaban reflejar una realidad más próxima al espectador sin perder un alto nivel poético.<sup>15</sup> La experimentación en el escenario impulsó la experimentación en la escritura, y el efecto fueron las puestas en escena de autores ecuatorianos que convocaron a un público con expectativas nuevas en su experiencia con el teatro. A decir de Gerardo

---

<sup>12</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 226-227.

<sup>13</sup> Cfr. Hernán Rodríguez C., “Los teatros experimentales y la última generación de autores” en *Teatro contemporáneo*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 96, s/f.

<sup>14</sup> La Cueva del Búho fue una pequeña sala adecuada para la presentación de este tipo de espectáculos de corte e intención experimental y que aparecía como una alternativa a las salas del Sucre, Variedades, Bolívar o Cápitol, que también eran usadas por el teatro de esa época.

<sup>15</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 228.

Luzuriaga, Carlos Loewenberg fue el creador del teatro experimental, en sentido estricto, en el país.<sup>16</sup>

Otro grupo que se insertó en este proceso original del Nuevo Teatro fue el Teatro Independiente, dirigido por Francisco Tobar García. Su actividad giró alrededor de su mentalizador y sus puestas en escena fueron un ir y venir entre los textos de Tobar y los de otros autores. Entre 1954 y 1955, el Teatro Independiente estrenó su primera temporada con obras de Paco Tobar: *El miedo*, *Las mariposas*, *Témpera*, *En una sola carne*. Posteriormente, instalado en el Aula Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), estrenó *La tiniebla exterior* y *Todo lo que brilla es oro*. En 1959 estrenó, esta vez en el Teatro Sucre, *Trasmigración del avaro*. Nuevamente en la CCE, estrenó *Alguien muere la víspera* y *La llave del abismo*. Paco Tobar, en 1954 funda el Teatro Independiente y sus obras que tienen un éxito halagador. En 1956 es el Teatro Intimo el que estrena una obra suya, y al año siguiente el Teatro Independiente se instala en la sala Benjamín Carrión con *Atados de pies y manos*; luego vendrá *Parábola*, considerada unánimemente como la mejor pieza en prosa del autor.<sup>17</sup> Se puede decir de Paco Tobar que fue sobre todo un suscitador de la vida teatral quiteña de esa época. Su ímpetu y su compromiso lo llevaron a mantener por mucho tiempo el proyecto de su elenco a pesar de las enormes dificultades que encontraba para su desarrollo. En la década de 1960, el Teatro Independiente continuó su trabajo escénico, aunque con menor repercusión que en la década anterior. Para 1970 el Teatro Independiente culminó su importantísima trayectoria con la difusión del espectáculo *El búho tiene miedo a las tinieblas*, de Tobar, y que el propio autor se referiría a él como su última obra, visión negativa y tristísima del mundo. Finalmente, lo repito, Tobar deserta del esfuerzo gigantesco desplegado por casi veinte años de actividad continúa, al reconocer que al fin de cuentas el teatro le ha dejado cansado y solo, cargado de gratuitos y mediocres adversarios.<sup>18</sup>

El elenco del Teatro Experimental Universitario completó los mencionados intentos transformadores de la década de 1950. En 1955, estrenó su primera temporada con *El oso*

---

<sup>16</sup> Cfr. Gerardo Luzuriaga, "El teatro ecuatoriano" en *Historia de las literaturas del Ecuador*, T. V, Quito, UASB, CEN, 2007, p. 195-196.

<sup>17</sup> Posteriormente vendrá una larga lista de piezas entre las que se puede citar: *El limbo*, *Trasmigración del avaro*, *Los dioses y el caballo*, *El silencio*, *Ares y mares*, *La llave del abismo*, *Extraña ocupación*, *La dama ciega*, *Cuando el mar no exista*, *En los ojos vacíos de la gente*, *El búho tiene miedo a las tinieblas*, *El amargo misterio*. Finalmente Tobar deserta del esfuerzo gigantesco desplegado por casi veinte años de actividad continua, al reconocer que al fin de cuentas el teatro le ha dejado cansado y solo. Alejado del teatro y radicado en Guayaquil, Tobar muere en 1998.

<sup>18</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 228-232.

de Chejov y *Farsa y Justicia del corregidor* de Alejandro Casona. En el programa de temporada se expresaba que el campo de experimentación del elenco consistía en comprobar que el hombre del pueblo está capacitado para entender la obra teatral, de ahí que, en sus primeras obras, sus personajes centrales fueron el obrero y el campesino. En febrero de 1957 inició su segunda temporada con la puesta en escena de *Ocurrió en el ensayo* y, posteriormente, con obras del autor norteamericano Eugene O'Neill. El TEU estuvo dirigido por Sixto Salguero, un veterano hombre de teatro, cuya labor infatigable en pos del desarrollo del teatro nacional se remonta a 1932. Desde entonces participó en la vida teatral como decorador, actor, director escénico y autor en la mayoría de escenarios del país e incluso en algunos del exterior. El 11 de abril de 1957, en el Teatro Sucre, Salguero corrió con uno de los mayores riesgos y empresas ambiciosas de su carrera pues escenificó fragmentos de *La tierra de cristal obscurecida* de Anastasio Viteri, un teatro masivo con más de doscientos personajes en escena, que fue elogiado por la crítica, sobre todo por la capacidad de convocar y organizar tal cantidad de actores y presentar un espectáculo conciso con un buen manejo del espacio y de las coreografías. En septiembre de 1958 estrenó con el TEU *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo, obra con la que después de una temporada en el teatro Sucre se presentó en el Coliseo Cerrado de Deportes, en el afán de buscar un público masivo y popular para el teatro. Salguero recorrió el país con sus montajes, experimentó con los lenguajes teatrales, la escenografía, el vestuario, las máscaras; formó actores y organizó foros, siempre con el criterio de buscar y encontrar al público, pues si éste no va al teatro, el teatro va al público. En la década de 1960, después de poner en escena varias obras el TEU puso fin a su brillante trayectoria.<sup>19</sup>

Ya en la década de los años 1960, además de la actividad del teatro en la CCE, me parece necesario mencionar otros elencos que, sin llegar a tener la regularidad y el intento de consolidar un proyecto con la importancia de los anteriores, sostuvieron una actividad que enriqueció el quehacer teatral de esa época, sobreponiéndose a las circunstancias adversas y provocando sus propios impulsos. Así, el Teatro Experimental de la Alianza Francesa de Quito dirigido por el director francés Jaques Thierot, un animador del teatro de la época mientras permaneció en el país, que llevó a escena, entre otras, obras del dramaturgo guayaquileño José Martínez Queirolo. En Guayaquil, el Teatro Experimental Universitario Ágora, dirigido por Francisco Villar, otro nombre que refiere a una vida consagrada al teatro, puesto que ya desde la década de 1930 trabajó con importantes figuras del teatro ecuatoriano

---

<sup>19</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 232-233.

como Marco Barahona y Ernesto Albán, y que, por otro lado, junto a su perseverancia y extensa carrera tuvo el mérito de lograr recuperar en algo el alicaído ambiente teatral de la ciudad de Guayaquil.<sup>20</sup> Este grupo que nace adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guayaquil pone en escena espectáculos de autores ecuatorianos como: *Las faltas justificadas* de Martínez Queirolo, *Christus* de Rafael Díaz Icaza, *Farsa* de Enrique Gil Gilbert, entre otras. También la Universidad Católica de Quito empezó a desarrollar un impulso a la creación teatral con el elenco del Teatro Ensayo de dicha Universidad de la mano de Francisco Febres Cordero, Jorge Dávila V. y José Ignacio Donoso.<sup>21</sup> El período del Nuevo Teatro Ecuatoriano continuará hasta finales de la década de 1970, pero el interés del presente ensayo se centra específicamente en el primer momento, que es en el que incide la dramaturgia de Pedro Jorge Vera. La intención es reflexionar en las características, poéticas, estilísticas y estructurales de la dramaturgia de Pedro Jorge Vera, que la hacen relevante en la historia del teatro ecuatoriano y que no se han estudiado a profundidad desde el corpus conceptual de los estudios teatrales y literarios. Pero también, analizar cómo estas se convierten en un impulso renovador del teatro ecuatoriano y en un referente del primer momento del Nuevo Teatro, cuyo efecto, aunque de forma no tan evidente como debería, se mantienen hasta nuestros días.

## El teatro de Pedro Jorge Vera

Es muy sabido que Pedro Jorge Vera es reconocido como uno de los grandes literatos del Ecuador. Su obra ha sido destacada y estudiada regularmente, especialmente su novela y ensayo, aunque el cuento y la poesía de su creación también han sido vistos con admiración por su calidad. Su biografía se completa con el reconocimiento a su labor periodística y a su militancia política. Lo que no es sabido es su faceta como hombre de teatro. Como ya he dicho, ni sus textos ni su incursión como director de escena y promotor teatral han sido reconocidos ni estudiados. Pese a ello y al hecho de que su inmersión en el medio teatral fue mínima, la importancia que tuvo y sigue teniendo es grande. Especialmente porque fue parte

---

<sup>20</sup> Cabe anotar que, contrario a lo que había sucedido en períodos anteriores de la historia del teatro ecuatoriano en los que la actividad teatral que se desarrollaba en la ciudad de Guayaquil era el referente necesario para su comprensión y desarrollo, e incluso asumía el rol de vanguardia, en este período la vida teatral de esta ciudad disminuye ostensiblemente, situación que apenas empieza a corregirse al final del mismo en la década de 1970.

<sup>21</sup> Cfr. Gerardo Luzuriaga, "El teatro ecuatoriano" en *Historia de las literaturas del Ecuador*, T. V, Quito, UASB, CEN, 2007, p. 196-197. Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f, p. 233-234.

del impulso a la primera gran renovación del teatro ecuatoriano en el siglo XX. De ahí la importancia del estudio de su obra dramática.

Su primer texto fechado en Guayaquil en 1939, estrenado en Santiago de Chile en 1941 y editada en Quito en 1943, *El dios de la selva*, es un exitoso intento por mostrar la condición del hombre que desarrolla su vida en medio de las terribles condiciones ambientales de la selva tropical. La obra teatral de Vera se complementa por tres obras más: *La mano de Dios*; *Luto eterno*, que ridiculiza las viejas costumbres del luto y la hipócrita moral que se esconde tras de ellas y que surge de un cuento escrito anteriormente por el autor que lleva el mismo título; y *Los ardientes caminos*, que se encuentra fuertemente marcada por la ideología socialista que conducía los movimientos revolucionarios por toda América Latina, esta obra tuvo una primera versión a la que el autor tituló *Hamlet resuelve su duda*.

### El dios de la selva

Como he dicho, la primera obra teatral que escribió Pedro Jorge Vera, y la primera en ser estrenada y publicada, fue *El dios de la selva*. Esta obra fue fechada por el autor en Guayaquil 1939, y su estreno se registra en Santiago de Chile en 1941, ciudad en la que vivió de 1940 a 1942. Posteriormente fue publicada en 1943 por la Universidad Central del Ecuador, como una separata de los *Anales de la Universidad*. Finalmente, Pedro Jorge la incluyó en el libro que publicó con su obra dramática reunida en 1956, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La obra se enmarca en un escenario selvático y tropical que le brinda un primer impulso, una fuerza particular a la acción. Dentro de ese ámbito construye un movimiento dramático potente, sostenido en una permanente tensión, que estructura acertadamente toda la pieza. *El dios de la selva* nos presenta un tema innovador en la escena ecuatoriana, el conflicto de la voluntad humana por conquistar la riqueza y el poder, dominando la naturaleza inhóspita y dominando las pequeñas voluntades de otros seres humanos. La industria y la modernidad dominan a la naturaleza salvaje de la mano del empeño y desenfreno humanos.

En un primer intento por aproximarme a la reflexión de la obra de Vera, sostengo que a pesar de ser la primera pieza dramática del autor, esta tiene una gran calidad poética. Salvo unos pocos parlamentos acartonados e innecesarios, está escrita con cuidado y atención para lograr una estructura correcta. Las situaciones y los conflictos están planteados de manera que el lector y el espectador pueden seguir el movimiento de los sucesos y las tensiones de forma clara. El contexto justifica correctamente la puesta al límite en el que se configuran las situaciones y las circunstancias de los personajes. Pero

el mayor acierto está en la construcción de los personajes, sin esquematismos, sin ser juzgados ni valorados, sin prejuicios, profundamente humanos. Se los construye revelando sus conflictos interiores en la medida de las diversas circunstancias que deben enfrentar. Se los muestra en movimiento, se transforman y reconfiguran vívidamente. Los parlamentos ni caricaturizan y ni simplifican la condición en la que se encuentran, por el contrario la potencian.<sup>22</sup>

Dentro de los personajes, es relevante la figura de Avilés, el personaje central, quien desde una recia personalidad se convierte en el portador de los conflictos que sostienen la trama. Ambicioso y autosuficiente enfrenta con entereza las circunstancias que, tanto el ambiente inhóspito y como las actitudes de las personas que lo rodean, le imponen. La obra no apologiza la actitud indomable de lo humano, sino, por el contrario, la pone en crisis, la cuestiona revelando todos los matices que la constituyen. Otros personajes que desde una gran caracterización y ubicados en el momento correcto aportan al enriquecimiento de la trama son Paredes, el Doctor, Dalia y Jorge. Cada uno es construido también con sus propios conflictos y sus acciones dan realce al conflicto central de la obra. Tampoco son maniqueos o esquemáticos, mutan, se configuran en tensión entre las circunstancias y sus propios motivos. Son ellos los que generan la enorme presencia de Avilés.

El argumento de *El dios de la selva*, armado en cuatro actos, nos muestra a un grupo de aventureros que va a la selva amazónica ecuatoriana en busca de oro. La mayoría de ellos, frustrados por la falta de resultados en su empeño, deciden abandonarlo y cambiar de actividad por algo más seguro y estable, la agricultura. Es entonces cuando emerge la figura de Avilés, quien, a partir de un interesante diálogo con el pusilánime Paredes, se deja ver como un hombre que comprometido con su empeño capaz de cualquier cosa para lograrlo, no solo humillar y dominar a sus compañeros, sino también capaz de engañar, hacer trampa y hasta asesinar.

En un ágil y grato primer acto, Avilés humilla a Paredes, quien se muestra como un derrotado incapaz de nada. Avilés se burla de Paredes, sostenido en un discurso machista de dominio y control masculino de la mujer. Paredes en cambio reconoce su pequeña figura humana imposibilitada de sobreponerse a una traición amorosa. Sin embargo, es Paredes quien por un azar descubre el oro anhelado. Deshabilitado para tomar decisiones por sí mismo, acude a Avilés para comentarle su hallazgo y consultarle sobre

---

<sup>22</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Pedro Jorge Vera" en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f, p. 183-189.

lo que se debe hacer. Avilés vuelve a mostrarse recio y ambicioso, decide apropiarse del oro encontrado, justificado en su convicción y fortaleza, de la que carecen todos sus compañeros. Quitándoles todo derecho a aquellos que considera incapaces, fragua una trampa para alejarlos. Paredes muestra reparos al plan de Avilés desde un conflicto moral y de conciencia, que muestra sus escrúpulos al respecto, prefiere comunicar su descubrimiento a todos. Es entonces cuando a través de un monólogo espléndido, con voces internas, conflictos personales, el retumbe de la palabra muerte que surge desde distintos rincones de la conciencia y una gran calidad dramática, Avilés decide asesinar a Paredes y seguir con su plan.

Entre otros textos que se pueden desentrañar de la voz de Avilés en este grato primer acto, para quien la tierra es como una mujer ávida de entregarse a quien pueda fecundarla, podemos exponer los siguientes que harán visible la personalidad del personaje:<sup>23</sup>

**Avilés.** (Agitado) ¿Quieres echarlo a perder todo y hacerles un daño a estos pobres diablos?

**Paredes.** ¿Un daño? Pero si van a ver realizada su ambición...

**Avilés.** ¡Ambición! ¡Bah! Aquí no hay más ambicioso que yo. Huir del hambre no es ser ambicioso y es eso lo que ellos han hecho. (Cruza la escena a grandes pasos y se detiene al lado de Paredes). Óyeme. Cuando resolví venir acá, no tenía un plan concreto. Aceptaba en principio que esto sería para todos. Pero hoy sé que eso es un absurdo. ¡Esta riqueza para esos cobardes! ¿Qué harán con ella? Los obstáculos los asustan, el tiempo los envenena. No aman la aventura ni aman el triunfo. Porque no es el triunfo el que manda Dios sino el que conquistamos nosotros.

Y, un poco más adelante:

**Avilés.** Derecho, derecho... ¿Qué es el derecho? ¿La facultad de los incapaces? No, no. Repartir ese poder es destruirlo.

En el segundo acto, Avilés se muestra activo acumulando riquezas y poder sin obstáculos que se le opongan de entre sus compañeros originales, pero sí del temor que sus obreros han acumulado frente al peligro de las enfermedades que se dan con frecuencia en la selva. El temor se aviva frente a la figura del Doctor, ebrio y fracasado, que como ave de mal agüero, siempre lleva la muerte en su discurso y con ella el límite a la ambición. También, en este segundo acto, hábilmente la obra muestra el encuentro entre Jorge y Dalia la esposa de Avilés, como pergeñando la infidelidad. Así Avilés debe sobreponerse a las circunstancias para seguir con su propósito. La intención poética hace

---

<sup>23</sup> Los textos de esta obra los he tomado de Pedro Jorge Vera, *La mano de dios, Luto eterno, Los ardientes caminos, El dios de la selva*, Quito, CCE, 1956. También de la edición hecha por Clásicos Ariel n. 55, volumen titulado *Teatro social ecuatoriano*, editado en Guayaquil sin fecha. Así como de Pedro Jorge Vera, *El dios de la selva*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1943.

ver más allá de la circunstancia privada, Jorge es un poeta pero es también el portador de un comportamiento irreverente con los valores del poder y el progreso. La rebelión no solo viene de usurpar el poder a quien lo detenta sino de trivializar aquello que sostiene ese poder. La rebelión es humanizar los actos de las personas, transformar los modos de ser, los comportamientos, los valores. La rebelión es ética. Podemos mirar lo dicho en estas partes del segundo acto, cuando Jorge intenta seducir a Dalia, justo antes de ser interrumpidos por Avilés:

**Jorge.** (Con pasión) No me huyas. Es inútil, pequeño rosal. No permitiré que mueras. Deja a los Dioses en las alturas y ven conmigo a correr sobre la yerba, a aprender lecciones del agua, a contar las estrellas...

*(Se contemplan un segundo anhelantes y se funden en un estrecho abrazo, que es interrumpido por el rumor de las palabras de Avilés. Cuando éste entra, los dos amantes parecen muchachos cogidos en falta).*

Y, después:

**Avilés.** (Meneando la cabeza y mirando el lugar por donde salió Dalia) ¿Has visto tú maravilla más perfecta que esta mujercita? ¡Demonios, qué cosa tan grande! (Dando un chasquido despectivo) Pero, ¿qué sabes tú de esto, poeta enamorado de la luna? ¡Qué vas a entender tú de la belleza caliente de una mujer, si para ti sólo son bellas las flores heladas y las estrellas lejanas! Verdaderamente, no sé qué vienen a hacer al mundo gentes como tú.

**Jorge.** (Irritado) Tienes un aire de superioridad insoportable. Cuidado Avilés. Una confianza excesiva en la vida es peligrosa.

En el tercer acto reaparecen los compañeros iniciales de Avilés, quienes al ver la prosperidad de su camarada deciden solicitarle ayuda. Avilés magnánimo se las concede y ellos junto a sus esposas siguen bajo el engaño. Piensan que Avilés descubrió oro después de que ellos abandonaron las tierras para irse al norte a tentar con la agricultura. Admiran su tesón y generosidad, al tiempo que reconocen su propia falta de capacidad para enfrentar las dificultades. En este tercer acto se produce un giro que lleva a Avilés a poner en crisis su autoconfianza y solvencia, lo humaniza y debilita. Por un lado el chantaje del Doctor que ha descubierto el crimen de Avilés al asesinar a Paredes, y por otro, una carta en la que Dalia le comunica que se va con Jorge, lo abandona por otro amor. En un arranque de angustia, fruto de esa crisis, Avilés confiesa su crimen y el engaño a sus colegas en presencia de éstos y sus esposas. A quienes compró las tierras a bajo precio cuando el oro ya estaba descubierto.

El desenlace de la obra que se da en el cuarto acto, nos muestra a los excompañeros de Avilés exigiéndole sus derechos. Avilés, quien se sabe *el dios de la selva* por todo lo que ha hecho para domarla, desprecia las exigencias de sus camaradas, no cede ante los chantajes de acusarlo de homicidio. En ese momento el capataz de la empresa comunica

que la creciente del río está echando abajo los diques que los desvían, Avilés se pone a la cabeza para enfrentar la calamidad. Arenga a sus trabajadores, increpa a sus colegas para ver quién de ellos es capaz de sacar adelante la situación extrema, para que se ganen el derecho a exigir una parte de la fortuna que la empresa ha generado. Encuentra a Dalia su esposa, está dispuesto a perdonarla pero al final la rechaza. Mientras él va a luchar contra la naturaleza, ella al final reconoce la poesía que hay en la vida de su esposo, pero es tarde.<sup>24</sup> Con una fuerza poética, la obra culmina con este diálogo:

**Avilés.** (Desde afuera) ¡Todo el mundo a sus puestos! ¡Cobardes! ¿Le tienen miedo al río? ¡Vamos a dominarlo!

*(Dalia se vuelve y queda frente al público, con la cabeza echada hacia atrás. Luego camina lentamente, tambaleándose, hasta la puerta de la izquierda. Se oye clara y nítida la voz de Avilés. Dalia se estremece. Se detiene unos segundos en el umbral y se vuelve con la cabeza erguida).*

**Dalia.** ¡Ah, Señor! ¿Por qué nos hiciste de carne?

**Avilés.** (Desde afuera) ¡Ya es nuestro el río! ¿Quién detiene a los hombres? ¡Adelante, hermanos! ¡Adelante!

**Dalia.** (Como soñando) ¡Y ha sabido cantar!

Indudablemente y con solvencia *El dios de la selva* es un momento muy alto en la historia del teatro ecuatoriano.<sup>25</sup>

## Hamlet resuelve su duda y Los ardientes caminos

La segunda obra teatral de Pedro Jorge Vera, publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1952 se tituló *Hamlet resuelve su duda*. Posteriormente, en la edición de su obra reunida, esta obra aparece revisada por el autor con el título de *Los ardientes caminos*.<sup>26</sup> La revisión, según sugiere Ricardo Descalzi, supuso cambios radicales: “corresponde a la misma obra con modificaciones substanciales... En efecto, de todos los nombres de los actores, solo se conserva el de Ana, pero en esta reestructuración, cumple el papel de Teresa. El primer acto desaparece para ser reemplazado por otro distinto, que lo divide en dos cuadros... El segundo acto se inicia siete años después, diez en la primera

---

<sup>24</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, “El teatro de Pedro Jorge Vera” en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f, p. 184-186.

<sup>25</sup> Otras referencias críticas a la obra de Pedro Jorge Vera se las puede encontrar en: *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano Tomo Cuarto* de Ricardo Descalzi, editada en Quito por la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1968, entre las páginas 1267 y 1295; también en el estudio introductorio al *Teatro social ecuatoriano*, de la colección Clásicos Ariel n. 55, escrito por Hernán Rodríguez Castelo, de la página 9 a la 42.

<sup>26</sup> Pedro Jorge Vera, *Hamlet resuelve su duda*, Quito, CCE, 1952. Pedro Jorge Vera, *La mano de dios, Luto eterno, Los ardientes caminos, El dios de la selva*, Quito, CCE, 1956.

versión”.<sup>27</sup> El cambio de nombre significó también un acercamiento a la propuesta temática de la obra. Ambas versiones se construyen en tres actos.

En *Hamlet resuelve su duda* un grupo de estudiantes en un café universitario, revelan su modo de ser frente a la vida. Los valores juveniles se expresan en las ideas sobre el amor, la dignidad, la honestidad, pero sobre todo en las ideas políticas, la rebeldía y la ambición. Hernán, Ernesto, Alfredo y Ana muestran casi de modo maniqueo las distintas actitudes que expresan esas ideas juveniles. La escena se construye de modo inteligente porque justamente las posturas radicales, casi inamovibles, de los personajes, logran hacer visible, no solo la actitud juvenil de defender sus ideas como una manera de construirse como individuos, sino también que logran contener y expresar los conflictos interiores que preparan el camino para las futuras reconfiguraciones de esos personajes. En las siguientes escenas, cuando años después, frente a nuevas circunstancias de la vida, esos mismos personajes responderán a sus conflictos de modo distinto al que expresaban en su discurso juvenil. De alguna manera la escena pone en crisis la radicalidad de las ideas, las pone en tensión frente a la acción en la vida. La tensión entre lo que se dice y lo que se hace, cómo las palabras pueden encubrir y justificar los actos.

En cambio, en el primer acto de *Los ardientes caminos*, la obra construye la figura de Gabriel un estudiante motivado por ideas revolucionarias, muy coherente con el ambiente de la época en el país y el mundo entero. Sin embargo, detrás de este joven revolucionario existe una velada intención de ambición y autoafirmación, que se esconde tras su ardoroso discurso incitador a la revuelta. En el primer cuadro del acto aparecen también Alberto y Graciela, esta vez dentro de una celda en la cárcel. Son los mismos caracteres de la otra versión pero contruidos de mejor manera, menos maniquea, en una situación ágil que contiene la tensión y la acción que la misma escena en la versión anterior insinuaba pero no mostraba. Este primer cuadro tiene mayor logro teatral, en la medida de que logra acción, acontecimiento y giro, dejando el camino para un segundo cuadro igualmente bien logrado. En el segundo cuadro, junto a Gabriel encontramos a Pablo, un revolucionario sincero que busca elaborar un discurso más sensato sin emociones pueriles. Todo el acto deja ver que los intentos de insurrección fracasan y los estudiantes son apresados. Gabriel en atención a sus impulsos traiciona la causa y se alía al Coronel golpista, quien reprime el movimiento insurrecto de obreros con fuerza. Gabriel en recompensa es sacado de la cárcel y obtiene por su traición el Ministerio de

---

<sup>27</sup> De la obra citada de Ricardo Descalzi en la página 1274.

Gobierno. En el segundo cuadro aparece una figura teatralmente muy bien lograda, Ana. Ella es portadora de un conflicto que mueve sus actos, el amor y la integridad disputan su ser en la escena. En una aparición más bien corta se moviliza dentro de la tensión que la expresa, a través de diálogos sencillos pero eficaces. El giro se produce cuando después de la excarcelación de Gabriel, ella decide abandonarlo más allá del amor que sentía por él.

La transformación que tiene la obra entre la primera y la definitiva versión es grande y para mejor. Si bien en ambos primeros actos el objetivo de mostrar a los personajes y sus conflictos es el mismo, entre una y otra el cambio es teatralmente radical. No solo que el ámbito se transforma del café estudiantil a la celda de la cárcel, así como una escena sencilla deviene en dos cuadros contundentes, sino que la exposición trivial de las ideas de los personajes que se exponen en una escena casi carente de acción en el café, se transforma en una exposición ágil, llena de acción escénica, con referencias eficaces a los sucesos dentro de los que se desarrolla, con acontecimientos fuertes y giros sorprendentes.

La notable construcción de Gabriel como personaje nos lo muestra en el segundo acto con otro rostro, el del arribista funcionario, que aplasta a sus antiguos coidearios y secretamente acumula riqueza. Busca justificarse ante sí mismo, mirándose como un fiel seguidor de Prometeo, quien es el que guía su conducta. Es un personaje humano, que ejerce el simulacro como recurso para crearse una vida. Capaz de transformarse para poner las circunstancias a su favor, pero que sin embargo, íntimamente, expresa su propia crisis. En este segundo acto encontramos a Gabriel en su despacho ministerial atendiendo a Alberto, quien le reclama su doble traición, la política y la de haberse casado con Graciela, su novia, cuando en realidad amaba a Ana. Gabriel pretende explicar su comportamiento y disculparse por su transformación. Sin embargo, en ese momento ha sofocado una rebelión encabezada por el esposo de su antigua novia, Ana, y lo mantiene preso. Justo ese momento entra Ana, quien frente a la traición amorosa de su antiguo novio y coherente con sus ideales se casó con Pablo, el revolucionario consecuente y honesto. Ana viene a solicitar la libertad de su esposo. Gabriel intenta reavivar la relación que tuvo con ella pero es rechazado con desprecio. El acto concluye con Gabriel ordenando la libertad del esposo de Ana.

En este segundo acto como en el tercero los cambios entre una y otra versión de la obra son mínimos, sin embargo, en *Los ardientes caminos* los textos están mejor elaborados y permiten ver personajes más complejos, con conflictos íntimos que impulsan

sus acciones y los transforman dotándoles de una vida escénica fuerte. La acción es clara y los acontecimientos son fuertes como para producir giros poéticos vivos. En todo caso, es Gabriel el personaje que con mayor vitalidad muestra su humanidad en crisis, lo que le lleva a una acción escénica convincente y compleja. Uno de los mayores méritos de la obra es la construcción de una doble narración que viene de los sucesos que describe por un lado y de los impulsos íntimos por otro. Esta doble narración convive en la escena con una tensión eficaz que, a su vez, provoca una permanente atención en el espectador-lector y su diversa lectura. Un ejemplo de esta construcción dramática bien lograda lo vemos en el monólogo de Gabriel en la escena tercera del segundo acto:

**Gabriel.** (Levanta el receptor) Comuníqueme con el jefe de policía. (Pausa) Aló. Habla el Ministro. (Pausa) Sí, ya sé, oí los disparos. (Pausa) Continúen patrullando las calles. ¡Más energía! Si se resisten, disparen a matar. Avíseme tan pronto capturen a Pablo Miranda. Esté aquí esperando su llamada.

*(Cuelga el receptor. Enciende un cigarrillo, levanta el receptor, lo cuelga sin hablar, tamborilea con un lápiz, luego lo suelta. Se levanta y se detiene arrimado al estante de libros inmediato al ventanal).*

Ana... Graciela... No son lo mismo... (Pausa. Transición) El poder... la búsqueda... el amor... (Transición) Graciela... Ana... (Transición) ¿Cuál es el secreto de la condición humana? ¡Ah, viejo Prometeo...! Sin tu fuego, el hombre conocía sus destino: el alimento, el terror, los hijos... El hombre iba humildemente hacia Dios; hoy quiere que Dios venga a él. Tenemos que dominar o ser dominados, en todo: en la lucha por el pan, en el amor... (Transición) Ana... Ana... Ana... (Transición) Y dominar en esta batalla con nosotros mismos para no avergonzarnos de nosotros mismos. Hace seis mil años, yo labraba la tierra, cultivaba mi trigo, adoraba a los dioses, me miraba en mis hijos. Pero tú nos diste un espejo, Prometeo, y tuvimos que mirarnos en él. ¡Maldito sea tu espejo!

*(Va hasta la ventana y mira silenciosamente a la calle durante unos segundos. Suenan disparos muy lejanos)*

Sólo unos pocos recibimos tu fuego Prometeo. Esos que van allí siguen el antiguo camino. La pobre, la encadenada multitud... Lucha por su pan se exalta en el amor, se mira en sus hijos... (Transición) Ana, Ana, ¿ya estás aquí? (Transición) se creen felices. Ja. Desde mi altura, yo los domino, yo los hago, yo soy su dueño. Pero a ellos les bastan su pan, sus hijos, su lecho voluptuoso... (Transición) Ana, Ana. ¿Vienes ya? (Transición) Viven como esclavos, mueren como animales, sin más drama que su podredumbre, sin más alteración que la parálisis de su sangre. Nosotros, Prometeo, tus hijos, poseedores de tu espejo, herederos de tu fuego, seguimos tu ardiente camino, leales a tu mandato: ¿cómo morimos? ¡Muerte, tengo que vencerte! Te postrarás a mis plantas como un humilde perro y yo elegiré la forma de tu presencia. (Transición) La forma de Ana... (Transición) ¡Yo haré mi muerte como hago mi vida! ¡El hijo de Prometeo le robará su hielo a la muerte! Este estupendo parlamento que produce un giro en la escena, contiene todos los

elementos de los que hemos venido reflexionando. Expone la doble narración a partir de la exposición del mundo íntimo en crisis del personaje. Su complejidad abierta a los impulsos en tensión. La acción coherente con su condición de hombre de poder y su

elucubración humana, íntima, que la pone en duda. La referencia a un mundo convulsionado sobre el que Gabriel incide, tanto en la acción como en el pensamiento. La imposición de los argumentos que justifican sus actos ocultando sus crisis. La derrota de lo humano en la justificación del poder. Este texto es una muestra también de la experimentación. Las acotaciones se convierten en un discurso de acción y de conexión con el mundo en el que se desenvuelve la escena. La palabra sola ya no resuelve la escena, requiere del actor y del mundo escénico para completar su poética.

La construcción poética que revela una doble narración, la de los sucesos y la de los impulsos, contradictoria y en tensión, genera un espacio de ambigüedad, que provoca al espectador y al lector. Nada es del todo evidente ni obvio. Se demanda de un sentido personal que complete la estructura simbólica de la obra, el del espectador. En estas circunstancias el teatro se relaciona con un público de individuos únicos que asumen su rol de creadores del sentido último que completa a la obra. El espectador ya no es la masa amorfa a la que se complace, enseña, adoctrina o divierte desde el escenario, sino que se le reta a exponer sus propias circunstancias privadas, sentimientos, ideas para dotar de un sentido final al espectáculo, uno personal e íntimo. El espectador se identifica y rechaza a un mismo personaje al tiempo. Lo mismo sucede con las acciones, imágenes, situaciones que propone la obra. Habita un espacio simbólico ambiguo en relación a sí mismo frente al escenario, un territorio sorprendente que lo obliga a cuestionarse a sí mismo como respuesta a los hechos escénicos. En esta obra como en las otras de Pedro Jorge Vera, esta construcción dramática es todavía superficial. Aún el espectador recibe mucha información que lo ayuda en su lectura. El riesgo de cuestionar a la realidad, al espectador y al propio teatro es incipiente. Vera y sus coetáneos dan los primeros pasos en un camino que se radicalizará con el tiempo. Pero la renovación y el camino que toma empiezan a darse para bien del teatro ecuatoriano.

En el tercer acto se muestra una nueva mutación de Gabriel, ahora es un hacendado que lleva una vida de crápula, viola mujeres, incendia chozas, azota indios, en una despreciable ostentación de poder y riqueza. Graciela vive angustiada con esta transformación y al recibir la visita de Alberto, hombre bondadoso y nobles intenciones, le relata las circunstancias que está viviendo. Al final Graciela huirá con Alberto, justo cuando Gabriel, al escuchar el chisme de un indio que cuenta haber visto a la esposa del amo besándose con otro hombre, ordenó que la echen de la hacienda. A solas, Gabriel sufre una alucinación, se le presenta Prometeo a reclamarle por sus crímenes, acompañado por los fantasmas de sus amigos. Gabriel no acierta en disculparse cuando

es asesinado por la indiada exasperada, que se ha hartado de los excesos y atropellos del patrón. Cuando Graciela y Alberto indagan por el asesinato, obtienen como respuesta un coro de gritos de los indios, que le dan un extraordinario y solemne final a la obra<sup>28</sup>. Final apoteósico de enorme teatralidad en el que la voz social, que incorpora un campo sonoro a la obra, se impone en un formato dramático potente y bien logrado, en un abrazo final del discurso paradójico de la obra.

A pesar de que junto a la figura de Gabriel, el resto de personajes aparecen algo esquemáticos, con transformaciones menos vitales, más bien simples, estos no llegan a ser maniqueos y no dejan de tener mutaciones y conflictos que los enriquecen. Con todo esto es indudable que la obra tiene importantes méritos dramáticos. La movilidad de los ámbitos que le dan una fuerte presencia de lo ecuatoriano diverso, los diálogos que se construyen de forma ágil, el tratamiento poético del tema, el uso experimental de diversos recursos dramáticos, sumados al acertado intento de construir un personaje de la mano del mito, hacen de *Los ardientes caminos* un texto importante para el teatro ecuatoriano. El límite más visible de esta obra y de la obra de Vera en general es la aparición, en ciertos momentos, poco sutil de la voz del autor, de su posición ideológica y moral. En estos momentos se pierde la doble narración y la ambigüedad, el teatro se vuelve otra vez ideologizante y moralizante, como el teatro tradicional. Ya no desde el discurso hegemónico ni de la cultura dominante o el poder, sino desde la mirada del que se rebela contra estos, es cierto, pero en términos teatrales reductores del potencial simbólico de la creación. Sin embargo, aquello es parte del proceso de transición que se vive y del contexto político que la acoge. El teatro político latinoamericano de este período inicial presenta recurrentemente esta limitación, que por otro lado no es decisiva al momento de valorar su calidad literaria.

### Luto eterno

En 1954 Pedro Jorge Vera se radica en Quito, donde encuentra un espacio en desarrollo propicio para la actividad teatral. Animado por el entusiasmo circundante se interna más en la actividad teatral, primero como productor y luego, incluso, como director. En primer término se junta con el elenco del Teatro Íntimo, que para ese entonces mantenía una febril actividad en la sala de la Cueva del Búho. Justamente es con los

---

<sup>28</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Pedro Jorge Vera" en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f, p. 186-187.

actores del Íntimo con los que produce la tercera de sus obras, *Luto eterno*.<sup>29</sup> En esta obra, que Vera construye en forma de farsa, se satiriza y ridiculiza las caducas costumbres del duelo y por medio de esto a una sociedad hipócrita y conservadora. El propio autor se refiere a esta obra como una farsa grotesca y, en las críticas que se han hecho de la obra se concuerda con este calificativo. Sin embargo, el formato no fue bien recibido por todos los sectores, no solo los que se veían aludidos por la crítica de la obra, sino también por aquellos que veían en esta farsa dramaturgica una simplificación. Hernán Rodríguez Castelo al referirse a esta pieza dice, “Es propio de la farsa caricaturizar y simplificar, pero a Vera al hacerlo se le va la mano. Las dos “beatas” son incorregibles, escrupulosas, admiradoras de dos curas, crueles, implacables; Margarita, la menor, es la perfecta “cenicienta” de los cuentos”.<sup>30</sup>

La trama de la obra que se presenta en tres actos nos muestra a tres hermanas, dos de ellas solteronas y beatas, hijas legítimas de un matrimonio decadente, que, irónicamente es sostenido económicamente por los hijos ilegítimos del padre. Un día la madre muere y las hijas mayores deciden iniciar un riguroso luto de tres años seguidos, con todas las de la costumbre, misas semanales, crespones negros y ventanas clausuradas. El objetivo no solo es respetar la tradición sino, también, alejar a la hermana menor de la vida licenciosa, que según ellas, lleva de la mano de su novio. Las protestas de la menor son inútiles y el luto se inicia. Un día la menor se retrasa, lo que desata la alarma entre sus hermanas, justo cuando el padre quien se ha mostrado en desacuerdo con el luto decide abrir las ventanas. Por fin, la muchacha llega y cuenta cómo ha ido al cine con su novio, lo que cae fatal sobre los excesivos convencionalismos sociales de sus hermanas. Sobre esta noticia llega otra que llega como una bomba y provoca reacciones insospechadas, la menor ha decidido casarse y eso es tomado como un crimen. El padre que protege a su hija, le sugiere que postergue su boda, pero también es señalado por las otras quienes en todo ven un irrespeto por la muerta. A un mes de concluir el luto, justo cuando van a quitarse los crespones de la casa llega la noticia de la muerte del padre. Mientras las hermanas mayores discuten sobre el nuevo luto, que esta vez será de cinco años, las misas e invitaciones para el duelo, la menor viste al difunto. Al poco tiempo, con el pretexto de explicar al novio que debe postergar otros cinco años el matrimonio, la menor logra salir de la casa. Las beatas, mientras renuevan los crespones de la casa,

---

<sup>29</sup> El texto de la obra se publicó en Pedro Jorge Vera, *La mano de dios, Luto eterno, Los ardientes caminos, El dios de la selva*, Quito, CCE, 1956.

<sup>30</sup> De la obra citada de Hernán Rodríguez Castelo, p. 30.

reciben una carta de la menor en la que les cuenta que decidió escapar con su novio, pero que en todo caso no se casará sino hasta dentro de cinco años cuando termine el nuevo luto. Las hermanas reciben la noticia estruendosamente y en un arranque de histeria deciden llevar un luto eterno.<sup>31</sup>

La puesta en escena de la comedia generó reacciones diversas. Paco Tobar, citado por Rodríguez Castelo, dice que tiene demasiadas concesiones, y que el público ríe a su pesar. En cambio Descalzi la considera una buena comedia escrita, por su factura de primera clase.<sup>32</sup> En una primera lectura se podría pensar que se trata de un texto ligero pero bien construido, donde la exageración parece necesaria para el objetivo planteado de ridiculizar a la sociedad pacata de la época. Sin embargo, el humor ligero encubre otro más complejo y sarcástico. Los diálogos y las situaciones están bien estructurados. Mientras que los personajes esquemáticos responden a la necesidad mencionada. Es una comedia bien escrita. Lo esquemático de los personajes se ve compensado en la riqueza simbólica del ámbito y las situaciones. Las costumbres en torno a la religión son un pretexto para hacer visible el arribismo y el racismo de una sociedad que no puede mirarse al rostro sin avergonzarse. El simulacro como la condición de lo humano. No son las Murillo sino la sociedad la que quiere ocultarse, encerrarse en un luto eterno para no mostrar el rostro que le avergüenza de sí misma. La que quiere ser lo que no es. Ese es el mérito de la obra: el de hacer visible lo que la sociedad esconde de sí misma, la incapacidad de caminar por sus propios pasos.

La tensión se aviva con la figura de la hermana menor que es quien se revela contra esta circunstancia, la que se pone en movimiento frente a la quietud y el estancamiento. Decidir por uno mismo, aún si esto rompe lo estatuido, es la particular rebelión y es el llamado de la obra. La obra no habla de los otros que exageran las tradiciones conservadoras, sino de nosotros que nos hemos inmovilizado, que aceptamos sin más lo estatuido porque nos sentimos incapaces de ponernos en movimiento. El recurso por el humor ligero es un intento acertado por acercar el teatro a un público mayor, pero al tiempo, el humor profundo y sarcástico es una forma de ponerlo en crisis de interrogarlo. Ciertamente los recursos teatrales de esta obra son sencillos en comparación con aquellos a los que Vera acude en otras de sus obras, sin embargo los méritos poéticos son indudables.

---

<sup>31</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Pedro Jorge Vera" en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f, p. 187-188.

<sup>32</sup> Referidos en los textos citados de Rodríguez Castelo y Descalzi.

En el primer cuadro del primer acto, en el diálogo inicial de las hermanas, se muestra de diversas formas en un muy corto tiempo, el sentido de la quietud y el estancamiento en el que vive la sociedad. Es un texto contundente y complejo que se encubre tras de una escena aparentemente trivial. La exagerada lealtad un solo sacerdote que profesa cada una de ellas y que les impide siquiera escuchar el sermón de otro. El chisme repetido de la vecina que habla varias veces sobre el mismo tema porque no tiene otra cosa de qué hablar. El tema del chisme que se refiere a los supuestos amoríos de una mujer mayor con un jovencito revela que aquello que produce escándalo es la ruptura con lo viejo y estancado, y la búsqueda de lo nuevo transformador. Lo que escandaliza no es la infidelidad, sino el riesgo por enfrentar lo nuevo, lo joven, la necesidad de renovación de puesta en movimiento de la sociedad. Apenas después, la discusión acerca del apodo que se les da: brea; habla del racismo y el valor que la sociedad da al color de piel. El apodo que insinúa una degradación debido al color de piel y el intento de reivindicación al sugerir que su piel no es oscura sino apenas morena, muestra el desprecio por lo indio y por lo negro que la sociedad. Pero cuando las hermanas culpan a la madre por su color de piel, se muestra la propia desvaloración de la sociedad y el rechazo a su propia ascendencia. Lo femenino de la madre y su ascendente indio, es lo que se desprecia, es decir el propio ser de la sociedad que reniega de su mestizaje. Después en el diálogo sobre la condición de soltería de las mujeres, también se muestra el estancamiento de la sociedad, su propia incapacidad de transformar las condiciones en las que vive, su arraigo y complacencia diletante, que deja pasar las oportunidades de la vida. Finalmente, hacia el final del primer cuadro de ese primer acto, cuando se refiere a la prosperidad de los hijos ilegales del padre, se busca mostrar cómo aquello que se genera por fuera de lo formal, lo estatuido y aceptado es lo que puede ponerse en movimiento y desarrollarse, mientras lo que se reconoce y valora es lo que se queda estancado.

En definitiva, la construcción poética del primer cuadro es tremendamente eficaz en su crítica y puesta en crisis de la sociedad. El humor simple contiene al humor sarcástico y contundente. En un corto tiempo, la escena recorre simbólicamente varios aspectos que revelan el estancamiento y la necesidad de ponerlo en crisis, en movimiento. Es un texto escrito con mucha habilidad para generar el abrazo del doble humor. El segundo cuadro, en cambio, es menos ágil, y, aunque muestra la hipocresía y la doble moral de la sociedad estancada, en realidad es un hábil recurso para generar un acontecimiento que produzca un giro dramático. En efecto, la muerte de la madre es una

gran posibilidad para desarrollar la poética de la puesta en crisis de la quietud y la complacencia que se seguirá desarrollando en el resto de la obra.

En el segundo acto se muestra la tensión a través del conflicto entre la oscuridad y el luto frente a la claridad y el color. Las cortinas que se recorren y dejan pasar la luz son una metáfora visual de una potente teatralidad más allá del texto. Lo mismo sucede con la ruptura del luto y el vestido colorido que lleva la hermana menor después de muchos meses ataviada de negro, frente al permanente juicio moral que hacen sus hermanas acerca de su comportamiento. El espectador no mira solo la exageración de un par de beatas que cumplen una tradición, sino a una sociedad ensombrecida que vive en la oscuridad de su propia complacencia, adormecida sin capacidad de transformarse sin juzgarse a sí misma. El cuadro desarrolla también la tensión entre la sexualidad activa y creativa frente a la mutilación de la castidad. El pecado que viene del amor y el deseo libera al hombre de la frustración y soledad que imponen las reglas religiosas sobre el tema. El juicio y el rechazo son contundentes, como en las imprecaciones que hacen las hermanas solteras cuando se enteran que su hermana menor encuentra en el matrimonio una forma de salir del encierro vital y descubrir su propia vida:

**Clotilde.** Ni un año tiene de enterrada tu madre, todavía estará caliente ¡y tú pensando en casarte...!

**Laura.** ¿Estás tan desesperada por hombre, que no puedes esperar un poco? Ni hermana nuestra pareces... ¡Quién sabe...!

En el siguiente cuadro del segundo acto las insinuaciones sobre la sexualidad involucran al padre, quien al parecer ha iniciado un romance secreto. El diálogo con la vecina, el encuentro de una revista con fotografías de estrellas de cine y la confirmación de la vida sexual de la hermana menor, no tiene la misma contundencia que en las escenas anteriores, pero logran desde el humor simple completar el sentido crítico de la situación. El tercer acto inicia con diálogos sin mayor profundidad que insisten sobre el mismo tema, hasta el acontecimiento de la muerte del padre que produce un giro radical. Todo lleva al triunfo del estancamiento y la oscuridad, la sociedad solo puede ahora escaparse de sí misma para evitar su propia muerte en vida. La autocomplacencia y conmiseración de las hermanas mayores frente al suceso, es la actitud de la sociedad. Incapaz de modificarse, sin esperanza y sin actitud para modificarse. Un ejemplo en el siguiente texto:

**Clotilde.** Seremos Murillo Brea y todo lo que quieran, pero buenas hijas, eso sí somos. (Haciendo un ademán con la mano) Espérate, ya vas a ver... Después de un año, las Murillo... las Murillo Carne andarán en cisnes y fiestas. Y los otros,

los Murillo... los Murillo Oro, de blanco han de salir al mes. Ya vas a ver, ya vas a ver...

**Laura.** Lo que tengo miedo es de Margarita...

**Clotilde.** ¡Ay, no la creo tan...!

**Laura.** Por lo menos, que aguante los tres años de luto...

**Clotilde.** ¿Tres años? ¡No! (Gimiendo) ¡Sólo tres años de luto para unas desventuradas como nosotras, huérfanas de padre y madre...!

**Laura.** (Gimiendo) Verdaderamente, ya somos seres perdidos, sin esperanza...

Texto descifrador del doble humor, y contundente al analogar la situación de la obra con la de la sociedad. El giro final que abre las puertas del conflicto y lo deja sin resolución, se da hacia el final del tercer acto, cuando la hermana menor decide cumplir con el deseo de sus hermanas de no casarse mientras no pase el luto de cinco años que habían decidido, sin embargo mientras tanto se va a vivir con su novio a espera del cumplimiento del plazo y de la autorización de ellas. Frente a esto las hermanas beatas decretan luto eterno en la casa. Nuevamente un final contundente, esta vez, de cuidado sarcasmo. Lo que vuelve a mostrar la calidad del teatro de Vera. La noticia de la hermana menor llega mediante una carta:

**Laura.** (Agitando la carta) ¡Qué desgracia... qué desgracia...! ¡La más grande...! (Clotilde la contempla con los brazos abiertos) ¡Oye, oye esto...! (Lee) “Queridas hermanas: respecto a mi matrimonio, papá me dijo después de la muerte de mamá: ‘Si yo fuera el muerto, no me importaría’. Sé, pues, que tengo su consentimiento. Pero como ustedes piensan que sería un sacrilegio casarse estando de luto, no lo haré. Me voy a vivir con el hombre que amo. Quizás después de cinco años, cuando se cumpla el luto, nos casaremos, si ustedes autorizan. Les deseo toda felicidad. Margarita”

Y, después:

**Clotilde.** ¿Qué nos queda ahora? ¡Huérfanas y deshonradas...!

**Laura.** Luto... Luto eterno...

**Clotilde.** Sí... Luto eterno... Luto eterno hasta que Dios nos recoja...

**Laura.** ¡Luto eterno para las huérfanas deshonradas! (Repara en el sombrero de Margarita, lo toma, arranca el velo de crespón, empuña las tijeras y se pone a cortarlo) Por lo menos, el velo de la perra nos servirá para renovar las fajas de los cuadros...

TELÓN

El final incorpora la acción de la actriz, en un uso correcto de lo teatral, de un lenguaje corporal que complementa al lenguaje verbal. Lo que nos pone frente a un dramaturgo que abraza con interés el complejo lenguaje de la escena.

## La mano de Dios

La última obra en ser escrita por Pedro Jorge Vera, también publicada en su obra reunida en 1956, es *La mano de Dios*. Curiosamente, el autor la coloca como la que abre

dicho volumen con su obra reunida.<sup>33</sup> Con esta obra y junto a la Compañía Dramática Nacional, reavivada desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana y apoyada en la veteranía de Marina Moncayo, Pedro Jorge Vera incursionó aún más en la actividad teatral, esta vez como Director de Escena. El montaje del autor de *La mano de Dios* se estrenó en el Teatro Sucre de Quito, con relativo éxito de crítica y público. La obra escrita en tres actos muestra a dos hermanos Ofelia e Ignacio, él cristiano fundamentalista y fanático, ella enamorada e ilusa. También aparece la figura de Jacinto, enamorado de Ofelia, iluso también y moderado que espera hacer de su vida un bien para la colectividad. La madre de ambos aparece como una figura mediadora en un momento.<sup>34</sup>

Ignacio se opone a los amores de su hermana con Jacinto y decide recluir a ella y a su madre en la hacienda para alejarlas, según él, del pecado que viene de afuera. Recrimina a su madre el hecho de no ser casada y jura ante el retrato del padre muerto, mientras blande un crucifijo, que en esa casa Dios será el triunfante. Por intersección de la madre, Ofelia logra prometerse en matrimonio con Jacinto, pero Ignacio acusándolo de demoníaco consigue que la boda se aplase un poco. En ese tiempo asesina al prometido lo que provoca la locura de la hermana, a quien quiere encerrar en un convento. El fanatismo de Ignacio llega al límite en una discusión que, sobre los designios de Dios, sostiene con su madre. La discusión casi violenta con la madre, quien blasfema y rechaza acaloradamente la postura de su hijo, se suma a la decisión de Ofelia de no entrar al convento. Todo esto lleva a Ignacio a confesar el crimen de Jacinto en nombre de Dios y la defensa de sus designios, y a aceptar que ese hecho no llevó a sus objetivos, mantener el orden y la fe cristiana en su casa.

No solo la crítica a la puesta en escena fue poco favorable, sino que la crítica al texto corrió por igual camino. Aunque está construida con una estructura dramática correcta y diálogos sólidos, podría decirse que corre el riesgo de aparecer panfletaria y maniquea. Tal vez se trata de la menor de todas sus obras, no por el esfuerzo literario o la calidad poética, sino por la forma de enfrentar la temática propuesta. En efecto la crítica al fanatismo religioso que justifica y encubre la inequidad social, aparece en esta obra de forma descarnada, con una poética simple y casi obvia. A diferencia de las otras obras de Vera, en esta no aparece una múltiple lectura que resulta de la construcción metafórica de

---

<sup>33</sup> El texto de la obra se publicó en Pedro Jorge Vera, *La mano de dios, Luto eterno, Los ardientes caminos, El dios de la selva*, Quito, CCE, 1956.

<sup>34</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Pedro Jorge Vera" en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f, p. 187-188.

las situaciones y textos, como tampoco del uso simbólico de los elementos que acuden a la escena. Los personajes son simples, sin conflictos íntimos que provoquen importantes mutaciones en su comportamiento. A momentos resultan evidentes y previsibles, lo que resta interés al desarrollo de la trama. A pesar de todo esto la obra sigue los cánones clásicos de la tragedia, y su construcción como tal es acertada. El destino trágico se anuncia en la primera escena, y, a partir de aquello, las situaciones presentan sucesos que van provocando pequeños giros hacia la consumación del destino irremediable.

En el momento que Ofelia y Jacinto se expresan su amor, justo al inicio de la obra, ella expone el presentimiento del destino trágico:

**Jacinto.** (Apasionado, tomándola de las manos) ¡Nada! (Pausa) Pero... tiemblos. ¡Oh, mi pequeña! ¿Qué puedes temer?

**Ofelia.** No lo sé. Pero siento crecer una fuerza lejana, como un viento ciego, que avanza contra nosotros.

Y, después:

**Ofelia.** (Con un naciente terror) ¡Oh, no lo sé...! Pero algo nos amenaza, Jacinto. El viento, el sol, la noche... ¡El agua, quizás...!

Inmediatamente después se muestra el elemento perturbador del amor que detonará la tragedia: un exacerbado amor filial, que Ofelia siente por su hermano Ignacio:

**Ofelia.** (Envolviéndolo en una larga mirada) Te amo Jacinto, siempre te he amado. Desde ese país lejano que es nuestra infancia, tú eres la flor de mis venas, la voz del aire, el color del agua. Eres el agua misma de ese río poderoso que creció con nosotros. Tú... tú eres... casi como Ignacio... Como si Ignacio y tú fueran un solo ser: la noche y el día, el cuerpo y su sombra... (Jacinto se suelta lentamente; Ofelia continúa, abriendo ansiosamente los brazos) ¡Ah, cuando los tenga juntos! ¡Ah, cuando posea a los dos! Iremos por el mundo unidos para siempre: una sola vida, una sola muerte... (Silencio. Jacinto, hosco, clava la mirada en el suelo; Ofelia, recostada en el quicio, sueña)

Luego de esto, en la obra, llega Ignacio y desata el tránsito trágico al mostrar un cambio en su vida. En un diálogo simple, genera un conflicto con el novio de la hermana, lo que previsualiza el destino e ambos. Ignacio se ha convertido en un religioso fanático y se opondrá radicalmente al matrimonio de Ofelia con Ignacio. Los argumentos que esgrime son simples y no justifican el extremo de su posición. Aquí, a pesar de la construcción canónica de la tragedia, se vuelve maniquea y un tanto moralista, como si se le hubiese arrebatado la vida escénica a favor de las ideas críticas. El aparecimiento de la Madre le da un cierto vigor al texto. Ella será quien asuma el rol de heroína en la tragedia, enfrentará de alguna manera las circunstancias, tratara de torcer el destino defendiendo el amor sobre el pecado. Ella, que fue amante de su padre, que gestó dos hijos ilegítimos y los sostuvo en soledad, será quien porte la humanidad y la vida en un texto que ha caído en la simpleza. Es el único personaje que revela sus conflictos íntimos,

que muta en la medida de que mutan las situaciones, que se rebela frente a las circunstancias, al punto de blasfemar y renunciar a sus creencias religiosas con tal de que la felicidad, el amor y la libertad triunfen en su casa. La Madre, por un momento conseguirá que el destino irremediable se aplace, que su hija y su novio se prometan en matrimonio y que la radicalidad de su hijo se aplaque. Este es otro momento acertado en la construcción de la tragedia.

El desenlace de la obra, que consuma la tragedia: la muerte de Jacinto a manos de Ignacio, justo el día de la boda, tiene un recurso literario que exacerba la crítica moral y podría volver a la obra moralista también. Se trata de la confesión de Ignacio a cerca de su crimen, justificándose, pues no es él quien ha asesinado sino que ha sido la mano de Dios la que consumó el crimen. Sin embargo, al tiempo, otro recurso literario, este mejor logrado, cierra la obra, puesto que Ofelia enloquecida por el dolor se entregó sexualmente a un hombre que creyó su novio resucitado y engendró un hijo con él. Lo que da una pequeña pero vital vindicación a la Madre. Queda claro con lo expuesto que esta obra se aleja de los intentos experimentales del autor en sus otras obras. Por el contrario, busca la construcción canónica de una tragedia y genera un texto escrito de manera tradicional. El resultado no llega a los niveles poéticos de las otras obras, se simplifica y manipula, sin embargo, está bien escrita y en ciertos momentos logra resultados bien elaborados.

## El teatro de Pedro Jorge Vera en los orígenes del Nuevo Teatro Ecuatoriano

Como se puede ver, los intentos de experimentación y renovación del teatro ecuatoriano de la época, aunque incipientes, fueron intensos y llegaron a logros importantes. La búsqueda de una expresión nacional en la literatura dramática y en la escena, que de algún modo impulsó la creación, generó un movimiento, aunque no numeroso, pero que alcanzó fuerza con el tiempo. El sentido de lo nacional surgía como una reacción a la idea dominante en nuestra sociedad, de que el desarrollo cultural iba de la mano de un proceso civilizatorio y europeizante de los comportamientos y los modos de ser, hacer y pensar de las personas. La búsqueda de una expresión nacional en el teatro suponía, entonces, una revaloración del ethos histórico de la sociedad ecuatoriana, de sus tradiciones, de sus circunstancias y de sus prácticas. Una exposición creativa y crítica de los comportamientos que nos configuraban que surgía de una mirada desde el interior hacia el interior de la sociedad. Este sentido de lo nacional venía de la mano también del

discurso político revolucionario de liberación que impulsaban las izquierdas en toda Latinoamérica, en relación a la dependencia política y económica de los centros hegemónicos del poder, que tenían en el orden simbólico de la cultura un recurso poderoso de dominación. La búsqueda de esta expresión generó un espacio de identidad, como un punto de partida común, que a su vez contribuyó a transformar no solo el ámbito espacial y la temática que desarrollaba el teatro, sino también, sus prácticas, sus modos de hacer y su estructura misma. El sentido de esta búsqueda se irá transformando con el tiempo pero en el período en el que inscribe la obra de Vera es decisivo.

La construcción poética, estética, política, ética del Nuevo Teatro Ecuatoriano dio un impulso cuyo efecto es visible en el teatro actual. Desafortunadamente, ese impulso que movilizó una tradición se vio poco a poco difuminado hasta ocultarse. La actitud de rebelión y resistencia del teatro experimental se mantuvo en la práctica de sus cultores, pero el conocimiento de la obra y el pensamiento de los antecesores, se fue perdiendo. El desinterés institucional y académico por el teatro, junto a una particular forma de rechazo que la sociedad conservadora pone a los intentos transformadores, provocó, en gran medida, el desconocimiento de un momento gravitante en la historia de nuestro teatro. A esto se le puede sumar los recurrentes conflictos al interior del propio movimiento teatral ecuatoriano. Por un lado, una especie de auto desvaloración que terminaba aceptando mayoritariamente que la creación teatral era una actividad menor, de tiempo libre. Un recurso para objetivos mayores como la política o el esnob cultural, que se puede tomar y dejar. Que se puede abandonar en cualquier momento. Dicho de otra manera el teatro no logró profesionalizarse en gran medida porque sus propios cultores no lo miraban como tal. Por otro lado, tensiones intestinas que provocaban la invisibilización del trabajo del otro, al tiempo que se privilegiaba una mirada hacia la creación, el pensamiento, la técnica, la innovación que venía del exterior. Actitud esta, contradictoria con el discurso político imperante. Los propios creadores también aportaron para que su obra poco a poco quede oculta y poco valorada.

Como suele suceder en los momentos fundacionales, la reacción a las propuestas transformadoras fue negativa. La resistencia que pone la actitud conservadora resulta a veces más fuerte, y es con el tiempo cuando se logra ver el valor de la renovación. Más en una sociedad muy conservadora como la ecuatoriana de ese tiempo. Es posible que el rechazo que tuvieron algunos de los más importantes creadores del Nuevo Teatro haya frustrado su ímpetu, y haya generado la temprana desaparición de proyectos teatrales vigorosos e importantes. Sin embargo el efecto de su obra, de su actitud y su ética ha

permanecido, impulsando el movimiento de un arte imprescindible en la construcción de lo humano.

En todo caso, como resultado del análisis de la obra de Pedro Jorge Vera, su postura ética, política y su creación artística dan cuenta del momento transformador en el que se gestó. Sus logros dramáticos son incuestionables, así como su acercamiento al escenario y sus demandas, como condición de un teatro nuevo. Sus textos nos muestran el afán por trasladar los ejes temáticos, los ámbitos y, los conflictos sociales y humanos que plantea, hacia circunstancias cercanas a la realidad social del Ecuador de ese tiempo. Lo mismo sucede con los personajes que son fácilmente reconocibles tanto en la acción como en el impulso que la gesta. Su postura crítica a las costumbres conservadoras, a la ambición arribista, a la doble moral del poder, así como su filiación política e ideológica, en general no se presenta de manera maniquea en los textos. Por el contrario, se ve el intento de explorar en motivos humanos profundos y circunstancias sociales específicas, que acuden al momento de presentar las situaciones dramáticas con sus conflictos de manera poética y verosímil. Si bien los intentos experimentales tanto en la poética como en la estructura de sus obras no son radicales, es indudable que abre las puertas para un tránsito en ese sentido. Su creación y su práctica, su vínculo con grupos, directores, actores, su puesta en escena y su ejercicio como productor, lo convierten en un habitante del movimiento teatral de ese tiempo. En general, la inserción en el modo de ser del teatro de ese tiempo, en sus prácticas, se convertirá en el germen para lo que en el futuro será la creación colectiva, que ha devenido en la práctica más recurrente en los grupos experimentales del teatro ecuatoriano hasta la actualidad. En definitiva, todo esto muestra a Vera en ese momento como un hombre de teatro más allá del hombre de letras, se puede ver que el aporte de Vera al proceso de transición teatral de su época es gravitante,

Es posible que las circunstancias de la crítica citadas anteriormente y la no mayoritaria respuesta del público a alguno de sus espectáculos, provocaran la decisión de Pedro Jorge Vera de abandonar su vida teatral, en todas sus facetas. Sin embargo de esto, es imprescindible aclarar que toda la obra dramática de Pedro Jorge Vera, es una obra de excelente factura literaria y teatral, que merece no solo su reedición sino también su remontaje escénico. *El dios de la selva*, por ejemplo, junto a su gran calidad, tiene una enorme vigencia temática en nuestros días en los que se sigue debatiendo sobre el dominio o protección de la naturaleza. Algo similar se puede decir de *Los ardientes caminos* en relación a la doble moral del poder y *Luto eterno* en relación a la exacerbación de las

costumbres moralistas. Es de desear que pronto las ediciones y las tablas nacionales vuelvan a difundir esta obra que seguro encontrará un nuevo y agradecido público.

### **Bibliografía**

- Diego Araujo, "Panorama del teatro ecuatoriano: el teatro en el siglo XX", en *Cultura*, Quito, revista del Banco Central del Ecuador, n. 5 v. II, 1979.
- Jorge Dávila V., "Aproximación al teatro ecuatoriano contemporáneo", en revista *La última rueda*, n. 7, Quito, Editorial Universitaria, s/f.
- Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6T., Quito, CCE, 1968.
- Gerardo Luzuriaga, "El teatro ecuatoriano" en *Historia de las literaturas del Ecuador*, T. V, Quito, UASB, CEN, 2007.
- Franklin Rodríguez Abad, "Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990), búsqueda de una expresión nacional", en revista *La última rueda*, 2da época n. 1, Quito, Editorial Universitaria, 1998.
- Franklin Rodríguez Abad, *Poética del teatro latinoamericano y del caribe*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Abrapalabra, 1994
- Hernán Rodríguez C., "Los teatros experimentales y la última generación de autores" en *Teatro contemporáneo*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 96, s/f
- Hernán Rodríguez C., "Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892", en *Teatro Ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 17, s/f
- Hernán Rodríguez C., "Teatro ecuatoriano desde los años 30 hasta los años 50 y Teatro social", en *Teatro social ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 55, s. f
- Hernán Rodríguez C., "Comienzos de siglo y teatro poético" en *Teatro Ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 36, s. f.
- Santiago Ribadeneira, "Hacia el próximo teatro ecuatoriano", en revista *La última rueda*, n. 8, Quito, Editorial Universitaria, s/f.
- Santiago Ribadeneira, "Los últimos estrenos", en revista *La última rueda*, n. 4-5, Quito, Editorial Universitaria, s/f.
- Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Jorge Icaza" en *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Doble Rostro, 2013.
- Patricio Vallejo Aristizábal, "El teatro de Pedro Jorge Vera" en *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, Quito, Miguel Mora Witt editor, s/f.
- Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f.
- Pedro Jorge Vera, *Hamlet resuelve su duda*, Quito, CCE, 1952.
- Pedro Jorge Vera, *La mano de dios, Luto eterno, Los ardientes caminos, El dios de la selva*, Quito, CCE, 1956.
- Pedro Jorge Vera, *El dios de la selva*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1943.
- Pedro Jorge Vera, "El dios de la selva" en *Teatro social ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 55, s. f.