

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **MINIGUANO TRUJILLO ANDREA**, C.I. **171306421-8** autor del trabajo de graduación intitulado: **“APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN CULTURAL DEL TEATRO EN QUITO A FINES DEL SIGLO XX”**, previa la obtención del grado académico de **LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1. Declare tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENACYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
2. Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de la Universidad.

Quito, 13 de junio del 2011



Andrea Miniguano Trujillo

C.I. 1713064218

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE HISTORIA**

**DISERTACION PREVIA A LA OBTENCION DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS**

**“APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN CULTURAL
DEL TEATRO EN QUITO A FINES DEL SIGLO XX”**

ANDREA SOLEDAD MINIGUANO TRUJILLO

DIRECTOR: JORGE MORENO EGAS

QUITO, 2011

Dedicatoria

A quienes aman y trabajan con pasión por el Teatro.

*A mis amados padres Margarita y Juan, por su ejemplo de
trabajo y constancia. Por todo su amor infinito durante
todo mi existir.*

A mi hermano Andrés y sus sueños.

A mi adorado abuelito José Miguel Trujillo Sierra

De corazón a mi abuelita Lucrecita O. de Trujillo.

“IN MEMORIAM”

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mis padres por todo lo que me han dado para poder caminar en esta vida, por cada enseñanza, cada lucha, cada momento que hemos vivido juntos. Por su apoyo para sacar adelante este proyecto de investigación, hasta en el momento más adverso. A mi madre, el pilar fundamental de mi vida, a quien admiro mucho, a quien debo malas noches y diversas circunstancias. ¡Mami, simplemente mil gracias!

Las enseñanzas y el más grande amor de mis adorados abuelitos, Pepito y Lucrecita. Quienes siempre han dado un toque especial y mágico en mi vida. Gracias también, por haberme compartido la hermosa “Casa del Cotocollao”.

A mis tíos Juanchito, Pato, Charito, José Alejandro, Marcelo y Marta, por todo el aliento, el cariño, los abrazos, las recomendaciones y la paciencia durante todo este tiempo.

A mis ñaños Andrés y Emilia, por sus risas y locuras.

A todos mis amigos, por su comprensión, su paciencia, su aliento, sus risas y chistes. Por cada momento vivido. Gracias.

Gracias Lore y Dianita por todo el apoyo, las llamadas, las malas noches, por su querer y su ser mágico. Gracias Carlita, por tu locura y siempre haber inyectado algo a esta investigación. Gracias Antonio, David y Gabriela no solo por las transcripciones, también por su tiempo, por el apoyo para poder “lograrlo” y cada palabra de aliento. Gracias Sofy con tus correcciones me enseñaste mucho. También a Sil, Pepe, a mi “Ama”, a la Chaparrita, a Alejo (Pro can) por sus ingeniosos incentivos.

Gracias a Rocío Rueda por todas las oportunidades que me ha brindado, su confianza, paciencia y el apoyo constante.

A mi director de tesis Jorge Moreno por su ayuda para lograr graduarme con este tema de tesis. A mis lectores Andrea Moreno y Alfredo Breilh, por las observaciones y su disposición.

A todos mis maestros de Historia y Teatro, en especial a Pilar Pérez, Sofía Luzuriaga y Mireya Salgado.

A mis compañeros de carrera, con quienes siempre trabajaremos en pro del desarrollo de la investigación y difusión histórica.

Finalmente a María Beatriz Vergara, Marcelo Luje, Patricio Vallejo, Patricio Estrella, Juana Guarderas, Fernando Moncayo y Arístides Vargas, por su conocimiento, sus anécdotas, sus anhelos compartidos en charlas y entrevistas. Por ser inspiración. Y a cada persona que da su corazón al teatro, a quienes lucharon y luchan por sacar adelante esta magnífica profesión.

Al Teatro y al tiempo compartido con él.

Gracias Totales...

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	7
1.1 Contexto histórico político, económico y cultural de Quito en la década del setenta.....	7
1.2 Producción teatral en Quito en los años setenta.....	19
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO	25
2.1 Desarrollo de la Historia Cultural	27
2.2 Puntualizaciones del proceso cultural en América Latina: de la Modernidad a la Posmodernidad.....	37
2.3 El entendimiento de la producción teatral en América Latina	51
2.3.1 Cambios teóricos y de producción teatral	54
CAPÍTULO III	
POSIBILIDADES Y RESTRINCCIONES PARA UNA PRODUCCIÓN TEATRAL	
QUITEÑA	59
3.1 Contexto político y económico ecuatoriano.....	59
3.2 Quito y la cultura en los ochenta y noventa	65
3.3 Balance del Teatro en Quito de 1980 a 1999	70
CAPÍTULO IV	
ESTUDIOS DE CASO.....	98
4.1. Grupo Malayerba	100
4.2 El Patio de Comedias	107
4.3 Grupo Contraelviento Teatro	118
4.4 Grupo Espada de Madera	127

CAPÍTULO V	
CONCLUSIONES.....	134
BIBLIOGRAFÍA.....	138
ANEXOS	144

“En España me preguntan por qué vuelvo a Ecuador, cuando puedo quedarme allá a hacer grandes cosas. Para mí el teatro no tiene nada que ver con la crítica, con la fama, con el dinero. El teatro, en mi caso, es una necesidad profundamente emocional. Lo hago aquí porque tengo el contexto para hacerlo. Tengo un espacio, tengo un grupo para explorar todos estos universos emocionales que muchas veces no me dejan dormir. Estoy en Quito porque esta es una ciudad que me permite crear.”¹

(Arístides Vargas)

¹ Francisco Febres Cordero. “Arístides Vargas: Monólogo de un elegido.” Revista Diners. No. 257, Octubre 2003, versión digital. En: <http://www.dinediciones.com/diners/257>

INTRODUCCIÓN

El tema propuesto para mi disertación de grado, nace de la necesidad de indagar sobre la historia del teatro ecuatoriano en las últimas décadas y su impacto en el desarrollo de la oferta artística ecuatoriana. Ya que el teatro carece de investigaciones históricas, que den a conocer su trayectoria, su incidencia en el campo cultural, y todo el equipo humano que ha trabajado por, para y en él.

Sin embargo al momento de hablar del teatro ecuatoriano, estamos hablando del teatro de toda una nación pluricultural, de varios pueblos, ciudades, con realidades y cotidianidades distintas, de diferentes públicos y diferentes procesos. Por lo cual se ha decidido tomar una parte del teatro ecuatoriano, situándolo en un espacio urbano: Quito. En una época específica de la historia contemporánea: las décadas de los años ochentas y noventas. Por ser las décadas donde se implementa la profesionalización y la renovación estética del teatro producido en Quito.

Escojo la ciudad y la etapa histórica mencionada porque este trabajo parte desde el hecho de que en el Ecuador, Quito ha tenido y tiene una producción teatral importante, además es un espacio urbano que se ha ido desarrollando y nutriendo cultural y artísticamente a través del tiempo, tanto así como para tener una esencia propia. En cuanto a la época que se ha escogido se puede alegar a que hay una transición entre un teatro costumbrista, político y sin técnica; a un teatro que busca profesionalizarse, formar y que va adquiriendo una estética propia que llega a ser reconocida en la actualidad.

Por ello en este trabajo se busca analizar la producción teatral en Quito en las dos últimas décadas del siglo XX, entendiendo como producción: sus obras representadas, su dramaturgia, la investigación escénica y teatral, las escuelas de formación, sus actores y los espacios académicos que ha generado. Para lo cual se ha decidido realizar estudios de caso. Se escogerá cuatro agrupaciones de teatro con mayor incidencia en la escena teatral

quiteña en el periodo mencionado, para a través de ellas entender el aporte del teatro a la historia y desarrollo artístico cultural de la ciudad de Quito.

Se analizará el origen de estos grupos en la ciudad, su dinámica en la creación y desenvolvimiento de sus propuestas artísticas y cómo esto ha generado un cambio en la oferta cultural de la ciudad. Sin olvidar el analizar las características de la temporalidad histórica como es el paso de la modernidad a la posmodernidad, analizadas con herramientas de la Historia Cultural.

Vale la pena recalcar que este trabajo es una “aproximación” ya que a través de él se podrá tener una visión general del objeto de estudio, el teatro en Quito, con el cual se pretende trabajar en diversas investigaciones a futuro, que se realizarán con mayor especificidad y aporte. Porque se ha creído pertinente rescatar el desarrollo histórico del teatro, para en base a ello poder entenderlo, interpretarlo e investigarlo.

Se ha decidido estructurar esta disertación de la siguiente manera:

En el Capítulo I, se encontrará una narración de los antecedentes históricos donde se describe la década de los años setenta en Quito y su oferta cultural durante dichos años. Complementando con una revisión de la producción teatral en Quito cuando transcurrían los años setenta. Para el Capítulo II se trabajará el marco teórico mediante el análisis del desarrollo de la historia cultural, sus pautas, limitaciones y enfoques, conjuntamente con puntualizaciones del proceso cultural en América Latina en el paso de la modernidad a la posmodernidad, desde la visión que aporta Néstor García Canclini que analiza profundamente las variaciones históricas y estatales que ha sufrido la cultura y la generación de la producción cultural. Sin olvidar que en el mismo capítulo por medio de la visión que ofrece Fernando de Toro, teórico teatral, podrá comprender a la producción teatral en América Latina en la posmodernidad.

Durante el III Capítulo se conocerá el contexto histórico de las décadas a tratarse, ochenta y noventa del siglo XX tanto en el Ecuador como en Quito. Para a partir de ello realizar un

balance de la producción teatral en Quito. Finalizando con un IV Capítulo donde se realizan estudios de caso de grupos teatrales que trabajan y se han desarrollado en Quito durante estos años, constituyendo un gran aporte para el desarrollo del teatro. Para el entendimiento del trabajo de los grupos se ha complementado diversas fuentes que van desde revistas y publicaciones periódicas de diversos temas, pasando por libros o trabajos sobre el teatro ecuatoriano hasta entrevistas con los directores o fundadores de los grupos quienes se encargan de establecer un dialogo entre la producción teatral evidente y sus vivencias durante la época investigada en este trabajo.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1.1 Contexto histórico político, económico y cultural de Quito en la década del setenta

Terminaban los mundialmente convulsionados años sesenta, la Revolución Cubana, la Guerra Fría, las dictaduras en el Cono Sur, el comienzo del “Boom Latinoamericano”, el programa de ayuda económica y social de Estados Unidos para América Latina llamado “Alianza para el Progreso” y la “Reforma Agraria” de 1964 realizada por la Junta Militar. Al mismo tiempo comenzaban los esperanzadores años setentas con el boom petrolero ecuatoriano, el cual prometía mejorar la situación de los ecuatorianos. En las calles de Quito desfilaron los barriles de petróleo y con ello la esperanza de un Ecuador sostenido con base en las ganancias de este recurso. Y la creación de una mejor estructura e infraestructura eran los planes iniciales de esta época de *oro negro*.

Quito fue en esta década escenario de los acontecimientos más inusitados. Nació con el golpe de Estado del 22 de junio de 1970, el último protagonizado por el doctor Velasco Ibarra,² quien se proclama dictador con apoyo de las Fuerzas Armadas y la burguesía, sin embargo la imagen del velasquismo ya se estaba desgastando. El inicio del proceso de modernización capitalista generó conflictos y contradicciones con la base oligárquica y semicolonial de la sociedad ecuatoriana, lo cual provocó divergencias entre las distintas fracciones dominantes, también desató un proceso de radicalización política de los grupos medios y populares, expresada en el auge del movimiento obrero, campesino y estudiantil.³ Como por ejemplo la presencia del FUT, Frente Unitario de Trabajadores, que protagonizó la primera huelga nacional en agosto de 1971 en reclamo al régimen velasquista o de la

² Irving Zapater. *Los Setenta fotografías de César Moreno*. Quito, Ediciones Consejo Nacional de Cultura, La Mariscal, 2009. Pág. 10

³José Moncada Sánchez. *La Economía Ecuatoriana de los sesenta a los ochenta*, en: Enrique, Ayala Mora (edit.) *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 11, Época Republicana V, Quito, Corporación Editora Nacional. 1991. Págs. 67 y 69.

CTE Central de Trabajadores Ecuatorianos que junto a la Cedoc durante cuatro días protestaron contra el alza del costo de la vida, iniciando la llamada “Batalla de los Cuatro Reales”⁴

No fue solo la vida política la que concitó la atención pública de esos años. Aunque es cierto que en Quito el acontecimiento político es una especie de trasfondo de la vida citadina, otros hechos fueron también parte de la comidilla cotidiana.⁵ El malestar social se hacía presente, ya que las condiciones de vida no habían cambiado mucho a pesar de que con petróleo el país se proyectaba a un crecimiento económico. Se sintieron manifestaciones, huelgas estudiantiles, paros provinciales, ya que para 1970 el costo de la vida se había elevado vertiginosamente; el déficit fiscal ascendía a 3 millones de sucres.⁶ Por ello con el poder que gozaba la burguesía trataba de conservar la hegemonía de la cual habían gozado durante la época del banano, reprimiendo a la izquierda y apoyando la dictadura de José María Velasco Ibarra.

La condición de las clases populares, ya penosa, se agrava. Y las incoherencias del sistema político-económico se muestran más hirientes que nunca: cada vez mayor concentración del ingreso en los grupos privilegiados, contrastando con la desocupación, desempleo y subempleo, desnutrición y semianalfabetismo en las grandes mayorías.⁷ Todo esto porque uno de los signos de la abundancia de dinero, propiciada por las primeras exportaciones de petróleo crudo, fue la expansión urbana.⁸ Que se vuelve desproporcionada, sin control y carente de un plan firme de desarrollo urbanístico.

⁴ Varios Autores. “Sociedad: conflictos y cambios en la era petrolera” en: Fabián Corral Burbano de Lara edit. *Testigo del Siglo: El Ecuador visto a través del Diario El Comercio*; Quito. El Comercio, 2006. Pág. 510.

⁵ Irving Zapater. *Los Setenta fotografías de César Moreno*. Quito. Ediciones Consejo Nacional de Cultura, La Mariscal, 2009. Pág. 11

⁶ Agustín Cueva. *El Ecuador de 1960 a 1979* en: Enrique Ayala Mora, editor; Nueva Historia del Ecuador, Volumen 11, Época Republicana V; Corporación Editora Nacional, Quito 1991.

⁷ Hernán Rodríguez Castelo. *1969 -1979 Diez años de Cultura en el Ecuador*. Quito, Publitecnia, 1980. Pág. 10

⁸ Irving Zapater. *Los Setenta fotografías de César Moreno*. Quito, Ediciones Consejo Nacional de Cultura, La Mariscal, 2009. Pág. 11

En Quito se generan muchos cambios en la dinámica de la ciudad, sus distintos ejes de desarrollo, de problemáticas y en el comportamiento social. Una de las carestías más sentidas fue la del agua potable. La ciudad crecía a tal velocidad, que se extendía no sólo en la planicie, larga y estrecha, sino que ascendía a las lomas vecinas.⁹ Provocando asentamientos, deforestación, restricción de los servicios básicos para los habitantes de aquellas zonas, debido a la falta de control municipal. El peso de la migración de la gente del campo y de provincia a la ciudad se vuelve incontrolable, muchos vienen con el sueño de vivir en mejores condiciones, otros con el afán de capacitarse en centros educativos primarios, secundarios y principalmente universitarios. Hay escasas ofertas de trabajo y la gente tiene que vivir en condiciones paupérrimas. Mientras algunos provincianos vendieron todas sus propiedades y se trasladaron a la capital en donde incrementaron su fortuna dedicándose al comercio.¹⁰

La población de la ciudad, según estadísticas, crecía a un ritmo de treinta mil habitantes por año, predicción que, poco después, cuando en 1974 se realizó el tercer censo de población y segundo de vivienda, resultó a todas luces modesta.¹¹ En los años de la posguerra en que se registran las más altas tasas de crecimiento, a partir del censo de 1950 Quito tenía ya unos 210.000 h. En 1962 ha llegado la ciudad a 355.200 h, esto quiere decir que creció al 4,5 %; en 1974 Quito tenía 600.000 h, lo cual indicaba que desde el censo anterior se incrementó en 4,5% anual. En 1982 Quito no deja de aumentar su población, registra 866. 500 h, una tasa anual de 4.7% y, finalmente, en el año 1990 el censo da para la ciudad de Quito 1.094.000 con una tasa de 5,1%.¹² A escala nacional se puede observar este crecimiento en distintas décadas, detallan las cifras nombradas a continuación en noviembre 1950: 3.202.757, en noviembre 1962: 4.476.007, doce años más tarde, en junio

⁹ Íbid. Pág. 13

¹⁰ Nelson Gómez. *Pasado y Presente de la Ciudad de Quito*. Quito, Imprenta Municipal, 1995. Pág. 66

¹¹ Irving Zapater. *Los Setenta fotografías de César Moreno*. Quito, Ediciones Consejo Nacional de Cultura, La Mariscal, 2009. Pág. 9

¹² Nelson Gómez. *Pasado y Presente de la Ciudad de Quito*. Quito, Imprenta Municipal, 1995. Pág. 64

1974: 6.521.710, para luego llegar a noviembre 1982: 8.060.720¹³ y finalizar noviembre 1990: 9.648.189¹⁴ donde se podrá notar que la población ha crecido a pasos agigantados, sin contar con que hay muchos ecuatorianos en el exterior.

Este rápido crecimiento de la población afectó especialmente a las grandes ciudades, en especial Quito y Guayaquil, donde crecerán los cinturones de pobreza alrededor de los límites geográficos de la ciudad y los planos que proyectaba cada municipio. Los nuevos asentamientos de población coparon los pocos lotes disponibles en las viejas urbanizaciones y rápidamente se abrieron varios frentes de lotizaciones urbanas de todo nivel, que generaron, de un lado barrios burgueses y barrios medios y de otro, barrios populares, bastante precarios que dieron cabida a la migración campesina.¹⁵ El centro de Quito ya no era suficiente para la nueva dinámica urbana. Un ejemplo es la salida de las entidades bancarias del casco histórico, hacia La Mariscal, lugar que se reafirma en esta década como el boulevard de la ciudad, ofreciendo fondas, cafés culturales, almacenes de varias cadenas nacionales e internacionales. Provocando que poco a poco el comercio vaya desarrollándose hacia el norte de la urbe, donde por ejemplo comenzaría a funcionar el supermercado de La Favorita, que implementaba a través de un ordenado monopolio, innovadores servicios de comercialización de productos de primera necesidad.

En medio de los cafés del centro de la ciudad, que cerrarían para los inicios de los años setenta estaba el famoso Café 77, establecido en las calles Chile y Benalcázar, lugar donde se reunieron y realizaron sus actividades el grupo Los Tzántzicos a partir del 5 de diciembre de 1963. Mientras en las calles, las fiestas de la fundación de Quito eran celebradas al son de sanjuanitos, los Tzántzicos presentaron el monólogo *Réquiem por la*

¹³ Estadísticas 1950, 1962, 1974, 1982 en: Patricio Almeida Guzmán y Rebeca Almeida Arroba. *Libro de Estadísticas Económicas Históricas 1948 – 1983*. Serie Estadísticas históricas vol. 1. Editorial Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

¹⁴ *V Censo de Población y Vivienda 1990*. Resumen Nacional, INEC, Quito, 1991.

¹⁵ Nelson Gómez. *Pasado y Presente de la Ciudad de Quito*. Quito, Imprenta Municipal, 1995. Pág. 66

lluvia de José Martínez Queirolo¹⁶ (1931-2008), bajo la dirección de Marco Muñoz y la interpretación de Antonio Ordoñez¹⁷

¿Pero quiénes eran los Tzántzicos? Se trataba de un grupo de jóvenes intelectuales que buscaba romper con el “provincianismo cultural”. Cuestionaban las formas culturales establecidas con recitales y happenings¹⁸. Era una propuesta que proponía una conexión con los hechos culturales de América Latina y el mundo.¹⁹ Sin olvidar de vincular las propuestas culturales internas, porque no se conocía en Quito lo que se hacía un Guayaquil o en Cuenca y viceversa, por la labor ineficaz de los organismos encargados de la cultura en el país, (como la Subsecretaría de Cultura o La Casa de la Cultura) y la falta de interés y de comunicación por parte de los medios de comunicación y difusión ciudadana a escala nacional.²⁰ Algo que no ha variado mucho con el paso del tiempo, y que se puede constatar por ejemplo en la falta de espacios que tiene la difusión cultural en los medios masivos ecuatorianos.

¹⁶ José Martínez Queirolo fue un dramaturgo y narrador guayaquileño. Director del grupo de teatro del Colegio Nacional Guayaquil, del grupo universitario Ágora, Los Guayacanes y el grupo de la Espol, y del grupo Doscarátulas el cual fundó. Algunas de sus obras se han representado en Norteamérica y Europa, y se tradujeron a otros idiomas. Recibió el Premio Nacional de Cuento “José de la Cuadra”, Guayaquil en 1969, y el Premio Nacional “Eugenio Espejo”, 2001. Entre sus obras se destacan: *La casa del que dirán*, *Cuestión de vida o muerte* (1979), *Los unos vs. los otros* (1970), *Q.E.P.D.* (1972).

Tomado de Panorámica de la Literatura Ecuatoriano del Siglo XX a comienzos del Siglo XXI Página de la Editorial Mayor Books y la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literatura de la Universidad Central del Ecuador, <http://www.literaturaecuatorialiana.com/paginas/josmartq.htm>. Acceso: Mayo del 2011.

¹⁷ Susana Freire García. *Tzántzismo: tierno e insolente*. Libresa, Quito, 2008. Pág. 48.

¹⁸ El happening nace en Nueva York en 1952. El encuentro entre Merce Cunningham, John Cage y Robert Rauschenberg en el Black Mountain College apuntó a la necesidad de un tipo de arte en cuyo seno convergieran múltiples actividades creadoras: pintura, escultura, poesía, danza, música, cine diapositivas, discos, radios, etc. El happening nace con la voluntad de ser un medio mezclado, síntesis interdisciplinaria de configuración espacio-ambiental. Rompe el comportamiento convencional del espectador ante la obra y amplía la percepción sensorial del individuo. En: Varios Autores. *Historia del Arte*, Espasa Calpe, S.A., España, 1999. Pág. 1338

¹⁹ Entrevista de Hernán Ibarra a Ulises Estrella, “El Radicalismo de los Tzántzicos”. 2002, en Alicia Ortega Caicedo, edit. *Sartre y nosotros*, Editorial El Conejo y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2007. Pág. 253.

²⁰ Freire García, Susana; *Tzántzismo: tierno e insolente*; Libresa, Quito, 2008. Pág. 43.

El Café 77 se convirtió en el lugar de encuentro obligado para quienes deseaban participar de recitales poéticos, coloquios sobre arte contemporáneo, exposiciones de pintura, representaciones teatrales, en contraposición con el ambiente conservador impuesto por la Dictadura Militar.²¹ Incluso en 1965 fue cerrado momentáneamente por orden de la Intendencia General de Policía. Para tratar de parar las reuniones que muchas veces a más de brindar arte, generaban espacios de debate político.

El Grupo de los Tzántzicos estuvo conformado inicialmente por: Ulises Estrella, José Félix Silva y Euler Granda. Luego se adherirían los conocidos literatos y hombres que han trabajado por la cultura: Alejandro Moreano, Abdón Ubidia, Agustín Cueva, Fernando Tinajero, entre otros. La importancia de este grupo no es sólo por lo que hicieron durante esta época del Café 77, sino lo que a lo largo de los años hicieron o siguen haciendo como es el caso de Ulises Estrella, actual Director de la Cinemateca Nacional. Retornando a mediados de los sesentas, encontramos algunas organizaciones impulsadas por los tzántzicos, como La Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, el Teatro Politécnico y Revista *La Bufanda del Sol*. Sin duda esto será una gran base para los setenta, porque con ello se luchará por un mayor trabajo por parte de la Casa de la Cultura hacia la promoción artística y cultural. En el ámbito del teatro se dará el primer camino hacia la profesionalización con la llegada de Fabio Pacchioni y la revista antes mencionada *La Bufanda del Sol* dará apertura a que se valore la literatura ecuatoriana fuera del país y haya un intercambio literario latinoamericano.

Por otra parte, las galerías de artes se van convirtiendo en un negocio lucrativo para empresarios y artistas. Con ello ayudó mucho al desarrollo del arte plástico principalmente, que hasta logró valorarse en el extranjero. También se abrieron nuevos cines: el “República”, “Los Gemelos”, el “Iñaquito”. Además de esa vieja tradición venida a menos con el tiempo e iniciada en nuestra ciudad por el “Variedades”, en plena Plaza del Teatro.²² Lugar donde Ernesto Albán (1912-1984) más conocido por su célebre personaje “Don Evaristo Corral y Chancleta” se hizo famoso con sus “Estampas Quiteñas” y que en el año

²¹ Freire García, Susana; *Ibíd.*, Pág. 47

²² Zapater Irving. *Ibíd.* Pág. 12

de 1972 cumplía 40 años de trayectoria. En ese mismo año se cimentó la carrera de un gran representante de las artes escénicas como es el maestro Wilson Pico, quien forma el Ballet Experimental Moderno (BEM) y que se constituyó en el primer grupo de danza moderna del país. Pico es director y coreógrafo, y junto con Diego Pérez presentaron su primera temporada en la Concha Acústica de Luluncoto,²³ en el sur de Quito, comienza a generar que en la ciudad, la difusión artística se tome nuevos espacios.

Este año de 1972 será un año convulsionado con la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas en febrero, siendo nombrado el general Guillermo Rodríguez Lara, Jefe de Estado. Él anunciaba un gobierno nacionalista y revolucionario, prometiendo la ejecución de un programa de reformas sustanciales como la agraria, tributaria y un conjunto de acciones para beneficio popular y con esto reorientar a la sociedad ecuatoriana para que dejara de “ser económicamente subdesarrollada, socialmente injusta y políticamente dependiente”.²⁴ Durante esta época el gobierno captó nuevos recursos que permitieron levantar la infraestructura vial, energética y sanitaria atendiendo a las demandas sociales. Hubo asociación y captación de capitales nacionales y extranjeros en la creación y fortalecimiento de bancos, el sector financiero, industrias, medios de transporte, producción y distribución de petróleo y electricidad. Tanto el auge económico como el discurso modernizador y desarrollista contribuyen a la consolidación de una sociedad de consumo cultural más que de producciones culturales, siendo la oferta la que se encargará de reorientar y dirigir las demandas.²⁵ De esta manera se acrecentaría la conciencia de la necesidad de creación de políticas culturales. En el Ecuador, lamentablemente, tal conciencia florecería sólo en unas poquísimas individualidades más lúcidas, al margen de gobernantes castrenses y sus modestísimos y encogidos funcionarios de cultura.²⁶ Esto a consecuencia de que al “desarrollo” se lo tomaba como un modelo para ejecutar obras de

²³ Natasha, Salguero. *Wilson Pico: 40 años en escena*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007. Pág. 274.

²⁴ José Moncada Sánchez. “La Economía Ecuatoriana de los sesenta a los ochenta”, en: Enrique, Ayala Mora (edit.) *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 11, Época Republicana V. Quito, Corporación Editora Nacional, 1991. Pág. 69.

²⁵ José Sánchez Parga. *Actores y Discursos Culturales Ecuador: 1972 – 88*. Quito, Centro Andino de Acción Popular, 1988. Pág. 35.

²⁶ Hernán Rodríguez Casteló. *1969 -1979 Diez años de Cultura en el Ecuador*. Publitecnica, Quito, 1980. Pág. 14

infraestructura, modernizar el estilo de vida a través de tecnología y modelos estadounidenses o europeos, pero no se tomaba al desarrollo como un modo de pensamiento, un cambio en la mentalidad, que debía ser trabajado a partir del modo de vida en el Ecuador y el contexto histórico latinoamericano. Así la política nacionalista no cuajaba del todo.

*“Fue esta faceta progresista del gobierno la que concitó el apoyo de la izquierda, que no por eso dejó de señalar las limitaciones del régimen en su misma política nacionalista, ni de luchar porque el proceso alcanzara etapas más avanzadas, al mismo tiempo que la oligarquía criolla y el imperialismo hacían todo lo posible para frenarlo”.*²⁷

Como los discursos y las prácticas estatales se centrarían en el desarrollo, en 1973 se trató de dar paso hacia el “desarrollo cultural” realizando el 1 de mayo el Decreto Supremo 84, la Ley Nacional de Cultura. Pero ni el Estado ni la misma sociedad civil en este período histórico fueron capaces de elaborar los contenidos de este discurso; en otras palabras en qué consiste tal “desarrollo cultural”.²⁸

Sin embargo, éste sería un importante paso para gestionar la cultura, incluso buscar que los actores y productores culturales muestren la deficiencia que había en el área, pese a que muchos aliados a la Casa de la Cultura (CCE) se sentían conformes con lo realizado hasta ese punto, pero este organismo estaba lejos aún de acercarse a la comunidad y se concentraba hacia el lado de la burguesía intelectual. El apoyo que recibió la CCE del gobierno militar se direccionó básicamente a la terminación y construcción del Edificio de los Espejos y el Teatro Prometeo.

Una importante novedad la propició el gobierno militar cuando, a mediados de 1975, intuyó un sonado premio cultural, en memoria de uno de nuestros más ilustres personajes

²⁷ Agustín Cueva; “El Ecuador de 1960 a 1979” en Enrique Ayala Mora, editor; *Nueva Historia del Ecuador*, Volumen 11, Época Republicana V; Corporación Editora Nacional, Quito 1991. Pág. 168.

²⁸ Hernán Rodríguez Casteló. 1969 -1979 Diez años de Cultura en el Ecuador. Publitecnica, Quito, 1980. Pág. 40.

históricos, Eugenio Espejo.²⁹ El primer premio sin duda alguna fue entregado a uno de los mejores literatos y trabajadores a favor del desarrollo cultural que ha tenido este país, Benjamín Carrión (1897-1979) autor de “*Atahualpa*” (1934), *Índice de la poesía* (1937), García Moreno: *El Santo del Patíbulo* (1959) entre varias obras más. Durante esta década este premio también fue conferido a Jorge Carrera Andrade (1903-1978) y a Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993).

El 13 de noviembre de 1975 se realizó una gran huelga nacional en la cual participarían cerca de medio millón de trabajadores, en diciembre se daría una marcha campesina y así empezaba el país a convulsionarse, seguido de una serie de protestas por el alza del transporte y los víveres.³⁰ Provocando que la remoción de Rodríguez Lara sea la mejor alternativa para lograr la tranquilidad del país. El 12 de enero de 1976 se formaría el Consejo Supremo de Gobierno integrado por: el Vicealmirante Alfredo Poveda Burbano, el General Guillermo Durán Arcentales y el General Luis Leoro Franco.

Esta fase de transición se caracterizaría por la suspensión de la ideología de un gobierno nacional desarrollista – revolucionario. En cuanto a la Reforma Agraria que había generado tanto caos con el gobierno anterior, se suspendió la aplicación del artículo 25 que “preveía que a partir de 1976 fuesen expropiados los latifundios insuficientes o deficientemente cultivados”.³¹ También se eliminan los impuestos a los exportadores de banano, pero se crean gravámenes para muchos productos de consumo popular. Otra particularidad sería el trabajo del gobierno para lograr la transición hacia la democracia, que muchas veces se vio atentada por varias pugnas militares. Por otra parte y aunque parezca contradictorio este gobierno se caracterizó por su represión a los sectores obreros, es recordada la masacre a los trabajadores que se dio el 18 de octubre de 1977 en el Ingenio Azucarero de AZTRA. De igual manera se restringió a los movimientos estudiantiles y de maestros con la ilegalidad de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE) y Federación de Estudiantes del Ecuador (FESE).

²⁹ Irving Zapater. *Ibíd.* Pág. 16

³⁰ Agustín Cueva. *Ibíd.* Pág. 177.

³¹ *Idem.* Pág. 178.

Volviendo al año 1976 el paisaje quiteño sería alterado y dividido en la loma del Panecillo, con una obra que generó polémica. Se trata de la popularmente llamada “Virgen del Panecillo” escultura de 45 metros de alto que realizó el artista español Agustín de la Herrán Matorral, con cerca de siete mil piezas de aluminio, con base en la Virgen de Quito realizada por el talentoso escultor de la etapa colonial Bernardo de Legarda. Esta escultura se encuentra en un sitio estratégico, divide la parte centro y norte de Quito con la del sur, hay quienes incluso reclaman el hecho de que la Virgen esté de espaldas al sur. Sin embargo la población del sur de Quito no era tan grande como es en la actualidad. Este sitio es uno de los íconos turísticos de la ciudad, desde donde se puede tener una de las mejores apreciaciones de la mayor parte de la ciudad y los montes, valles y volcanes cercanos.

En cuanto a la cultura en 1977, exactamente el 11 de noviembre, se realizó la Ley de Educación y Cultura donde se hace referencia a la “preservación, desarrollo y difusión de la cultura”, en el artículo 58. Pero no se generó cambio notable por la manipulación por parte del Ministerio de Educación y el Director de la Casa de la Cultura. Lo interesante es que se creó el Consejo Nacional de Cultura, que a decir de Hernán Rodríguez Castoló debía estar integrado por el Ministro de Educación, Director de la CCE, un representante del CONESUP, el presidente de la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica y el representante de las Academias Nacionales. Sin embargo, dicho organismo careció de la presencia de la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, hecho que provocó que haya una desarticulación entre temas presupuestarios y de planificación nacional con los proyectos que pueda realizar dicho Consejo Nacional de Cultura.

*La creación del Consejo Nacional de la Cultura tenía enjundia: aspiraba a integrar el desarrollo cultural al proceso del desarrollo nacional. (...) Con el tiempo el Consejo que aún existe – redujo su acción a conocer el plan natural de labores del director de la Casa de la Cultura, sin analizarlo ni entenderlo mayormente, y dar cada año un voto de aplauso a la labor realizada durante el año transcurrido, también sin el menor sentido.*³²

³² Hernán Rodríguez Castoló. *Ibíd.* Pág. 15

En el año de 1978 una gran noticia se daría en el ámbito local y con ello se incrementaría la responsabilidad sobre los quiteños, las autoridades municipales y patrimoniales. Se trata de la declaratoria como bien perteneciente al Patrimonio Cultural de la Humanidad del Centro Histórico de Quito, fue realizada por parte de la Unesco y su Comité Intergubernamental para la protección de la cultura mundial. Gracias al gran trabajo que realizó Rodrigo Pallares director del Instituto de Patrimonio Cultural, se logró que Quito sea, junto con Cracovia, ciudad de Polonia, las primeras urbes en tener dicho título, lográndose el reconocimiento de Quito por sus valores culturales acumulados en medio de un paisaje natural de singular belleza, así como por su buen estado de conservación.³³

Pero para llegar a tal mención se había trabajado años atrás con la protección del Centro Histórico que se concretó en una primera ordenanza en 1967, ampliada y mejorada con el paso del tiempo, para detener la destrucción de bienes inmuebles del casco histórico de la ciudad, ya que antes y durante esta etapa petrolera, fueron demolidos varios edificios como la Biblioteca Nacional, el Pasaje Royal, el Edificio del Banco de la Previsora e incluso el edificio de la Municipalidad, que fueron remplazados por plazas o edificios modernos que rompieron la sincronía de las construcciones coloniales y republicanas. Con la declaratoria de la Unesco estos perjuicios a la arquitectura de esta zona de Quito fueron detenidos y se adquirió mayor responsabilidad para con la conservación. Paulatinamente esto significaría grandes cambios, como la reubicación de comerciantes, la reconstrucción de casas, el adecentamiento de calles, la revalorización cultural entre otras reformas, para mejorar la oferta turística.

Se acercaba 1978, año en que empezaría a darse la transición a la democracia, cuando el 15 de enero de 1978 se realizaría la consulta sobre el mejor proyecto de Constitución, ganando el más progresista. Para luego convocar a elecciones presidenciales las mismas que se desarrollarían el 16 de julio de 1978, ganando Jaime Roldós Aguilera (1940-1981)

³³ Alfonso, Ortiz Crespo. “Quito en el siglo XX: Ciudad y Arquitectura” en: Fabián Corral Burbano de Lara edit. *Testigo del Siglo: El Ecuador visto a través del Diario EL COMERCIO*; Quito. EL COMERCIO, 2006. Pág. 97.

candidato del CFP y Sixto Durán Ballén. Al año siguiente el 29 de abril de 1979, Roldós obtendría la ganancia con una mayoría abrumadora y se convertiría en el primer Presidente de la República en la vuelta a la democracia.

Así las dictaduras militares ecuatorianas del período petrolero desperdiciaron una excelente coyuntura para vitalizar el proceso cultural ecuatoriano, formular una política cultural y dotarla de los medios para traducirse en acción cultural orgánica.³⁴ El boom petrolero resultó efímero en cuanto a la redistribución de los réditos económicos, también en la obra social y política. El aparato estatal mantuvo viejas estructuras sin realmente modernizarse profundamente, el Ecuador todavía no pudo conformarse como un sólido Estado incluyente, las regiones de la Costa, Sierra y Oriente seguían divididas, peor aún la región del Archipiélago de Galápagos. Asimismo el incentivo del desarrollo artístico y la difusión de la cultura, fue muy limitado, mayormente marcado por individualidades o destinado al monopolio a través de la Casa de la Cultura.

La política de sustitución de importaciones no fue obra de la “perversa burocracia” en contra de la actividad privada, sino un mecanismo para proteger la industrialización del país, que se había convertido en el eje de la propuesta desarrollista. Otra cosa es que esta política se haya desvirtuado y que haya conducido a ineficiencias protegidas y con ello mayor concentración de riquezas en pocas manos.³⁵ Esto tuvo como consecuencia que la falta de una política ordenada hacia el crecimiento de la capacidad competitiva del país dejara al Ecuador lejos de las exigencias del mercado mundial, a pesar de la congelación del valor de cambio de la divisa estadounidense, el dólar se mantuvo en el valor de 25 sucres el cambio durante esta década.

³⁴ Hernán Rodríguez Casteló. *Ibíd.* Pág. 16

³⁵ Alberto Acosta. *Breve Histórica Económica del Ecuador*. Quito, Corporación Editora Nacional, 2003. Pág. 136.

1.2 Producción teatral en Quito en los años setenta

Para hablar del teatro producido durante la década del setenta en la ciudad de Quito, hay que tomar en cuenta que en los años sesenta se generó un teatro político, marcado por ideas latinoamericanas de izquierda, del existencialismo, del marxismo, socialismo y de los movimientos surrealistas del continente. Las agrupaciones de teatro se constituyen a partir de diferentes grupos, sean sindicales, universitarios, partidistas, etc, batallan para defender sus ideales a capa y espada. Lo cual hace interesante el análisis sobre sí cuando la sociedad es representada en el teatro; es para condenarla, para entenderla, o para educarla, etc.

Los sesentas dan nuevos referentes teatrales, ya totalmente alejados del modelo europeo que prevalecieron las primeras décadas del siglo XX y se convierte en contestatario con el referente estadounidense.

Además del teatro político en los sesenta se dio la oportunidad que la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito a pesar de estar tomada por la dictadura, a través de la UNESCO envió en calidad de experto al maestro italiano Fabio Pacchioni, quien ya había tenido un primer contacto con el grupo antes mencionado Tzántzicos. Pacchioni puso en marcha grupos de teatro y convocó a un seminario de actuación, al cual asistieron 150 personas, siendo procedentes de varias agrupaciones, a la vez que otros fueron de las compañías tradicionales.

Según Patricio Vallejo: Pacchioni incorporó a la práctica del actor una técnica de trabajo corporal muy rigurosa, y centró su atención en el trabajo del actor, cuestiones que en el teatro tradicional pasaban desapercibidas y a las que la gente del teatro ecuatoriano no estaba acostumbrada.³⁶

Y es que Pacchioni va a traer nuevos elementos para el teatro ecuatoriano. Quien fuera su asistente, Antonio Ordóñez mencionaría que dicho director traería elementos básicos para la formación del actor, como el desarrollo del lenguaje corporal, técnicas teatrales

³⁶ Patricio Vallejo. “El Teatro: La forja de una tradición, el nuevo teatro”, en: Varios Autores. *Enciclopedia del Ecuador*, Grupo Océano, España 1999. Pág. 620.

derivadas de Brecht³⁷ (1898-1956) y Stanislavski³⁸ (1863-1938), caracterización de los personajes, preparación física del actor, entre otros elementos. Estos se trabajarían durante nueve meses. Al cabo de los cuales se montó el primer espectáculo consistente en tres obras cortas: “*La guarda cuidadosa*” de Cervantes, “*Las Aceitunas*” de Lope de Rueda y la “*Farsa de Messié de Patelin*” (anónimo francés). A estas obras le siguieron temporadas en las que se puso en escena obras de los autores nacionales como “*El Tigre*” de Demetrio Aguilera Malta, “*El velorio del albañil*” de Augusto Saccoto Arias, “*Montesco y su Señora*” de José Martínez Queirolo, “*El Pasaporte*” de Ernesto Albán Gómez.³⁹

Por un lado esto pudo haber sido criticado o por otro aceptado, pero creo que es importante tomar en cuenta que estos cambios muchas veces no fueron de la mano con las

³⁷ Berthold Friedrich Brecht, que nació en el seno de una familia burguesa de Augsburgo, ciudad de Baviera, en 1898. Desarrolló una nueva forma de teatro que se prestaba a representar la realidad de los tiempos modernos, y se encargó de llevar a escena todas las fuerzas que condicionan la vida humana. Su llamado teatro épico, narrativo, continúa apuntando en las escenificaciones de hoy a provocar la conciencia crítica de espectadores y actores. Hizo gala de antisentimentalismo, así como de su condolencia para los pobres y su sufrimiento, al tiempo que atacaba la falsa respetabilidad de los burgueses. Brecht figura entre los autores más importantes del siglo XX. Es el prototipo de intelectual revolucionario que ha tratado descifrar la realidad a través del arte. Todas las obras de Brecht están absolutamente ligadas a razones políticas e históricas y tienen un sobresaliente desarrollo estético. Brecht escribió y adaptó numerosos textos en prosa y en verso y más de 40 piezas de teatro, además de un sinnúmero de escritos sobre el teatro, anotaciones sobre sus obras, indicaciones para los actores y esbozos de formas teatrales. Publicó una serie de importantes ensayos referidos a la función del teatro, entre los que se destacan *Popularidad y realismo* (1938), *Observación del arte y arte de la observación* (1939).

En: Bertold Brecht

http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_b/0030_brecht_bertold.htm Acceso en Mayo 2011

³⁸ Constantin Stanislavski (1863-1938) nacido en Rusia. Dirigió el Teatro de Arte de Moscú representando, con gran éxito, obras de Chejov, Gorki, Ibsen y Maeterlinck. Entre los autores clásicos que puso en escena destacan Shakespeare, Molière, Goldoni, Pushkin y Gógol. Su principal aporte al teatro es la técnica interpretativa basada en el realismo psicológico y cuya intención es que el actor proyecte de la manera más real el mundo emotivo de los personajes. Según el método el actor debe reflejar los sentimientos que, en una situación dada, pueden experimentar sus personajes, exige que el actor que represente al protagonista conozca los impulsos vitales que animan al personaje.

Autor de *Un actor se prepara y La construcción del personaje*. Marissa Aznar Pina, Teatro de finales del Siglo XIX En: A Escena, portal de Teatro.

http://www.catedu.es/escena/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=78, Acceso en Abril del 2011.

³⁹ Franklin Rodríguez Abad, *Tres décadas de Teatro Ecuatoriano (1960 – 1990) Búsqueda de una Expresión Nacional*, archivo pdf de la página web: www.freies-theater.de (Teatro Estudio Libre)

modificaciones sociales, ya que en varias ocasiones en el Ecuador ha habido importantes revolucionarios del pensamiento, pero que por falta de comprensión y de comunicación no fueron debidamente tomados en cuenta.

Como fruto del proceso de formación teatral salieron los primeros treinta egresados con quienes Pacchioni formó el grupo Teatro Ensayo, poniendo en escenificación al poema de César Dávila Andrade *“Boletín y Elegía de las Mitas”* con un lenguaje expresionista y con mayor intensidad corporal. Este grupo años más tarde pasaría a ser dirigido por Antonio Ordóñez, su discípulo. Mientras Pacchioni formaría con otras pretensiones el Teatro Popular Ecuatoriano.

En 1966, La Escuela de Teatro de la CCE comenzó a funcionar, luego de que había pasado la intervención a este organismo cultural por parte de la Junta Militar. Convirtiéndose en el centro de reactivación del movimiento teatral ecuatoriano.

“Pacchioni y sus alumnos encuentran un lenguaje plástico de corte expresionista, cifrado en movimiento corporal, para dar forma escénica a un poema de denuncia, escrito con la pasión de Neruda del “Canto General”. El éxito de este montaje (1967) es apoteósico y marca una dirección que posteriormente va a continuar Antonio Ordóñez con el Teatro Ensayo, lo que dará sus resultados más brillantes en otro de los montajes que van a pasar a la historia del teatro ecuatoriano, como es la escenificación de la novela de Jorge Icaza “Huasipungo”. Esta obra se lleva a escena en 1970 dirigida por el propio Antonio Ordóñez”

(...) el Teatro Ensayo encontró una forma apropiada para dominar el amplio material narrativo, a través de una puesta en escena, inconvencional y dinámica, cifrada en la utilización libre de recursos expresivos, para crear imágenes plásticas corporales, de gran efecto visual, que recreaban en forma gráfica la cruel situación del indio ecuatoriano.⁴⁰

Sin embargo para 1968 la CCE decide cancelar el contrato a Fabio Pacchioni, ya que empezó a ser cuestionado tanto por sectores del teatro tradicional, como por los sectores radicales de la izquierda política del país.⁴¹ Inmediatamente Pacchioni fundaría el grupo independiente, el Teatro de La Barricada, destacándose con trabajos como: *Libertad, libertad y Los inocentes*.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Patricio Vallejo. *Ibíd.* Pág. 626.

En 1970 se presentarían las últimas temporadas del Teatro Independiente de Francisco Tobar García, director de larga trayectoria quien ponía en escena sus dos últimas obras “El Búho tiene miedo de las tinieblas” y “Asmodeo Mandinga”. Tobar García quien dedico su vida al teatro se retiraba y eso también marcaba en el ámbito teatral ecuatoriano, incluso Hernán Rodríguez Casteló dejaría la crítica teatral, lo cual fue lamentable para el desarrollo de la crítica de este arte. En ese año también aparecería en Quito en grupo de teatro “El Muro”.

En 1971 se fundó el grupo Teatro Experimental de la Universidad Católica, también llegó otro enviado por la UNESCO, Pascal Monod quien trajo el método de Jerzy Grotowsky⁴² (1933-1999), pone su única obra “*Las Tentaciones de San Antonio*” con el estoico y reducido grupo, que resistió su intenso y ortodoxo entrenamiento, con el cual asiste al III Festival de Manizales en Colombia.⁴³ También en estos años el país va a vivir un enriquecimiento cultural con la llegada de mucha gente por el exilio voluntario u obligatorio al que se vieron obligados por las dictaduras del Cono Sur.

Un hecho muy importante para el teatro quiteño se realiza en 1972 al producirse el primer Festival de Teatro Latinoamericano en Quito, con la presencia de grandes personalidades del medio teatral latinoamericano como: Augusto Boal (1931-2009), Enrique Buenaventura (1925 -2003) quien fuera director del Teatro de la Candelaria de Colombia; Carlos Giménez (1946-1993), Atahualpa del Cioppo (1904-1996), entre otros. Los

⁴² El polaco Jerzy Grotowsky ha sido uno de los grandes renovadores de la escena, que junto con su discípulo Eugenio Barba, han ejercido una gran influencia en la nueva escena. Grotowsky entiende el teatro como un espacio para la comunicación espiritual, donde se celebra una ceremonia que lleva a los espectadores a la catarsis. La representación es un acto ritual, en el cual el público queda implicado directamente, estando situado muy cerca de los actores. Grotowsky piensa que debe abandonarse la idea de << teatro total >>. y que lo que hay que hacer, en vez de añadir elementos, es suprimirlos para que el hecho teatral alcance su pureza. Dice, que el teatro puede existir sin luz, sin música, sin vestuario, sin decorados, sin texto, pero no sin actor. Establece así, los principios del << teatro pobre >>, convirtiendo al actor en el eje del espectáculo. Por ello investiga profundamente, sobre la naturaleza de la actuación, instaurando un entrenamiento que permita al actor construir su propio lenguaje, a partir de sus dos herramientas: el cuerpo y la voz. En Teatro técnico para actores, grupos y salas. Producida por Carlos Canavese (R) 1999 <http://www.teatro.meti2.com.ar/teatristas/notables/grotowsky/grotowsky.htm>

⁴³ Franklin Rodríguez Abad, *Tres décadas de Teatro Ecuatoriano...* ídem.

festivales tuvieron lugar en varios países y con ello se realizó un intercambio de propuestas sobre lo que esta nueva etapa del teatro significaba.

En el 73 se abrió la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador lo cual denotaba que al arte teatral se le trataba de dar mayor seriedad y un camino hacia la profesionalización. La creación de esta escuela dio un impulso significativo a la expansión del teatro, por ser el primer medio para la institucionalización y reconocimiento del teatro como profesión. Aún cuando las expectativas con que se creó fueron demasiado grandes, ya que el modelo adoptado fue una copia de lo que se realizó en la Universidad de Chile, y por ende no se acoplaba a la realidad teatral de Quito, que no tenía historia académica y por lo tanto tampoco tratamiento riguroso para la formación artística. Lo cual trajo deserciones y críticas a este nuevo centro de formación.⁴⁴

Después en 1975 el Teatro Ensayo y el Teatro Quito se unían para hacer una obra que consistía en representar fragmentos fílmicos de Charles Chaplin (1889-1977), que fuera interpretado por el gran mimo ecuatoriano José Vacas, acompañado de quien fuera una de las mejores actrices de la época Isabel Casanova. Espectáculo al cual Franklin Rodríguez califica de inolvidable por su extraordinaria calidad poética y actoral.

También Ilonka Vargas creó el Taller de Teatro Popular en 1977 al cual se unieron actores latinoamericanos y ecuatorianos para trabajar bajo la dirección de María Escudero quien venía del Teatro Libre de Argentina. Escudero sería una maestra, en todo sentido de la palabra, de quienes se convertirían en directores o miembros de grupos de teatro de las posteriores dos décadas.

Para el año de 1977, de la mano del director belga Carlos Theus y su unión con un grupo argentino de dos actores y dos actrices llamado Arlequín que venía del exilio, entre ellos Arístides Vargas, se funda el grupo “Mojiganga”. Así se ponen en escena obras de Darío

⁴⁴ María Fernanda Buendía Gutiérrez. *Tesis para la obtención de licenciatura en Antropología: Teatro cómico y cambios culturales en Quito*. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2009. Pág. 33

Fo y otros de su creación. Este grupo “realiza experiencias interesantes con elementos del teatro popular, tratando de extraer recursos escénicos a partir del estudio de los recursos de la “Commedia dell’arte y su fusión con elementos de la fiesta popular ecuatoriana.”⁴⁵ Sin embargo este grupo se separaría. Ernesto Suárez formaría en Guayaquil el grupo El Juglar, mientras que Vargas entraría en el proceso de creación de su futuro grupo de teatro Malayerba.

En el 79 se inicia uno de los grupos actuales más importantes del país “Malayerba”, que a la vez creó un laboratorio para jóvenes, con las importantes enseñanzas de Charo Francés, Arístides Vargas, María Escudero, Carlos Michelena, entre otros. Este grupo irá en búsqueda de un lenguaje propio que caracterice al teatro ecuatoriano y latinoamericano. Éste sin duda será el punto de partida de la investigación, por lo cual se ahondará en detalles más adelante, no sólo por lo que significa Malayerba, sino por el período de transición en que se encuentra el Ecuador, lo cual afectará todo contexto social, económico, político y por lo tanto el contexto cultural.

⁴⁵ Franklin Rodríguez Abad, *Tres décadas de Teatro Ecuatoriano (1960 – 1990) Búsqueda de una Expresión Nacional*, archivo pdf de la página web: www.freies-theater.de (Teatro Estudio Libre)

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Para sustentar el análisis sobre la producción cultural del teatro en Quito a finales de siglo XX se trabajará desde referencias y planteamientos teóricos que evalúan la cultura y el arte, su impacto en la sociedad a través de la historia. Con lo cual se trazan ejes de análisis, que permiten delimitar el estudio histórico, apoyándose de interpretaciones sociológicas y de estudios de la cultura, a la vez del arte como producción cultural.

Por ello, se ha propuesto trabajar desde la lectura y los elementos que ofrece la Nueva Historia Cultural ya que “al igual que sus vecinas (la historia económica, la historia política, las historia intelectual, la historia social, etc.), esta aproximación al pasado supone una contribución indispensable a nuestra visión de la historia como un todo, como “historia total, como solían llamarla los franceses.”⁴⁶ Porque los sujetos de estudio pueden analizarse de diversas ópticas, en este caso el teatro, pero el afán de esta investigación es indagar cómo y cuánto ha producido el teatro quiteño. Rompiendo así el estudio tradicional del teatro ecuatoriano a partir de una mera recolección de dramaturgia, de compañías o de actores, que parecen no estar ligados a un proceso de creación cultural, al igual que al contexto político, económico y social. Tal es el caso de la mayor obra sobre teatro ecuatoriano distribuida en seis tomos llamada: Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano, escrita por Ricardo Descalzi y publicada en el año de 1968 en Quito. De gran aporte en cuanto a que ofrece una panorámica de la producción teatral desde tiempos coloniales hasta los años sesenta del siglo XX, pero carente de la lectura del proceso histórico.

Entonces al escoger la visión de la historia cultural como marco teórico se pretende empezar a contribuir en el conocimiento de la “historia total” del teatro de la ciudad de Quito. Leyendo al teatro como promotor de cultura y como parte de la cultura de la ciudad, entendiendo los procesos que han tenido que pasar, para que este campo artístico se desarrolle, así como sus principales gestores y protagonistas.

⁴⁶ Peter Burke. *¿Qué es historia Cultural?*, Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona 2006, Pág. 153

Para comenzar se hará una lectura sobre la evolución de la historia cultural, la cual Jean – François Sirinelli define de manera precisa “historia cultural es la que se asigna el estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano cuya naturaleza puede variar –nacional o regional, social o política-, y que analiza la gestación, la expresión y la transmisión. ¿Cómo representan y se representan los grupos humanos el mundo que los rodea?”⁴⁷ Agregando a Ernest Cassier quien manifiesta que la historia cultural interroga el pasado preguntándole cómo se percibió e interpretó la gente en su momento, sobre las motivaciones materiales, mentales y sociales que influyeron, respectivamente, en modos de percepción y creación de sentido y sobre los efectos derivados de ello.⁴⁸

Sin duda esta rama de la investigación histórica interrogará lo que necesitamos saber para conocer de manera amplia y a la vez específica sobre la producción teatral en Quito. Sus “motivaciones” como manifiesta Cassier, así como su modo de representación dentro de su espacio, que en este caso es el local- Quito, como manifiesta Jean – François Sirinelli.

Sin embargo he decidido trabajar con Peter Burke, historiador británico especialista y profesor en Historia Cultural, en la Universidad de Cambridge, quien en sus obras *¿Qué es historia cultural? Y Formas de la Historia Cultural*, narra la evolución de esta ciencia, su unión con conceptos antropológicos, pero también sus planteamientos que difieren y los convierten en cuestionamientos históricos. Su ruptura con el tradicionalismo, los nuevos conceptos para entender a que llamamos cultura, desde que punto de vista se puede analizar a la cultura, sea microhistoria, representaciones, prácticas, historia material, etc.

⁴⁷ Jean Pierre Rioux y Jean François Sirinelli. *Para Una Historia Cultural*, Taurus, México, 1999, Pág. 21.

⁴⁸ Daniel Ute, *Compendio de Historia Cultural: Teorías, práctica, palabras clave*. Madrid, Alianza Editorial, 2005, Pág. 22

2.1 Desarrollo de la Historia Cultural

*“El término “historia cultural” se remonta a fines del siglo XVIII, al menos el alemán Johann Cristoph Adelung publicó un Ensayo de una historia de la cultura humana, 1782, mientras que Johann Gottfried Eichorn escribió Historia general de la cultura, 1796 – 1799, que presentó como una introducción a la Spezialgeschichte (historia especial) de las diferentes artes y ciencias.”*⁴⁹

La historia cultural ha estado en perpetua transformación con el pasar del tiempo, constantemente adaptada a las nuevas circunstancias del estudio y apreciación de la cultura. Por lo cual Peter Burke divide en cuatro fases a esta ciencia: la fase “clásica” en 1860, la fase de la “historia social del arte” que comenzó en la década de 1930, el descubrimiento de la historia de la cultura popular en la década de 1960, y la “nueva historia cultural”.⁵⁰ Son fases evolutivas del concepto de cultura, de la apreciación cultural de la sociedad; dejando a un lado contemplar a la historia política y económica como las de mayor jerarquía y contribuyendo a que las variedades de la historia no vayan de mayor a menor, sino sean completos necesarios para el entendimiento y el estudio de un objeto histórico en todas sus dimensiones.

El período clásico comienza a partir de dos importantes obras: *La cultura del Renacimiento en Italia*, del historiador suizo Jacob Burckhardt (1860) y *El otoño de la Edad Media* del historiador holandés Johan Huizinga. Este período también podría denominarse “clásico” por ser la época en la cual los historiadores culturales se centraban en la historia de los clásicos, un “canon” de obras maestras de arte, literatura, filosofía, ciencia, etc. Tanto Burckhardt como Huizinga eran artistas aficionados además de amantes del arte.⁵¹ Sin embargo, diferían de los historiadores del arte, porque establecían conexiones entre las diferentes artes, estudiando así un panorama cultural general. Con el que se pretendía leer el “espíritu de época” o *Zeitgeist* al cual Hegel dio concepto.

⁴⁹ Peter Burke. *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, Pág. 16.

⁵⁰ Peter Burke. *¿Qué es historia Cultural?*, Ediciones Paidós Ibèrica S.A, Barcelona 2006, Pág. 20.

⁵¹ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 20.

Algunos historiadores alemanes de la época se dedicaron al *Geistgeschichte*, que es un término que se puede traducir a historia del espíritu o de la mente, o también ser interpretado como historia cultural. Tampoco es casual que la historia cultural se desarrollara en el mundo de habla alemana antes de la unificación de Alemania, cuando la nación era una comunidad cultural más que política, ni que la historia cultural y política llegasen a concebirse como alternativas o incluso como opuestas.⁵² Entre los opositores a la historia cultural estaban los discípulos de Leopold von Ranke, quienes tachaban de “asuntos de aficionados” por no basarse en documentos oficiales de archivos ni contribuir a la tarea de construcción del Estado.⁵³

El analista de la historia cultural Daniel Ute explica que la forma burckhardtiana de ver la cultura, dejaba sin efecto las limitadas críticas de los discípulos de Ranke, porque en la obra de Burckhardt se encarna un potencial de transformación, pero también de destrucción, no en cuanto a ejercicio de un poder, como en el caso del Estado y la religión, sino a consecuencia de los numerosos e incontrolables cambios particulares individuales y sociales y, en especial, en virtud de la capacidad de reflexionar mediante el pensamiento y la creación artística sobre lo que es y lo que debe ser.⁵⁴ Su visión no era otra que entender al individuo y a la comunidad o a la sociedad, y la mutua relación que hay entre ellas.

Por otra parte estaba Huizinga quien en 1929, en un ensayo manifestaba que el principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones en obras literarias y artísticas. El historiador, sugería, descubre estos patrones culturales estudiando “temas”, “símbolos”, “sentimientos” y “formas”.⁵⁵ Con esta manera de investigación histórica, podríamos decir que se acercaba a lo que hoy llamamos historia de las mentalidades y antropología simbólica, pero en este caso Huizinga lo que

⁵² Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 21

⁵³ Lionel Gossman. *Basel in the Age of Burckhardt*, Chicago, 2000, Págs. 266 y 254. En: Burke, Peter; *¿Qué es historia Cultural?...Ibíd.* Pág. 21

⁵⁴ Daniel Ute. *Compendio de Historia Cultural...* *Ibíd.* Pág. 194.

⁵⁵ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 22.

pretendía era hacer un estudio que se asemeja a una lectura psicológica de la cultura, de la sociedad, del pensamiento, etc.

Este historiador se cuestionaba: “¿Qué clase de idea podemos formarnos de una época, si no vemos gente en ella? Si sólo podemos ofrecer descripciones generales, nos limitamos a crear un desierto y a llamarlo historia.”⁵⁶ Lo cual demuestra que Huizinga prioriza al momento de hacer un estudio de historia cultural el entendimiento del comportamiento de la gente, para con ello se llegue determinadas eventualidades o hechos y manifestaciones mediante las artes u otro medio de expresión.

Porque al estudiar por ejemplo símbolos o sentimientos, por más abstracto de suene, es un acercamiento hermenéutico hacia el comportamiento y construcción de la historia que hace día a día la gente en general. Es ahí donde radica la similitud con Burckhardt quien hizo relativamente poco hincapié en la historia de los acontecimientos, prefiriendo evocar una cultura pasada y resaltar lo que llamaba sus elementos “recurrentes, contantes y típicos”.⁵⁷

Además de estos dos importantes historiadores de la etapa “clásica” de la historia cultural, en esta época, viene la transición de la sociología a la historia social del arte, que se produce con la contribución de lo que se trabajaba en los departamentos de historia en Alemania. Entre aquellos académicos figuran el sociólogo Max Weber con su obra: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, en el cual se analiza las raíces culturales del sistema económico que dominaba Europa y Estados Unidos.⁵⁸ Más tarde aparece su discípulo: Norbert Elías con obras como: *El proceso de la civilización* y *El malestar en la cultura*, Elías decía escribir sobre “civilización” más que sobre la cultura, sobre “la superficie de la existencia humana” más que sus profundidades.⁵⁹

⁵⁶ Peter Burke. ¿Qué es historia Cultural?... Ibid. Pág. 23.

⁵⁷ Peter Burke. Ibid. Pág. 21.

⁵⁸ Peter Burke. Ibid. Pág. 23.

⁵⁹ Peter Burke. Ibid. Pág. 24

Luego aparecería Aby Warburg quien fue una de las figuras más influyentes de la historia cultural de estilo alemán, su meta era contribuir a la “ciencia de la cultura” porque era un gran admirador de Burckhardt. Peter Burke menciona que Warburg realizó estudios sobre la Italia del Renacimiento, se dedicó a estudiar la tradición clásica y sus transformaciones a largo plazo, centrándose en esquemas, fórmulas culturales o perceptivas, por ejemplo en los gestos que expresan emociones particulares.⁶⁰ Este modo de trabajo fue muy estimulante para el desarrollo de la historia cultural, incluso dadas las características de análisis psicólogos y filósofos daban su visto bueno.

A partir de estas premisas de Warburg y su aceptación en estudiosos de la historia que se reunían en la biblioteca de Hamburgo, se conforma el instituto que lleva su apellido. Pero a partir de 1933 cuando Hitler llega al poder en Alemania, dicho instituto se ve amenazado porque su fundador era judío a pesar de que Warburg ya había fallecido. Lo cual provoca una dispersión de sus miembros, generando una expansión de su teoría. La base del Instituto Warburg se trasladaría de Londres de la mano de Fritz Saxl y Edgar Wind quienes eran historiadores del arte. Mientras que Ernst Cassirer filósofo autor de *Filosofía de las formas simbólicas* junto con Erwin Panofsky reconocido por sus estudios de iconografía y el análisis del arte mediante las conexiones con la cultura y Ernst Gombrich estudioso de la historia de los símbolos, partieron hacia Estados Unidos.

Así se producía una importante diáspora de la historia cultural, que produciría que se adapten nuevas lecturas y nuevos conceptos, dados por los receptores de esta naciente manera de analizar la historia. Consecuente con esto uno de los conceptos que primarían a inicios del siglo XX en Estados Unidos “civilización” como para remplazar a cultura.

Al irse expandiendo la historia cultural también llegaron las críticas y una que vale tomar en cuenta es la crítica por parte del marxismo. Primero se decía que el enfoque clásico de la cultura estriba en que se halla “en el aire”, carente de contacto con cualquier base económica o social.⁶¹ Y es que las primeras obras de la etapa clásica fueron carentes de

⁶⁰ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 25.

⁶¹ Peter Burke. *Ibid.* Pág. 38.

análisis económico y así lo reconocería Burckhardt que en su estudio sobre el Renacimiento italiano le faltó hacer un análisis económico. Esta crítica fue muy contribuyente para el avance de la historia cultural, pero actualmente también debe ser considerada para la economía, porque el estudio de la cultura dará un panorama claro y amplio para el análisis económico. Y en general hay que priorizar la interdisciplinariedad en estos tiempos.

Continuando con la segunda crítica marxista en la cual se menciona que los historiadores culturales clásicos tienden a sobreestimar la homogeneidad cultural y de ignorar los conflictos culturales. Edward Thompson en su ensayo *Costumbres en común*, califica a la cultura de “termino aglutinador”, que amontona cosas, oculta distinciones y tiende a “empujarnos” hacia nociones excesivamente consensuales y holísticas.⁶² Por ello, el estudio de la cultura se replanteará; deberá abandonar las generalizaciones, y así poder profundizar más en lo heterogéneo, procurando no caer en el error mencionado, que provoca la creación de estereotipos para un grupo, una época, un lugar, etc. Logrando dar a conocer sólo una faceta de la cultura o ciertas características de esta como si ella fuera plana; manejada y receptada de una manera uniforme.

En el caso de este trabajo se optó por no estudiar el “teatro quiteño”, porque justamente se caería en la homogenización, que da la sensación de que se trata de un sólo tipo de actividad teatral, con una característica única, que la define como tal. Lo cual dista mucho del “teatro producido en la ciudad de Quito” desde donde se pueden estudiar las diferentes tipologías de actividad teatral, estéticas y grupos.

Peter Burke menciona que para no caer en el estudio de la homogeneidad cultural se puede estudiar las tradiciones culturales o tratar las culturas erudita y popular como “subcultura”, parcial aunque no totalmente separadas o autónomas.⁶³ Siendo una buena opción pero que también puede llegar a la homogenización por ejemplo: al hablar de cultura de élite o cultura popular, no se debe tampoco dar una categoría residual, como decir que lo popular

⁶² Peter Burke. *Ibid.* Pág. 39.

⁶³ Peter Burke. *Ibid.* Pág. 41.

es del pueblo de los que no son de élite. Hay que hablar en plural, como culturas populares, urbanas, rurales, etc. Porque en medio de ellas siempre hay variaciones, mas en el presente con las infinitas posibilidades de hibridización de la cultura a través de la posmodernidad, tema que se tratará más adelante.

Roger Chartier ha argüido que resulta prácticamente imposible etiquetar como “populares” los objetos o las prácticas culturales. Centrándose en los grupos sociales más que en objetos o en las prácticas, cabe alegar que las élites de Europa occidental en los albores de la Modernidad eran “biculturales”, participando de lo que los historiadores denominan “cultura popular” así como de una cultura erudita de la que quedaba excluida la gente ordinaria.⁶⁴

Cabe acotar que el término “cultura” no estaba muy trabajado, produciendo que en parte sea una causa para tender a la homogenización. Burckhardt por ejemplo hablaba de “alta cultura” o “cultura baja”. También el término “cultura” solía referirse a las artes y las ciencias. Luego se usó para describir los equivalentes populares de las artes y las ciencias: música popular, medicina popular, etc. Luego la palabra pasó a referirse a un vasto repertorio de objetos (imágenes, herramientas, casas, etc.) y prácticas (conversación, lectura, juego).⁶⁵

Con el pasar del tiempo el concepto de cultura fue a transformándose y ampliando su campo, como por ejemplo en 1871 el antropólogo Edward Tylor en su obra *Cultura primitiva* definía a la cultura desde su sentido etnográfico amplio como “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el artes, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.⁶⁶ La interpretación de la cultura, se convertiría en la interpretación de un modus vivendi. Tomando a la cotidianidad, los valores, los modos de vida como base de estudio, proviocado así que la historia cultural generara nuevos campos de acción y producción.

⁶⁴ Peter Burke. Ibid. Pág. 44.

⁶⁵ Peter Burke. Ibid. Pág. 45.

⁶⁶ Peter Burke. Ibíd. Pág. 45.

Sin embargo, recién en las décadas de 1960 y 1970 la historia cultural daría un giro antropológico en que se empezó a desarrollar la antropología histórica. Los historiadores se interesarían por los avances en los estudios antropológicos, algunos se especializarían en seminarios de antropología en países como Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña y verían que a través de los planteamientos teóricos esta ciencia se logra complementar con la función hermenéutica de la historia.

Uno de los antropólogos que ha inspirado a la mayoría de historiadores culturales de los últimos años del siglo XX, especialmente en Estados Unidos, es Clifford Geertz, con su “teoría interpretativa de la cultura”, criticando la definición de cultura de Edward Tylor, mencionada anteriormente, porque considera que “oscurece bastante más de lo que ilumina”. Quizá porque Tylor define cuáles son los sujetos de estudio, más no aclara cómo se los interpreta dentro de lo que considera cultura.

Geertz hace hincapié en el significado y en lo que denomina, en un famoso ensayo homónimo “descripción densa”. Su propia definición de cultura la describe como “un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos, mediante los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella”.
67

Según Burke, Geertz logra demostrar su modo de interpretar la cultura en sus trabajos etnográficos, especialmente en su obra “Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX” en donde interpreta una pelea de gallos como un “drama filosófico” que es clave para comprender la cultura balinesa. Siendo un ejemplo de cómo un símbolo, en este caso la pelea de gallos balinesa con sus particulares características y todo lo que ello implica, generará ciertos significados que influyen en la contextualización de una parte de la cultura balinesa, con el fin de que se logre una interpretación de ella.

Hay que tomar en cuenta que para lograr divisar los símbolos y sus significados, es recomendable hacer un trabajo que vaya de lo específico a lo global. Logrando así una

⁶⁷ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, 1973, esta definición aparece en la pág. 89. En Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 54.

labor interpretativa importante que tome al estudio de la cultura de una forma minuciosa y con mayor precisión. Con este concepto la misión del historiador cultural se hace más profunda al momento en que incluye el estudio de los símbolos con el de la cotidianidad, trabajo que antes lo desarrollaban por separado los historiadores sociales y del arte. En 1970 un grupo de historiadores afirmarían que “la historia cultural logra su máximo grado de coherencia y alcanza su máximo sentido cuando se concibe como una suerte de etnografía retrospectiva”.⁶⁸ Basándose en que Geertz al hablar de una “descripción densa” se refiere al trabajo que se desarrolla en una etnografía, caracterizándose por ser un modo de investigación interpretativo, que rescata los discursos y que tiene un accionar microscópico al momento del análisis y la observación.

Después de conocer la contribución de Geertz y los antropólogos de esta época, queda claro que a través de ella se ha generado una gran herramienta para los historiadores y aportado en las soluciones de algunos cuestionamientos o incertidumbres en cómo proceder en el trabajo histórico. Además el adjetivo “cultural” la distingue de la historia intelectual, sugiriendo el acento en las mentalidades, las presuposiciones o los sentimientos más que en las ideas o los sistemas de pensamiento.⁶⁹

Así al llegar las décadas de 1980 y 1990 se hizo más evidente el interés por la cultura, la historia cultural y los estudios culturales. Estamos en la senda hacia la historia cultural de todo: los sueños, la comida, las emociones, el viaje, la memoria, los gestos, el humor, los exámenes, etc. El eslogan “Nueva Historia Cultural” (NHC) ha tenido mucho eco en Estados Unidos, aglutinando a los historiadores de la literatura asociados al “nuevo historicismo”, a los historiadores del arte y los historiadores de la ciencia.⁷⁰ En Francia se ha introducido el término “*histoire culturelle*” para diferenciarse de los historiadores de la mentalidad o de imaginarios, sin embargo muchos de estos historiadores, también se consideran dentro de la “*histoire culturelle*”. En Alemania y en Holanda, la NHC se ha insertado en la tradición de Burckhardt y Huizinga, acentuando más la “historia de la vida cotidiana”. En Inglaterra pese a la presencia del Instituto Warburg en Londres desde 1930,

⁶⁸ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 59.

⁶⁹ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 70.

⁷⁰ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 49.

la historia cultural no está tan establecida a diferencia de los estudios culturales que han cobrado mayor prominencia.⁷¹

Actualmente a la NHC como menciona Burke se la debe ver como una respuesta a los desafíos mencionados anteriormente, a la expansión del ámbito de la “cultura” y al surgimiento de lo que se ha dado en llamar teoría cultural⁷². La misma que debe ser minuciosa al momento de replantear las formas de estudio de la cultura, enfocándose en cada objeto de estudio, de manera semiótica incluyendo la interdisciplinaridad. Además debe darse una diversificación de las fuentes, utilizar las fuentes tradicionales como documentos de archivo, pero también recurrir a nuevas clases de fuentes, desde la ficción hasta las imágenes. No obstante, las nuevas fuentes requieren nuevas formas de crítica de las fuentes.⁷³ Para ello se deberá requerir de apoyo de especialistas, en el arte, en medios de comunicación, video, audio, etc. Dependerá del tipo de fuente que se utilice, sin confundir este trabajo como una recopilación de fuentes sin sentido de objetividad.

Por lo tanto, una historia cultural centrada en los contactos no debe escribirse desde un punto de vista únicamente. Empleando el término de Mijail Bajtin, ha de ser “polifónica”. Esto es, debe contener en sí misma variedad de lenguas y puntos de vista –de los vencedores y de los vencidos, de los hombres y de las mujeres, de los propios y de los extraños, de los contemporáneos y de los historiadores.⁷⁴

Al finalizar se puede entrever a través del recuento del desarrollo de la historia cultural que es una gran herramienta para entender de manera profunda a los objetos del estudio histórico, en este caso el arte teatral que necesita ser entendido desde su simbología para contextualizar su significado dentro de la oferta que ha presentado el teatro en Quito a finales del siglo XX. Burke menciona que la vigencia de la historia cultural radica en que

⁷¹ Peter Burke. *Ibid.* Pág. 49.

⁷² Peter Burke. *Ibid.* Pág. 70.

⁷³ Peter Burke. *Ibid.* Pág. 141.

⁷⁴ Peter Burke. *Ibid.* Pág. 264.

en la época actual se toman con importancia los encuentros culturales que se generan, provocando una necesidad cada vez más apremiante de comprenderlos en el pasado.⁷⁵

⁷⁵ Peter Burke. *Ibíd.* Pág. 146.

2.2 Puntualizaciones del proceso cultural en América Latina: de la Modernidad a la Posmodernidad

“La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente.”⁷⁶

Para entender al objeto de estudio se debe fijar una etapa o una época de él, a fin de que se pueda comprender con mayor prolijidad. Porque en cada época o el objeto adquiere nuevas características que tiene el objeto de estudio como tal, en este caso el teatro en Quito. Por ello se reflexionará sobre el paso de la modernidad a la posmodernidad en América Latina, algo muy bien teorizado y leído por Néstor García Canclini.

La importancia de hacer esta reflexión desde una manera global, continental, radica en que se considera de gran aporte el contextualizar a Quito, a Ecuador dentro de una macro visualización del proceso cultural latinoamericano, que indica algunas variantes y contrastes, así como semejanzas en el proceso de modernización y su posterior entrada a la posmodernidad. Para con ello trabajar una de la hipótesis de esta tesis que sostiene, que la producción teatral en Quito no es homogénea, popular o elitista, sino híbrida y heterogénea.

Al comenzar se debe tomar en cuenta que la modernización en América Latina no es comparable en su temporalidad con la modernidad europea, ni en sus características de formación, puesto que como menciona Canclini, fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la Contrarreforma y otros movimientos antimodernos. Sólo con el proceso de independencia se comenzó a generar una

⁷⁶ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Editorial Grijalbo. México D.F. 1990. Pág. 65.

actualización en los países y desde entonces se aceleró la modernización.⁷⁷ Pero no sucedió en todos los países latinoamericanos de la misma forma y con la misma intensidad. A veces la modernidad en sus distintos aspectos tardaría en llegar, como por ejemplo la constitución del Estado moderno en el Ecuador tiene su origen en el movimiento político social que dio lugar a la transformación del Estado oligárquico gamonal en Estado laico, con la Revolución Liberal de 1895. Se produce una primera modificación, con el reforzamiento del carácter interventor del Estado, en el período denominado como la “Revolución Juliana”⁷⁸ Sin olvidar de un hecho tecnológico que originó grandes cambios en el país como es la activación del ferrocarril en 1908 que une a la costa con la sierra, la oligarquía con el latifundismo, permitiendo el crecimiento económico del país.

Con respecto a la llegada de la modernidad en Quito vendrían ordenanzas para el aseo, el ordenamiento territorial, el manejo de los servicios básicos, entre otras. Como por ejemplo una “Ordenanza sobre Teatro adicional al Reglamento de Policía”, dada el 7 de agosto de 1900, en la Sala de Sesiones del Consejo Municipal. Donde se normaba el orden de los espectáculos, a los empresarios y Director de la Compañía, la censura teatral, la actividad de la Policía al momento de cuidar el desarrollo del espectáculo, y otras disposiciones varias.⁷⁹ Siendo este un paso para modernizar al ámbito de la cultura teatral por medio de ciertas pautas de comportamiento y censura, para con ello poner un límite con lo popular y lo tradicional frente a lo moderno que se perfila como lo adecuado, controlado.

A consecuencia del marco cultural, económico y social creado por la modernidad en América Latina, los planteamientos artísticos predominantes generaron una ruptura con el tema religioso. Se dio el surgimiento del tema social y revolucionario, un neoclasicismo oficial, el impresionismo practicado muy tardíamente, en particular en el

⁷⁷ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 65.

⁷⁸ Adrian Carrasco Vintimilla. “El Análisis de la Hegemonía en la Conformación del estado Moderno en el Ecuador”, en: Adrián Carrasco, María Vintimilla y Cecilia Suarez. *Estado Nación y Cultura: los proyectos históricos del Ecuador*. Universidad de Cuenca Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS), Cuenca, 1988, Pág. 101.

⁷⁹ Consejo Cantonal de Quito. *Ordenanza sobre Teatro adicional al Reglamento de Policía*, EL MUNICIPIO, Publicación Municipal, Año XVI, Quito, 24 de agosto de 1900, N. 127.

paisaje, el indigenismo ya no romántico, sino social y precursor del neoexpresionismo, y el realismo. En la pintura por ejemplo aparecen los siguientes artistas: Sergio Guarderas, artista de paisaje y de lo urbano, José Enrique Guerrero quien pinta rincones y edificios de Quito con gran capacidad para el tratamiento de colores y texturas, José Abraham Moscoso, con temáticas indígenas y el campo, hizo denuncia a través del retrato y el reconocido Víctor Mideros, impresionista, pintor de temas religiosos que conjugó la teología, los símbolos y la cosmovisión con un manejo del color sin precedentes.⁸⁰

Quito iba cambiando y aceptándose como una ciudad en desarrollo, Milton Luna nos da un ejemplo importante:

Quando en 1920 se generalizó la demanda en Quito para que se impidiera que “recorran las calles principales y de mucha concurrencia, individuos con cargas sea a la espalda como en las carretas y acémilas que estorban el libre tráfico de autos y de más vehículos” (José M. Nieto, Vicepresidente de Choferes al Comisario de Policía, Quito 9 de junio de 1920, PNCI, ANH.), se evidenciaba que se había producido un fenómeno en este lugar. Efectivamente, Quito había iniciado hace poco su lento peregrinaje por la modernización. Tímidamente intentaba dejar ser pueblo para convertirse en ciudad.⁸¹

Al momento de estudiar el finalizar del siglo XX vale la pena poner en duda si en América Latina un espacio donde aún se concentran y mantienen mucho las tradiciones, ha llegado del todo la modernidad. Para esto Canclini propone algunas hipótesis en su libro *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, las mismas que serán reafirmadas al momento de analizar el caso latinoamericano durante las diversas entradas que plantea Canclini. La primera hipótesis es que la incertidumbre acerca del sentido y valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa las naciones, etnias y clases, sino también los cruces socioculturales que se mezclan entre lo tradicional y lo moderno.⁸² Durante mucho tiempo se estudió la Modernidad se la

⁸⁰ Juan Fernando Perez Arteta. “La Modernidad en el Arte”. En: *Varios Autores. Enfoques y estudios históricos Quito a través de la Historia*. Serie Quito, TRAMA, Quito, 1992, Pág. 214.

⁸¹ Milton Luna. “Los Mestizos, los Artesanos y los Vientos de la Modernización en el Quito de Inicios de Siglo”. En: *Varios Autores. Enfoques y estudios históricos Quito a través de la Historia*. Serie Quito. TRAMA. Quito, 1992. Pág. 191.

⁸² Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 14.

estudió desde el análisis socioeconómico, comparándolo con la modernidad europea y con el nacimiento de su capitalismo. Pero en América Latina hay un aspecto importante al momento de estudiar la modernidad y es precisamente la convivencia entre la cultura tradicionalista y cultura con pensamiento moderno. Que muchas veces se produjo antes que las reformas estatales modernas, por ejemplo.

La segunda hipótesis será la necesidad de recurrir a ciencias sociales que logren entender este proceso de hibridación, entendiendo que abarca diversas mezclas interculturales. Por lo cual las ciencias sociales deben moverse en diferentes esferas, realizar un trabajo interdisciplinario para poder desmenuzar la heterogeneidad multitemporal de cada nación.⁸³ Razón por la cual en esta investigación se ha pensado trabajar desde tres niveles diferentes, la historia cultural como eje, pasando por la interpretación cultural hasta la teoría sobre la producción cultural y teatral latinoamericana.

Continuando con las hipótesis de Canclini encontraremos que sugiere que al hacer un estudio transdisciplinario sobre lo híbrido, se traspasará al análisis de la cultura. Porque por ejemplo la explicación de por qué y cómo pueden coexistir culturas étnicas y nuevas tecnologías, o por qué las capas populares como las élites combinan la democracia moderna con relaciones arcaicas de poder, pueden iluminar procesos políticos.⁸⁴ En el caso del presente estudio histórico esta variabilidad permite no caer en una limitación al momento de comprender la relación entre el contexto histórico y el proceso cultural.

Es importante entender que en la modernidad occidental, de la que América Latina es parte, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica.⁸⁵ Porque la visión actual de la sociedad y la cultura ha cambiado lo que se entendía por modernidad, abandonando la idea evolucionista que solucionaba problemas de desarrollo. Donde se pretendía sobreponer a las costumbres rurales, por la tecnología urbana, las creencias debajo de la racionalidad científica. Aunque en la mentalidad ecuatoriana aún no se hace tan concebible, por la falta de

⁸³ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 15.

⁸⁴ Néstor García Canclini. *Ibíd.*

⁸⁵ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág.19.

educación sobre la pluriculturalidad y la comprensión de esta, no sólo como eje de contrastes, sino como parte de la identidad ecuatoriana que es heterogénea. Al punto que debe luchar contra el clasismo, el regionalismo, y el racismo, para que en el imaginario y en la mentalidad de los ecuatorianos no se ponga a la diversidad cultural en valores que vayan de menos a más, sino que se los entienda como parte de un todo.

Sin embargo, como menciona José Sánchez Parga, para la década del ochenta después del auge petrolero de los sesenta, la ruralidad será desplazada por el urbanismo. Con el desarrollo de las ciudades se da el incremento de la clase media y la burguesía. Obligando a que se identifique a la modernidad cultural en esta época de consecuencias, por el movimiento macroeconómico del país.

De manera paralela y como consecuencia también, se amplían los sectores denominados “populares” cuyas formas de reproducción a la vez que relevan de una cultura tradicional recrean nuevas representaciones e imaginarios colectivos, prácticas y discursos, cuyas diferencias y antagonismos han dado lugar a la “cultura popular”; una simbiosis de tradición y modernidad, que en no pocos de sus rasgos participa tanto de la “cultura burguesa” como de la “cultura indígena” del país.⁸⁶

A esto Canclini apoya mencionando que hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas y desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo.⁸⁷ De ahí que América Latina entra y sale constantemente de la modernidad y se adecua a un proceso de posmodernidad que apunta a encontrar un punto donde pueda convivir la diversidad.

Aparte es interesante entender que la modernidad tiene tres proyectos importantes, catalogados por Canclini de la siguiente forma:

Primero un *proyecto emancipador* entendiendo por la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su

⁸⁶ José Sánchez Parga. *Signos de Futuro: La Cultura Ecuatoriana en los 80*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Mayo 1991, Pág. 19.

⁸⁷ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 23.

desenvolvimiento en mercados autónomos. Produciendo la supremacía de conductas individuales, como quien dice, cada cual puede tirar para su lado con notable respaldo de la diversidad. Sobre todo este tipo de comportamiento se da en las grandes ciudades, donde la migración ha hecho que diversas manifestaciones, expresiones y ópticas sean acogidas por los diversos grupos que la habitan.

Segundo un *proyecto expansivo* con la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. Sumándole al hecho de que cada grupo puede utilizarla de diversas maneras de acuerdo a su modo de saber explorar dicha posesión.

Y por último un *proyecto renovador y democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral.⁸⁸ Siendo éste quizá el más complejo a escala cultural por el nivel de trabajo que implica y que no todos los países de Latinoamérica han logrado desarrollar por priorizar una llegada de la modernidad a través de recursos tecnológicos, medidas económicas y acciones paternalistas. Deslindándose de un proceso de educación social y cultural para generar la modernidad en estructuras tan complejas como las mentales.

Países como Ecuador han estado en constante variación frente a la modernidad, por no poder realizar un cambio categórico, drástico, dado por el vaivén de las fuerzas políticas, los intereses y las posiciones de los grupos sociales. Canclini dice que habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores.⁸⁹ Porque en la historia latinoamericana siempre se ha tendido a quedar en puntos medios, al momento de transformaciones.

⁸⁸ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 31 y 32.

⁸⁹ *Ibíd.* Pág. 80.

En cuanto a la postura artístico - cultural coexisten en este punto medio los “tradicionalistas” y los “modernizadores” quienes siempre tratan de defender sus posturas con argumentos válidos y respaldados. Sea con las ideas de conservar o de innovar; los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Mientras que los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso.⁹⁰ Así se diversificaron las opciones culturales en Latinoamérica, mientras se vendían las artesanías, el folclore y las tradiciones, por otra parte se creaban instituciones culturales, museos, encuentros, exposiciones entre otros.

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado.⁹¹

Con la llegada de la modernidad se creía que lo tradicional iba a desaparecer. En la mentalidad de ciertos grupos de gente, estuvo la visión de que lo tradicional era retrógrado e inferior. Hasta el día de hoy se sigue considerando a lo popular o lo tradicional como menos valioso, apoyado por una visión clasista que cree determinar que el arte y la cultura son más o menos valiosos por la clase socioeconómica que lo consume o lo prefiere. Sin embargo la modernidad y por consiguiente la posmodernidad no suprimen lo tradicional, sino que modifican sus modos de consumo y diversifica sus consumidores. Por lo cual lo que se desvanece no son tanto los bienes antes mencionados como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente “expresión” de sus creadores.⁹²

⁹⁰ Néstor García Canclini. *Ibíd.* 17.

⁹¹ *Ibíd.* Pág. 18.

⁹² *Ibíd.*

Es importante acotar que la diversificación se produce en todos los niveles de la producción artística, desde el trabajo estético, la preparación de materiales en el caso de artes plásticas o del cuerpo en el caso de las artes escénicas, pasando por los medios de difusión hasta la exposición o presentación de la obra. En los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor densidad de tendencias que en el pasado.⁹³ Así por ejemplo en la música encontramos diversos géneros, en la danza diversas fusiones, en el arte visual diversas técnicas y movimientos estéticos, en el teatro géneros más específicos partiendo de los antiguos drama y comedia como base.

El arte de la modernidad está en constante choque con la idea de generar un “avance” en su estética, en vez de ir del barroco al rococó, o construir una columna jónica en vez de una dórica, en el sentido de que, lo que se quiere es superar lo antes realizado. En la modernidad lo que se quiere lograr es hacer algo distinto, diferente, a través del rompimiento de estructuras, cánones poéticos o estéticos. Esas operaciones se nos presentan casi siempre como construcciones culturales multicondicionadas por actores que trascienden lo artístico o simbólico.⁹⁴ Por ejemplo en el ámbito teatral ecuatoriano durante la década de los cincuenta, sucedió la primera ruptura generada por la modernidad en la dramaturgia.

“(…) los autores ya no eran individuos de la alta sociedad que demostraban su cultura escribiendo dramas, ni maestros que expresaban sus afanes pedagógicos a través del teatro; eran escritores más experimentados, que escribían sometidos a las demandas de la escena. Mientras que en la puesta en escena comenzó a mostrarse el arte del actor y el director, que ha permitido que el lenguaje teatral deje de reducirse exclusivamente a la escenificación de la palabra escrita para indagar sin tregua en busca de sus propios canales significativos”⁹⁵

En este trance se abandonaba el teatro costumbrista y se entraba al teatro experimental.

⁹³ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 39.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 18.

⁹⁵ Patricio Vallejo. “El Teatro”, en: Varios Autores. *Enciclopedia de Ecuador*, Grupo Océano, España 1999, Pág. 623.

*Dado que el máximo valor estético es la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar formas de representación no codificadas, inventar estructuras imprevisibles, relacionar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semánticas diversas y que nadie había conocido.*⁹⁶

Sin embargo para finales de siglo veinte en que la modernidad va diluyéndose hacia la posmodernidad, las artes ya no generarán grandes figuras, ni sorpresas estilísticas como en la primera mitad de siglo con las vanguardias como lo fueron, el surrealismo, dadaísmo, futurismo, arte abstracto, cubismo, entre otros, en el ámbito de las artes visuales. El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia “legítima”.⁹⁷ Las obras de arte se convierten en un collage de piezas innovadoras con retazos del pasado y viceversa, un ejemplo será la dramaturgia de Peko Andino, donde hay una base que retoma al teatro “clásico” griego y sus significantes, mezclándola con lectura sociológica de la sociedad y la política ecuatoriana con sus afecciones.

La difusión cultural fue muy atrasada con relación al modelo europeo. No se crearon mercados autónomos para los diversos campos artísticos, ni consigue una profesionalización extensa de artistas y de los escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural.⁹⁸ Las acciones político económicas tenían mayor privilegio en las políticas de Estado. En el caso ecuatoriano en 1944 se da la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), bajo el decreto ejecutivo N° 707, promulgado por el entonces Presidente Doctor José María Velasco Ibarra. Con la idea de Benjamín Carrión que priorizaba a la cultura como base de desarrollo y de identidad, impulsada con mayor fuerza desde la guerra con el Perú en 1941. El principio que la CCE proclamaba era "(...) dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional, en todos los aspectos posibles a fin de crear y robustecer el pensamiento científico, económico, jurídico y la

⁹⁶ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 47 y 48.

⁹⁷ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 48.

⁹⁸ *Ibíd.* Pág. 65 y 66.

sensibilidad artística de la colectividad ecuatoriana".⁹⁹ Sin embargo la función de la CCE se restringió al apoyo a ciertos círculos intelectuales, más no fue una institución con trabajo de investigación, apoyo y difusión de la cultura ecuatoriana, en sus heterogéneas expresiones.

*En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen "no interesada" de su expansión económica.*¹⁰⁰

Así en la primera mitad de siglo el mecenazgo ayudó a la difusión cultural, los grupos económicos pudientes se encargaron de propagar lo que para ellos era "cultura". Hombres como Jacinto Jijón y Caamaño o Benjamín Carrión realizaban estudios culturales o impulsaban la cultura aprovechando su capacidad económica. Lo cual generó que la modernidad en este ámbito no llegue y cree mayores limitaciones. Canclini menciona que sería interesante analizar en la historia contradictoria de la modernidad cultural Latinoamericana, el origen de las subvenciones con que la oligarquía de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX apoyó a artistas escritores, ateneos, salones literarios y plásticos, conciertos y asociaciones musicales.¹⁰¹

Por otro lado es importante destacar que en la segunda década del siglo XX aparecería una entidad modernizadora de la cultura, fuera del accionar estatal, actuando como si fuera una entidad privada. El Banco Central del Ecuador destinó una parte de sus recursos a la difusión cultural, creando del Departamento de Difusión Cultural que comenzó su trabajo en 1978 como parte del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador. Desde 1982 el área de

⁹⁹ Casa de la Cultura Ecuatoriana, Historia en: <http://cce.org.ec/index.php?id=27>, Acceso en marzo 2011.

¹⁰⁰ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 86.

¹⁰¹ *Ibíd.*

Difusión Cultural fue un organismo dependiente de la Secretaría General. Se establecieron como principales objetivos la búsqueda de la identidad cultural ecuatoriana, la investigación sobre las manifestaciones artísticas y la divulgación de los valores culturales.

Convirtiéndose así en el mayor apoyo para el impulso al arte, el rescate y valorización de la cultura, se realizaron temporadas culturales en las diferentes provincias, difusión en los barrios marginales de Quito, presentaciones de conjuntos internacionales y talleres culturales.¹⁰² A más de conformar la mayor reserva de obras de arte y de piezas con gran legado histórico cultural del país, aportar al trabajo arqueológico, a la recuperación de fuentes escritas y orales, para luego ponerlos a disposición de la sociedad por medio de bibliotecas, archivos, museos en diversas partes del Ecuador, sin olvidar de la gran cantidad de estudios y publicaciones que financió.

Son escasos en América Latina los estudios empíricos destinados a conocer cómo buscan los artistas a sus receptores y clientes. Cómo operan los intermediarios y responden los públicos. Que seguramente serviría para entender las dinámicas de la producción cultural, de su exposición y su llegada al consumo. Sin el aporte estatal que es reemplazado muchas veces por las organizaciones privadas que pueden esconder sus buenas o no claras intenciones con el manejo de la cultura y aprovechar de ello. Usando al campo artístico para tener un rédito económico y/o causar un efecto educativo o ideológico con la promoción o supresión de la cultura. Allí el Estado pierde identidad mientras los artistas y escritores que más contribuyeron a la independencia y profesionalización del campo cultural, hacen de la crítica al Estado y al mercado ejes de su argumentación.¹⁰³ Con lo que se ha generado que los artistas no se identifiquen con una cultura nacional y el Estado les niegue muchas veces a pertenecerla.

Además, la puesta en valor de la cultura y del arte ya no se volvió democrática, porque los canales de acceso se limitan a ciertos públicos, a los mismos interesados de siempre.

¹⁰² Revista Difusión Cultural, Publicación del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador Número 1, enero 1984, Quito. Pág. s/p

¹⁰³ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 96.

Restringiendo el conocimiento y la valorización del arte que se produce a escala nacional hacia los receptores y el público en general. Mientras que con la llegada de la globalización y los avances tecnológicos para la comunicación y distribución de información a escala mundial, el arte producido en Ecuador y la identidad cultural quedan totalmente opacados. Ni las instituciones ni los medios suelen averiguar desde qué patrones de percepción y comprensión se relacionan sus públicos con los bienes culturales; menos aún, qué efecto generan en su conducta cotidiana y su cultura política.¹⁰⁴

*Ser culto ha implicado reprimir la dimensión visual en nuestra relación perceptiva con el mundo e inscribir su elaboración simbólica en un registro escrito. Tenemos en América Latina más historias de la literatura que de las artes visuales y musicales; y por supuesto, más sobre literatura de las élites que sobre manifestaciones equivalentes de las capas populares.*¹⁰⁵

Los canales de difusión han sido restringidos porque en sociedades con alto índice de analfabetismo, documentar y organizar la cultura preferentemente por medios escritos es una manera de reservar para minorías la memoria y el uso de los bienes simbólicos.¹⁰⁶ En este caso las élites que serán las que tengan acceso a libros, publicaciones periódicas, encuentros. Sin embargo, con la llegada de la televisión hay una ligera modernización en cuanto a la difusión, pero aunque este medio difunde extensamente la noticia y llega a todas partes, puede sugerir la importancia de asistir y lograr que un cierto número lo haga una vez, pero su acción ocasional tiene poca capacidad de crear hábitos culturales duraderos.¹⁰⁷ Porque el público es muy diverso con variaciones que van desde lo educativo hasta lo económico, hasta los gustos o con lo cual se identifican. Además los medios masivos pueden ubicar al arte dentro de un sistema clasificatorio que genera una interpretación y una asimilación por parte del público.

¹⁰⁴ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 133.

¹⁰⁵ *Ibíd.* Pág. 136.

¹⁰⁶ *Ibíd.* Pág. 135.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 137

Los museos, como medios alternativos de comunicación, pueden desempeñar un papel significativo en la democratización de la cultura y en el cambio del concepto de cultura. Hoy debemos reconocer que las alianzas, involuntarias o deliberadas, de los museos con los medios masivos y el turismo, han sido más eficaces para la difusión cultural que los intentos de los artistas por sacar el arte a la calle¹⁰⁸. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque estos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos es decir para controlarlos mejor.¹⁰⁹

*“(...) en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas. Esta heterogeneidad se acentúa en las sociedades latinoamericanas por la convivencia de temporalidades históricas distintas”.*¹¹⁰

Siendo lamentable que el patrimonio cultural funcione como un recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de bienes. Para configurar lo culto y lo tradicional los sectores dominantes no sólo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y ocio, para conseguir mayor calidad.¹¹¹ Desplazando así a los sectores populares que en cuanto a consumo estarían siempre al final del proceso, obligando a que muchas veces los espectadores tengan que reproducir y aceptar la circulación del capital y de las ideologías de los dominadores.

Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan

¹⁰⁸ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 159.

¹⁰⁹ *Ibíd.* Pág. 182.

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 142.

¹¹¹ *Ibíd.* Pág. 182.

*fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.*¹¹²

Sin embargo, la producción de las clases populares suelen ser más representativas en la historia local y en la percepción que se tiene desde las ópticas extranjeras. En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y treinta); los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta); los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta).¹¹³

La conclusión es que la cultura moderna ha sido compartida por una minoría y las culturas étnicas o locales no se fusionaron plenamente en un sistema simbólico nacional, aunque tampoco ya pueden ser ajenas a él.¹¹⁴ Esto, generado principalmente por la falta de proyectos estatales a inicios de la modernidad, llegando tarde en la década del ochenta en el caso de Ecuador donde con la vuelta a la democracia encontramos en los Planes de Gobierno de los principales partidos políticos que se presentan a elecciones de 1979 algo inédito hasta entonces: un programa cultural¹¹⁵. Porque con mayor anterioridad ya lo habían hecho países como México, Brasil y Argentina.

A partir de la década del noventa y la llegada del siglo XXI poco a poco con la llegada de la posmodernidad ya no habrá tanta diferencia entre lo culto o lo popular, porque habrán expresiones culturales que se fusionarán entre los dos niveles. Como menciona Canclini dos ejemplos Caetano Veloso y Astor Piazzolla actúan alternadamente en estadios y en conciertos de cámara, desarrollan líneas espectaculares y experimentales en su lenguaje, producen obras donde ambas intenciones coexisten, y pueden ser entendidas y gozadas, en niveles diversos y públicos distintos. Su éxito en un espacio no

¹¹² *Ibíd.* Pág. 191.

¹¹³ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 193.

¹¹⁴ *Ibíd.* Pág. 146.

¹¹⁵ José Sánchez Parga. *Actores y Discursos Culturales Ecuador: 1972 – 88.* Quito, Centro Andino de Acción Popular, 1988, Pág. 81.

los inhabilita para seguir siendo reconocidos en el otro.¹¹⁶ Entonces lo culto, lo popular, lo nacional o lo extranjero ya han roto barreras y se presentan como construcciones culturales o como diferentes escenarios nada más, no como contraposiciones.

2.3 El entendimiento de la producción teatral en América Latina

“Es una evidencia el hecho de que el teatro está fuertemente condicionado tanto por una tradición que le es propia como por el tipo de sociedad en que se desarrolla.”¹¹⁷

Para hablar de la producción teatral en América Latina o la producción artística en general es importante partir de dos premisas, la dependencia del arte latinoamericano respecto a las metrópolis, y la desigual participación de clases en la creación artística y su recepción. Comenzando con el hecho de que el trabajo artístico se inició ligado al patronazgo religioso, aunque los artistas no se concebían como tales sino como artesanos, luego con las independencias nacionales el arte comienza a desprenderse del ámbito religioso. La formación de oligarquías terratenientes, el desarrollo de las obras públicas y de campañas militares ofrecen a los artistas un espacio diferente.¹¹⁸ No obstante los artistas se ven limitados porque la producción que deben desarrollar tiene que encajar en los afanes nacionalistas, por ejemplo pintores, escultores, o dramaturgos deben recordar las gestas libertarias. A más de que muchos de ellos no son artistas a tiempo completo y deben realizar otras profesiones, lo cual genera que al arte no se le tome como una. Entonces esto produce la contradicción entre las dificultades de los artistas para desarrollarse su campo con las mencionadas restricciones o realizar el arte por el arte.

¹¹⁶ Néstor García Canclini. *Ibíd.* Pág. 338.

¹¹⁷ Osvaldo Obregón. “Teatro de América Latina: Guerra Fría, Años de Brasa (1968 – 1973)” en: Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda. *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*, CRILAUP, Francia, 1998, Pág. 327.

¹¹⁸ Néstor García Canclini. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo, México D.F. 1977. Pág. 145.

*En Hispanoamérica, el teatro se perfila, en días de la Colonia, con el traslado de expresiones peninsulares. Preexistentes manifestaciones indígenas, formas predramáticas, desaparecen y, paulatinamente, en el Nuevo Mundo, el gusto por el teatro se adaptará, primero a las pautas de España; segundo, a las posibilidades de educación y cultura de una clase: la de los dirigentes hispanos, en la Colonia; la burguesía criolla, durante la Independencia; la de los privilegiados, en todos los tiempos.*¹¹⁹

Para el siglo XX se generaría mayor autonomía en el campo artístico cultural, dado por un crecimiento económico, cambios sociales y educativos en cada nación. La liberación de la educación de la tutela religiosa, su democratización y apertura a nuevas ideas liberales, laicas y de diferentes procederes, la aparición de instituciones y medios escritos culturales dieron espacio a regulaciones, aportes y críticas tanto estéticas como intelectuales. Así, el arte en América Latina tendría la oportunidad de crear nuevas tendencias, de mirarse a sí mismo y cosechar de las influencias. Pero hay que tomar en cuenta lo que menciona Raúl Castagnino:

*Dentro de la heterogeneidad continental, cabe advertir un interesante rasgo de coincidencia: con bastante semejanza de factores concurrentes, a partir de la segunda posguerra, en casi toda América Hispana, aparecen grupos no comerciales, independientes o universitarios, que conciben la posibilidad de realizar teatro como experimento; autores que asumen el ejercicio dramático desde otras perspectivas, sean experimentales o ideológicas; actores que desechan el camino instintivo de interpretación y prefieren el estudio sistemático, técnicos que reniegan de adocenamientos y eligen el camino de la investigación.*¹²⁰

Por ello, durante la primera etapa del siglo XX, nacen y se asientan teatros nacionales en países como: México, Cuba, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, donde se proyectaron resonancias externas diversas y no siempre definida personalidad; mientras que otros: Colombia, Ecuador, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras, Panamá, sólo en años más cercanos manifestaron la posibilidad de desarrollar actividad teatral propia. En Chile, México, Colombia y Argentina la universidad ha incorporado el teatro a sus horizontes culturales.¹²¹ Siendo así la producción teatral muy

¹¹⁹ Raúl Castagnino. *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1974, Pág. 83.

¹²⁰ Raúl Castagnino. *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1974. Pág. 84.

¹²¹ *Ibíd.* Pág. 84.

heterogénea a escala continental, por los diferentes procesos que cada país vive y de acuerdo al avance del mismo, y sus proyectos nacionales de manejo de la cultura y el arte.

Otro factor que ayuda a mejorar la calidad y la cantidad de producción teatral sin duda son los festivales de teatro, que no sólo convocan a un variado público, sino que ayuda a publicitar, distribuir obras y agrupaciones. Así como promueven encuentros valiosos para intercambiar experiencias, conocimientos, métodos de trabajo, de producción, de entrenamiento, etc., entre dramaturgos, actores, directores y demás profesionales del quehacer artístico-teatral.

En cuanto a Festivales Internacionales a escala latinoamericana, recién en 1958 se desarrolla el Primer Festival Panamericano de Teatro en la ciudad de México D.F., con la participación de ocho países americanos: Argentina, Cuba, Chile, El Salvador, Estados Unidos, México, Perú, Venezuela. Mientras que en el mismo año se daría un hecho importante, en el Teatro de las Naciones de París acoge por primera vez a un grupo de teatro de nuestro continente, siendo el Teatro de Buenos Aires el escogido, grupo que llevaría dos obras dirigidas por Alberto Zavalía.

Durante el tiempo de vigencia de este festival de 1957 al 1968 se invitaron a compañías de siete diferentes países del continente, entre los cuales no estuvo Ecuador. Dicho festival no fue un lugar para el encuentro de grupos latinoamericanos, contrario al Festival de Nancy (Francia) que fue la “más importante tribuna de expresión del teatro latinoamericano y el instrumento de intercambio más rico a su disposición”. Tanta fue su importancia que para el año de 1968 se transformó en un Festival Mundial de Teatro, mientras que en América Latina empezaron a aparecer los siguientes festivales: Festival de Teatro Universitario de Manizales, uno de los más importantes de la historia teatral de este continente y que durante sus inicios fue parte de la efervescencia política y estudiantil que era contestataria a la coyuntura latinoamericana. Festival de Teatro de la Habana desde 1968 (con vigencia y gran importancia hasta el presente), Festival de

Teatro Latinoamericano de Quito en 1972, Muestra Mundial de Teatro Experimental de Puerto Rico 1973 y el Festival Internacional de Teatro de Caracas en el mismo año.¹²²

Para esta década de los setenta y durante estos festivales, la creación colectiva era el mayor modo de producción teatral, teniendo como promotores al Teatro Experimental de Cali (TEC) del director y teórico Enrique Buenaventura, el Grupo La Candelaria de Bogotá y en Argentina el Teatro Libre de Córdoba, dirigido por María Escudero (directora que se trasladará al Ecuador donde fundó el grupo Tinglado, además de ser la maestra de los maestros y directores actuales) se destacan de estos grupos sus obras con crítica política y social.

*En países como Ecuador, Perú y Venezuela hubo toda una ola de creacionismo colectivo, que se sustentaba, como se decía, en las tres Bes: Brecht, Boal y Buenaventura. El método Buenaventura era estudiado con entusiasmo y practicado con dedicación.*¹²³

2.3.1 Cambios teóricos y de producción teatral

Es importante conocer cómo se ha elaborado la producción teatral latinoamericana a fines del siglo XX, no sólo desde las nuevas prácticas dramáticas y escenográficas, sino también desde la investigación y la reflexión teórica. Porque se ha creído que la reflexión teórica y práctica sobre el teatro eran espacios incongruentes, opuestos y por lo tanto comunicables. Siendo responsable la actitud de cierta “crítica”, sea esta académica o periodística y de un sector de los practicantes de teatro.¹²⁴ En el caso ecuatoriano, mediante una búsqueda de fuentes de investigación teatral, se ha podido notar que el trabajo del crítico teatral, fue variando de los ochenta a los noventa. En los

¹²² Osvaldo Obregón. “Teatro de América Latina: Guerra Fría, Años de Brasa” (1968 – 1973)... *Ibíd.* Pág.328 y 330.

¹²³ Gerardo Luzuriaga. *Introducción a las Teorías Latinoamericanas del Teatro. Del 1930 al presente.* Universidad Autónoma de Puebla. México, 1990. Pág. 89.

¹²⁴ Fernando De Toro. *Interacciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad.* Iberoamericana, Madrid, 1999. Pág. 129.

ochenta hay mayor espacio en periódicos y revistas, como El Comercio, Revista Dinero y Letra del Ecuador.

Durante la falta de crítica y como consecuencia se producía un silencio que olvidaba mencionar cómo las teorías teatrales y los diferentes modos de producción del teatro latinoamericano se iban construyendo. Este silencio en ocasiones se rompía para protegerse de un falso “latinoamericanismo” apelando a la “creación de nuestros propios métodos latinoamericanos”, olvidando que el saber y el conocimiento son universales.¹²⁵ A la vez, que se homogenizaba al teatro producido en Latinoamérica. Lo cual no dejaba dar a conocer las innovaciones de un teatro que poco a poco se tomaba en serio la profesionalización. La crítica muchas veces sólo se limitaba a comparar con el teatro europeo o a analizar cómo el influjo europeo está presente, sin encontrar nuevas características propias.

“A su vez, la crítica ha carecido, por lo general de una reflexión perspectiva frente a su objeto de análisis y lo que es más, hasta hace poco tiempo atrás (sic.), era difícil separar crítica periodística de la puramente académica. Salvo en raras excepciones, en el campo académico, no se llegó a sistematizar y a proponer alguna teorización sobre el teatro latinoamericano.”¹²⁶

Es importante agregar que la crítica se convirtió en un espectador más que no acude con una formación especializada sobre el objeto de estudio, en este caso el teatro, lo cual no permitió que se pudiera trabajar con la debida objetividad, o se consiga informar y orientar al mundo teatral. Hubo casos en que se brindó aplausos a ciertos grupos o autores por su representatividad, o se lapidó a otros. Fernando del Toro dice que encontrar un crítico penetrado en las problemáticas actuales o pasadas del teatro, ha constituido una excepción. Además, algunos practicantes del teatro muchas veces desconocen la propia tradición teatral y disciplinas como la semiótica del teatro, antropología teatral, sociología del teatro, historia del teatro, estética teatral, o las consideran inservibles. Por ello, el teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta se caracterizó, por un exceso de compromiso con el mensaje pero con un escaso

¹²⁵ Ibíd.

¹²⁶ Ibíd. Pág. 130.

compromiso con el teatro como arte.¹²⁷ Sin embargo en la siguiente década comenzó un cambio de planteamiento tanto en innovaciones teóricas como prácticas.

No es raro hoy escuchar a Gerald Thomas, Antunes Fihlo, Luis de Tavira, Alberto Ure, Angel Ruggerio, entre otros, hablar de deconstrucción, posmodernidad, física cuántica, mutación del arte escénico, movilidad y transcodificación intertextual, como tampoco es extraño observar en teóricos como Osvaldo Pellettieri, Leonardo Azparren, José Luis Valenzuela, Alfonso de Toro, Jorge Manuel Pardo, Franklin Rodríguez (ecuatoriano), Rosalina Perales, Eduardo Guerrero, por mencionar solamente algunos, un gran conocimiento de la práctica teatral, de la historia del espectáculo, de las convenciones de puesta en escena, desde Ziami en el siglo XV en Japón hasta Eugenio Barba en nuestros días.¹²⁸

Surgieron grupos teatrales con nuevas perspectivas y enfoques artísticos, que dejaban atrás los discursos, para concentrarse en mejorar la estética teatral. Aparecen grupos como Cuatro Tablas (Perú), Teatro Laboratorio de Movimiento e Espressao, Macunaima (Brasil), Grupo Yuyaschkani (Perú), Grupo de Teatro La Rueca, El Teatro del Cuerpo (México)¹²⁹ y en el Grupo de Teatro Malayerba de Ecuador del cual se hablará con mayor amplitud en los siguientes capítulos.

Esta renovación del hábito teatral constituye un nuevo momento en el teatro latinoamericano, que aún no ha sido superado con otro cambio fuerte en la actualidad, porque representa un quiebre y una ansiedad por cambiar drásticamente. Este cambio epistemológico/estético ha motivado un surgimiento que intenta reflejar y propugnar este nuevo paradigma, estimular una nueva reflexión tanto en quienes practican la profesión teatral como en quienes teorizan/critican el fenómeno teatral-escénico.¹³⁰ La autocrítica y la reflexión sobre estos temas han permitido que al entrar en la década de los noventa se convierta en un constante desafío para todo lo que implica la producción teatral.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ Fernando De Toro. *Ibíd.* Pág. 130 y 131

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 131.

¹³⁰ *Ibíd.*

Fernando de Toro menciona que este teatro fundado en sólidas técnicas de actuación y prácticas de entrenamiento, han producido un nuevo lenguaje escénico. El papel del claro director/autor también ha influido en la caracterización de los grupos de los noventa. El teatro ya no es un espejo/reflejo sino que va en busca de una estética propia, una manera dinámica y creativa de expresar a través del arte teatral una diferente concepción del mundo, abandonando la mimesis realista. Y aunque parezca difícil esto ha sido la base para el desarrollo de este arte en los teatros occidental, oriental y asiático.

No obstante, ha resultado problemático que en la producción teatral latinoamericana haya copia o asimilación de modelos extranjeros. Fue una época en la cual se pusieron de moda Stanislavsky, Brecht, Artaud y Grotowsky. Esta adopción ocurría en la creación y el retrabajar el material que estos modelos dan, para que con la asimilación y con las características propias se creen nuevos cánones con mayor identidad, en cada país, cada ciudad, cada grupo, etc., y así se genere realmente un arte propio y con el cual el espectador, los artistas, los productores culturales se identifiquen.

Nuestra dependencia de los patrones estéticos europeos se produjo como consecuencia de la dependencia económica, pero la transmisión de modelos encontró canales específicamente culturales: la difusión de libros y revistas sobre arte, la promoción de la ideología liberal en la educación, y muy especialmente, los viajes de los artistas a París, Roma y otros centros de estudio.¹³¹

Por otro lado, tampoco es deseable descartar las influencias externas. Muchas veces se piensa que dejarse influenciar por otras prácticas teatrales de alguna manera lleva a “contaminaciones” poco valorables, sin detenerse a pensar que tener una competencia teatral universal, no impide la propia y genuina expresión. Por el contrario, la enriquece.¹³² De esta manera el teatro latinoamericano de las últimas décadas se debate entre la tradición y la modernidad. Esto ocasiona pensar que ya no sea primordial establecer un teatro que se pueda identificar por nacionalidad, sino que se centre en su

¹³¹ Néstor García Canclini. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo, México D.F. 1977, Pág. 151.

¹³² Fernando De Toro. *Ibíd.* Pág. 136.

quehacer teatral dotándolo de todo el saber que puede aportar la cultura teatral universal.¹³³

Para finalizar, cabe destacar que el teatro latinoamericano en las dos últimas décadas del siglo XX, ha trabajado en la descentralización de los espacios, de los sitios específicos destinados para los espectáculos, tratando de democratizar el arte y difundirlo mediante giras nacionales en las cuales los elencos dejan las grandes ciudades y se acercan a diferentes zonas poblacionales. A esto se suma el hecho de que con esta difusión se ha generado la multiplicación de los jóvenes grupos teatrales.¹³⁴ Para precisamente luchar contra lo que Osvaldo Obregón menciona a continuación y ha estado relegando el progreso del consumo, de la producción teatral en los diferentes países de Latinoamérica.

La saturación de algunas posibilidades expresivas, como la creación colectiva, y las actuales coordenadas históricas han determinado nuevas tendencias escénicas con muy variados lenguajes, que escapan a toda normativa. Entretanto, el público se muestra cada vez más reacio a frecuentar las salas de teatro, a favor de las telenovelas, los videos y los juegos en la computadora, cómodamente disfrutados en casa. Más grave aún, la televisión atrae a su órbita, a veces a los mejores autores, directores y actores de cada país. El gran desafío del futuro es que el teatro mantenga el lugar que corresponde en una sociedad cada vez más mediatizada y no se transforme en un “rito” casi secreto y clandestino para algunos iniciados.¹³⁵

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ Raúl Castagnino. *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1974, Pág. 86 y 87.

¹³⁵ Osvaldo Obregón. “Teatro de América Latina: Guerra Fría, Años de Brasa (1968 – 1973)” *Ibíd.* Pág. 341.

CAPÍTULO III

POSIBILIDADES Y RESTRINCCIONES PARA UNA PRODUCCIÓN TEATRAL QUITAÑA

3.1 Contexto político y económico ecuatoriano

Con la vuelta a la democracia y la nueva constitución realizada en, los años 1978 – 1979 el se perfila un nuevo Ecuador para la década de los ochentas, bajo las siguientes reformas: “La inviolabilidad de la vida, la prohibición de la pena de muerte, el derecho a vivir en un medio ambiente sano y libre de contaminación, el derecho a la libertad de contratación, entre otros.”¹³⁶

Después de todo el auge petrolero y el gran aprovechamiento de este recurso sin tomar medidas preventivas, la etapa dorada de la pepa de oro negro estaba llegando a su fin, sin haber calado en un plan estratégico que beneficiara a la economía nacional y al desarrollo general del país que había encontrado una fuente de ingresos. El petróleo trajo infraestructura pero no soluciones a problemas básicos de la población, no generó producción cultural, no una conciencia política y un plan de repartición de recursos.

La caída de la importancia del petróleo en la economía del país tiene varios factores como es el caso de que durante fines de los setentas e inicios de los ochentas se incrementó notablemente las exportaciones de camarones y crecían las empresas manufactureras. Sumándole al hecho de los problemas ambientales que causaron empresas como Texaco o Cepe / Petroecuador. Para finalmente en el año 82 al generarse la caída de los precios del petróleo, a nivel internacional las materias primas se vieron debilitadas.

Producida la interrupción del sueño petrolero a principios de los años ochenta, la economía ecuatoriana se aferró cada vez más al mercado mundial. En donde se había

¹³⁶ Fabián Corral Burbano de Lara, Testigo del Siglo: Ecuador visto a través del Diario El Comercio; El Comercio, Octubre 2006, pág. 462.

desatado un movimiento de reordenamiento global del poder político mundial: los grandes países industrializados, a la cabeza de Estados Unidos, y sus empresas transnacionales, estaban empeñados en reorganizar el mundo para adecuarlo a los cambios que requería la nueva revolución tecnológica en marcha y por su puesto para su beneficio.¹³⁷

Con ello el país tuvo que apegarse a las políticas mundiales y a los dictámenes de los grandes titanes económicos.

Después de la dictadura de Guillermo Rodríguez Lara la Junta Militar que lo sucedió puso en marcha su plan de retorno a la democracia. Para ello se creó una nueva carta magna la cual fue llevada a referéndum el 15 de enero de 1978, ganando aceptación. Luego se expiden las disposiciones transitorias de la ley de Partidos y de Elecciones para hacer más viable las nuevas elecciones presidenciales en las cuales se presentan cinco binomios. Dejando fuera a personajes de la política como Velasco Ibarra, Carlos Julio Arosemena y Asaad Bucaram.

En cuanto a la constitución no provocó un cambio brusco en las prácticas políticas y económicas del país a excepción de la elección presidencial. Frente a esto el diario capitalino El Comercio se pronunció: *“La constitución de 1978 – 1979 no trajo cambios radicales: se respetó y se reencarnó el sistema presidencialista, se consagró la independencia de la justicia y su unidad de jurisdicción y se instauró una Función Legislativa unicameral.”*¹³⁸ En 1979 se proclama presidente a Jaime Roldós Aguilera, candidato del CFP. En cuanto a su corta labor se puede destacar que realizó varias actividades para promover el respeto a los Derechos Humanos no solo en Ecuador sino en Latinoamérica, con ello una política de no intervención (extranjera) la cual no fue bien vista por los Estados Unidos de Norteamérica. Por otra parte quiso defender la invalidez del Protocolo de Rio de Janeiro al cual se lo considera impuesto, defendía un país amazónico y patriótico hasta sus últimas palabras antes de fallecer en un trágico accidente lleno de dudas, por ello hasta hoy se mantiene investigaciones al respecto.

¹³⁷ Alberto Acosta. *Breve Historia Económica del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2003.

¹³⁸ Fabián Corral Burbano de Lara *Testigo del Siglo: Ecuador visto a través del Diario El Comercio*. *Ibíd.* Pág. 462.

Después de este fatídico hecho asumiría la presidencia Oswaldo Hurtado y el hermano del fallecido Presidente, León Roldós como Vicepresidente. Este gobierno se aliará con Regan y las políticas impuestas por Estados Unidos, con ello llega el neoliberalismo al sistema político – económico del país. Contrariamente al sueño y la lucha de Jaime Roldós, abogando a que la única salida a la crisis del Ecuador era seguir estas políticas.

Por otra parte hay que recalcar que como el precio del petróleo había caído drásticamente y la fortaleza económica del país ya no estaba en él, se empieza a impulsar en turismo y a construir infraestructura para acoger a turistas tanto del país como del extranjero. El Ecuador decide promocionarse al mundo.

En las elecciones presidenciales de 1984 ganó León Febres Cordero candidato de la derecha del Frente de Reconstrucción Nacional. Durante su mandato surgieron varios hechos que mermaron la paz del país. Sufrió varias acciones generadas para desestabilizar al Estado, junto con la actividad subversiva del grupo armado Alfaro Vive, ¡Carajo! que inicio sus movimientos a finales de 1984 y que en agosto de 1985 secuestró al banquero Nahím Isaías, el mismo que murió durante su rescate en turbias circunstancias, sin embargo el entonces presidente se vanagloriaba de luchar contra el terrorismo, luego vendría el Taurazo comandado por el general Frank Vargas Pazzos que se rebeló en la base de Taura.

Otro suceso que impactará y queda en la memoria colectiva es el asesinato de los hermanos Restrepo a manos de la Policía Nacional, el cual se reclama como crimen de Estado por sus defensores hasta el día de hoy. Durante esta presidencia este caso no fue el único de desaparición o tortura. Hay 65 casos evidentes y testimoniales con un saldo de 310 víctimas que han sido presentadas en el Informe de la Comisión de la Verdad 2010¹³⁹ Según investigaciones actuales se han encontrado algunos centros donde

¹³⁹ La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) recibió en Washington, EE.UU., de José Serrano, Ministro de Justicia, Derechos Humanos y Cultos del Ecuador, el informe de la Comisión de la Verdad. Este documento recoge la investigación que el Gobierno ecuatoriano propuso para esclarecer las violaciones a los derechos humanos que se cometieron en el período 1984-2008. La Comisión de la Verdad es una instancia de la sociedad civil que con el apoyo del Presidente ecuatoriano Rafael Correa documentó las denuncias sobre violaciones, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas endilgadas a personal de la Fuerza Pública del Ecuador.

Gracias a ese trabajo, efectuado por personas con probidad comprobada, se recabaron más de 600 testimonios, pruebas y demás elementos probatorios que detallan 118 casos de violaciones a los derechos humanos que afectaron a 456 ciudadanos ecuatorianos y extranjeros. En: <http://www.coverdad.org.ec/>.

presuntamente se torturaba a quienes no estaban de acuerdo con el régimen. Entre los cuales se encuentran El Servicio de Investigación Criminal (SIC), Policía Judicial (PJ), Oficinas Públicas, Centros de Detención Provisional o Centros de Rehabilitación Social. El poder estatal se convirtió en una maquina represiva no solo con el grupo Alfaro Vive Carajo, sino con quien esté en desacuerdo con el régimen y haga manifiesto de ello. Casos como Caso Coop. 10 de Enero, Caso María Clara Eguiguren, Caso Andrés Vicente Panta, Caso Cotocollao y otros publicados en el tomo tercero del Informe Final de la Comisión de la Verdad titulado: *Relatos de Casos. Período 1984-1988*.¹⁴⁰

*Además, se registraron casos en los que privación ilegal de la libertad se debió al abuso de autoridad de los agentes estatales frente a hechos que legalmente no estaban sujetos a ningún procedimiento que entrañe la privación de la libertad, como cuando fue arrestado en Quito un grupo de artistas de teatro (Patricio Toscano y otros) al reclamar por la detención arbitraria de una de sus compañeras.*¹⁴¹

Por otra parte durante la presidencia de Febres Cordero hubo una constante pugna de poderes con el Congreso. En el aspecto económico se hacen varios préstamos al FMI y se promueven las políticas neoliberales.

En las elecciones de 1988 gana las elecciones presidenciales el candidato de centroizquierda Rodrigo Borja Cevallos, derrotando al candidato Abdalá Bucaram. “Su mandato relativamente pacífico, se caracterizó por una alianza inicial con la Democracia Popular (DP) y porque la ID contó con una mayoría legislativa al inicio de su gobierno, fenómeno que no se ha repetido en las última etapa democrática”¹⁴² Durante su presidencia la inflación se incremento notablemente llegando a superar el 70% anual, a pesar de las medidas de mini devaluación que tomó el gobierno. Se expidió la Ley de Reforma Arancelaria que reducía drásticamente esos tributos a fin de favorecer el comercio y combatir el contrabando. Se promulgaron las leyes de Maquila, de Contrato a Tiempo Parcial y Zonas Francas, y la ley del Consumidor. También se dio un importante levantamiento indígena que provocaría el nacimiento de una fuerza política indígena que tendría mayor incidencia en los años posteriores. Cabe recalcar que para 1986 ya se había conformado la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) la cual iniciaba sus pronunciamientos frente a una lucha reivindicatoria y las mejoras de calidad de vida de los pueblos ancestrales, discurso con el cual se manejaban por aquellas épocas, más aún al acercarse el quinto centenario del descubrimiento de América.

¹⁴⁰ *Página de la Comisión de la Verdad*. <http://www.coverdad.org.ec/>. Acceso: Mayo 2011.

¹⁴¹ *Violaciones de los Derechos Humanos en Ecuador 1984 – 2008*, Primer Tomo del Informe de la Comisión de la Verdad, en Archivo PDF. <http://www.coverdad.org.ec/informe-final?catid=3> Acceso: Mayo 2011.

¹⁴² Fabián Corral Burbano de Lara. *Testigo del Siglo: Ecuador visto a través del Diario El Comercio*; El Comercio, Octubre 2006, pág. 469.

*El 1ro de Mayo de 1990 ocurrió marchas y protestas en contra de las medidas gradualistas del gobierno de Borja convocadas por el Frente Unitario de Trabajadores, el Frente Popular y la misma CONAIE nadie presagiaba el inicio de una movilización indígena a gran escala. A partir del 3 de junio y durante 9 días, miles de indígenas ocuparon las principales carreteras de la Sierra ecuatoriana y protagonizaron concentraciones en las capitales provinciales.*¹⁴³

En el ámbito social el país vivió una ola migratoria interna, los campesinos deciden abandonar el campo y probar suerte en la ciudad, debido a la falta de atención por parte del gobierno, la despreocupación por generar fuentes de trabajo que sustenten la economía agraria. Con ello nacen nuevos problemas en las ciudades principales del país, ya que hay un crecimiento desordenado y que no puede cubrir las necesidades básicas de quienes arriban a la ciudad, lo cual causa que la gente viva en condiciones precarias.

En el año de 1992 triunfa Sixto Durán Ballén y con él, lo que Alberto Acosta llamó “la arremetida neoliberal”, ya que empieza su política económica con medias de privatización de algunos sectores como: hidrocarburos, telecomunicaciones y sistema eléctrico, que son básicos para la población, que busca la modernización y aspira a tener estos servicios. Por otra parte en cuanto a la deuda externa la renegoció mediante el Plan Brady el mismo que fracasó a los cinco años, a pasar de haber sido lanzado con buenos augurios y reconocimiento de la prensa. En cuanto a los precios de los hidrocarburos y derivados fueron elevándose, como es el caso de la gasolina la cual se elevó en un 71%. En medio de este oscuro panorama económico en el año de 1995 las tropas del ejército peruano invadieron territorio ecuatoriano y se inicia un conflicto en el Alto Cenepa que según Alberto Acosta “su costo se estima en 360 millones de dólares” En medio de ello Sixto Durán Ballén usa su conocida frase de combate “ni un paso atrás”, que logra identificar mucho a la sociedad ecuatoriana en aquellos momentos de temor. Sin embargo el conflicto logra solucionarse con un cese al fuego el 13 de febrero de 1995, sin embargo días más tarde Tiwinza es atacada y después de los devastadores resultados se llevan a cabo discusiones con los garantes del Protocolo de Río de Janeiro con lo cual se soluciona el impase.

Finalmente a finales de 1995, el entonces vicepresidente de la República, Alberto Dahik es acusado por malversación de fondos y el Congreso plantea en seguirle un juicio político. Sin embargo este logra huir con asilo político a Costa Rica.

Continuando con el recorrido de la historia política del Ecuador, la cual ha sido la más influyente en la vida diaria por las manifestaciones populares de los ecuatorianos, el 10 de agosto de 1996 después de una farandulera campaña, llena de show y regalos, llega Abdalá Bucaram, del Partido Roldosista Ecuatoriano a ocupar la silla presidencial. Llegando para reafirmar las políticas neoliberales y reformas dictadas por el Fondo Monetario. “Este gobierno, cuyo presidente se llenaba la boca hablando de defender al

¹⁴³ Augusto Barrera. *Acción colectiva y crisis política. El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. ABYA YALA, Quito 2001, Pág. 108.

pueblo, se debía también a los intereses de determinados grupos de poder, de las viejas oligarquías”¹⁴⁴ Todo esto se desarrollaba en medio de un gobierno corrupto el cual tenía miembros como Álvaro Noboa y Roberto Isaías, en el cual se incrementaron las tarifas del gas doméstico, servicios públicos y cobro en hospitales populares. Por ello el 5 de febrero de 1997 se convocó masivamente al Paro Cívico Nacional, el cual recibió un apoyo multitudinario, además de que en él participan subidos en camionetas los principales personajes políticos del país. Finalmente se destituye a Bucaram con el argumento de “incapacidad mental para gobernar”. A esto le sigue el hecho de que la vicepresidenta Rosalía Arteaga no pudo sostenerse en el cargo y es nombrado presidente Fabián Alarcón, entonces presidente del Congreso Nacional. Durante esta época no solo los desastres económicos y políticos azotan al país, sino situaciones como el Fenómeno del Niño, en las cuales el gobierno no actuó con prontitud. Tras una Asamblea Nacional Constituyente en 1998, la cual tuvo el mandato de revisar y modificar la Constitución de 1999, se realizaron elecciones generales en las que fue elegido presidente Jamil Mahuad Witt, quien comienza logrando un eficaz acuerdo fronterizo, firmando la Paz con el entonces presidente peruano Fujimori. Crea el bono solidario para los más pobres mientras se quitan los subsidios de gas doméstico y electricidad, luego se suma el impuesto al 1% a la circulación de capitales y el 12% al I.V.A.

Lo más grave que se cometió cuando se intentó salvar a los banqueros corruptos, en nombre de precautar los ahorros de los ecuatorianos y la estabilidad de la banca. Es así que el 8 de marzo de 1999 se inicia un feriado bancario, el cual posteriormente causaría el congelamiento de depósitos, cuentas de ahorros, corrientes, etc. Mientras se daría paso a la convertibilidad con un sucre devaluado de 25.000 por cada dólar. En 2000 la situación era insostenible por los altos niveles de inflación. En un intento para controlar la economía el presidente Mahuad adoptó la dolarización el 9 de enero del 2000, en la cual el país renunciaba a su política económica, y adoptaba el dólar estadounidense como moneda oficial para todo tipo de transacciones.

Finalmente el 21 de enero fue derrocado luego de diversas manifestaciones multitudinarias, en las cuales la Iglesia Católica quiso ser mediadora. Pero ya con mayor fortaleza la CONAIE, junto con un grupo de militares sublevados se toman las calles de Quito, y multitudinariamente avanzan al Congreso Nacional, en el que se creó un Triunvirato que trata de posesionarse en Carondelet, en el que estaban los indígenas representados por Antonio Vargas, el coronel Lucio Gutiérrez, y el jurisconsulto Carlos Solórzano Constantine, quien supuestamente representaba a la sociedad civil. Sin embargo este triunvirato no es reconocido y asume el poder Gustavo Noboa Benjarano.

¹⁴⁴ Alberto Acosta. *Ibíd* Pág. 186.

3.2 Quito y la cultura en los ochenta y noventa

Termina la década del setenta con un acontecimiento importante para la ciudad. Que influiría en la concepción y el imaginario de los ecuatorianos con relación a Quito, por lo tanto esto a la larga incidiría en las décadas siguientes. La Unesco reconoció universalmente a Quito en noviembre de 1978, al declararla el Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad. La declaración señala: “Quito forma un ensamble sui generis armónico, donde las acciones del hombre y la naturaleza se han juntado para crear una obra única y trascendental en su categoría”. Gracias a este reconocimiento las autoridades y la población tomarían en cuenta el valor simbólico, arquitectónico, artístico y cultural de la ciudad. Por ello se crearía el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, que tenía como antecesor a la antigua Dirección de Patrimonio Artístico (1945) originalmente adscrita a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Este organismo se encargaría de salvaguardar el patrimonio, la difusión y el rescate. Amparada en la Ley de Patrimonio Cultural que se promulgó en 1979.

Han transcurrido tres décadas desde este reconocimiento, lapso en el cual las autoridades han trabajado en la preservación y rehabilitación de los elegantes espacios públicos, las edificaciones históricas y el legado de su patrimonio cultural intangible.¹⁴⁵ Sin embargo, lejos han estado las artes escénicas ecuatorianas de ser tomadas en cuenta, para ser consideradas como patrimonio.

Otro punto que es muy importante recalcar al momento de hablar de Quito a comienzos de la década del ochenta y su desarrollo hasta el noventa. Es el tema de la transformación urbana. Porque Quito pasa de ser un ciudad tranquila, con un centro geográfico y comercial importante, que durante los ochenta se tuguriza y para los noventa desaparece con la aparición de varios ejes centrales.

¹⁴⁵ Página del Ilustre Municipio de Quito.
http://www.quito.com.ec/index.php?page=shop.browse&category_id=51&option=com_virtuemart&Itemid=92&vmcchk=1&Itemid=92. Acceso: noviembre 2008.

*Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas deshilvanadas que se presentan.*¹⁴⁶

Con miras al nuevo milenio desde la década de los ochenta se prepara a la ciudad para ser urbanizada, ser dotada de agua potable, luz y teléfono en los nuevos espacios, calles, avenidos y barrios. De igual mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Ya que el gran crecimiento que ha demostrado en los últimos años se debe a que muchos provincianos han decidido buscar una vida mejor. Se hace un reordenamiento territorial, se empieza a cuidar al Centro Histórico y a verlo como algo invaluable.

Como consecuencia se generan nuevos problemas en la ciudad de Quito, crece la ciudad aceleradamente, hay pocas plazas de trabajo, con ello aumenta la delincuencia, se crean barrios populosos y con desorden administrativo y de planificación. El crecimiento rural disminuye mientras el espacio urbano se reduce, por el crecimiento de su población habitante y laboral, generando se rompa los límites con la construcción de barrios en las periferias, como El Comité del Pueblo o Lucha de los Pobres.

Mientras la economía urbana se tercerizó en los años 80, tanto en su nivel formal e informal, se observa una disminución progresiva de la población rural, producto del flujo migracional (interregional-interurbano) relacionado al crecimiento económico de la ciudad de Quito, con su consecuente presión a los aparatos productivos locales.

*La deficiente capacidad en la creación de nuevos puestos del sector industrial, la migración interna y la consecuente tercerización de la economía, han estructurado una red material y organizacional compleja y creativa, siendo posible percibir la lógica que asume la sociedad para menguar o detener parcialmente los impactos de la crisis y sus altos costos sociales.*¹⁴⁷

¹⁴⁶ García Canclini, Néstor; *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Editorial Grijalbo. México D.F. 1990. Pág. 16,

¹⁴⁷ Kleber Prias. *Situación Económica y desarrollo Urbano*. En: Varios Autores. Centro Histórico de Quito. *Sociedad y Espacio Urbano*. Quito. TRAMA. 1990. Pág. 15.

Quito es vista como la capital de la nación y es allí desde donde parte toda administración gubernamental, todo trámite judicial, etc. El Centralismo se convierte en un problema, ya que la ciudad no cuenta con la infraestructura necesaria. Por otra parte, como eje simbólico la ciudad será el centro de protestas, a la hora de reivindicar derechos.

Sin duda, el Centro Histórico es y será un espacio de la multiplicidad simbólica y material de Quito y su entorno. El Centro continúa siendo un espacio religioso de alta significación simbólica; es el espacio de la sociabilidad espontánea, por cuanto concentran en su interior, bares, cantinas, piraterías, sociedades deportivas, asociaciones culturales, religiosas, clubes, etc. Y un espacio económico de alto crecimiento, ensalzar¹⁴⁸

La concepción de la ciudad desde las autoridades municipales cambió con el plan de desarrollo para convertir a Quito en Distrito Metropolitano. Será beneficiosa para la cultura la recuperación de espacios, la plaza, los parques, las tertulias, el café, el teatro callejero.

A raíz del terremoto del 1987 provocado por la erupción del volcán Reventador, varias edificaciones del Centro Histórico de Quito ya considerado bien patrimonial de la humanidad, como Las Iglesias de San Agustín, de la Compañía y de la Merced se destruyen parcialmente. Los legisladores de Quito presentan al Congreso un proyecto de Ley para la creación del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL) que es aprobado de inmediato. Léase el Art 1.- "Créase el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, el mismo que será destinado la restauración, conservación y protección de los bienes históricos, artísticos, religiosos y culturales, de la ciudad de Quito.¹⁴⁹

A partir de la creación de este organismo hay una intervención en el centro histórico, tanto en edificios, calles, como en viviendas. Se realiza la reubicación o despojo de los comerciantes en el centro de la ciudad, lo cual trae más de un problema. Porque A nivel de Centro Histórico, el 48.1% de la población total es considerada económicamente

¹⁴⁸ Domingo Paredes. El Centro Histórico de Quito como escenario social. En: Varios Autores. Centro Histórico de Quito. Sociedad y Espacio Urbano. Quito. TRAMA. 1990. Pág. 23.

¹⁴⁹ Ley Consultiva de 1987. En Página

activa (ocupada y subocupada) de acuerdo a las encuestas realizadas por ORSTOM: Atlas informatizado de Quito (1987), observándose un baja tasa de desocupación del 2.1% pero la diferencia a nivel sectorial urbano.¹⁵⁰

Creación de Museos en la ciudad, nace el Museo de la Ciudad, el Centro Cultural Metropolitano, se empieza a restaurar el Teatro Nacional Sucre.

- Ambiente de posmodernidad en la capital que trata de igualar a otras del mundo, desde la moda hasta , hay un posicionamiento de las mujeres en la sociedad y una entidad creada para defenderla: la Comisaría de la mujer,
- Nuevos actores sociales, indígenas urbanos, movimientos afros, se concentran en la capital, para reclamar su espacio.

Cultura

- Se crea una Ley de Educación y Cultura en 1977, sin embargo la misma no es aplicada nada más que para intentar reformar el sistema educativo de nivel primario y secundario.
- Apoyo del Banco Central en cuanto a cultura, sin ser una entidad cultural aporta notablemente con el apoyo a publicaciones de diversos temas, investigaciones antropológicas, arqueológicas, sociológicas, literatura, etc. Y la producción de eventos, películas, exposiciones. En cierto modo el BCE pasa a cumplir el papel de la CCE. Para 1981 se la Subsecretaria de Cultura dentro del aparato estatal.
- Choques con León Febres Cordero con los artistas, ya que se ven reprimidos, sin embargo miembros del gabinete abogan para que no se quite el apoyo que brinda el BCE. Esta época pocos podrán expresar el arte con libertad.
- Decaimiento de la producción cultural en el periodo de 1988 – 1997 debido a la inflación, la inestabilidad de la economía la cual impide que se de apoyo para la producción.
- Busca de profesionalización por parte de los estudiantes de la Universidad Central, ya que la educación que es impartida es muy limitada. Por otra parte se reclama el papel de la Facultad de Artes de la UCE, ya que no ha logrado

¹⁵⁰ Domingo Paredes. El Centro Histórico de Quito como escenario social. En: Varios Autores. Centro Histórico de Quito. Sociedad y Espacio Urbano. Quito. TRAMA. 1990. Pág. 23.

generar un impacto en el ámbito cultural y artístico del país. Para que por medio de esta academia se desarrollen potenciales artistas de diversas partes del país. Por ello quienes optan por la labor del arte se ven obligados a salir del país en busca de nuevas técnicas.

- El teatro ya no es un recurso pedagógico de primera mano, tampoco es el principal en entretenimiento, ya que se ha visto desplazado por los medios de comunicación, ya que el acceso a la televisión y a la radio, a tenido un alcance popular
- Para los noventa ya hay nuevas técnicas teatrales, en medio de una actividad teatral que sobrevive a las crisis políticas y económicas. Sobrevivir del teatro es muy duro, no hay apoyo de la empresa privada o del Estado. Exceptuando el hecho de que el Banco Central y la Subsecretaria de Cultura dan aporte a selectivos espectáculos.
- Se incrementa en Quito la representación teatral por medio del apoyo de la Municipalidad y de los festivales que se empiezan a desarrollar. Durante la década de los noventa el evento “Agosto mes de las Artes” que permitía que durante aquel mes se presenten varios espectáculos, de grupos locales y nacionales.

3.3 Balance del Teatro en Quito de 1980 a 1999

(...) los sesenta y setenta, se hayan empobrecido en número y calidad, sin producir en ningún país la disolución del campo artístico en una creatividad generalizada, desprofesionalizada, que borre la distancia entre creadores y receptores. En los ochenta casi todos, los grupos se disolvieron y se tiende a restaurar la autonomía del campo, la profesionalización y revaloración del trabajo individual (no necesariamente individualista)¹⁵¹

En el año de 1979 se iniciaría un cambio muy importante en la forma de producción teatral en Quito, a partir de la creación del grupo de teatro “Malayerba”, el mismo que desde su creación y su trayectoria ha encarnado los elementos que van a caracterizar a la producción teatral de finales del siglo XX. Las dos décadas anteriores son sustituidas por la necesidad de experimentar con nuevos lenguajes, el teatro de grupo, ideológico y político, entra en crisis, pero emerge el teatro de grupo experimental.¹⁵² Este busca crear su propia estética a través de la incorporación de nuevas técnicas actorales y escénicas como por ejemplo, la danza, el clown, la pantomima, entre otras. Junto con el conocimiento y aprendizaje teórico de grandes exponentes de la ética y estética teatral como Stanislawsky, Grotowsky, Brecht, Artaud, etc.

Para inicios de la década del ochenta algunos grupos empiezan a reafirmarse otros en cambio desaparecen. Entre los que se reafirman está el grupo El Tinglado, dirigido por argentina María Escudero quien llega al Ecuador huyendo de la dictadura, dejando atrás al reconocido Teatro Libre de Córdoba. Además de ser una de las iniciadoras del grupo Malayerba. Así Escudero con su trayectoria, es reconocida a nivel latinoamericano. Sin dejar de mencionar que su huella en el Ecuador es muy importante, especialmente en Quito ya que varios de los directores y actores reconocidos actualmente la tuvieron como maestra, se convierte en un gran ejemplo, siendo merecedora en vida y en la posteridad de gratitud y cariño. Con el grupo El Tinglado desarrolla la creación colectiva, destacándose obras como *La Cantante calva* y *Galileo Galilei*. Posteriormente funda el grupo Saltamontes con el cual continúa con el mismo tipo de

¹⁵¹ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas*. Ibíd. Pág. 132.

¹⁵² Patricio Vallejo Aristizábal. “Las nuevas tendencias del teatro ecuatoriano”, en: *Revista Letras del Ecuador*, N. 183, diciembre 2001, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pág. 26.

creación presentando obras como: *Entre gallos y medianoche*, *El hombre vestido de blanco* (basado en una obra de Eliécer Cárdenas), *Polvo y Ceniza*, que es posiblemente el último intento de desarrollar un teatro que incorpore la tradición popular y la lleve al escenario desde la práctica de la creación colectiva.¹⁵³

Un grupo importante que desaparece en 1980 es el Teatro Experimental de la Universidad Católica (TEUC) que estaba integrado por estudiantes de la misma institución. Sus principales montajes fueron *Electra* obra adaptada por el Padre Aurelio Espinoza Pólit y dirigida por Julio Pazos en 1972, *Los unos vs. los otros* de José Martínez Queirolo (dramaturgo guayaquileño), también una adaptación de la novela de García Márquez *El Coronel no tiene quien le escriba* en 1978 y *Con gusto a muerte* de Jorge Dávila Vázquez. Siendo las dos últimas dirigidas con mucho ingenio por Francisco Febres Cordero.¹⁵⁴

En 1981, según el diario El Comercio se hicieron trabajos buenos y mediocres. Primero se menciona la labor del Teatro Experimental Ecuatoriano, dirigido por Eduardo Almeida, que en ese año presentó *Juego Sagrado* con saldos negativos. Pero el mismo grupo se reivindicaría con la obra *Suburbio* de Raúl Andrade. Entre las obras destacadas estaría *Historias para ser contadas* y un monólogo de Abdón Ubidia llamado *La Consumación*, representado por Jorge Guerra. Las dos obras fueron realizadas por el Taller de Teatro Latinoamericano, dirigido por Ilonka Vargas. Por otra parte estuvo el grupo Saltamontes con creación colectiva en sus obras: *La verdadera historia de Tarzán*, *Mayonesa se bate en retirada* y *Entre gallos y media noche*. Y el grupo del Patio de Comedias que no tuvo mucha actividad pero presentó buenos trabajos con tres obras de Antón Chéjov con dirección de Carlos Freile.

¹⁵³ Patricio Vallejo Aristizábal. "Las nuevas tendencias del teatro ecuatoriano"... *Ibíd.* Pág. 27.

¹⁵⁴ Franklin Rodríguez Abad. *Décadas de Teatro Ecuatoriano (1960 – 1990) Búsqueda de una Expresión Nacional*, Schwerin, 12 de Febrero de 1995. Documento publicado en: www.freies-theater-de.com, página web del Teatro Estudio Libre (Alemania). Acceso: enero 2010 a abril 2011.

Durante este año Quito recibió la visita del grupo teatral de la Universidad de Loja dirigido en aquel entonces por el reconocido Franklin Rodríguez, quien actualmente es teórico teatral y dirige el Teatro Estudio Libre en Alemania. Además, ha realizado trabajos de historia del teatro ecuatoriano, reflexiones sobre el teatro latinoamericano y es citado en publicaciones extranjeras. Retomando el año de 1981 Rodríguez llegó con el montaje de *Bautizo de Sangre* con base en varios textos pertenecientes a Hugo Salazar Tamariz, Enrique Gil Gilbert, H. Córdova y Alfredo Pareja Diezcanseco, teniendo como eje central la masacre obrera de 1922 en Guayaquil. Rodríguez para 1984 obtiene una beca gracias al gobierno de Alemania Democrática, para luego obtener su doctorado en Ciencias Teatrales en la Universidad Humboldt de Berlín, radicándose desde entonces en este país.¹⁵⁵

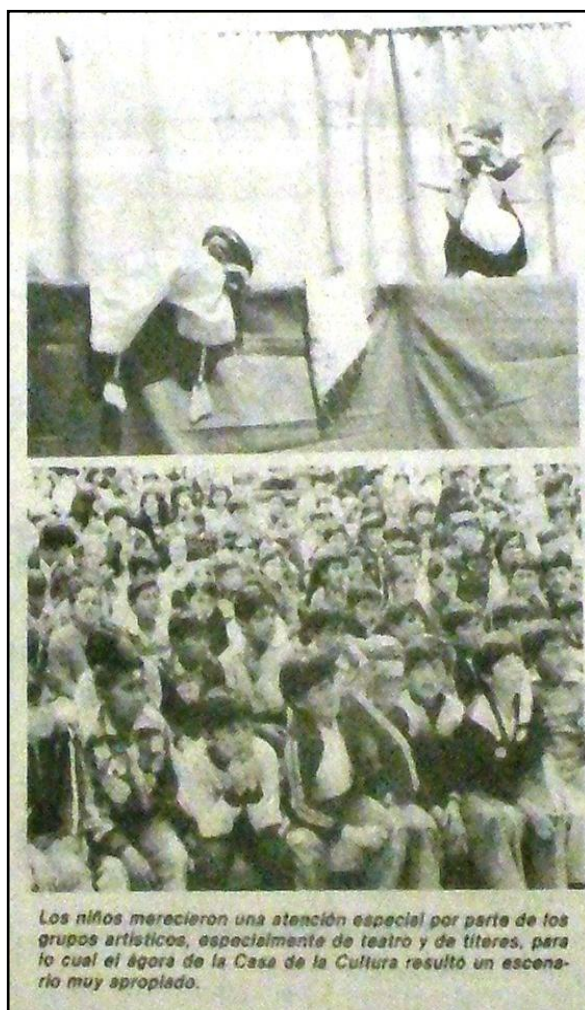
Cabe destacar que también estuvieron presentes grupos como TAF con gran asistencia de público en la obra *Esta noche juntos y amándonos tanto* y el grupo Clam (los dos grupos con trayectoria en años setenta). También se presentaron el grupo de Teatro de la Alianza Francesa, el grupo Mojiganga con *Bilora* dirigida por Carlos Theus y el grupo que naciera de quienes antes pertenecieron a Mojiganga, Malayerba con *Robison Crusoe*. “Pero lo más destacado del año fue lo que hicieron el Teatro Ensayo dirigido por Antonio Ordóñez con *Santa Ana de América*” de Andrés Lizárraga y el Taller de Práctica Escénica de la Universidad Central, con *La Conquista* trabajo colectivo dirigido por Alejandro Buenaventura” que, a juicio del diario El Comercio fue el mejor espectáculo del año. Destacando que durante este año hubo siete obras teatrales en cartelera simultáneamente¹⁵⁶

Para el año de 1982 el teatro estuvo activo, pero no con la misma intensidad del año anterior. Se volvió a presentar la obra *La Conquista*, que según Rodrigo Villacís Molina, crítico de diario El Comercio, “si no hubiese sido publicada habría alcanzado sin duda el Primer Premio (declarado desierto) del Concurso Demetrio Aguilera Malta, para obras de teatro”. También se llevó a cabo el Festival Teatro Ensayo, con una muestra de García Lorca. Con esta oportunidad la Casa de la Cultura rindió un homenaje a Isabel Cassanova considerada la mejor actriz para aquella época.

¹⁵⁵ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

¹⁵⁶ Rodrigo Villacís Molina. *Panorámica de la Cultura '81 en Quito*. El Comercio, Quito, Viernes 1 de enero de 1982, Pág. D8.

El Teatro Prometeo cumplía un lustro de funcionamiento y acogía a la obra *Mujeres de Darío Fo*, presentada por el grupo Malayerba. El grupo La Colina hacía debut y despedida con la obra *El último instante*, contrariamente al grupo de la Alianza Francesa que en ese entonces se llamaba 4 Clavos, bajo la dirección de Diego Pérez presentaron algunas piezas como: *Juana de Arco* de Brecht y *La hija del jornalero* de Enrique Buenaventura. Por otra parte, dos grupos importantes de la ciudad tenían buena audiencia: el Pichincha Playhouse con la comedia musical *El violinista en el tejado* y el Patio de Comedias con *La Señorita Julia* de Strinberg. Finalizando este año con presentaciones del Clam e INACAPED dirigidos por Carlos Villalba, los trabajos del Teatro Experimental Ecuatoriano, El Teatro Ensayo, el grupo de la Alianza Francesa con obras para niños y desarrollándose en Quito nada menos que, el Congreso Internacional de Titiriteros.¹⁵⁷



Los niños merecieron una atención especial por parte de los grupos artísticos, especialmente de teatro y de títeres, para lo cual el ágora de la Casa de la Cultura resultó un escenario muy apropiado.

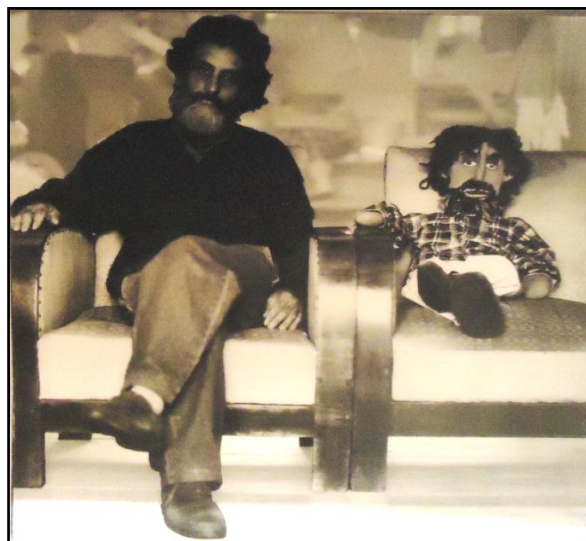
Función de Títeres y niños espectadores 1
El Comercio: Quito, sábado 1 de enero de 1983

Durante 1983 la UNESCO apoyaría a la Rana Sabia para realizar una gira por Europa con su obra sobre la Batalla del Pichincha llamada *1822, Crónica subyacente de una Batalla* que fue acogida con mucho éxito. El auspicio y el éxito no se deberían a una mera casualidad, sino a un trabajo arduo por parte de Fernando Moncayo y Claudia Monsalve desde 1973, año en que esta pareja de artistas comenzaron a trabajar en la provincia de Imbabura, como cuenta Moncayo:

¹⁵⁷ Rodrigo Villacís Molina. *Quito: Panorámica Cultura '82*. El Comercio, Quito, sábado 1 de enero 1983, Pág. 8.

*Nuestras primeras obras tenían una función social, por ejemplo “Las Aventuras de Pastorín” la montamos formando la Federación Campesina de Imbabura, con traducción simultánea al quichua, esto en el año 73, y las funciones las hacíamos en unos potreros. (...) Hemos trabajado con títeres inflables, cámara negra, hemos contado historias de todo tipo, sobre todo vinculadas a las tradiciones americanas y eso nos ha llevado a presentarnos en muchos países como: España, Suecia, Francia, Pakistán, Suiza, etc.*¹⁵⁸

Sin duda alguna, la Rana Sabia se ha convertido en toda una institución del títere, mientras Fernando Moncayo (conocido también en el ámbito artístico como “El Barbuchas”) desarrolla una dramaturgia para títeres en base a investigaciones históricas y la cultura andina, Claudia Monsalve realiza los más sorprendentes y variados títeres, poniendo juntos en escena un espectáculo de calidad, donde niños, jóvenes y adultos son partícipes. Desde sus presentaciones en grandes ciudades del mundo hasta “*los lugares más increíbles y de difícil acceso, donde a veces los campesinos nos han pagado las funciones con papas, mellocos, cebolla, lo que tenían*”. Y es que la Rana Sabia ha trabajado en el campo colombiano, comunidades campesinas mexicanas, en varios rincones ecuatorianos, organizando los Centros Infantiles Campesinos y en proyectos alternativos del Muchacho Trabajador.¹⁵⁹



Fernando Moncayo y su títere. 2

Revista Diners N. 134, Julio 1993.

¹⁵⁸ Entrevista a Fernando Moncayo y Claudia Monsalve de la Rana Sabia, en: *Revista Hoja de Teatro*, No. 7, Quito, junio – julio 2004. Págs. 19 y 23.

¹⁵⁹ Rodrigo Villacís Molina. El “Barbuchas” de la Rana Sabia, *Revista Diners*. No. 134. Quito, julio 1993. Año XIV. Págs.10 – 19.

Actualmente planean realizar en la casa de la Rana Sabia, ubicada en Zanjaloma, La Merced, el primer museo ecuatoriano de títeres porque cuentan con 1000 títeres creados por ellos, 200 marionetas de otras culturas, 100 máscaras, 300 muñecas de trapo y 400 afiches de títeres de todo el mundo, además de contar con una extensa biblioteca de diversos temas.¹⁶⁰

Continuando con la producción teatral de 1983 el Teatro Experimental Ecuatoriano de Eduardo Almeida presentó *El Principito y Suburbio*, mientras el grupo Malayerba era criticado y comparado con obras anteriores su nueva obra *Dídola, Pídola, Pon*. En cambio se destacó el Taller de la Escuela de Teatro de la Universidad Central con su obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega; así como la bailarina María Luisa González y el mimo José Vacas, que hicieron un espectáculo escénico al que llamaron *Mudanzas*, con éxito enorme tanto de público como de crítica. Otra obra que llamó mucho la atención fue *El santo del fuego* dirigida por el uruguayo Atahualpa del Cioppo, esta obra reunió esfuerzos de mucha gente.¹⁶¹ Esta obra y *Madre Coraje* de Bertolt Brecht y protagonizada por la conocida actriz Toty Rodríguez bajo la dirección de Enrique Buenaventura, fueron auspiciadas por la Fundación Guayasamín. Como estas obras no tuvieron buenos resultados, esta fundación dejó de auspiciar al teatro.



Fuenteovejuna interpretado por el Taller de la Escuela de Teatro de la Universidad Central. 3

El Comercio, Quito, 1 de Enero de 1984.

¹⁶⁰ "El Papá de La Rana Sabia", *El Comercio, Revista Familia*, No. 1330, 17 abril 2011. Págs. 14 y 15.

¹⁶¹ Rodrigo Villacís Molina. "Breve resumen de la actividad cultural" *El Comercio*, Quito, Domingo 1 de enero de 1984, Págs. 10 y 11.

Además, en este año sucede algo importante porque el arte teatral también necesitaba abrir caminos de reflexión sobre el modo de trabajo ético y estético. Dándose una “iniciativa inteligente de la Asociación de Teatros, que reunió con el auspicio del Banco Central a un grupo de conocedores, para discutir en una serie de mesas redondas la situación del Teatro en el Ecuador”.¹⁶²

Antes de finalizar el recuento de 1983 es importante hablar de Carlos Michelena quien se destacó en el teatro callejero captando la atención y los aplausos del transeúnte del parque El Ejido con su obra *El inmigrante*. Michelena quien fue apoyado en inicios de su carrera por Anabel Arzón, entrando al Teatro Ensayo actuando por primera vez en *Huasipungo* dirigida por Antonio Ordóñez, luego actuaría en *Dos viejos pánicos* y *La noche de los asesinos*. Incluso hubo una época en que fue parte del grupo Malayerba. Pero lo suyo era la calle. Y allí comenzó a actuar. En las esquinas. En los parques. En las plazas. Y siguió un curso de Grotowski con Pascal Monod. Y otro con Enrique Buenaventura, sobre creación colectiva. Y otro con Ramón Céspedes, sobre dramaturgia.¹⁶³

El “Miche” como la mayoría lo conoce hasta la actualidad transmite en sus obras la realidad popular y cotidianidad; es muy crítico con los gobiernos y el sistema, caricaturizándolos para de esta manera acercarse al pensamiento del pueblo.

*Michelena cumple un rol inestimable en la relación teatro-público. Ductil y profesional, si de actuar en locales cerrados se trata, no pierde un ápice su versatilidad mordaz y oportuna, y la rapidez, de saeta con que suele improvisar, hasta ser totalmente espontáneo, el comentario cortante y sabio.*¹⁶⁴

En 1984 lo más importante que se desarrolló en el ámbito teatral fue el Festival de Teatro y el Congreso de Teatros organizado por la Asociación de Trabajadores del Teatro, con el auspicio del Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador. Tuvo una buena acogida y fue escenario para conocer lo que se desarrolla a escala

¹⁶² Ibíd. Pág. 11.

¹⁶³ Francisco Febres Cordero. “Carlos Michelena entre la sal y el dulce”. Diario HOY, Quito 8 de mayo de 1993.

¹⁶⁴ Edmundo Ribadeneira. “Reflexiones alrededor del teatro ecuatoriano”, en *Signos de Futuro. La cultura ecuatoriana en los 80*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Ecuador, 1991. Pág. 134.

nacional, como nos menciona Eduardo Almeida en una entrevista que realiza Rodrigo Villacís para el diario El Comercio:

Eso nos mostró el dinamismo de la actividad escénica en nuestro medio, pese a la total falta de apoyo de organismos del Estado, como la Subsecretaría de Cultura, que nos ignora olímpicamente. Participaron alrededor de veinte grupos, de todo el país, y desde luego de calidad muy heterogénea. En Quito hay doce estables, sin contar los cuatro o cinco grupos de teatro de la calle, que constituyen una alternativa interesante, como se pudo apreciar en la “Feria” organizada por el Municipio.¹⁶⁵

En cuanto a la actividad de grupos independientes, el Teatro Experimental montó cuatro obras para niños y una para adultos, Malayerba presentó su obra *La Fanesca* la cual llevó para sus presentaciones en Argentina, recibiendo buenas críticas. El Taller de Práctica Escénica de la Escuela de Teatro de la Universidad Central, presenta *La Ópera de los Tres centavos* de Bertolt Brecht bajo la dirección de Ramón Pareja, esta obra tuvo éxito porque hubo una masiva asistencia de público en el Teatro Nacional Sucre.¹⁶⁶

En el mismo año el Banco Central del Ecuador recibió el premio “Ollantay” otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. “Esta distinción la entrega Celcit desde 1977, en reconocimiento público a personas, grupos, e instituciones cuya contribución al desarrollo, difusión y perfeccionamiento del teatro en América Latina ameritan ser destacados”¹⁶⁷

Al finalizar el año de 1984 se convocó al Festival de Teatro Interescolar “Héroes de la Patria” que se desarrolló en Quito entre el 6 y 13 de enero de 1985 en el Teatro Prometeo. Este festival fue promovido por Organizaciones Policromos y contó con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura, la Dirección Nacional de Educación, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Rodrigo Villacís Molina. “Conversaciones sobre el año pasado”. El Comercio, Quito, 1 de enero de 1985. Pág. C-19.

¹⁶⁶ Franklin.Rodríguez Abad. *Ibíd.*

¹⁶⁷ “Premio “Ollantay” de apoyo al teatro para el B. Central.” El Comercio, 31 de diciembre de 1984.

¹⁶⁸ “Hoy se cierran inscripciones para Festival de Teatro”. El Comercio, 31 de diciembre de 1984.

Para 1985 vamos encontrar, como nos relata un artículo titulado “ Las mujeres en el arte” escrito por Marcia de Acosta, en el diario El Comercio, bastante presencia de la mujer en el ámbito teatral, según menciona de los 24 grupos estables que hay en el Ecuador, conformados por un total de 124 integrantes, el 30% son mujeres las mismas que realizan diferentes labores en los grupos, porque el trabajo teatral tiene diferentes áreas como: dirigir, vender entradas, publicitar, diseñar, coser vestuarios, crear escenografías o ser tramoyistas y por supuesto actuar.

Además muchas deben complementar su trabajo en el teatro porque la vida de artista no es reconocida económicamente, de esta manera trabajan en el periodismo, en producción de televisión, haciendo artesanías u otra actividad que se les presente. Durante este año hubo mujeres que se destacaron, que se mantuvieron, que empezaban sus carreras artísticas como menciona la articulista:

Hay un alto índice de deserción, sin embargo hay muchas que con constancia se han mantenido en la faena, como Isabel Cassanova, María del Carmen Burbano, Roció Bonilla, Ilonka Vargas, Adriana Oña, Lizete Cabrera, Rosita Pérez. A ellas se suman jóvenes y entusiastas actrices como Irma Hidalgo, Leonor Bravo, Patricia Lastra, Carmita Vicente, Carla Dávalos, Alducir Saad, entre otras: Viky Frey que reactivó las actividades del Grupo de Teatro de la Universidad Católica, Susana Pautasso, Rosario Francés, María Escudero, que han aportado en gran manera al teatro nacional. (...) No hay que olvidar a esa gran promotora de la actividad teatral en Quito, que se llama María del Carmen Guarderas, que gerencia el Patio de Comedias.¹⁶⁹



El Comercio, 1 de enero de 1986. 4

¹⁶⁹ De Acosta, María. Las mujeres en el Arte. El Comercio. Quito, 1 de enero de 1986. Pág. B-2.



Personajes de

"Azul azulado todo va pintado."

El Comercio, Quito 9 de enero de 1986.

Comienza el año 1986 con la reapertura del Teatro Prometeo el 9 de enero, que estuvo cerrado por reparaciones durante seis meses. En ese lapso se instaló un nuevo equipo de sonido, sistema de ventilación; se renovó la iluminación, hubo cambio de alfombras, reparación de camerinos, construcción de boleterías y cerramiento, entre otros mejoramientos. La obra encargada de reabrir este escenario tan importante para la ciudad fue *Azul azulado todo va pintado* del grupo La Rana Sabia, que fue una versión adaptada para títeres por Fernando Moncayo, del cuento de Claudia Monsalve, quien además diseña muñecos, el vestuario y la escenografía.¹⁷⁰

Durante 1986 hubo bastante actividad teatral con montajes como: *La cantante calva* de Ionesco, realizado por El Tinglado, *El señor puntilla y su criado Matti* de Brecht por Malayerba, *Don Juan* de Molière, puesto por la Compañía Ecuatoriana de Teatro dirigida por Ramón Serrano, *Ana Constancia* del TAF, *El triciclo* del CLAM y la obra para niños *Uno es ninguno* del grupo Ollantay que dirigía Carlos Villaruel. Al mismo tiempo Carlos Michelena era reconocido y premiado en la "Feria" organizada por tercer año consecutivo por el Departamento de Bienestar Social del Municipio. Pero no apareció por ninguna parte del Taller de la Facultad de Artes de la Universidad Central.¹⁷¹

Además el grupo La carpa, que era dirigido por el alemán Cristoph Baumann junto con Tamara Navas, quienes presentaron *Historia del Zoo e Informe para una academia*, de

¹⁷⁰ Reabrirán el "Prometeo" El Comercio, Quito, 4 de enero de 1986. Pág. B-2.

¹⁷¹ Rodrigo Villacís. Continuó impulso a cultura. El Comercio Edición Especial. Quito, 1 de enero de 1987. Pág. D-5.

Franz Kafka, representación que ha recorrido con éxito, Colombia, Uruguay y Brasil.¹⁷² Baumann ha realizado desde aquellos años un trabajo muy importante junto con la Asociación Humboldt en Quito, donde ha brindado varios talleres de formación. Además ha actuado en varios proyectos de televisión, como *Historias Personales* y *Dejémonos de Vainas*.

Otro importante personaje para la producción teatral quiteña que aparece es el entonces joven Luis Miguel Campos, quien pone en escena un monólogo de su autoría llamado *Medardo la versión punk* actuado por Adolfo Macías, que a decir de Rodrigo Villacís analista de la cultura en diario El Comercio: “sorprendió por la audacia de su planteamiento y lo imaginativo del montaje sobre un texto a veces desconcertante, tras el cual hay sin duda un dramaturgo de quien podemos esperar mucho.” Años más tarde la trayectoria de este dramaturgo le daría la razón a Villacís.

Para finales de 1986, en diciembre la Asociación de Trabajadores de Teatro, ATT, realiza el Festival de producciones de teatro y danza del 8 al 22 de diciembre. Auspiciado por el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, quien ayudó a financiar los montajes. Sin embargo, la ATT reclamará un trato menos paternalista y relaciones más formales, enfatizando la autocapacitación.¹⁷³

En 1987 un hecho que pone contentos a los artistas nacionales es el gran avance de la construcción del Edificio de los Espejos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Cuenta con el Teatro Demetrio Aguilera Malta, con capacidad para 330 espectadores, camerinos propios y dos plantas; dos salas de conferencias y la sala para el Cineclub Alfredo Pareja Diezcanseco con 453 butacas. Pero sin duda, de mayor importancia era el Teatro Nacional Jaime Roldós que cuenta con 32 camerinos, locales para bodegas de escenografías y trajes, equipos de iluminación, espacios para coros y para la orquesta. Dicho teatro tendrá una capacidad para 2.700 espectadores.¹⁷⁴

¹⁷² Edmundo Ribadeneira. *Ibíd.* Pág. 134.

¹⁷³ Rodrigo Villacís. “Continuó impulso a cultura.” *El Comercio* Edición Especial. Quito, 1 de enero de 1987. Pág. D-5.

¹⁷⁴ “Una utopía se hace realidad.” *El Comercio*. Quito 1 de enero 1988. Pág. B1.

Por otra parte hay que enfatizar que durante los primeros años de los ochenta se destacó el Teatro Estudio de Quito, fundado por Víctor Hugo Gallegos (Alumno de Fabio Paccioni), quien realiza un trabajo de experimentación para encontrar nuevas formas de lenguaje. Además descubre la necesidad de reducir la escenografía y dar mayor prioridad al trabajo de actor. Entre sus obras se encuentran: *El zoológico de cristal*, *Los Invasores* y *Las Brujas de Salem*. Siendo éste mencionado uno de los más reconocidos en 1987 no sólo por su calidad artística sino porque caló en el público por la coyuntura política del momento y la forma en que fue adaptada esta obra a dicha coyuntura.

Franklin Rodríguez menciona que con “Las Brujas de Salem”, “se pudo generar un universo simbólico, pleno de significaciones psicológicas y sociales, que ponían al descubierto un sistema corrupto, basado en mecanismos de control a través del terror y la violencia”. De esta manera se encontraron los códigos necesarios para que el público se sienta identificado con la rechazada represión que generaba el gobierno de León Febres Cordero. Además de la obra sucedió un hecho anecdótico en el Teatro Prometeo:

“Una tensa atmósfera recorrió la sala circular del Prometeo, cuando el Gral. Frank Vargas Pazos, que poco tiempo antes fuera liberado por la fuerza, y de quien se pensaba andaba en la clandestinidad. De pronto entró como espectador en medio del aplauso del público y sólo con su presencia agregó nuevas significaciones semánticas a la lectura cruzada del espectáculo, quien al final abrazó emocionado a los actores.”¹⁷⁵

Cabe mencionar que esta obra tuvo un gran elenco de actores como: Lissette Cabrera, Cristina Rodas, Adulcir Saad, Jaime Bonelli, José Ignacio Donoso y Víctor Hugo Gallegos.

En tanto que en 1988 bajó en número la producción teatral sin embargo se registra trabajos como: la versión escénica de tres cuentos de García Márquez, realizado por el grupo La Carpa; La Alianza Francesa con *Wanted Molière*; el montaje de *El pescado indigesto* por el Taller de Práctica Escénica de la Universidad Central; José

¹⁷⁵ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

Vacas y el grupo Mudanzas con “Acto sin palabras” de Beckett. El Grupo Malayerba estrenó *Doña Rosita* la soltera de García Lorca y el Patio de Comedias bajo la dirección de Raúl Guarderas *Anillos para una dama* de Antonio Galia.¹⁷⁶ Cabe agregar que durante este año se habían registrado atentados contra el trabajo artístico de algunos profesionales en la materia: “Carlos Michelena fue agredido cobardemente, lo mismo que con anterioridad, el actor Carlos Mosquera, por gente que quisiera acabar con el talento ajeno valiéndose de la brutalidad propia”.¹⁷⁷



El Comercio 1 de enero de 1989. 6.

Llegaba el año de 1989, un año que marcaría la historia mundial por la caída del muro de Berlín. Aquel año nacía en Quito el grupo “Espada de Madera” dirigido por Patricio Estrella, quien incorpora a su experimentación las técnicas del teatro negro y el teatro de títeres, entre las obras más importantes está *El tío Carachos*, que ya lleva dos décadas en los escenarios y le ha valido reconocimiento internacional. También están otras obras como *El Principito*, *El Dictador* y *Ana la pelota humana*.

Mientras el panorama para el teatro y en general para la cultura en el Ecuador no era muy bueno, la Junta Monetaria dejó sin fondos a los proyectos culturales del Banco Central, que por medio de Difusión Cultural, del Centro de Investigación y Cultura y de los Museos realizaba una gran obra. “Como resultado del quemimportismo oficial decayeron totalmente las artes escénicas, especialmente el teatro que por explicables

¹⁷⁶ Rodrigo Villacís y Marcia de Acosta. “Aceptable Vendimia Cultural.” *El Comercio*. Quito 1 de enero de 1989. Pág.11.

¹⁷⁷ Ídem.

razones no puede subsistir sin un subsidio adecuado.”¹⁷⁸ Al mismo tiempo, la Casa de la Cultura Ecuatoriana ponía trabas para un buen desenvolvimiento de los grupos artísticos en su establecimiento.

*“Hay que recalcar que la Casa de la Cultura Ecuatoriana perdió, desde la iniciación del régimen anterior, su condición de eje del quehacer literario y artístico, aunque fue en el presente gobierno cuando se llegó al extremo, condenable e insólito, de alquilar aulas de la ilustre Institución para actos de tipo estrictamente cultural.”*¹⁷⁹

A esto se sumó la queja de un promotor e investigador cultural como fue Ricardo Descalzi quien en esa época fue articulista del diario El Comercio, donde escribió lo siguiente:

*“Hoy nos duele ver (a la cultura) sumida en postración, donde ya el apoyo incondicional al escritor y al artista ha caído en el desuso con la fénicia avidez de cobrar arriendos. (...) Triste es consignarlo, la etapa de la cultura ha caído en crisis total y así con este membrete pasará a la historia, cuando alguien recuerde estos años difíciles donde se plantan barreras para impedir el libre desenvolvimiento intelectual.”*¹⁸⁰

Durante los ochenta se hace relevante la presidencia de León Febres Cordero donde hay varios abusos a los derechos humanos, una persecución a grupos de izquierda y políticas de tinte neoliberal. De otro lado, Edmundo Rivadeneira aprovecha su paso por la presidencia de la Casa de la Cultura, para construir un enorme edificio con varias salas de teatros y museos, otro en la Facultad de Artes. Además habría readecuado el Teatro Gonzalo Bonilla de la UNP, El Teatro Estudio Escena, el Prometeo y el Ágora de la CCE.¹⁸¹ De la década anterior, quedarán para el teatro como recuerdo del "Boom Petrolero" aparte del edificio señalado dos teatros circulares en Quito: El Teatro

¹⁷⁸ Rodrigo Villacís. “Cultura 1989: saldo rojo.” El Comercio. 1 de enero de 1990. Pág. A-16.

¹⁷⁹ Nelson Estupiñan Bass. “Sube índice cultural.” El Comercio 1 de enero de 1990. Pág. A-15.

¹⁸⁰ Ricardo Descalzi. “La Cultura en la postración”. El Comercio. 1 de enero de 1990. Pág. A-15.

¹⁸¹ Rodrigo Villacís. “Continuó impulso a cultura.” El Comercio Edición Especial. Quito, 1 de enero de 1987. Pág. D-5.

Durante esta década varios actores se formarán en lo que hoy es la Facultad de Artes de la Universidad Central, otros habrán egresado y viajado al extranjero para adquirir nuevas técnicas teatrales, las cuales se reflejarán en la producción teatral de las dos siguientes décadas. Por otra parte, la producción dramática será menor, pero intensificará su calidad, y sus temáticas serán variadas. Además quienes hacen teatro en esta época, ya no son quienes quieren adquirir una alta posición social, ya que los tiempos han cambiado. El teatro ya no es un recurso pedagógico de primera mano, tampoco es el principal en entretenimiento, ya que se ha visto desplazado por los medios de comunicación; ya que el acceso a la televisión y a la radio, ha tenido un alcance popular. A la vez que el cine ha tomado su espacio y el ritmo de vida tiene otras variantes.

“Esta década al igual que en épocas anteriores, se sigue careciendo de una planificación acorde a una política cultural coherente, que dé como resultado el aprovechamiento racional de los recursos que el Estado invierte en cultura. Organismos culturales creados en dependencias del Estado como el Banco Central, la Subsecretaría de Cultura, o dependencias de algunos ministerios administran estos recursos, según criterio personal de los funcionarios de turno. (...) La mayoría de los integrantes de los grupos se ven obligados a realizar actividades paralelas que les permita la subsistencia, lo que determina al mismo tiempo la falta de continuidad en el trabajo teatral y la pérdida de calidad en los espectáculos.”¹⁸³

Una nueva década comenzaría en 1990 y así como el siglo XX comenzaría con el estreno en Quito de *Recetas para viajar* de Francisco Aguirre y que para algunos críticos constituye el verdadero origen del teatro nacional. Porque se convirtió en la obra que fundó una tendencia dentro del teatro ecuatoriano, desde el punto de vista temático, porque inició la crítica a los valores tradicionales de una sociedad en tránsito a la modernidad; por otro lado, porque a partir de esta obra se convirtió en el eje alrededor

¹⁸² Franklin. Rodríguez Abad. *Ibíd.*.

¹⁸³ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

del cual giró la práctica teatral.¹⁸⁴ Para finales del mismo siglo se estrenaría una obra que marcaría récord de presentaciones en la historia del teatro ecuatoriano. Obra sin mayores pretensiones filosóficas o alcances estilísticos (como menciona Franklin Rodríguez) *La Marujita se ha muerto con Leucemia* escrita por el dramaturgo Luis Miguel Campos y dirigida por Guido Navarro quien fuera alumno de la Facultad de Artes de la Universidad Central.

*Entre los méritos de este dramaturgo, están el haber redescubierto los elementos de la teatralidad tragicómica de estos sectores olvidados (burguesía y aristocracia criolla) que por casi tres décadas dejaron de ser tema de la escena ecuatoriana; también el haber introducido elementos dramáticos nacionales en su drama como el recursos del dialecto y del regionalismo.*¹⁸⁵

Esta singular tragicomedia sería brillantemente interpretada por Juana Guarderas, Elena Torres y Marta Ormaza. Quienes hasta la actualidad no han podido librarse de este gran pasado, sin que eso se convierta en una dificultad. Y presentan hasta el año corriente temporadas de la mencionada obra. Asimismo, sus personajes realizan comerciales para radio y televisión.

Ese mismo año nacería el grupo Contraelviento, dirigido por Patricio Vallejo, ex alumno del Teatro Estudio de Quito. Dicho grupo surgiría con base en una búsqueda de un “lenguaje que pueda descifrar al teatro de fin de siglo con énfasis en la construcción de los significantes escénicos”¹⁸⁶ Una de sus primeras obras será *Señorita Julia*, adaptada de Strindberg.

Mientras que para el año de 1991 “muchos espectadores en demanda del teatro y muy pocos estrenos caracterizaron este año” mencionaba el diario El Comercio en su balance anual de la actividad teatral. Poniendo como ejemplo la gran acogida del público en el

¹⁸⁴ Patricio Vallejo. El Teatro en: Varios Autores; Enciclopedia de Ecuador, Grupo Océano, España 1999. Pág. 612 y 613.

¹⁸⁵ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

¹⁸⁶ Patricio Vallejo Aristizábal. Las nuevas tendencias del teatro ecuatoriano, en: Revista Letras del Ecuador, N. 183, diciembre 2001, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pág. 28.

Patio de Comedias por la obra *La Marujita se ha muerto con leucemia* que fue la obra más taquillera de este año.

Durante ese año se puede destacar: *El Espejo Roto* que pone en escena la etapa indigenista, fue montada por Jorge Dávila Vásquez de la Compañía Ecuatoriana de Teatro, pieza que fue ganadora del primer premio del concurso de teatro promovido por la Casa de la Cultura. En este concurso fue destacable la participación de cuarenta y cinco trabajos presentados a escala nacional. Adicionalmente la Asociación Humboldt convocaba a un concurso de guiones que también tuvo buena acogida.

Por parte de Malayerba que cada vez acostumbra a tener un nuevo proyecto en escena. Se presenta la obra *Francisco Cariamanga*; la Alianza Francesa estuvo también presente con *Los Tres Mosqueteros* presentado al aire libre. En cuanto a funciones para niños estuvo, La Espada de Madera junto con El Retablillo. Se presentaron en la Asociación Humboldt con *Arlequín, servidor de patronos*; en la Fundación Quito, el Teatro Tamorai con *La casita de chocolate*; los titiriteros de *La Cajita de Yescas* presentó *El ogro y las ovejitas* y en el Uniteatro del Centro Comercial Unicornio, los fines de semana la obra *Cuentos Celestes*.¹⁸⁷



Escena de la obra “Francisco Cariamanga” Grupo Mayalerba.

Diario El Comercio, 31 de Diciembre de 1991.

¹⁸⁷ Registro Cultural. El Comercio. Quito 19 de octubre de 1991. Pág. B-2.

En octubre se realizó un festival artístico en el parque El Ejido organizado por Alquimia Producciones. Se presentaron Carlos Michelena, Álex Bolaños, Sandra Bonilla, Fernando Villacrés, Los Mismos, Arcos y Flechas, El melón profano, Susana Reyes y Moti Deren. Otro encuentro fue el realizado en el Teatro de la Facultad de Artes por 17 grupos de teatro penitenciario con 177 actores. Apostaron por la “cultura como un espacio capaz de congregar varios esfuerzos que beneficien al proceso de reinserción de los internos a la sociedad”.¹⁸⁸ También en el mismo mes se dictó un taller de teatro organizado por el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. Según los Miembros de la Sección Académica de Teatro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana estuvieron en actividad constante los siguientes escenarios: Prometeo, Demetrio Aguilera Malta, Auditorio de la Cámara de Construcción, Casa Humboldt, Alianza Francesa, Patio de Comedias, Teatro de Bolsillo Broadway, Teatro de la Facultad de Artes, Teatro Nacional Sucre.¹⁸⁹

Hubo sólo cerca de quince estrenos porque la mayoría de obras se ha mantenido en temporadas, comenzadas en el año anterior. Además se incrementa de forma paulatina el interés de los grupos por trabajar con obras de dramaturgos ecuatorianos. Sin embargo, esta actividad no ha podido consolidarse por la falta de unión entre colegas de este campo artístico. La producción de este año se ha generado en base a esfuerzos aislados. Un ejemplo de la falta de coordinación desde los grupos y el Estado, frustró la *Caravana de la Conquista* que por iniciativa del dramaturgo argentino Oswaldo Dragún, se había programado para junio de 1992.

*“La idea de hacer una caravana de teatro que recorriera toda Latinoamérica, partiendo desde el Ecuador, contaba con el apoyo de la Conferencia de Ministros de Cultura de Latinoamérica. Pese a la disposición del resto de partes, la idea murió en el Ecuador debido a que la Subsecretaría de Cultura quiso acaparar el proyecto, ampliándolo hacia todas las artes, sin tener los recursos ni la infraestructura necesaria y perdiendo de vista el objetivo principal. En este hecho, la Asociación de Trabajadores de Teatro no tuvo la suficiente unidad para exigir que se cumpla el propósito.”*¹⁹⁰

¹⁸⁸ “Teatro Penitenciario.” El Comercio. Quito. 17 de Diciembre de 1991.

¹⁸⁹ “Actividad Teatral.” El Comercio. Quito. 1 de Enero de 1992.

¹⁹⁰ “El público ya pide teatro.” El Comercio. Quito. 31 de Diciembre de 1991. Pág. B-2.

Las cosas no cambiarían mucho en 1992. Se continuaría con presentaciones de *José Cariamanga*, los mismos grupos de siempre serían los encargados de mantener la escena teatral activa. El mimo José Vacas presentaría en la Alianza Francesa “*Mimo para eruditos*”, antes de irse hacia Buenos Aires, para participar en el XIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. Se puso en marcha el Cuarto Festival de Teatro Penitenciario con 18 grupos de internos, de las diferentes cárceles del país. Continuarían las funciones de teatro para niños en el Centro Comercial Unicornio; en el Teatro de Bolsillo el grupo La Cigarra y el Grupo Tamoari, en la Fundación Quito. Una obra nueva sería, *El rincón de los amores inútiles* con la actuación de Jorge Mateus, la dirección de Luis Muecay y Arístides Vargas como autor de la obra.

En tanto que en 1993 impactó la presencia de Marcel Marceau quien fuera el “genio de la pantomima mundial” traído por la Fundación Conarte. En cuanto a la producción quiteña, se presentó el grupo Callejón de Agua dirigido por Jorge Matheus, Malayerba, La Rana Sabia para ese entonces con veinte años de títeres, el grupo Tragaluz con *Orquídeas a la luz de la luna* y el elenco del Patio de Comedias con *Las Marujitas*. Mientras *Dios se anotó unos buenos puntos* y *Cosas de mamá y papá* rompió records en el Teatro del Colegio San Gabriel.¹⁹¹

En cuanto al apoyo estatal no se sintió la labor de la Subsecretaría de Cultura ni del Consejo Nacional de Cultura, entidades dependientes del Ministerio de Educación. Para agravar el hecho, desaparece definitivamente el departamento de Difusión Cultural del Banco Central. A pesar de este mal ejemplo estatal instituciones y organismos internacionales como: la Alianza Francesa, el Consejo Británico, el Centro Español, la Asociación Humboldt y el Centro de Estudios Brasileiros coparon los espacios culturales.¹⁹²

Durante dos semanas de octubre de 1995 se realizó el festival “La Huella de Europa en América Latina”, proyecto realizado por la Unión Europea, que reunió a artistas,

¹⁹¹ Byron Rodríguez, y Maricarmen Salcedo. “La cultura, a pesar de todo.” *El Comercio*. Quito, 1 de enero 1994. Pág. C-9.

¹⁹² *Ibíd.*

artesanos, músicos, pintores, escritores, actores, urbanistas, sociólogos. Los organizadores apostaron a “convertir el arte en una fiesta” en un “aporte para reforzar los lazos entre Europa y América Latina, sobre bases comunes: las culturales”, según señalaba María José Serrano Directora del Proyecto que fue realizado primero en Quito, luego sería en Santiago de Chile y así el resto de capitales latinoamericanas.¹⁹³

En 1996 aparecería la genialidad de Peko Andino Moscoso y su grupo Zero no Zero donde se producen performances y música para obras de teatro, montando en vivo ese año la primera ópera de Rock del Ecuador llamada: *Ceremonia con sangre, con tinta sangre del corazón. Acto social y teatral*, que fue estrenada en la Plaza de Toros Belmonte, fue considerada por el diario Hoy como uno de los mejores espectáculos teatrales del año. Para el año de 1997 su producción incrementaría con la puesta en escena de *Kito kon k* estrenada en el Patio de Comedias en el mes de abril y con *Ulises y la Máquina de Perdices* estrenada el 10 de julio en el mismo teatro y dirigido por Pepe Morán, con la gran actuación de Cristoph Baumann, del mismo Pepe Morán, María Beatriz Vergara, Alfredo Espinoza y Susana Nicolalde.

Durante estos años también se conformarían algunos grupos como: Teatro el Cronopio dirigido por Guido Navarro alumno de la Facultad de Artes, que luego fue a estudiar en Italia y al regresar formó este grupo incorporando las técnicas del clown. Por ello se ha convertido hasta la actualidad en uno de los máximos representantes de este género en el Ecuador. Del mismo modo es dramaturgo de las obras de su grupo, entre las cuales podemos citar: *Los clowns del fin del mundo* y *La verdadera historia de Caperucita Roja*. Por otra parte, el grupo de Susana Nicolalde de la Fundación Mandrágora, quien fuera ex Malayerba y tendría el gran aporte de Patricio Vallejo en la consolidación de la técnica del teatro – danza. Finalmente, Los Perros Callejeros quienes son cultores del teatro de la calle, basándose en comparsas, en la recuperación de tradiciones populares y barrocas, acompañados por la música del hombre orquesta o del grupos La Logia Marginal (de los mismos integrantes).

¹⁹³ Javier Ponce. Memorias del Festival La Huella de Europa, Ecuador 95. Imprenta Mariscal, Quito, 1995. Pág. 1.

Al analizar la producción teatral de los noventa, podemos distinguir diferentes formas de organización; “alrededor de la figura de un director-actor, como Cristoph Baumann o José Morán, de un dramaturgo como sucedía con Luis Miguel Campos o Peko Andino o de una sala de teatro como en el caso del Patio de Comedias”.¹⁹⁴ Además ya hay nuevas técnicas teatrales, en medio de una actividad teatral que sobrevive a las crisis políticas y económicas. Sobrevivir del teatro es muy duro, no hay apoyo de la empresa privada o del Estado. Exceptuando el hecho de que el Banco Central y la Subsecretaría de Cultura daban aporte a selectivos espectáculos. Por lo tanto actores como directores, así como también gente de escena y vestuario se ven en la necesidad de buscar otros trabajos, que quitan el tiempo y la especialización necesaria para brindar más calidad. Muchos se dedican a trabajar en el cine o en las pocas producciones nacionales de televisión que se realizan, ejemplo de ello están Toty Rodríguez, Gonzalo Samper, Rosana Iturralde, entre otros.

El teatro se ve abandonado de compañías, hay mayor independencia y los grupos son relativamente pequeños. Sin embargo, el dinamismo de este arte adquiere nuevas técnicas como la del clown, teatro-danza o teatro pobre. Durante esta década cabe recalcar que algunos grupos de fines de los años setenta y que trabajaron en los ochenta se mantienen, a la vez que nacen y se desarrollan como los siguientes grupos:

- La Espada de Madera
- El Grupo Callejón de Agua
- Grupo de Teatro Contraelviento
- Grupo Mandrágora
- Grupo de Teatro del Cronopio,
- Grupo Zero no Zero
- Grupo de Teatro Infantil Lunasol
- Los Perros Callejeros
- Corporación Patio de Comedias

¹⁹⁴ Patricio Vallejo., El Teatro en: Varios Autores Ibíd. Pág. 633.

Concuerdo con Alfredo Breilh¹⁹⁵ quien menciona que durante la década de los noventa se han marcado cuatro tendencias, que no están enmarcadas dentro de un teatro oficial, ni comercial. Parten desde la representación de la cotidianidad, pero no en forma realista sino hermenéutica, a nivel personal, nacional o mundial; proponiendo una mirada que sea comprensiva, analizando imaginarios a los cuales entenderemos como Charles Taylor define: “la forma en que las personas corrientes imaginan su entorno social, algo que la mayoría de las veces no se expresa en términos teóricos, sino que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas.”¹⁹⁶ Y para este caso se manifestaría en el teatro.

Para entender las tendencias Breilh destaca cuatro dramaturgos y directores:

1. Carlos Michelena: pionero por su trabajo de teatro callejero y que ha tenido una larga trayectoria. Se ha convertido en un personaje respetado y conocido en la ciudad por sus funciones en el parque El Ejido y que en el mismo formato ha llevado sus presentaciones a la radio y televisión. Es el único de estos dramaturgos que trabaja solo, pero que ha sido de gran ejemplo para muchos artistas callejeros, por su versatilidad en sus presentaciones y en la manera sencilla, cómica y cómplice de comunicarse con el público. Durante los noventa no hubo día en que Quito no tenga teatro callejero, incluso se vendieron cassettes, videos VHS y actualmente DVD, con las obras de Michelena.
2. Luis Miguel Campos: prolífico autor, entre otras obras, de *La Marujita se ha muerto con leucemia*, *Génesis y decadencia de la Papa Chola*, y *La Mierda*. Que no tiene un grupo de formación, pero sus obras han sido representadas por el elenco del Patio de Comedias y dirigidas por distintos directores de la ciudad que han entendido su lenguaje enmarcado en el teatro costumbrista. “Género que trata sobre la vida cotidiana y las costumbres y hace una cierta crítica social a los vicios y males de la sociedad; el humor es uno de sus elementos. El costumbrismo toma la realidad desde sus aspectos externos para configurar situaciones dramáticas o como recursos de humor;”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Alfredo Breilh. “Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90.” Revista Latin American Theatre Review, del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Kansas, No.34. 2000. Pág.90.

¹⁹⁶ Charles Taylor. *Imaginarios Sociales y Modernos*; Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona, España 2006. Pág.16.

¹⁹⁷ Alfredo Breilh. *Ibíd.* Pág. 92

3. Arístides Vargas: dramaturgo de gran cantidad de obras representadas por Malayerba y distintos grupos del teatro quiteño, director, actor y fundador del grupo Malayerba con obras como *Jardín de pulpos*, *Nuestra Señora de las Nubes* o *Pluma*. Tiene más de diez obras y la mayoría de ellas ya han sido representadas para esta década. La influencia de Arístides Vargas dentro del grupo sobre la estética fue y continúa siendo prioritaria, comenzando como actor del grupo para después llegar a ser director y dramaturgo principal que empezó desde la realización de adaptaciones de obras extranjeras hasta llegar a una creación total de su dramaturgia. “Las piezas están construidas con un lenguaje estético alejado de las concepciones intelectuales del pensamiento lineal. Llegan al espectador por varios canales del lenguaje, para brindarle diversidad de motivaciones, creando una compleja vivencia.”¹⁹⁸ Entre lo simbólico y poético con la cotidianidad, con la humanidad, porque los personajes de Vargas tienen solidez y una cercanía fuerte que interactúan con los sentimientos del público. “La combinación de realidad y ensoñación, de lo exterior y lo interior, lo brutal y el humor, el presente y el recuerdo se convierte en facetas múltiples de la vivencia del espectador.”¹⁹⁹ Conjuntamente con la dramaturgia, el trabajo en la personalidad de los actores en Malayerba le da el peso necesario a la representación y a poética. Podríamos decir que Arístides Vargas marca una tendencia de teatro íntimo, que se mueve dentro de las diferentes prácticas actorales de drama, comedia, danza, clown, etc.

4. Peky Andino: calificado y autocalificado como irreverente, durante esta época escribirá dramaturgia basada en la ruptura de formas y valores tradicionales, por tener un discurso crítico e irónico de la realidad. Trabaja en el grupo Zero no Zero, donde es director, actor y dramaturgo. Ha dirigido la puesta en escena de sus piezas *Ulises o la máquina de cazar perdices* y *Kito con K*. Los personajes de estas obras son seres conocidos, sea por su simbolismo, por su realismo disfrazado por la metáfora o por el curso que toman en las obras. “Si decimos que Arístides Vargas desnuda a sus personajes y Luis Miguel Campos los

¹⁹⁸ Alfredo Breilh. *Ibíd.* Pág. 93.

¹⁹⁹ *Ídem.*

desarrolla de manera más formal y epidérmica, Andino los desmenuza hasta casi destrozarlos.”²⁰⁰

Estas cuatro tendencias teatrales marcarán los noventa y tendrán su influencia en el teatro del siglo XXI. Por ello, su permanencia y vigencia en la actualidad, a través de sus obras, de sus grupos y enseñanzas. Incluso Arístides Vargas y Peki Andino, juntos a sus grupos han sido dignos representantes en varios festivales a nivel mundial y han recibido reconocimientos académicos.

Por otra parte es importante mencionar otras actividades y factores que han enriquecido la producción teatral durante la década del noventa. Como por ejemplo los festivales ya que ellos permiten un intercambio constante en el medio local, nacional e internacional. A la vez que incentivan la producción de obras con nuevas y mejores técnicas teatrales, provocando que la calidad del espectáculo sea de mejor nivel. Asimismo convoca diverso público y a veces en mayor número que en las noches de temporada teatral de una obra, porque tiene un poder de convocatoria y difusión, sea por los auspiciantes, la trayectoria o la cartera.

Comenzando con El Festival Internacional de Teatro de Manta que es el festival más importante a nivel nacional, el cual se emprendió por primera vez en octubre de 1988 durante cinco días, gracias al apoyo del Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador y desde aquel entonces se han presentado los grupos más importantes y estables del país, cumpliendo el presente 2011, veinte y tres años de existencia. Hasta el 2000 habían sido presentados 150 montajes, 69 por grupos extranjeros y 81 por grupos nacionales. Siendo desde aquel entonces apoyado por la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí y la municipalidad de Manta. “Su organizador y miembro del grupo La Trinchera, Nixon García, ha sabido mantenerlo venciendo dificultades, y en el momento actual forma parte de un circuito internacional de festivales que coordina acciones e intereses comunes.”²⁰¹

²⁰⁰ Ídem. Pág. 96.

²⁰¹ Alfredo Breilh. *Ibíd.* Pág. 98.

En 1996 en “Agosto Mes de las Artes” el Municipio de Quito organizó el Primer Festival de Teatro de Quito manteniéndose sin problemas hasta finales de los noventa. Por otra parte está El Festival Contemporáneo de La Nueva Sensibilidad realizado por la Fundación Humanizarte. Actualmente este festival es conocido como Festival Spondylus de la Cultura. El grupo Espada de Madera llevó adelante la realización del Festival Internacional de Títeres con tres ediciones en la década. Finalmente el Festival del Sur, organizado por Patricio Guzmán.

Pero a más de los festivales es importante conocer que espacios físicos había para presentar la producción teatral

*“En cuanto a las salas de teatro la tendencia en los últimos años ha sido, por parte de los grupos más sólidos de acondicionar espacios propios y en un caso, de construir una sala. Ha sido la respuesta autogestionaria a la crisis y a la desaparición del acceso gratuito o costo simbólico que tradicionalmente ofrecía la Casa de la Cultura, a una por lo menos de sus salas, la que durante décadas se convirtió en la sala por la que pasaban todos los grupos de teatro.”*²⁰²

Como ya antes se mencionó se empezó a cobrar los espacios de la Casa de la Cultura, lo cual era una dificultad para la producción teatral, por las bajas ganancias de las temporadas teatrales, los altos costos de producción, el pago a actores, directores, etc.

Alfredo Breilh menciona que para tener un panorama de la infraestructura es importante clasificar a las salas en tres grupos: primero las salas “Institucionales” entre las cuales están las de la CCE con su teatro más usado “Prometeo”; el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central con público fijo mientras el Teatro Sucre estaba en proceso de restauración. Se pueden agregar las salas de la UNP, el Teatro Universitario, La Alianza Francesa.

Segundo las salas “establecidas” que según Breilh son las que tienen más de dos años en funcionamiento, al mismo tiempo que son reconocidas por el público por el tipo de obras que se presentan, estas son: El Patio de Comedias que es independiente, el Nuevo Teatro del Girón que es una sala alquilada, la Casa Humbolt que pertenece a la

²⁰² Alfredo Breilh. *Ibíd.* Pág.99.

Asociación Humbolt, El Teatro Charlot que brinda programación de teatro liviano o picaresco. Y finalmente en el tercer grupo están “las nuevas salas” que son salas pertenecientes a grupos con importantes trayectorias, que a partir de esta década tendrán su propio espacio para difundir sus obras, brindar talleres, ser sedes de festivales, entre otras actividades; rompiendo la dependencia de otras instituciones y pudiendo generar sus propios recursos a través del uso de la sala. Así, en 1999, los grupos Malayerba y Humanizarte inauguraron sus respectivas casas. La Rana Sabia abrió un pequeño teatro en La Casa de los Títeres en Zanjaloma, cerca de La Merced, en El Valle de los Chillos.

Mientras que una institución holandesa sacó adelante a la Sala Mariana de Jesús de la CCE que le pertenece al Frente de Danza Independiente creado por el máximo coreógrafo de Quito, Wilson Pico, quien ha contribuido mucho al desarrollo de las artes escénicas, siendo un gran maestro de la danza. Finalmente, La Espada de Madera que durante los diez años tuvo su lugar de presentación en el Avión de la Fantasía ubicado en el Parque de la Carolina, pero que a finales de la década empieza a preparar una sala en el edificio de los Espejos de la CCE. Cabe recalcar que todas estas salas casi todo el año estaban en funcionamiento, además la temporada teatral semanal había cambiado, ya no era sólo sábados y domingos, sino que se incremento desde miércoles o jueves hasta el domingo, teniendo más funciones, a más de que los horarios de presentación variarían entre 19:00 ó 20:00 para el inicio de las presentaciones.

Hay dos factores importantes que van a impulsar la difusión del arte teatral primero las publicaciones que son importantes para que el público y la gente del medio teatral se preparen intelectualmente. Sin embargo, durante esta década fueron muy irregulares las publicaciones periódicas como revistas entre las que está *La mosca que zumba* y *La Última Rueda* que desde 1997 retomó su emisión anual. Esta revista pertenece a la Escuela de Teatro de la Universidad Central, asimismo organizó una serie de mesas redondas sobre el teatro ecuatoriano donde participaron autores, actores, teóricos y críticos del teatro.

Cabe mencionar que para la siguiente década del 2000 dos revistas serán básicas para quienes gustan del teatro o tienen algún interés: Hoja de Teatro *Revista de artes*

escénicas producida por Malayerba y Teatro Ojo de Agua desde el 2002, y el *Primer Periódico Ecuatoriano de las Artes Escénicas El Apuntador* lanzado en noviembre del 2004 con un tiraje de 1000 ejemplares en distribución gratuita. Es dirigida por Genoveva Mora crítica y promotora de las artes escénicas.

Actualmente el periódico se convirtió en una bien presentada revista con opción a suscripción. A más de la importancia de estas dos publicaciones, está el hecho de que en base a ellas, se realiza conversatorios, debates o eventos especiales y es el referente para saber que hay en la cartelera teatral. Porque en los diarios como El Hoy o El Comercio, hay poco seguimiento del quehacer teatral en relación a los años ochenta donde había alguien encargado de la crítica y análisis de los eventos escénicos, en el diario El Comercio se destaca Rodrigo Villacís Molina.

La falta de crítica ha sido muy influyente en la calidad del espectáculo y la poca que había muchas veces le faltaba saber de teoría teatral y se dejaba cegar por determinar a un espectáculo con base en juicios vanos como “bueno” o “malo”, sin entender la heterogeneidad del teatro producido en Quito. Para finalizar en cuenta a publicaciones cabe destacar que se han publicado libros de la dramaturgia de Luis Miguel Campos, Arístides Vargas y Peko Andino. Los dos últimos con tres obras cada uno, fueron publicados por la editorial Eskeletra, en 1998.

Para terminar con la difusión de la producción teatral es importante conocer que se han mantenido dos centros de formación de actores, El Laboratorio de Formación Teatral del Grupo Malayerba y la Escuela de Teatro de la Universidad Central que subsiste con agudas limitaciones económicas. Tienen un esquema de estudio determinado; el primero da oportunidad al estudiante de elegir sus prioridades en técnicas artísticas, mientras el segundo tiene un pènsum universitario. De estos dos centros de formación salieron y siguen saliendo los actores y directores más destacados del teatro. Incluso del cine y televisión. Es importante mencionar que grupos como Cronopio, Contraelviento, Espada de Madera, tienen pequeñas escuelas de formación, donde incluso los alumnos pueden ser parte del elenco o del grupo. Otros grupos como Zero no Zero y el elenco del Patio de Comedias han dictado talleres.

Cabe mencionar que durante los ochenta, hubo mayor atención de parte de la prensa al medio teatral. Convirtiéndose en un impulsador de este arte, congregando público y descantando la labor anual del teatro. Sin embargo durante los noventa, hay un cambio drástico, generando que en el imaginario urbano se pierda la concepción de cuanto produce el teatro en Quito a nivel anual y la calidad de este. La televisión, el cine, la farándula y el deporte tendrán mayor espacio en los medios de difusión, por ser más rentables.

El balance de la producción cultural del teatro en Quito durante los años ochenta y noventa han podido destacar que fueron décadas productivas, con más de un centenar de obras puestas en escena. Muchas de estas obras fueron de dramaturgos ecuatorianos o adaptadas al medio nacional. Algunos grupos desaparecieron como el Teatro CLAM, otros adquirieron mayor representatividad como “La Rana Sabia” y otros fueron constantes en su nivel de producción como “Malayerba”. Sin embargo esta década marcará el inicio hacia una profesionalización seria del quehacer teatral.

CAPÍTULO IV

ESTUDIOS DE CASO

“Siempre los hombres hicimos arte preocupándonos por algo más que su valor pragmático; por ejemplo, por el placer que nos da, porque seduce o comunica algo de nosotros. Si muchas prácticas populares carecen de “utilidad”, buscan solo la expresión afectiva y la renovación ritual de la identidad, ¿por qué reprochar el arte culto que sea pura experimentación sensible y formal?”²⁰³

Para entender la producción cultural del teatro en Quito, se ha creído necesario realizar estudios de caso, en los que se pueda conocer con mayor profundidad a grupos de teatro que han generado mayor influjo a finales de siglo XX. Se ha elegido a grupo Malayerba y al Patio de Comedias por su trayectoria artística, su influencia en nuevos actores y grupos de teatro de los años noventa y del siglo XXI. Además de que son agrupaciones que se han mantenido solidas pese al tiempo y las circunstancias, gozan de acogida del público, porque su trayectoria ha sido su mejor carta de presentación. Actualmente se han convertido en gestores culturales, mediante la difusión y el apoyo a diferentes artistas.

Por otra parte se decidió tomar como estudios de caso a Contraelviento Teatro y La Espada de Madera, dos grupos que nacen junto con la década del noventa. De las manos de sus actuales directores, quienes gracias a sus estudios realizados en el Ecuador y en el extranjero, incorporan nuevos estilos artísticos del teatro. Creando durante la década del noventa una estética propia, con la cual el público y los estudiantes de teatro los van reconociendo. Además la reafirmarán en cada una de sus obras, convirtiéndose en un toque autentico, que les ha valido el aprecio y reconocimiento, dentro y fuera del país. En la actualidad su principal aporte para el desarrollo del teatro en Quito ha sido sus talleres y escuelas permanentes, las cuales brindan el conocimiento para quienes quieren formarse en este arte.

²⁰³ Néstor García Canclini. *Ibíd.* 108.

Cabe mencionar que para los siguientes estudios de caso se realizó entrevistas a cada director de grupo, con lo cual se pretende incluir la voz del objeto de estudio. De manera que aporte con sus experiencias, su conocimiento y sus memorias sobre su agrupación y el teatro en los ochenta y noventa. Para de esta manera tener una fuente directa, que sea sustentada mediante la investigación a diversas fuentes bibliográficas.

En los estudios de caso se podrá conocer la relación de los directores con la formación de los grupos. La estética y la poética que manejan e identifican a cada agrupación. Además del elenco, las obras, los reconocimientos y el estilo de trabajo que manejan. Convirtiendo estos estudios en apoyo informativo para el entendimiento del desarrollo cultural en Quito, que en el caso del teatro, ha sido gracias a individualidades o pequeños colectivos.

4.1. Grupo Malayerba²⁰⁴

- **Arístides Vargas y el Malayerba**



En el año de 1954 en Córdoba Argentina nacía Arístides Vargas, sin saber que algún día iba a convertirse en un referente para el desarrollo del teatro ecuatoriano del siglo XX y un respetado productor teatral a escala latinoamericana. A los 17 años empieza a trabajar como actor en Mendoza “su patria creativa”. Pero en 1974 la dictadura argentina le condena a un exilio forzado. Se dirige a Chile, pasa un año en Perú y luego decide trasladarse hacia Ecuador. Llega a Quito en 1976 junto al grupo argentino “Arlequín” conformado por cuatro integrantes, uno de ellos es Ernesto Suárez quien se

traslada a Guayaquil y funda el grupo de teatro “El Juglar”. Quedándose solo Arístides en un ciudad que le había cautivado. Conoció a Jaime Guevara en 1977 y conoció nuevos amigos y gente con la que encajaba, a lo que manifiesta que: “con el tiempo entendí por qué me quedé: los países no son paisajes, son personas, son comarcas afectivas que te recogen y te hacen sentir que no eres un extranjero. Eso para mí es un país”²⁰⁵

Vivió en el sur de Quito en el sector de Los Dos Puentes donde conoció al diseñador chileno Pepe Rosales y a Carlos Theus, un belga que hacía teatro. Juntos formaron un grupo que se llamó Mojiganga, donde realizaron experiencias interesantes con

²⁰⁴ El Grupo actualmente trabaja en la Casa Malayerba, que está ubicada en la siguiente dirección: Sodiro 345 y 6 de Diciembre, Plazoleta del Belén (diagonal al Churo de la Alameda). Para más información contactarse al teléfono: 22235463 o a la dirección de correo electrónico: teatromalayerba@gmail.com

²⁰⁵ Febres Cordero, Francisco. “Arístides Vargas: Monólogo de un elegido.” Revista Diners. No257, Octubre 2003, en versión digital. En: <http://www.dinediciones.com/diners/257/despargar.php?id=163> y Entrevista Arístides Vargas. 23 de Febrero del 2011. Andrea Miniguano.

elementos del teatro popular, tratando de extraer recursos escénicos a partir del estudio de los recursos de la "Commedia dell arte" y su fusión con elementos de la fiesta popular ecuatoriana, utilizando como pretexto varios textos de Darío Fo y otros de su propia creación.²⁰⁶ Al grupo se incorporarían más tarde Susana Pautasso, actriz argentina procedente del Libre Teatro Libre de Córdoba, quien vino junto a su maestra María Escudero, Rosario "Charo" Francés, actriz que nació en Pamplona, España, se formó en el Teatro Experimental Independiente (TEI) de Madrid y en la Universidad de Middelsex, Londres. Y más tarde se incorporarían Silvia Henao, colombiana, y Hugo Gianini, pianista chileno.

Sin embargo, Arístides Vargas, Charo Francés y Susana Pautasso deciden separarse porque tenían un proyecto de investigación y experimentación teatral con el cual en 1979 formarían el grupo Malayerba. En una época en que el teatro estaba muy ligado a los movimientos políticos, incluso muchos de los grupos era de los partidos políticos. Malayerba nunca se afilió a ningún movimiento pese a las críticas que esto les generaba. Sin embargo, sus temáticas han sido tratadas desde la "subjetivación de la política". La primera obra que montó el grupo fue *Robinson Crusoe o Veinte años de aventuras y de amor*, que para entonces contaba con dos ecuatorianos dentro del elenco: Carlos Michelena y Lupe Acosta. Además de que se agregaron músicos en escena: Jaime Guevara, Raúl Lara y Roberto Carrión.

Malayerba iniciaba en un época en que muchos grupos comenzaban a desaparecer por la caída del pensamiento de izquierda pragmática, provocando que Malayerba pase a ser un puente entre el teatro ideológico, político, frente al teatro contemporáneo, con mayor calidad artística.

"Se discutía de política, se discutía de teatro, se discutía de arte, con mucha pasión y con muchos argumentos. Leíamos mucho, necesitábamos argumentar nuestras posiciones. Y Quito te daba ese lugar, para conversar, para intercambiar. En esa época había cerca de unos quince grupos de teatro en Quito, estaba por ejemplo, el Teatro Ensayo, el TEUQ, el Clam, el Ollantay, La Matraca. Al ser la ciudad tan pequeña nos conocíamos

²⁰⁶ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

*todos mucho más que ahora y los jóvenes, los viejos, los que recién comenzaban, los que ya llevaban muchos años, nos conocíamos. Entonces Quito tenía setecientos mil habitantes, una cosa así, y era una ciudad muy pequeña y muy acogedora y muy propicia para crear.*²⁰⁷

Comenzar con el grupo no fue fácil, no tenían un espacio propio, por lo que ensayaban ocho horas diarias en un cuarto de algún amigo, en un sótano en La Floresta, en la Alianza Francesa, Casa Humboldt, o la Casa de la Cultura, donde finalmente van a prestarles un espacio en una de las entradas abandonadas al Teatro Nacional, lugar frío que acogió al grupo en pleno desarrollo y que sólo pudo salir de ahí cuando gracias a las giras internacionales, Malayerba pudo comprar una casa en la calle Sodiro al lado de la iglesia del Belén, donde trabaja hasta la actualidad.

Arístides Vargas en una entrevista realizada por la autora de estas líneas menciona que puede identificar tres momentos en Malayerba²⁰⁸:

- El primer momento es de creación colectiva
- El segundo momento que es de indagación con autores; donde ponen en escena obras de Bertol Brecht, Alfred Jack Reed, Dario Fo.
- El tercer momento es producido cuando Malayerba, comienza a elaborar sus propios textos.

El tercer momento al que se refiere Vargas es el que analizaremos a continuación porque allí se define la poética y la estética del grupo.

²⁰⁷ Entrevista Arístides Vargas. 23 de Febrero del 2011. Andrea Miniguano.

²⁰⁸ *Ibíd.*

- **Estética y Poética del Grupo**

Para 1988 Malayerba constituiría el Laboratorio Teatral Malayerba, un espacio de aprendizaje teatral de donde salieron actores de gran renombre que actualmente tienen sus propias escuelas, plantean sus técnicas y estéticas, poblando con pluralidad la producción teatral ecuatoriana, entre ellos están Juana Guarderas, Susana Nicolalde, Valentina Pacheco, Ximena Ferrín, Gerson Guerra, entre otros. Esta escuela ha sido la base del desarrollo de la técnica, estética y poética de Malayerba, porque ha cumplido procesos, apelando a un trabajo muy metódico de la mano de Charo Francés, que en base a su educación trabaja con pulcritud artística. Charo Francés ha descrito el trabajo en grupo como una pasión constantemente, en el contexto del Laboratorio de Malayerba, asegura que ella no contribuye a formar actores sino seres humanos.²⁰⁹

1991 marca el inicio de una nueva etapa para Malayerba; Arístides Vargas escribe una versión de *Woyzec*, de Georg Büchner que se estrena con el nombre: *Francisco de Cariamanga*. Cambiando de la simple puesta en escena de una obra extranjera a una adaptación a la realidad e historia ecuatoriana. Arístides menciona que Cariamanga “es un soldado ecuatoriano que está cuidando la frontera entre Perú y Ecuador, en los años 40. Buscaba indagar qué es ser peruano y qué ser ecuatoriano.” Con este tipo de obras Malayerba llegará al espectador que tendrá un encuentro íntimo con la realidad humana, psicológica del personaje y contexto donde este se desenvuelve, que muchas veces no distancia del espectador o no tiene diferencia por la intensidad de las acciones.

Sin embargo, la estética y la poética que hará destacar a este grupo nacen en 1992 con la obra *Jardín de pulpos* con dramaturgia de Arístides Vargas, donde se ponen en escena temas como el exilio, la ausencia y se evidencia la búsqueda de una estética “que ha refinado el grupo bajo la dirección de Vargas: una atmósfera onírica en la que los elementos son escasos pero ricos en significados, con personajes esperpénticos que se

²⁰⁹ Santiago Roldós. “La ética/poética de Malayerba en Ecuador.” Hoja de teatro, Revista ecuatoriana de artes escénicas, No 11. Año.6, Junio 2006, Quito, Pág.12.

localizan en contextos represores frente a los cuales el sueño y la imaginación aparecen como las únicas posibilidades de redención.”²¹⁰

*“El texto dramático de "El Jardín de Pulpos" de A. Vargas es una obra que indaga a través de la metáfora dos aspectos: primero la complejidad de la identidad del hombre latinoamericano de hoy; segundo la posibilidad de rescatar la "utopía" a través de la capacidad de "soñar". A través de un texto provisto de una gran densidad semántica, pletórico de símbolos, aparecen diversos niveles, que permiten lecturas múltiples sobre la relación del individuo y las instituciones que lo forman y/o lo han deformado: familia, estado, iglesia, educación, militarismo, etc. ocasionándole la pérdida de la memoria y la capacidad de soñar sumergiéndolo en el conformismo.”*²¹¹

Sin embargo, la dramaturgia de Arístides según él mismo menciona “tiene mucho de creación colectiva, la superficie de los actores proponen muchísimo, y siguen siendo como los fundamentos del mundo creativo y del mundo actoral. Pero es una creación colectiva más subjetivizada, en tanto no se trata de suprimir la figura de director, sino de potencializarla de alguna manera.”²¹² Porque los actores contribuyen con la creación en los laboratorios, en la experimentación, en la caracterización y humanización del personaje; el director – dramaturgo pone las pautas.

En Malayerba las bases técnicas partirán del estudio de maestros teatrales como Stanislavski, Meyerhold, Brecht y Grotowsky, pero la poética saldrá de la vida y la cotidianidad de los alumnos, de los maestros, de los directores, de sus vivencias, inquietudes, sentimientos, emociones. Como un regalo generoso que atestigua vida, que conecta con el espectador que a la vez se ve involucrado porque no le es ajeno. El referente de Malayerba para el teatro ecuatoriano no es uno precisamente de estilo. El atestiguamiento de esta poética de la memoria y el exilio de la razón es cruel y tierna,

²¹⁰ Gabriela Ponce. *Malayerba: Trayectoria de una Subversión Teatral*. Archivo PDF, 2010 en: www.revistas.unam.mx/index.php/archipiologo/article/download/.../19235

²¹¹ Franklin Rodríguez Abad. *Ibíd.*

²¹² Entrevista Arístides Vargas, 23 de Febrero del 2011, Andrea Miniguano.

devastadora y reconciliadora a la vez, provee una experiencia catártica épica como pocas pueden encontrarse en el teatro contemporáneo.²¹³

No ha sido en vano el encuentro de artistas de diferentes escuelas y procedencias que han hecho que Malayerba se constituya en un colectivo de experimentación artística que no tiene limitaciones. Lo cual les ha permitido desplazarse con facilidad en diversos estilos escénicos, donde pueden converger el humor, la nostalgia, la alegría, los sueños, los recuerdos.

Del laboratorio de Malayerba siguen saliendo hasta la actualidad los futuros realizadores de la producción teatral en Quito, lo cual genera un gran aporte cultural de dicha organización. Con respecto a esto, Arístides menciona lo siguiente:

“Se ha formado mucha gente que es la que hace teatro ahora. (a lo que el entrevistador pregunta: ¿Y esa es la propuesta también ahora?) Sí,sí,sí. De que vayan creciendo, de esa manera, que cada persona que salga del grupo Malayerba haga su propio teatro, ¿no? Para nosotros, el que hayas estado aquí, en el grupo Malayerba no es para que tú te quedes y te vuelvas un Malayerba, sino para que tú te hagas tu propio teatro. Porque mientras más teatro haya en la ciudad mejor, mejor para todos. No es ser todos del mismo teatro que es bastante aburrido, que ya está Malayerba para hacer esas cosas.”²¹⁴

En Malayerba actualmente hay profesionales como Santiago Villacís, Gerson Guerra, Elena Torres, Charo Francés, Arístides Vargas, Joselino Suntaxi, Pepe Rosales, entre otros.

• Obras

- 1981 - Robinson Crusoe
- 1982 - Mujeres
- 1983 - Dídola, Pídola Pon
- 1984 - La Fanesca
- 1986 - El Señor Puntilla y su Criado Matti
- 1988 - Doña Rosita La Soltera



²¹³ Santiago Roldós. “La ética/poética de Malayerba en Ecuador.” Hoja de teatro, Revista ecuatoriana de artes escénicas. No 11. Año.6, Junio 2006. Quito. Pág.13.

²¹⁴ Entrevista Arístides Vargas, 23 de Febrero del 2011, Andrea Miniguano.

1989 - Galería de Sombras Imaginarias
1990 - Añicos
1991 - Francisco de Cariamanga
1992 - Jardín de Pulpos
1993 - Luces de Bohemia
1995 - Pluma y la Tempestad
1997 - El Agitado Paseo del Señor Lucas
2000 - El Deseo Más Canalla 2000 - Nuestra Señora de las Nubes
2003 - La Muchacha de los libros Usados
2003 - Una historia enana (obra de marionetas para niños)
2004 - Acto sin palabras (basado en el texto de Samuel Becket)
2004 - De cómo moría y resucitaba Lázaro o el Lazarillo
2004 - Tírenle Tierra (obra para espacios alternativos)
2006 - La Razón Blindada
2007 - Análisis perfecto dado por un loro (texto de Tennessee Williams)
2007 - Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes
2009 - De un suave color blanco



*Arístides Vargas y Charo Francés
En Nuestra señora de las Nubes
Fotos de Francisco Molina en
<http://www.facebook.com/molinapancho>*



*Gerson Guerra y Arístides Vargas
En: La razón blindada
Fotos de Teatro Malayerba Ecuador
<http://www.facebook.com/teatromalayerba.ecuador>*

4.2 El Patio de Comedias²¹⁵

Para conocer más sobre el Patio de Comedias es importante estar al tanto de sus antecedentes que vienen a partir de la familia de Raúl Guarderas (actor) y María del Carmen Albuja (actriz y literata) quienes junto a Francisco Tobar García profesor en la universidad de María del Carmen Albuja formaron el Grupo de Teatro Independiente, donde montaron muchas obras del dramaturgo Tobar García. Sin embargo, dicho grupo desapareció cuando el dramaturgo se autoexilió.

Años más tarde retornaría un grupo conformado por Guillermo Tobar (sobrino de Francisco Tobar), Miguel Ordóñez, Paca Reyes, Rosario Mera y por supuesto, Raúl Guarderas y María del Carmen Albuja, poniendo en escena *En los Ojos Vacíos de la Gente* de Paco Tobar García. Es la historia de una poetiza y se identifica con la vida de Dolores Veintimilla de Galindo, poniendo sillas en la casa donde actualmente funciona el Café del Patio, porque para ese entonces otras salas como el Prometeo o la del UNP estaban llenas, no había agenda posible para las presentaciones. Dado que como dentro del grupo había ingenieros y arquitectos decidieron formar el espacio que hay tras la casa, donde antes era una bodega, para hacer el teatro. Pero algo impediría su apertura, a punto de estrenar la obra y la sala en el “Patio”, Rosario Mera, la actriz principal, muere en un accidente y eso definitivamente causa un desprendimiento total de todos los integrantes.

Pasa el tiempo y en 1980 se estrenó la sala con la obra “Esperando a Carín” actuada por Mariana Acosta y Daniel Ordoñez dirigida por Guillermo Tobar. A partir de allí María del Carmen Albuja, madre de Juana Guarderas, se encarga de la programación y

²¹⁵ Actualmente el Teatro Patio de Comedias Corporación Cultural funciona en la siguiente dirección: 18 de Septiembre E4-26 entre 9 de Octubre y Av. Amazonas. Además puede contactarse al número telefónico: 256 1902 o 09 601 0793, en horario de oficina: lunes a viernes de 09h00 a 17h00 y horario de boletería: miércoles a domingo de 18h00 a 20h00. También en la página Web: www.patiodecomedias.org o al correo electrónico: juanag@interactive.net.ec

administración de la sala, mientras que Raúl Guarderas el padre de Juana era director o pre-director de las obras durante las décadas del ochenta y noventa. Para el 2004 la familia empezó un proceso más empresarial en cuanto a la organización, convirtiéndose el espacio en una organización cultural, con un equipo que sustenta, un equipo creativo y otro que es administrativo.²¹⁶

Desde junio del 2007 se constituyó en la Corporación Cultural Patio de Comedias, con el fin de abrir más espacio para la comunidad, reforzando las áreas de capacitación por medio de cursos y talleres, políticas culturales, la comunicación y producción. En marzo de 2008 se inicia el espacio, “Miércoles Alternos” que es un escenario joven abierto para nuevas propuestas de música, teatro y danza. Además la corporación ha mantenido vínculos con organizaciones como: Asociación de Migrantes Rumiñahui, el Consejo Nacional de las Mujeres CONAMU, Red de Derechos Sexuales y Reproductivos de los Jóvenes, Fundación Pachamama, entre otras.²¹⁷

*“Durante estos 30 años de existencia, el “Patio de Comedias” ha sido escenario de espectáculos de teatro, danza, pantomima, música de grupos nacionales y extranjeros. Ha sido la única sala de teatro en la ciudad de Quito que ha mantenido una actividad continua por este período de tiempo, teniendo sus puertas abiertas al público durante todos los meses del año, lo que ha beneficiado tanto a la comunidad artística como al público en general.”*²¹⁸

Es importante mencionar que el Patio de Comedias también se ha convertido en un centro de formación eventual, ofreciendo talleres de teatro para adultos, taller de voz en movimiento, taller de teatro para niños y el taller de narración oral escénica.

²¹⁶ Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

²¹⁷ Página oficial del Patio de Comedias, Sección Historia, <http://www.patiodecomedias.org/historia.html>, consultado en abril del 2011.

²¹⁸ *Ibíd.*

- **Juana Guarderas y el Patio de Comedias**

Juana Guarderas, actual directora de la Corporación Cultural Patio de Comedias, nace en un entorno vinculado al mundo de las artes, como se mencionó, su padre Raúl Guarderas es actor y su madre María del Carmen Albuja es literata, lo cual marcaría definitivamente su vida y la de sus hermanos. Creció en el entorno campestre de Machachi por lo cual le costó mucho llegar a vivir en Quito y estar un colegio del Opus Dei.

“Entonces el teatro, creo que ha sido mi tabla de salvación, de adaptación en la existencia, de vivir, por eso creo que es, se volvió algo tan fuerte y tan importante para mí, porque es lo que me permitió estar en el mundo.”²¹⁹

Comenzó a hacer teatro en el colegio y luego en el Patio de Comedias desde que tenía diecisiete años, cuando se fundó la sala. Debutó con *La Lección de la Luna* del chileno Alejandro Sieverking junto con María Beatriz Vergara. Luego continuó con otros montajes como: *La Lección de la Luna*, *El Retablo Jovial*, *El Canto del Cisne* una adaptación del texto de Antón Pávlovich Chéjov en la que se evoca su vida, porque es un monologo de su trayectoria, con fragmentos de *El Jardín de los Cerezos*, y *El Rey Liar*. Después de estas obras se trasladó a Estados Unidos donde durante cuatro años estudió Ciencias Internacionales y como segunda carrera Teatro, donde realizó obras en inglés, español y francés, como el musical de *Peter Pan*, *Verano* y *Humo* de Tennessee Williams, *La Cantante Calva* de Lonesco, bajo la dirección de Bob Wharton. Por lo que sus compañeros de universidad sólo le recordaban que su segunda carrera era la que tenía mayor prioridad en su vida: *“Tú Juana, te vas a dedicar, lo tuyo es el teatro, lo tuyo es el teatro y no te engañes, lo tuyo es el teatro”*.

Por ello, al volver al Ecuador se reubicó en el mundo teatral con el reencuentro con Marta Ormaza, conocida del colegio, se juntó con Elena Torres, Luis Miguel Campos de quien le interesaba mucho su dramaturgia y con Guido Navarro quien llegaba de Italia del Circo Vapore. Paralelamente realizó un taller con María Escudero durante un año, lo cual marcaría su vida, compartió ese espacio con gente de teatro que continúa su trayectoria hasta la actualidad como Héctor Cisneros de los Perros Callejeros, Pancho

²¹⁹ Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

Aguirre, Augusto Sacoto, Fabio Benavidez, María Beatriz Vergara, Leonardo Ramos y Julio Recalde Este grupo muchas veces ya sin la dirección de María Escudero, preparaba ejercicios, improvisaciones y una obra que se montó llamada *El Hombre Vestido de Blanco*, luego de la cual se separaron porque cada uno estaba en diferentes proyectos. A continuación de ello entró en el taller de Malayerba que recién abría su escuela, en dicha primera promoción tendría de compañeros a Ximena Ferrín, Gerson Guerra y Valentina Pacheco, quienes han tenido brillantes carreras y hasta la actualidad están en el mundo artístico.

Para 1990 Luis Miguel Campos reunía al grupo de Guido, Elena, Marta y Juana para hacer un ejercicio teatral sin ninguna pretensión, se congregaban y leían varias de sus obras como *Cumbia* o *Devuélveme la Música* pero eran obras que proponían elencos grandes con los que no contaban. Y así arrancaban algunos proyectos que luego se desvanecían hasta que se decide montar *La Marujita se ha muerto con Leucemia*.

*“Hasta que al fin Luis Miguel me dice: “Ve, ya no nos hagamos más lío, montemos esta obra, ya!” y nos había mostrado la Marujita y le dijimos a ver, ya leamos. Y yo me acuerdo que leía la primera vez, me re-contragocé. Me cagué de la risa, me pareció súper divertida, le dije: “Luis Miguel, de una, yo meto, quiero hacer esta obra, es más quiero el personaje de la cuencana”. Fue así, amor a primera vista, sin siquiera esperar que el director respetuosamente me diga “A ver probemos tal o cual personaje” de una le dije “Yo quiero este personaje” así me lancé”.*²²⁰

A partir de aquello realizaron un taller gestual y de clown, y paulatinamente un taller de montaje donde empezaron a surgir los personajes que calaron en la memoria de la gente por la intensidad y la técnica con la que fueron trabajados. Las actrices se apropiaron con mucha fuerza de sus personajes, además de que había y hasta ahora mantienen una buena química para trabajar juntas las tres actrices.

Para noviembre de 1990 se realiza el estreno de *La Marujita se ha muerto con leucemia* obra con la cual son reconocidos el director, el dramaturgo y las actrices hasta la actualidad en que se ha llegado a cerca de 2.000 funciones, desde aquel entonces siendo la obra más taquillera y mayor representada del teatro ecuatoriano. Porque el público

²²⁰ Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

tuvo una gran acogida por el carácter de teatro costumbrista que tiene la obra, ya que pareció llenar el espacio vacío dejado por Ernesto Albán. Este espectáculo fue concebido con una gran dosis de efectos visuales, que junto al texto, han servido para marcar el ritmo de la obra de manera ágil, divertida y en la que el espectador no encuentra tregua para dejar de reírse.²²¹

*“Originalmente fue concebida como un “juguete escénico” para que sirviera de entretenimiento a actores y espectadores. Para ello, su autor recurrió al habla y costumbres locales de tres zonas características del Ecuador: Quito, Cuenca y Manabí. Tres damas de cierta condición social se reúnen para conformar un comité de beneficencia pero sus planes se desvanecen entre chismes, conversaciones sin sentido y proclamas regionalistas, sin que jamás puedan concretar el propósito de su reunión.”*²²²

Para ese entonces el elenco de la obra pensaba un nombre para el elenco que sea distinto al del nombre de la sala, pero el público les ganó a partir de la Marujita comenzando a tratarles como “Las Marujitas del Patio de Comedias”. Entonces no hubo mayor remedio que quedarse como el elenco del Patio de Comedias.

Luego estrenarían *Las Marujas entre Tereques* en 1993, *Las Criadas* de Jean Genet, después *Dios* de Woody Allen dirigida por Guido Navarro en la que trabajaba también Santiago Naranjo y Maribel Rodríguez, después Juana estrenaría el monólogo *El Diario Íntimo de una Adolescente*, dirigida también por Navarro y premiada por el diario El Comercio. Lo cual generó que el formato del elenco del Patio de Comedias sea más abierto, se puedan hacer obras con distintos directores, o con diferentes dramaturgos, monólogos, etc. Así mientras Elena Torres, Marta Ormaza y Santiago Naranjo hacían en la televisión la serie *Dejémonos de Vainas* Juana se dedicó al teatro presentando *Seda* y *Cicuta* con María Beatriz Vergara, dirigidas por Susana Pautasso y *Kito Kon K* de Peky Andino Moscoso.

Transcurrirían los años y en 1999 retomarían nuevamente la dramaturgia de Luis Miguel Campos con *La Mierda* y *El Secreto de la Azucena* En el 2001 montaron *La*

²²¹ Programa de la obra *La Marujita se ha muerto con leucemia* representada el 6 de diciembre de 1991 en el Teatro Nacional Sucre, en su función número trescientos.

²²² Ídem.

Tránsito Smith ha sido secuestrada; el 2003 estrenan *El Eterno Femenino* dirigida por Juan Andrade y Guido Navarro, el 2004 trabajaron otra vez con Juan Andrade en *Esperando al Coyot* de su autoría una tragicomedia sobre la migración. En el 2005 realizaron una nueva versión de *Receta para Viajar* de Francisco Aguirre Guarderas que se estrenó en el Teatro Sucre en 1892.

*“La obra retrata a la sociedad ecuatoriana de su tiempo: los prejuicios sociales, la corrupción política, la hipocresía decadente, la estructura feudal; temas que no permitieron evolucionar a la mentalidad pacata de los ámbitos del poder que han regido este país, y que no han impedido que surjan otros poderes.”*²²³

En el año de 1985 también fue montada por Raúl Guarderas en la Casa del Patio de Comedias y coincidía que en el 2005 se cumplían 100 años del fallecimiento de Francisco Aguirre, por lo cual se realizó un homenaje con la puesta en escena de su máxima obra. Esta obra fue dirigida por Guido Navarro y participaron actores invitados como Pancho Aguirre, Walframio Benavidez, Juana Estrella, Cocolo Revelo y Silvia Brito.

Para el 2006 Elena Torres, Marta Ormaza y Juana Guarderas presentaban su versión de *Monólogos de la Vagina* basada en el texto original de Eve Ensler. Esta obra ha sido representada en diversos países del mundo en diferentes adaptaciones. Para abril del 2009 estrenarían la más reciente obra de Luis Miguel Campos llamada *Tetragrama*

*“Esta obra se presenta a propósito del Bicentenario de la Independencia del Ecuador, la intención primordial de esta puesta en escena es la de contar momentos de nuestra historia de una manera lúdica, desmitificadora e irreverente; utilizando como principal recurso la narración oral, el uso de máscaras y objetos. Cuatro mujeres, cuatro generaciones: abuela, madre, hija y nieta mientras realizan su labor cuentan diversos episodios de la historia ecuatoriana”.*²²⁴

²²³ Página oficial del Patio de Comedias, Sección Historia, <http://www.patiodecomedias.org/historia.html>, consultado en abril del 2011.

²²⁴ *Ibíd.*

Esta obra fue utilizada como herramienta de educación histórica a nivel nacional, por el Ministerio de Cultura que había reconocido a la obra como ganadora del fondo concursable del 2007.

- **Elenco del Patio de Comedias**

Marta Ormaza: nace el 13 de julio de 1959 en Alausí provincia de Chimborazo, licenciada en Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Central del Ecuador. Se ha convertido en una actriz especializada en comedia, pero con una carrera muy versátil trabajando en teatro, radio, televisión y cine. Ha sido parte del elenco en obras como: *La Marujita se ha muerto con leucemia*, *Monólogos de la Vagina*, *El Eterno Femenino*. En televisión trabajó en: *Los Sangurimas*, *Dejémonos de Vainas* y la película *Un titán en el ring*. Recibió de la Casa de la Cultura Ecuatoriana el Reconocimiento a los veinte años de carrera artística.²²⁵



Foto Fundación TIANA

Elena Torres: graduada en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central, ha realizado varios talleres teatrales y de títeres entre los que destacan: Taller de danza con Wilson Pico, Taller de Pantomima con José Vacas y Taller de Investigación Teatral en la Plata Argentina. Trabajó durante varios años bajo la dirección de María Escudero en obras como: *A la Diestra de Dios Padre*, *Glup*, *Zas*, *Pum*, *Crash* y *La mayonesa se bate en retirada*, *Entre Gallos* y *Media Noche* que fue investigación y creación colectiva. Otros proyectos han sido: *Adiós siglo XX* de Abdón Ubidia. Adaptación de Arístides Bargas, dirigida

²²⁵ Página Web de Fundación TIANA. Galería de Artistas. <http://www.fundaciontiana.com>. Acceso: Abril 2011.

por Jorge Mateus, y *Las Marujas Assembleístas*. Creación colectiva, de las tres actrices, del guión y la puesta en escena.²²⁶ En televisión ha participado en: *Los Títeres* Teleserie del Canal 13 de Chile, cortometraje *La muerte llega mañana*, *Fiebre de Amor*, *Dejémonos de Vainas*, *El Chulla Romero y Flores*, *El milagro de las cuevas*, *Sé que vienen a matarme*. En cine: *Ratas*, *Rateros y Ratonos* de Sebastián Cordero y *Que tan lejos* de Tania Hermida.

Juana Guarderas: a más de lo mencionado anteriormente, cabe destacar que realiza varios talleres de teatro con diferentes instructores nacionales y extranjeros, entre ellos: María Escudero, Christoph Baumann, El Grupo Malayerba, Guido Navarro, Mérida Urquía, Jorge Cao, L'Épee de Bois



(Francia), y Teatro Radici (Suiza). Ha participado en varias producciones de la televisión ecuatoriana como: *No quiero ser bella*, *Siete lunas, siete serpientes*, esporádicas apariciones en “*Dejémonos de vainas*, *Las Marujas*, con la que se realizaron especiales internacionales en Río de Janeiro y Nueva York, *La Zona Oscura e Historias Personales*. En cuanto ha cine ha participado en: *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Sueños en la mitad del mundo*, *Cuando los ángeles lloran*, *Un Titán en el Ring*, *María llena eres de Gracia* y en *Prometeo Deportado*.

- **Estética del elenco del Patio de Comedias**

Según Juana Guarderas la estética que ha marcado al elenco fue “esa cosa tan Marujesca” refiriéndose a las caracterizaciones que tienen los personajes de la obra *La Marujita se ha muerto con leucemia* que marcaron una tendencia, por la forma de indagación en el teatro gestual. Sin embargo, para Guarderas es más interesante buscar varias estéticas que consolidar una, aunque valora mucho lo que han logrado consolidar Malayerba, La Espada de Madera o Peky Andino con su dramaturgia. Por eso no se manejan con un solo director o directora, porque así la búsqueda está abierta. Juana menciona que su trabajo ha sido muy tendiente a la comedia, por lo cual reconocer el

²²⁶ *Ibíd.*

lenguaje del clown, el lenguaje del bufón, el trabajo de la máscara, la comedia del arte, han sido refugios importantes, buenos y técnicamente muy necesarios; pero ha trabajado también otro tipo de técnicas como el teatro psicológico.²²⁷

Lo que más caracteriza a este grupo de actrices es saber tomar riesgos, poder caricaturizarse y hasta auto-ridiculizarse, junto con el peso de la dramaturgia de Luis Miguel Campos que ha generado que se trabaje el teatro costumbrista con base en la comedia.

- **La profesionalización del Teatro en Quito durante los años ochenta y noventa**

En la entrevista realizada a Juana Guarderas pareció muy importante conocer su punto de vista en cuanto a un posible proceso de profesionalización de la gente que está inmersa en el teatro, más aún, quienes llevan años en este oficio. Durante las dos últimas décadas del siglo XX. Por lo que Juana Guarderas ha respondido que definitivamente el teatro en estas décadas toma un rumbo a la profesionalización. Primero rompiendo el discurso político de los años setenta, que era muy importante en el lenguaje, en la estética, hasta en cómo se producía, el teatro tenía que ver con una vinculación política, partidista, ideológica y muchas veces panfletaria.

“Creo que los ochenta efectivamente se entró en un proceso de profesionalización, principalmente en el sentido de que quienes optamos por el teatro y optamos vivir del teatro, pusimos todo nuestro bagaje, todo nuestro interés, conocimientos, todo en poder vivir de eso. Y eso creo que es lo más importante, es decir, es términos de que cuando me refiero a profesional es que pudimos hacer del teatro nuestra vida, nuestra forma de vida. Comer del teatro, vivir del teatro.”²²⁸

²²⁷ Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

²²⁸ Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

Lo cual demuestra, al hacer una lectura de lo mencionado por Juana Guarderas, que la profesionalización en Quito no necesariamente fue académica, sino práctica y con base en un compromiso de por vida con la carrera artística. No se necesitaron títulos, porque las obras y el trabajo constante fueron haciendo que se tome con mayor seriedad esta profesión. Los artistas se capacitaron, algunos sí fueron a universidades nacionales o extranjeras, tomaron cursos, pero más que ello se comprometieron para fortalecer el quehacer teatral.

“Yo creo que el teatro se califica o se descalifica, etcétera desde el escenario, desde las tablas y con el público, es ahí quien califica.”²²⁹

Juana Guarderas también enfatiza que la profesionalización no solamente se ha debido por el hacer del teatro una forma de vida, sino porque se ha trabajado con bastante exigencia, de ello se puede constatar al momento de hacer una retrospectiva de la producción teatral. Ya que los resultados han sido de calidad profesional, en cuanto a actuación, dirección, dramaturgia y en cada uno de los elementos como la iluminación, la escenografía, y el vestuario. Especialmente en los grupos con mayor trayectoria y seriedad. Pero recalca que hay que tomar en cuenta, que es complejo hablar de profesionalización teatral en el Ecuador, porque hay contados casos de profesionales de la dramaturgia, de la dirección, en actuación, o en escenografía, primordialmente porque no hay centros de formación necesaria, no hay profesionalización académica, como en otros países latinoamericanos. La Facultad de Artes y su Escuela de Teatro forman en actuación pero no va más allá de ello.

Esto provocó que el sistema de formación y profesionalización haya sido empírico, y adquiera validez por los buenos resultados, según su punto de vista esto ha hecho que el teatro ecuatoriano sea un teatro fresco, lúdico, de alguna manera no acartonado, sino festivo.

“Aquí en Quito nosotros, los grupos, los gestores de los ochenta y los noventa nos gestamos esas posibilidades, nosotros mismos y esa es una cosa para mí súper bella y súper respetuosa, cuando pienso en mis compañeros digo: “yo me saco el sombrero” frente a ellos me saco el sombrero. ¿Por qué? Porque es una batalla en la que todos hemos estado, y

²²⁹ Ídem.

que por eso muchas veces hemos estado muchas veces medio, no trabajando en un conglomerado, sino un poco disparados, porque nos ha tocado a cada uno fajarnos esa existencia y subsistencia y hacer teatro en Ecuador y no morir en el intento. No digo esto como un discurso victimizador, sino como un discurso enaltecedor, como un discurso que reconoce y valora esa gestión. Yo oigo y me emociono porque digo: “No ha sido fácil, no ha sido”, pero se ha logrado.”²³⁰



Escena de “La Marujita se ha muerto con leucemia”

Foto: Fundación TIANA

²³⁰ Ídem.

4.3 Grupo Contraelviento Teatro²³¹

El grupo Contraelviento es fundado el 2 de enero de 1991 en Quito por Patricio Vallejo, quien propone una renovación del teatro con base en una constante experimentación escénica y la búsqueda de un nuevo lenguaje. “Una poética que se define desde sus indagaciones en el ‘ethos barroco’, del modo de ser ecuatoriano, de su pasado, cultura y presencia en la modernidad. “Lo barroco tiene que ver con la abundancia, pero también con lo que deja oculto para que sea descubierto por el lector.”²³² Haciendo que el trabajo de grupo sea una reflexión constante de la vida, en el teatro laboratorio de donde parten sus obras, mediante la exploración con toda libertad. Para Vallejo Contraelviento significa

*“una isla de libertad, de honestidad, una isla en medio de un mar que con sus corrientes y con sus vientos nos mueve, nuestra tarea es ponerle cara al viento y las corrientes; que no tenemos a dónde llegar en especial pero si atendemos a nuestras pulsiones siempre llegamos algún puerto. Otra imagen es la de una patria secreta, yo creo que mis compañeros y yo somos exiliados, descaradamente exiliados, aunque no políticamente exiliados del país en el que vivimos; somos extranjeros en nuestro propio país, nos echaron a patadas los funcionarios de la cultura, la historia de la contra, los medios y el poder”*²³³

Desde su fundación el grupo ha puesto en escena alrededor de diez espectáculos, recalcando que ocho de ellos con dramaturgia y dirección artística de Patricio Vallejo. Participando en 68 eventos internacionales, en países como Cuba, Colombia, Dinamarca, México, Perú, Argentina y Uruguay. Al mismo tiempo colaborando, organizando y participando en eventos nacionales, teniendo varios reconocimientos como²³⁴:

²³¹ Actualmente el grupo mantiene la Escuela del Arte del Actor en la Sala María Escudero de Contraelviento Teatro. Ubicada en la terraza del edificio de “Los Espejos” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Para mayor información contactarse al correo electrónico contraelvientot@yahoo.es.

²³² “20 años de un teatro contra el viento.” Diario El Comercio, Quito 7 de enero del 2011.

²³³ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009, Andrea Miniguano

²³⁴ Bio Contraelviento, Premios en http://www.wix.com/contraelviento/contraelviento/bio#!__bio/premios

- Reconocimiento Nacional al Mérito Teatral, Casa de la Cultura Ecuatoriana, a Patricio Vallejo Aristizábal 2001.
- Visitante Distinguido de la Ciudad, Ilustre Municipalidad de Lima, Perú, a Patricio Vallejo Aristizábal, 2004.
- Medalla Ricardo Palma, Universidad Ricardo Palma de Lima, Perú, a Patricio Vallejo Aristizábal, 2004.
- Mejor Actuación Femenina Protagonica, II Festival Iberoamericano de Teatro de Mar del Plata, Argentina, a Verónica Falconí, 2006.
- Mejor Actriz, X Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITE-Q), Ecuador, a Verónica Falconí, 2007.
- Mejor Dirección, X Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, Ecuador, a Patricio Vallejo Aristizábal, 2007.
- Reconocimiento a la excelencia, II Festival Internacional de Teatro y Danza de La Plata, Argentina, al grupo, 2008.
- Mejor Actriz Nacional, XI Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, Ecuador, a Verónica Falconí, 2008.
- Reconocimiento a la Trayectoria y a la Intensa Labor de Intercambio con el Teatro Colombiano, RIT 2008, Artgott Teatro, Teatro R 101, al grupo, 2008.

Se ha presentado en más de 2900 funciones entre todos sus espectáculos, para los más diversos públicos, con las siguientes obras²³⁵:

- *Yepeto*, de Roberto Cossa. Difusión local. 1993.
- *La Oscura Humedad*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Música original de Paúl Segovia. Difusión nacional. 1994.
- *Por el camino de una estrella*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Difusión internacional. 1994.
- *La señorita Julia*” de August Strindberg. Difusión local 1995.
- *La señorita Julia*, versión libre de Patricio Vallejo Aristizábal. Música original de Alfredo Santillán. Difusión internacional. 1998.

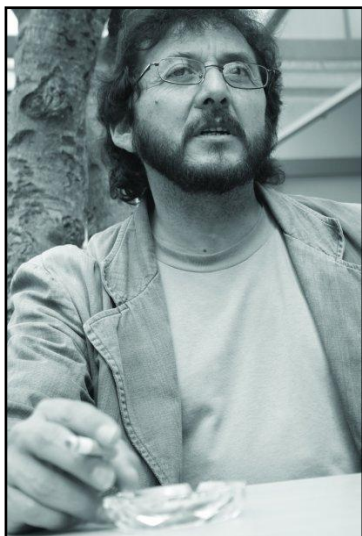
²³⁵ Ecuabeat. Perfil de Contraelviento. <http://www.ecuabeat.com/profile/contraelvientoteatro> Consultado en abril del 2011.

- *Tarjeta Sucia*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Música original de Mauricio Visencio y Stalin Gonzáles. Difusión local. 2000.
- *Adiós*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Difusión internacional. 2002.
- *Herodías y la luna del desierto*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Música Original de Moti Deren. Difusión internacional. 2003.
- *Al final de la noche otra vez*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Música Original de María Belén Bonilla. Difusión internacional. 2006.
- *La flor de la chukirawa*, de Patricio Vallejo Aristizábal. Música original de María Belén Bonilla. Difusión internacional. 2007.



Al Final de la Noche otra vez
 Fotos de Contraelviento Teatro
www.facebook.com/contraelviento.teatro

• Trayectoria de Patricio Vallejo



Nace en la ciudad de Quito en 1964. En 1983, a los veinte años escribe un texto y junta a un grupo de amigos del barrio donde vivía para formar el grupo de teatro “Frailejones”, grupo aficionado barrial. Luego de lo cual decide capacitarse en la actividad teatral, por lo que integra durante dos años el Taller de Teatro que organizaba la Universidad Católica. Para que más tarde Víctor Hugo Gallegos director del Teatro Estudio de Quito le pidiera que se integre a su elenco, participando en tres obras. Luego se integraría al grupo Saltamontes de María Escudero.

“María Escudero es mi madre teatral, el único homenaje que he podido hacerle ahora que ella ya no está más con nosotros y que la extraño profundamente es que la sala de ensayos de Contraelviento en la Casa de la Cultura lleva su nombre o se la conoce como sala negra (...) estuve con ella dos años y finalmente ella mismo me dijo: “tú tienes que caminar por tus propios pasos en el teatro, ya no hay nada acá en el medio que te contenga, funda un grupo que yo te apoyo”. Como casi siempre que gente que me quiere me dice haz algo y yo te apoyo, yo me lanzo y creo que sabiamente el apoyo consiste en dejármelo hacer. María me apoyo con su mirada, en 1991 cuando yo contaba con ocho años de trayectoria como actor, cuando ya había abandonado cualquier otra opción para mi vida.”²³⁶

Es así que decide fundar el grupo Contraelviento por el cual no ha dejado de trabajar desde entonces. Con la idea de que al teatro no se puede ver como algo *“tan simplón, tan facilón, tan cosa de tiempo libre”*, porque en aquel entonces Patricio *“había empezado a experimentar la necesidad de traducir la existencia a la vida en el teatro”*. Para lo cual se preparó leyendo mucho a maestros del teatro universal como Constantin Stanislavski,

Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, utilizándolos como puntos de partida y de referencia, para montar los primeros espectáculos con Contraelviento. Sin embargo, reconociendo que ese no era el camino, partió al extranjero para trabajar con personas como Santiago García, Eugenio Barba y sus actores en el Odín Theatre en Dinamarca, donde le abrieron las puertas, exploró la técnica barbiana y conoció empíricamente el

²³⁶ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009, Andrea Miniguano

planteamiento del “teatro pobre” de Jerzy Grotowski a quien ya había explorado teóricamente. Volvió al país en 1996 y dió sus propios pasos con el grupo Contraelviento, donde se dedicará a la enseñanza, la experimentación de las estéticas teatrales y la transmisión al público de su poética.

“El teatro es un oficio que se aprende, que es distinto. He tenido muchos maestros hasta que por un momento de mi vida entendí que yo mismo era mi propio maestro y yo soy mi maestro en la medida que no dejo de anclar, lo que yo llamo las huellas de la liebre con lo que fueron dejando maestros que conocí, y maestros que no conocí que son como mis muertos, mis abuelos, los que me van empujando; que al final generosamente nos dejaron su saber a los que seguimos en esta tradición antiquísima, milenaria que es la tradición del teatro. Hasta ahora creo que hasta el final, que me muera será Contraelviento parte de mi, de mí libertad y en donde seguiré realizando mi existencia como un ser humano individual.”²³⁷

Asimismo, se preocupó por su especialización académica convirtiéndose en Magister en Letras, especializado en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Pensador de la cultura, especialmente del teatro latinoamericano, tiene numerosas publicaciones: *Historia de la crítica teatral en el Ecuador desde sus orígenes hasta 1900* en *Historia del teatro Latinoamericano*, editado por IITCTL y Carleton University y dirigido por Fernando de Toro (1991); co-autor de la *Enciclopedia del Ecuador* (Editorial Océano, Barcelona), con su aporte sobre “El Teatro ecuatoriano contemporáneo” (1997); Cuenta además con varios artículos en revistas especializadas en teatro y literatura.²³⁸ Su último libro titulado *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Fue presentado en la Feria del libro de Lima, Perú, 2010, en el Festival Por la Justicia Social en Ciudad de México, México, 2010, y en el lanzamiento oficial en la Cuidad de Cuenca, Ecuador, 2011.

²³⁷ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009. Andrea Miniguano

²³⁸ Proaño Gómez, Lola. *Antología del Teatro Ecuatoriano de Fin de Siglo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador, 2003. Pág. 234.

- **Estética de Contraelviento**

Contraelviento no se liga a una estética específica; sus creaciones se desarrollan a partir de experimentación y aprendizaje constante en su sala de ensayos. Cuando Vallejo se puso en contacto con las tradiciones andinas, percibió que el teatro y la danza “son la misma palabra en la relación con el público”, por ello está impreso en sus obras el principio del teatro-danza.

“Hay gente que ha visto en nuestro teatro y que piensa que nuestro teatro se inscribe en la línea del teatro antropológico. Yo personalmente pienso que nuestro teatro es todo menos antropológico (...) Hay un crítico peruano que está radicado en los Estados Unidos, él se animó a decir que yo estoy como fundando algo así como el barroco del siglo XXI, podría decirse que es una suerte, de vanguardia en el camino del barroco, y él sostiene que nuestro teatro es barroco. Creo que con él tengo más puntos de acuerdo, con respecto a lo que define sobre nosotros.”²³⁹

Pese a que Contraelviento no se reconoce como teatro antropológico, se ha visto mucho la influencia de Eugenio Barba y del teatro pobre de Grotowski, donde el cuerpo es el primer recurso de expresión, proponiendo despojar todo elemento superfluo para así encontrar, y transmitir la esencia del arte del actor, que permita una relación con el espectador. Donde el vestuario, la escenografía, la música y las luces no sean los generadores principales del espectáculo, porque quien se encarga de sostenerlo es el actor.

- **Proceso de formación**

Durante los 20 años de su trayectoria, Contraelviento ha mantenido un laboratorio actoral diario, para los miembros del grupo y ha tenido un escuela de formación para jóvenes estudiantes de teatro. Ha dictado alrededor de 69 talleres de formación de actores para más de 1800 jóvenes, niños y adultos en cinco ciudades del Ecuador, dos

²³⁹ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009, Andrea Miniguano

del Perú, dos de Colombia y cinco de Argentina.²⁴⁰ El taller que más se destaca en este grupo es el de “Principios del Arte del Actor” que nació a partir del trabajo en base a indagación del método de Grotowski, de la experiencia de Vallejo dictando talleres experimentales durante la década del noventa y de los principios físicos y anatómicos del ser humano, razón por la cual la forma de realizar es un método de Contraelviento pero no así, los principios.

“(…) es un taller que se podría dictar en una semana, pero es un error gravísimo del aprendiz pensar que incorporar lo que sugerimos en este taller signifique conocer los principios del actor. Conocer los principios del actor, lleva mucho, mucho tiempo de trabajo sobre ese tema.”²⁴¹

Los principios que se dan en este taller son:

1. Posición cero o alerta
2. Movimiento en posición en alerta
3. Equilibrios precarios
4. Movimiento del peso en espacio
5. Mirada
6. Máscara facial
7. Codos y rodillas
8. Coloraturas, muñecas y cuello
9. Energías de dama y de guerrero
10. Amplitudes
11. Niveles medio alto y bajo
12. Despertar



*Patricio Vallejo brindando taller:
"Principios del Arte del Actor" en Bogotá
Fotos de Contraelviento Teatro
www.facebook.com/contraelviento.teatro*

Cabe destacar que el “Despertar” es la conjugación de todos los principios, donde los talleristas se aproximan al trabajo del teatro de manera íntima y personal. “El arte del actor consiste en modelar la expresión de su cuerpo y de su voz. Es decir, ya no es el intérprete de la genialidad de un dramaturgo o de un director de escena; sino que es el creador de sus propias expresiones”²⁴² Partiendo de la posición cero, donde el cuerpo

²⁴⁰ Ecuabeat. Perfil de Contraelviento. <http://www.ecuabeat.com/profile/contraelvientoteatro> Consultado en abril del 2011.

²⁴¹ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009. Andrea Miniguano

²⁴² “20 años de un teatro contra el viento.” Diario El Comercio, Quito 7 de enero del 2001.

del actor encuentra su centro de equilibrio, comienza a desplazarse por el espacio, manteniendo su eje de movilidad. La mirada y la “máscara facial”, que se construye a partir de las diferentes expresiones del rostro, siempre deben estar presentes en cada movimiento y acción. Mientras codos, rodillas, coloraturas, muñecas, no deben estar muertos, deben tener una forma de expresión, generarán un detalle sutil a la expresividad del cuerpo en total. En cuanto a la energía de dama, se trata de movimientos y una energía corporal sutil, que acaricia. En cambio, la energía de guerrero puede ser fuerte, potente, desafiante e imponente. Estas dos energías pueden ser manejadas con “amplitudes” que mostrar al cuerpo en el espacio, de manera cerrada o abierta, junto con los niveles alto (donde se insertan saltos, acrobacia en el aire) o bajos (que se trabaja en el suelo o lo más cerca de él). Todo este conjunto dará las herramientas para que el cuerpo esté listo para escena y representación.

Para finalizar, hay que recalcar que las creaciones de Patricio Vallejo en la que se basan las obras de este grupo han nacido a partir de la puesta en escena que se hace con los principios del arte del actor, mereciendo reconocer que Vallejo ha sido un director escénico que ha adaptado sus obras a la dramaturgia para ser difundidas. Caso contrario a adaptar un texto. Han sido publicadas las siguientes obras: *Tarjeta Sucia* que fue publicada en España y en Ecuador, *Adiós* publicada en una antología de Genoveva Mora, *Tarjeta Sucia* está en la Antología de Lola Proaño, *Al Final de la Noche* está publicado en la Revista *Hoja de Teatro* de Malayerba, *Al Final de la Noche otra Vez* está publicado en dos números de la Revista *El Apuntador*, *La Flor de la Chuquiragua* está publicada en español en la *Antología del Teatro Latinoamericano Contemporáneo* que se publicó en los Estados Unidos y Argentina, y en inglés está siendo publicada por la Universidad de Houston.²⁴³

Actualmente, Contraelviento Teatro es un grupo laboratorio que está conformado por un elenco estable que lo integran Verónica Falconí, Andrea Díaz, Fernando Guayasamín, María Belén Bonilla y Milena Coello. Falconí es quien tiene mayor permanencia en el grupo y ha sido reconocida por su gran calidad actoral a escala nacional e internacional.

²⁴³ Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009, Andrea Miniguano



*Verónica Falconí en: La flor de la Chukirawa
Foto de Camille Mazoyer
Teatro R101 Bogotá, Colombia*

4.4 Grupo Espada de Madera²⁴⁴

- **Patricio Estrella y La Espada de Madera**

Cuando Patricio Estrella era niño no se imaginó terminar en el mundo del teatro y los títeres. Sus acercamientos al arte comenzaron con la literatura, donde imaginaba espacios escénicos para los personajes que estaban en ella. Luego, a finales de la década de los sesenta se acercaría al ámbito musical, con un grupo de amigos de barrio formaron una agrupación de música folklórica. Hasta que se dio cuenta de que le encantaba el arte, pero sus cualidades musicales no eran las necesarias, por lo que ingresó a



talleres de danza y teatro. Trabajó con grupos de teatro como “La Vereda” que en ese tiempo había nacido con Eduardo “Mosquito” Mosquera.

A la parte estudiaba Derecho en la Universidad Central del Ecuador, le encantaba el teatro pero no creía que esa sería su carrera, pese a que pasaba más tiempo en giras, funciones que en las clases de Derecho. Por ello, a los 23 años cuando se graduó de la universidad, decidió que el teatro “le llenaba mucho más”, buscó maestros que le enseñaran sobre teatro, ya que a pesar de tener la oportunidad para entrar a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes no lo hizo.

Continuó en el grupo “La Vereda”, luego en “La Compañía Ecuatoriana de Teatro”, el grupo de teatro “El Florón” y “Teatro Retablillo”. Incluso trabajó en otros grupos sin

²⁴⁴ Actualmente el grupo y la sala de Teatro Espada de Madera, funciona en el tercer piso del “Edificio de los Espejos” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sobre la Sala Mariana de Jesús. Realiza funciones permanentes de jueves a domingo y constantes talleres y mantiene una escuela de formación. Para más información contactarse los siguientes números telefónicos: 2450-450 o 09465614. También a la dirección postal: Francisco Cruz Miranda 126 y Mañosca. Quito - Ecuador - Sudamérica o a los correos electrónicos de información general: es_madera@hotmail.com o al Director: patricioestrella@hotmail.com

nombre haciendo teatro obrero, o de sindicatos, un teatro que se sentía comprometido con causas sociales y políticas.

Para 1985 sintiendo que había explorado y aprendido del teatro ecuatoriano existente, decidió viajar y estudió teatro en el Theatre L'epée de Bois de París, en la Escuela Integral de Teatro y Títeres “Libertablas” en Argentina y en el Instituto Latinoamericano de Títere en Venezuela. Al cabo de cuatro años, en 1989 junto con José “Pepe” Alvear, Freddy Rojas, Elmiro Iglesias (español), e Ismael Bernad (francés con origen árabe) funda en Francia el grupo de teatro “La Espada de Madera” y estrenan obras como *Tamerlan* (C. Marlowe) y *El Dictador* (Juan Montalvo), en París.

Después de dar funciones de aquellas obras decidieron volver a Ecuador para desarrollar todo la experiencia que había adquirido. Así Pepe Alvear que ya tenía su trayectoria en el mundo teatral y Patricio Estrella que tenía ocho años de hacer teatro, decidieron vivir del teatro. Estrella menciona que “(...) *habíamos traído técnicas que queríamos desarrollar. Una técnica aprendida en otro contexto, en otro país con otras condiciones que de todas formas no sabíamos si en un país en vías de desarrollo, en teatro al menos, se podían aplicar esas metodologías.*”²⁴⁵

*“Con el dictador, el teatro ecuatoriano vigencia el grotesco y lo incorpora de manera frontal desde un concepto diferente de teatralidad: esto es, la dimensión lúdica del papel ditirámico y el ritual del actor (los actores, vestidos maquillados, recibían y despedían al público en la puerta del teatro) (...) Los personajes montalvinos en la versión de la Espada de Madera, eran grotescos porque configuraban el universo al que convergen los términos de la herencia de la nación sin tapujos.”*²⁴⁶

Entonces fueron abriendo un campo de exploración mediante un taller de teatro para formación de jóvenes, que ha llegado hasta la actualidad, donde hallaron la manera de conjugar el teatro con los títeres, narración oral, el trabajo con objetos y máscaras.

²⁴⁵ Entrevista a Patricio Estrella, Quito 13 de Agosto del 2009, Andrea Miniguano.

²⁴⁶ Santiago Rivadeneira Aguirre. La Espada de Madera... la suposición de que los hombres existen. en: Revista Letras del Ecuador, N. 183, diciembre 2001, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pág. 32.

- **Estética y temáticas**

A partir de los estudios realizados y los talleres que se ofrecieron La Espada de Madera ha buscado despertar la capacidad de reflexión del público, a partir de esta búsqueda fue estudiando e integrando las más variadas técnicas teatrales y artísticas: el teatro de actores, el teatro de objetos, de títeres, sombras, teatro negro, para encontrar, poco a poco, un lenguaje propio, una auténtica forma de crear ilusiones, de contar historias de los pueblos enriquecido con la experiencia de su continuo caminar por países de Latinoamérica y Europa.²⁴⁷ Además, han incorporado música en vivo en sus espectáculos como en la obra *Solo cenizas hallarás*, la presencia del bolero convierte a este género en un personaje más, por lo que la adaptación teatral ha mantenido la importancia de la música dentro de la trama”.²⁴⁸

Después de veinte años de trayectoria los miembros de la Espada de Madera han logrado tener una técnica que los identifica, y un estilo propio. Trabajan bajo el sistema de teatro de grupo donde, como menciona Estrella, “todos nuestros espectáculos son creados aquí dentro de La Espada de Madera por todos los artistas, por todos los actores y actrices. Es decir, desde la concepción hasta la realización. Pasando por la construcción de vestuario, la escenografía, la utilería, los títeres, tenemos un taller, y los fabricamos nosotros mismos.”²⁴⁹ Integran conocimientos para que el proceso creativo se desarrolle y crezca. Patricio Estrella es el sintetizador de los procesos del grupo, al encontrar el lenguaje para poner en texto escénico, en dramaturgia lo que los miembros del grupo van desplegando.

“Entonces, me parece, es una forma de hacer dramaturgia. Una forma que involucra no sólo las sensaciones, el criterio, del dramaturgo. Se va haciendo de estas otras dramaturgias, porque la dramaturgia no es sólo

²⁴⁷ Fundación Cultural Teatro “La Espada de Madera”, <http://laespadamadera.tripod.com> Acceso abril 2011.

²⁴⁸ La Espada de Madera monta obra de Raúl Pérez. Publicado el 02/Febrero/2006 <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/la-espada-de-madera-monta-obra-de-raul-perez-225662-225662.html>

²⁴⁹ Entrevista a Patricio Estrella, Quito 13 de Agosto del 2009. Andrea Miniguano.

*la escritura, ¿no?, son otras cosas que las que hacen que se cree una dramaturgia.*²⁵⁰

Pocas han sido las veces en que el trabajo del grupo se ha basado en un texto de Estrella, generalmente es al revés.

En cuanto a las temáticas, el grupo ha partido desde la necesidad de expresar lo que para ellos es importante, tomando temas sociales como en *Al pie de la campana* donde se habla de los desaparecidos, o sobre la trata de personas como en *Los pájaros de la memoria*. Se han realizado montajes sobre guerras, dictadores, amor y el derecho a la felicidad; sobre la naturaleza y la forma de cantarle a la vida. Que ante todo parte de una filosofía de vida que quiere ser expresada a través del teatro, evidenciando las cosas que pasan sin dar consejos éticos, ni moralistas, pero tratando de contribuir a que se busquen soluciones.

- **Obras**

Han realizado diversos montajes entre las que se destacan:

Cristobita, el de la porra (versión libre de Patricio Estrella), *Al pie de la campana*, *El*



Patricio Estrella en "Tio Carachos"

Foto de:

<http://www.catalinasur.com.ar>

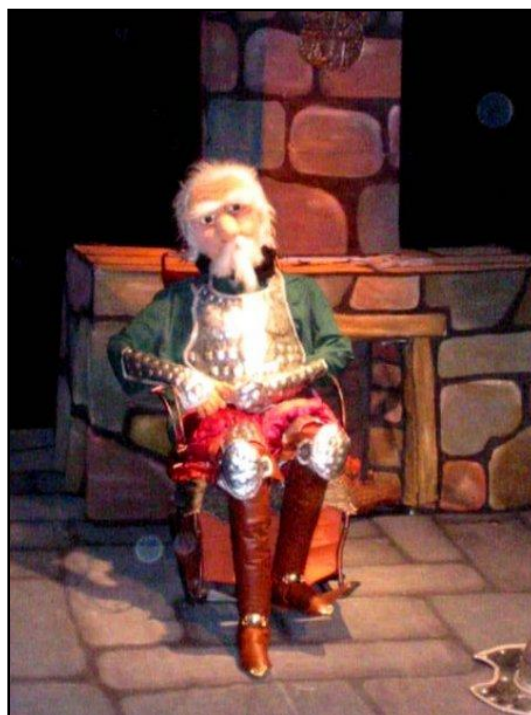
buscador de ilusiones (espectáculo de narración oral), *Sólo cenizas hallarás* (basado en el cuento de Raúl Pérez Torres), *Ana la Pelota Humana*, *El brujo y el diablo*, *El Principito*, *Naranja Limón*, *El retablo del arcoíris*, *La Historia de Cantuña* (adaptación de Pepe Alvear), *El Quijote*, *El Tío Carachos* obra con mayor número de presentaciones, para el año 2000 en su décimo aniversario ya había sobrepasado sus 900 presentaciones. Por ello el Instituto Latinoamericano del Títere en la IV Edición del Festival Iberoamericano que se realizó en noviembre del 2000 en Venezuela, dedicó dicho

²⁵⁰ *Ibíd.*

encuentro a La Espada de Madera, “como reconocimiento y homenaje a uno de los teatros más destacados de América Latina, que por su estilo y estética tan ajustada, por su capacidad organizativa y por sus servicios a niños y adultos de nuestro continente, se ha constituido en un ejemplo para el espíritu de nuestras naciones.”²⁵¹ Además se homenajeó a la obra y al personaje interpretado por Patricio Estrella “Tío Carachos” mencionando que se ha constituido en un clásico del repertorio de títeres en América Latina.

Este grupo también ha trabajado en campañas de carácter social, proyectos, programas de motivación y concientización como: seguridad ciudadana, medio ambiente, reforestación, anticorrupción, saneamiento ambiental, campañas de Derechos de los Niños, Talleres de Teatro para Discapacitados, radio teatro en convenio con CIESPAL, talleres artísticos para jóvenes, en un proyecto de difusión y desarrollo artístico con el “Avión de la Fantasía” en el parque La Carolina.²⁵² Por sus obras y sus proyectos ha tenido varias participaciones a nivel nacional e internacional, las mismas que se detallaran en un anexo de este trabajo. Recibiendo varios reconocimientos como:

1. Primer Premio del Festival Internacional de Títeres “Con ojos de niño” Buenos Aires Argentina.
2. Mejor Titiritero en el Festival Internacional de Teatro, Pereira Colombia.
3. Medalla de Oro al Mérito, otorgada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Ilustre Municipio de Quito.
4. Homenaje al Mérito Teatral “Instituto Teatral “Instituto Latinoamericano del Títere”, Guanare, Venezuela.
5. Medalla de Oro al Mérito Cultural, Congreso de la República del Ecuador.



Títere de la obra “El Quijote”

*Álbum de Fotos El Quijote de La Espada de Madera en:
<http://www.facebook.com/espadamadera>*

²⁵¹ Santiago Rivadeneira Aguirre. La Espada de Madera.... Ibíd. Pág. 32.

²⁵² Santiago Rivadeneira Aguirre. Ibíd.

6. V Edición de los premios de la Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes (Atina), en Buenos Aires, por la obra el Quijote se llevó el galardón en la categoría "Espectáculo extranjero".

- **El Teatro en Quito en los años ochenta y noventa**

Patricio Estrella recuerda que al volver al Ecuador en 1989 había grupos de teatro comprometidos con posición política y que durante esa década había mayor tendencia a realizar experimentos individuales, mientras el trabajo de grupo iba desapareciendo. Hasta que algunos artistas como él sintieron que algo hacía falta en el teatro ecuatoriano y decidieron partir a diferentes rumbos extranjeros, como Francia, Patricio Vallejo que fue a Dinamarca y Guido Navarro a Italia, retornando para finales de la década del ochenta en que crearon sus grupos que persisten hasta la actualidad. Brindando la oportunidad de que el estudiante de teatro pueda estudiar la estética de su agrado.

“(...) Y así fue que se fueron creando grupos que persisten hasta hoy, ¿no? Entonces, se volvió un poco a la metodología de teatro de grupo. Creo que ha sido un aporte muy, muy significativo porque: Uno, se ha ayudado a abrir un espectro de alternativas para que la gente pueda vivir del teatro, ¿no cierto? Todos hemos vivido desde el teatro y ahora se puede pensar en hacer una profesión. Hacer proyectos y poder tener recursos para el teatro. En esos tiempos era casi una utopía. Entonces yo digo que el aporte ha sido interesante también porque, los grupos han creado una estética, ¿no? Entonces si tú dices, si tú pones un grupo, dices este grupo hace clown. El otro dice!:ah! Mira ese es otro, es teatro danza. Entonces se han ido caracterizando estéticas, éticas de teatro. Se han ido desarrollando técnicas de interpretación.”²⁵³

²⁵³ Entrevista a Patricio Estrella, Quito 13 de Agosto del 2009. Andrea Miniguano



Escena de Los Pájaros de la Memoria

*Álbum de Fotos Pájaros de la Memoria de La
Espada de Madera en:
<http://www.facebook.com/espada demadera>*



Títere “El Principio”

*Álbum de Fotos El Principito, de La Espada de Madera en:
<http://www.facebook.com/espada demadera>*

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Después de analizar el objeto de estudio, la producción cultural del teatro en Quito, y las variaciones de la etapa histórica en las que se desarrolla. Se ha podido observar que tanto la producción teatral como cultural tienen un gran cambio desde las normas y los lineamientos de la modernidad latinoamericana que convive con la tradición, una modernidad no solo estatal o económica, sino cultural donde lo moderno y lo tradicional se acoplan en la heterogeneidad, lo cual da paso hacia la posmodernidad cultural.

El teatro al igual que las distintas artes al formar parte del bagaje cultural de una ciudad enmarcada en la transición antes mencionada, genera cambios no solo en su estructura sino en su relación con el medio, con el público y sus posibilidades de oferta cultural. Su estructura cambia al momento en que se constituyen grupos de teatro o teatro de grupo, con un objetivo artístico, con una estética definida y desarrollan el campo artístico en base al arte teatral y no ha funciones externas como el proselitismo político. Así también se produce dramaturgia comprometida con el buen desempeño escénico y la visión de mantener una ética y una poética definida, diferenciando del antecedente de creación colectiva.

Se ha podido constatar que en Quito se ha desarrollado una constante producción teatral, no como en otras ciudades Latinoamericanas como Buenos Aires o México, por la falta de políticas estatales y apoyo de las organizaciones económicas que lastimosamente solo han podido aportar cuando los funcionarios de turno consideraban. Sin cumplir un proceso para impulsar al arte, por la falta de conocimiento y entendimiento de lo que implica una producción teatral, y por solo satisfacer a intereses particulares.

En medio de todo este panorama Quito ha tenido la suerte de contar con gente amante del teatro que a luchado contracorriente para sacar adelante el campo teatral, con apoyo de empresas privadas, con participaciones en encuentros y festivales o con ayuda de organizaciones como por ejemplo la UNESCO.

Cabe destacar que se ha podido enfatizar la diferencia entre el teatro a mediados de siglo XX y el teatro en Quito a finales del mismo, marcado por la necesidad de encontrar nuevas formas de representación y por la profesionalización. Profesionalización que no necesariamente ha nacido de lo académico, sino de la práctica constante, un desarrollo evolutivo de la calidad artística, pero sobre todo del compromiso de tomar al teatro como una forma y estilo de vida. Luchando para poder sobrevivir de él ejerciendo como primera profesión de quienes se dedican a este arte.

Generando que se construya un proyecto moderno, que en palabras de Canclini sea emancipador donde se valoren los aportes de las individualidades; un proyecto expansivo que busque expandir el conocimiento, la producción, la circulación y el consumo de las nuevas técnicas y estéticas teatrales; y un proyecto que sea renovador y democratizador, que incluya a las nuevas a generación, que sea difusor y democratice el acceso al arte.

Por otra parte se ha podido observar que el público quiteño prefiere obras que estén cercanas a la realidad, que expresen vida, cotidianidad, costumbres y afecciones causadas por los manejos políticos y las situaciones económicas. En medio de esto se ha podido reafirmar carreras como la de Carlos Michelena quien ha marcado una tendencia y ha formado un público para el teatro callejero, Arístides Vargas con la poética de lo sublime, de lo íntimo, Peko Andino con la irreverencia y la visión irónica frente a situaciones diversas, con que muchos jóvenes se identifican.

Además se conoció que la dramaturgia de los grupos de Quito se basa en la experimentación escénica dentro del grupo, en el cual se encuentra quien se dará forma a la experimentación y a la puesta en escena para convertirla en una obra dramática y finalmente publicarla o difundirla como dramaturgia. Aquí no sucede lo que en muchos países a nivel mundial, cuando existe la figura de un dramaturgo que vende obras para que estas sean representadas por cualquier agrupación. En Quito casi siempre el director es el que se convierte en dramaturgo, porque la dramaturgia no solo se entiende como escritura de teatro, sino como la puesta en escena, el manejo de actores, de recursos escénicos, etc., lo cual genera que haya mayor detalle entre la técnica, la poética y la

estética. Solo podemos diferenciar a Luis Miguel Campos quien escribe para un grupo o un elenco determinado.

Por otro lado es meritorio reconocer que la decisión de viajar y estudiar fuera del país (un país que por cierto no ofrece más que una carrera de actor de teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador) de algunos actuales directores de grupos, cuando aun estaban en la búsqueda de nuevas formas de expresión para el teatro ecuatoriano, ha sido muy acertada. Porque no se ha tratado de imponer lo de fuera, sino que se adaptó las técnicas teatrales que hoy son universales, a la realidad, a las limitaciones y a la evolución del teatro en Quito. Lo que ha generado la oportunidad de que hoy la gente que quiera dedicarse al teatro tiene determinadas escuelas con estéticas y técnicas para elegir. Creando así un campo de estudio más amplio, con mayores ofertas académicas e innumerables posibilidades.

Sin embargo se ha podido notar que para finales de siglo XX los grupos teatrales no tenían una organización que pueda defender sus derechos. Como por ejemplo cuando la Casa de la Cultura decidió rentar espacios o cuando no se han podido realizar diversos proyectos por la desorganización al momento de exigir. Y que lamentablemente no ha cambiado mucho en la primera década del siglo XXI (ver anexo 4). Ya que al no haber un teatro homogéneo, muchas veces el Estado y los mismo compañeros del quehacer teatral no han valorado lo que puede ofrecer la escena teatral quiteña. Por ello será pertinente que en la actualidad se valore la heterogenidad de la producción teatral y cultural.

Además se pudo conocer que los grupos teatrales que sobrevivieron y se fortalecieron durante la década del ochenta y del noventa actualmente son promotores culturales, generan festivales, brindan espacios en sus salas, tienen una cartelera que brinda opciones cada semana. Generando un desarrollo para la oferta artístico – cultural de la ciudad. Tomando en que la producción cultural que se ha generado el teatro aun a sido limitada

Con el aproximamiento a la producción cultural del Teatro en Quito, a finales del siglo XX, se ha podido hacer una breve recopilación de datos, que pueden ser útiles para un

futuro análisis de variados ejes de apreciación del teatro en Quito. Como por ejemplo, las diversas temáticas que se han tratado en mas de un centenar de obras puestas en escena a los largo de las dos ultimas décadas del siglo XX; también convendría realizar un análisis teórico – teatral de las distintas estéticas y poéticas que se han desarrollado, o un acercamiento de la relación entre artistas, obras y el papel del Estado. Considerando que este trabajo podrá servir de base historiográfica para quienes quieran investigar más a fondo al quehacer teatral.

Tomando en cuenta que muchas veces ha sido limitante el no tener la información necesaria sobre lo realizado durante estas dos décadas. Al momento de plantear una investigación con mayor especificad.

Al concluir se pretende que este trabajo sea de aporte a las nuevas generaciones de estudiantes de teatro, de la ciudad o del país. Porque a través de la historia se pude entender las razones de tener tal o cual presente artístico teatral. Valorarlo, modificarlo, enmendarlo, criticarlo, incluso para que actuales grupos teatrales en proceso de formación y consolidación, conozcan todo el proceso de sus antecesores. Y en base a ello, procurar el desarrollo del arte teatral.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

Acosta, Alberto. *Breve Histórica Económica del Ecuador*. Quito. Corporación Editora Nacional. 2003.

Ayala Mora, Enrique. (edit.) *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 11, Época Republicana V. Quito. Corporación Editora Nacional. 1991.

Burke, Peter; *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial. Madrid 2006.

Burke, Peter; *¿Qué es historia Cultural?*, Ediciones Paidós Ibèrica S.A. Barcelona 2006.

Carrasco Adrián, Vintimilla María y Suarez Cecilia; *Estado Nación y Cultura: los proyectos históricos del Ecuador*. Universidad de Cuenca Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS). Cuenca, 1988.

Castagnino, Raúl; *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1974.

Corral Burbano de Lara, Fabián edit. *Testigo del Siglo: El Ecuador visto a través del Diario El Comercio*; Quito. EL COMERCIO, 2006.

De Toro, Fernando. *Interacciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad. Iberoamericana*, Madrid, 1999.

Freire García, Susana; *Tzántzismo: tierno e insolente*; Libresa, Quito, 2008.

García Canclini, Néstor; *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo, México D.F. 1977.

García, Canclini, Néstor; *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Editorial Grijalbo. México D.F. 1990.

Gómez, Nelson; *Pasado y Presente de la Ciudad de Quito*; Imprenta Municipal, Quito, 1995.

Luzuriaga Gerardo. *Introducción a las Teorías Latinoamericanas del Teatro. Del 1930 al presente*. Universidad Autónoma de Puebla. México, 1990.

Meyran Daniel, Ortiz Alejandro y Sureda Francis. *Théâtre, Public, Sociétés (Teatro, Público, Sociedad)*, CRILAUP, Francia, 1998.

Patricio Almeida Guzmán y Rebeca Almeida Arroba. *Libro de Estadísticas Económicas Históricas 1948 – 1983*, Serie Estadísticas históricas vol. 1, Editorial Banco Central del Ecuador. Quito, 1988.

Ortega Caicedo, Alicia, edit. *Sartre y nosotros*; Editorial El Conejo y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2007.

Ponce, Javier. *Memorias del Festival La Huella de Europa, Ecuador 95*. Imprenta Mariscal, Quito, 1995.

Proaño Gómez, Lola. *Antología del Teatro Ecuatoriano de Fin de Siglo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador, 2003.

Ribadeneira Edmundo. *Reflexiones alrededor del teatro ecuatoriano, en Signos de Futuro. La cultura ecuatoriana en los 80*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Ecuador, 1991.

Rioux Jean Pierre y Sirinelli, Jean François; *Para Una Historia Cultural*, Taurus, Mexico 1999.

Rodríguez Castoló, Hernán; *1969 -1979 Diez años de Cultura en el Ecuador*. Publitecnia, Quito, 1980.

Salguero, Natasha. *Wilson Pico: 40 años en escena*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

Sanchez Parga, José. *Actores y Discursos Culturales Ecuador: 1972 – 88*. Quito, Centro Andino de Acción Popular, 1988.

Sánchez, Parga, José; *Signos de Futuro: La Cultura Ecuatoriana en los 80*. Agencia Española de Cooperación Internacional. Mayo 1991.

Taylor, Charles; *Imaginarios Sociales y Modernos*; Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona, España 2006.

Ute Daniel, *Compendio de Historia Cultural: Teorías, práctica, palabras clave*. Madrid. Alianza Editorial. 2005.

V Censo de Población y Vivienda 1990. Resumen Nacional, INEC, Quito, 1991.

Vallejo Aristizábal, Patricio. El Teatro en: Varios Autores; *Enciclopedia de Ecuador*, Grupo Océano, España 1999.

Varios Autores. *Enfoques y estudios históricos Quito a través de la Historia*. Serie Quito. TRAMA. Quito, 1992.

Zapater Irving; *Los Setenta fotografías de César Moreno*, Ediciones Consejo Nacional de Cultura, La Mariscal, 2009.

TESIS:

Buendía Gutiérrez, María Fernanda. Tesis para la obtención de licenciatura en Antropología: Teatro cómico y cambios culturales en Quito. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2009.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

REVISTAS:

Breilh, Alfredo. Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90. Revista Latin American Theatre Review. Del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Kansas. No.34. 2000.

Consejo Cantonal de Quito. Ordenanza sobre Teatro adicional al Reglamento de Policía, EL MUNICIPIO, Publicación Municipal, Año XVI, Quito, 24 de agosto de 1900.

Entrevista a Fernando Moncayo y Claudia Monsalve de la Rana Sabia, en: Revista Hoja de Teatro, No. 7, Quito, junio – julio 2004.

Revista Difusión Cultural, Publicación del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador Número 1, Enero 1984, Quito.

Revista Letras del Ecuador, N. 183, diciembre 2001, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Vallejo, Aristizábal, Patricio. Las nuevas tendencias del teatro ecuatoriano, en: Revista Letras del Ecuador, N. 183, diciembre 2001, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Villacís Molina, Rodrigo. Panorámica de la Cultura '81 en Quito. El Comercio, Quito, Viernes 1 de enero de 1982.

Villacís Molina, Rodrigo. El “Barbuchas” de la Rana Sabia. Revista Diners. No. 134. Quito, julio 1993. Año XIV.

PRENSA:

20 años de un teatro contra el viento. Diario El Comercio, Quito 7 de enero del 2011.

Actividad Teatral. El Comercio. Quito. 1 de Enero de 1992.

De Acosta, María. Las mujeres en el Arte. El Comercio. Quito, 1 de enero de 1986.

Descalzi Ricardo. La Cultura en la postración. El Comercio. 1 de enero de 1990 El Papá de La Rana Sabia. El Comercio, Revista Familia, No. 1330, 17 abril 2011.

El público ya pide teatro. El Comercio. Quito. 31 de Diciembre de 1991.

Estupiñan Bass, Nelson; Sube índice cultural. El Comercio 1 de enero de 1990.

Hoy se cierran inscripciones para Festival de Teatro. El Comercio, 31 de diciembre de 1984.

Premio “Ollantay” de apoyo al teatro para el B. Central. El Comercio, 31 de diciembre de 1984.

Reabrirán el “Prometeo” El Comercio, Quito, 4 de enero de 1986.

Registro Cultural. El Comercio. Quito 19 de octubre de 1991.

Rodríguez, Byron y Salcedo, Maricarmen. La cultura, a pesar de todo. El Comercio. Quito, 1 de enero 1994.

Teatro Penitenciario. El Comercio. Quito. 17 de Diciembre de 1991.

Una utopía se hace realidad. El Comercio. Quito 1 de enero 1988.

Villacís Molina, Rodrigo. Continuó impulso a cultura. El Comercio Edición Especial. Quito, 1 de enero de 1987.

Villacís Molina, Rodrigo. Cultura 1989: saldo rojo. El Comercio. 1 de enero de 1990.

Villacís Molina, Rodrigo y de Acosta Marcia. Aceptable Vendimia Cultural. El Comercio. Quito 1 de enero de 1989.

INTERNET:

Bio Contraelviento, Premios en

http://www.wix.com/contraelviento/contraelviento/bio#!__bio/premios

Casa de la Cultura Ecuatoriana, Historia en: <http://cce.org.ec/index.php?id=27>, consultada en marzo 2011.

Ecuabeat. Perfil de Contraelviento.

<http://www.ecuabeat.com/profile/contraelvientoteatro> Consultado en abril del 2011.

Página del Ilustre Municipio de Quito.

http://www.quito.com.ec/index.php?page=shop.browse&category_id=51&option=com_virtuemart&Itemid=92&vmcchk=1&Itemid=92. Consultado noviembre 2008.

Página oficial del Patio de Comedias, Sección Historia,

<http://www.patiodecomedias.org/historia.html>, consultado en abril del 2011.

Página Web de Fundación TIANA. Galería de Artistas. <http://www.fundaciontiana.com>.

Rodríguez Abad, Franklin. Tres Décadas de Teatro Ecuatoriano (1960 – 1990) Búsqueda de una Expresión Nacional, Schwerin, 12 de Febrero de 1995. Documento publicado en: www.freies-theater-de.com, página web del Teatro Estudio Libre (Alemania). Acceso: enero 2010 a abril 2011.

ENTREVISTAS:

Entrevista a Juana Guarderas, 20 de Agosto del 2009, por Andrea Miniguano.

Entrevista Patricio Vallejo, Quito 15 de julio del 2009. Andrea Miniguano.

Entrevista Arístides Vargas. 23 de Febrero del 2011. Andrea Miniguano.

Entrevista a Patricio Estrella, Quito 13 de Agosto del 2009. Andrea Miniguano

OTROS:

Programa de la obra “La Marujita se ha muerto con leucemia” representada el 6 de diciembre de 1991 en el Teatro Nacional Sucre, en su función numero trescientos.

ANEXOS

CULTURAL

"La Marujita se ha muerto con leucemia"

Beneficencia, solo un pretexto

En funciones de miércoles a domingo, a las 20h00, Guido Navarro dirige una obra de Luis Miguel Campos, con tinte local.

SUENA un teléfono, la noticia cae como saco de papas. La Marujita está enferma, tiene leucemia, es decir estar por morirse, dar la última vuelta a la manzana. Aurelia, nativa de Cuenca, aristócrata hipotecada, escucha. No entiende muy bien, porque el aviso de la muerte, aunque venga de boca de un médico o de algún amigo -fuente fidedigna-, no es pan de cada día.

Entonces, en el alboroto, en la sorpresa, al fondo, suena una vetusta puerta. Son tres golpes seguidos por dos mujeres: Sara (una serrana de arribista alcornia) y Engracia (una manabita muy folklórica).

Las tres en escena -con la muerte avisada- se arriesgan en el juego de lo cotidiano: surgen el chisme, la bronca a pequeños pasos, las envidias a grandes rasgos, las poses.

Estamos en el espacio del estereotipo, de lo ya dicho, de lo absolutamente terminado, en el cual la última alternativa vigente es la de la palabra.

Además, la escenografía (a cargo de Enrique Váscñez, José Luis Celi y Diego Rojas) está como queriendo caerse a trozos, no solo por la aparente vejez de sus elementos, sino por lo caduco de sus formas.

En cuanto a ella, cabría puntualizar: tras su casi correspondencia con un tiempo, una época y una moda, se encuentran -como despertando- otros ambientes, tirando hacia este lado de fines

de siglo, casi abstractos o, en todo caso, apelando a otra construcción de los sentidos.

Aurelia golpea la jaula del pájaro, la intriga continúa. Parece que ésta -la jaula- fuese a estrellarse contra la cabeza del personaje cuencano. La intriga persiste. Aurelia sale indemne del golpe de gracia como de...

Aquí, los puntos suspensivos significan los largos y rígidos momentos que provocan Sara, Engracia, junto a su anfitriona.

A ratos hacen gimnasia, discuten una receta; cada cierto tiempo recuerdan: estamos aquí para trabajar por los pobres, los necesitados, somos de la beneficencia, trabajemos.

Pero es inútil, nunca concluirán la tarea emprendida. Nunca concluirán la trama, la suya. Nunca definirán sus objetivos. Estas tres mujeres no quieren darse cuenta de que su destino es el cotilleo, como dicen los españoles.

Sara, Engracia y Aurelia son un retrato del tiempo vertido sobre los seres como dentro de un baúl con un tempranero fondo. Ellas son el encuentro de tres partes del país, parido por madres distintas. El regionalismo, más que un proceso, es un resultado.

En el rol del proceso, tácitamente esta "La Marujita", sin apellido, por más señas.

Está ella, muriéndose mientras sus conocidas discurren, sin cesar. Marujita, primero se está muriendo. Luego, se sigue muriendo y, al final, casi sin darnos cuenta, ocupados que estábamos en descubrir el nombre original de un plato típico, se ha muerto.



Tres personajes elucubran desde un "ropero" mientras Marujita muere.

Diario El Comercio, Quito, Miércoles 7 de Noviembre de 1990. Pág. B-2.

ANEXO 1

ANEXO 2

Participaciones Internacionales

"La Espada de Madera"²⁵⁴

1. Teatro L'Épée De Bois (París, Francia) 1989
2. Temporada De Tamerlán Y El Dictador (París, Francia) 1990
3. III Festival Internacional De Teatro (Manta Ecuador) 1991
4. Taller Latinoamericano De Teatro (Entre Ríos, Argentina) 1991
5. Festival Alvaro De Rossón (Venezuela) 1992
6. Festival De Teatro Poblacional (Chile) 1991
7. Muestra Internacional De Títeres "Con Ojos De Niño" (Bs. As., Argentina) 1992
8. La Calle De Los Títeres (Bs. As. Argentina) 1992
9. Muestra Internacional De Teatro Kerigma (Bogotá, Colombia) 1992
10. Festival Internacional De Manta - (Ecuador)
11. Festival Internacional De Teatro Infantil (Pereira, Colombia)
12. Festival Colombiano De Teatro Infantil (Medellín, Colombia)
13. Jornadas Iberoamericanas De Teatro Infantil (Bogotá, Colombia)
14. Festival De Títeres (Bs. As., Argentina)
15. Iii Festival Internacional De Teatro Infantil Y Títeres (Rosario, Argentina)
16. II Bienal De Títeres (10 Ciudades De Venezuela)
17. IV Festival Internacional De Teatro Infantil Y Títeres (Rosario, Argentina)
18. XV Muestra Internacional De Teatro (Bogotá, Colombia)
19. Gira Artística En Estados Unidos (California Y Nueva York)
20. Festival Internacional De Teatro (Manizales, Colombia)
21. Festival Internacional "Artes En Los Mártires" (Bogotá, Colombia)
22. III Bienal De Títeres (15 Ciudades De Venezuela)
23. Festival Internacional De Títeres " El Avión De La Fantasía (Quito Ecuador)
24. Festival De La Habana (La Habana, Cuba)

²⁵⁴ Fundación Cultural "La Espada de Madera" en: <http://laespadademadera.tripod.com/pr02.htm> Acceso: Abril 2011.

25. Festival Internacional De Teatro (Pasto, Colombia)
26. L Festival De Narración Escénica (Quito, Ecuador)
27. Festival Internacional De Teatro “Agosto Mes De Las Artes” (Quito - Ecuador)
28. Festival Internacional De Teatro (Manta, Ecuador)
29. Festival Internacional De Títeres “Argentina 98” (Rosario, Argentina)
30. IV Bienal Internacional De Títeres (Guanare, Venezuela)
31. Festival Internacional “El Caribe Cuenta” (Barranquilla, Colombia)
32. Festival “Argentina 99” (Rosario Argentina)
33. Festival De Narración Oral, (Buga Colombia)
34. Festival Internacional De Teatro Experimental Ecuador.
35. Encuentro De Narración Oral, (Piura Perú)
36. Festival Internacional De Teatro (Popayán, Colombia)
37. Festival Internacional De Teatro (Cali. Colombia)
38. Festival Internacional “Guipas Guilences”(Neiva, Colombia)
39. Festival De Teatro (Ibagué, Colombia)
40. Festival Internacional De Teatro (Pasto, Colombia)
41. Festival Internacional Del Teatro “Argentina 2000” (Rosario, Argentina)
42. Jornadas Infantiles (Popayán . Pasto- Colombia) 2000
43. Festival Internacional de Occidente (Guanare- Venezuela) 2000
44. V Bienal Latinoamericana de Teatro de Muñecos (Varias ciudades Venezuela)2000
45. Festival Internacional de teatro (Pasto- Colombia) 2001
46. Festival Internacional de Manta (Manta- Ecuador) 2001
47. Festival Internacional de Narración Oral “ Viajando Mundos” (Bogotá – Colombia) 2001
48. Primer festiva Internacional de Sur “ Teatro de la Guaba” 2001
49. Festival Internacional De Occidente (Venezuela) 200
50. Jornadas de Títeres . “ La Casa de Títeres” (Cali – Colombia) 2002
51. Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil (Guaya. Ecuador) 2002
52. Festival Internacional San Juan de Pasto (Colombia) 2002
53. VI Bienal Internacional de Muñecos (10 Ciudades Venezuela) 2002
54. Festival LA FANFARRIA (Colombia) 2003
55. Festival Internacional de Títeres Manuelucho (bogotá – Colombia)
56. Festival Internacional de Títeres Albacete (España) 2003

57. Festival Internacional de Títeres Charleville (Francia) 2003
58. Festival Internacional de Títeres Con Bombos y Platillos 2004 (Quito Ecuador)
2004
59. Invasión de los Muñecos (Caracas, Venezuela) 2004-
60. Festival Internacional “Escenario 2004” (Quito, Ecuador) 2004
61. Festival Internacional de Títeres “Manuelucho” (Bogotá Colombia) 2004
62. XXIX Festival Internacional de Teatro de Oriente (Barcelona – Venezuela) 15 al
30 de octubre del 2004.
63. Festival Internacional de Títeres de Bilbao (Bilbao - España) noviembre del
2004.
64. Festival Internacional de Títeres Con Bombos y Platillos (Quito - Ecuador) mayo
del 2005

ANEXO 3

MANIFIESTO

CONTRAELVIENTO TEATRO 20 AÑOS

Resistir no es suficiente

Por Patricio Vallejo Aristizábal,

Martes, 28 de diciembre de 2010 a las 23:40

[facebook.com/vallejoaristizabal](https://www.facebook.com/vallejoaristizabal)

Cada vez es más corriente escuchar que el teatro está muriendo. Que va cayendo a manos del cine y la televisión. De los grandes espectáculos de la diversión. Desde un punto de vista, esto puede ser cierto. Hay un teatro, tal vez el que se reconoce a simple vista, que puede sufrir de un mal de desamor. Y, es que ya no les es de ninguna utilidad a los señores del consumo y a los funcionarios de la complacencia. De alguna manera, pasó a ser el tío viejo y pobre de la industria del entretenimiento y las políticas culturales. Postrado, entonces, se repite a sí mismo regalándose a las supervivencias del snob cultural. Se arrastra tras las migajas que quedan del mercado y la masificación. Ahí se queda, relegado al último rincón del divertimento. Complaciendo y complaciéndose, casi invisible, en su declinar. En algún caso, se mantiene desesperado, arrimado tristemente a sus hermanastros. Agarrado de sus bastas. Un teatro en extremo simple pero pretensioso.

Hay, sin embargo, otro teatro que ha logrado resistir al margen de esas circunstancias. Que se ha empeñado en ponerse en movimiento, en activarse desde dentro. No se lo reconoce a simple vista porque su existencia se realiza por fuera del orden de la quietud y el estancamiento. Que ha decidido reconocerse en su complejidad. Se sostiene por una enorme convicción de sus cultores. Un teatro que resiste de pie aún cuando el piso sobre el que se asienta es inestable como arenas movedizas. Que debe arriesgarse a encontrar su identidad a pesar de las demandas del statu quo, los mínimos recursos y el

diminuto reconocimiento. Un teatro que se sabe oficio, dominio de técnicas prácticas que se deben usar para modelar su vida. Que exige compromiso, respeto, rigor y disciplina. Un teatro que se enseña y se aprende en procesos personales, privados, individuales. Procesos que continúan en la medida de la necesidad de sus cultores por ir más allá. De desentrañar sus misterios. De seguir huellas en la nieve y de pisar fuerte para dejar huellas en la nieve. De recibir legados y dejar legados. Un teatro que se sostiene en su cualidad-calidad.

Cuentan que cuando en la cordillera de los Andes la tierra está cansada, el cielo acude en su auxilio y, complaciente, la reconforta con una agradable y purificadora lluvia. Cuentan que la tierra, agradecida, se adorna de colores y el arco iris se presenta majestuoso detrás de los nevados. Es entonces cuando las gentes de los páramos, los valles y ciudades sienten ese suave viento mimoso. Así nacimos, testigos del amor, en el tiempo del renacer, apostando por la vida, transeúntes sonrientes con el rostro contra el viento. Así nacimos un dos de enero de 1991, en uno de los salones, el más pequeño y escondido, del Instituto Nacional de Danza, cuando éste mantenía su sede en la Casona de la Mercadillo y 10 de Agosto, en Quito. Nos reunimos seis jóvenes interesados en aportar a la renovación del teatro. Basábamos nuestra idea en el hecho de sostener que el teatro giraba alrededor del “arte del actor” y que no nos satisfacía el teatro que conocíamos y del que proveníamos. Desde un inicio el teatro ha sido para nosotros rebelión. Han pasado veinte años desde ese entonces y hemos logrado construir el camino que hacemos por nuestros propios pasos. Más allá del aislamiento y ostracismo en los que nos hemos visto obligados a existir. Por mucho tiempo desconocidos y desvalorados, especialmente en el medio teatral y cultural en el que nos desenvolvemos. Hemos sido, entonces, exiliados en nuestra propia tierra. Por eso, hemos debido conquistar el territorio vital que habitamos. El teatro devino para nosotros en una pequeña patria de rebelión y libertad, donde realizamos nuestra existencia como ciudadanos con plenos derechos.

Seis personas que veníamos con historias personales muy distintas, pero a las que nos unían dos simples, pero muy fuertes cualidades al tiempo: en primer lugar una gran necesidad de conocimiento y práctica del teatro, y en segundo, el que ninguno tenía formación académica o formal en el mismo, pero que tampoco la deseábamos, fuimos los fundadores de lo que al poco tiempo se llegó a llamar Contraelviento Teatro. Un

bailarán de danzas folclóricas, dos actores aficionados de teatro barrial, una actriz aficionada de teatro universitario, una antropóloga y un actor del teatro profesional sin formación académica, acudimos al primer encuentro con la intuición de que el teatro era más que aquello que habíamos conocido hasta ese entonces. Pero, que ese algo más, debíamos descubrirlo con la práctica que íbamos a emprender. Decididos a ser autodidactas y a correr el riesgo de la experimentación sobre el vacío, como punto de partida. Con el tiempo, solo uno de aquellos se mantuvo con el proyecto, sin embargo, esa condición inicial en la composición del grupo se mantuvo en todos quienes alguna vez fueron o siguen siendo miembros del grupo. Para el día de hoy han sido veinte, las personas que, en algún momento, y siempre por un tiempo de varios años, fueron parte del grupo. De estas, seis son parte del elenco actual, como si de un número cabalístico se tratara. Nuestras proveniencias personales son diversas, los principios que nos sostienen siguen siendo comunes, éticos y prácticos. Los que seguimos, somos, ahora, imprescindibles.

Las inquietudes que nos convocaron en un inicio, de transformar fácilmente y sin conflicto, al teatro que conocíamos, el que nos resultaba simple y ajeno, se fueron modificando con el tiempo. Creíamos ingenuamente que al teatro se lo cambiaría, tan solo con transformar las formas que lo organizaban. Bastaba, entonces, con cambiar las puestas en escena, monótonas, casi estáticas, o cambiar los diálogos, aburridos y previsibles, -aún los espectáculos más jocosos, o aquellos circenses casi atléticos, no se escapaban de esta condición- que reprimían la creatividad del actor, o cambiar el modo de presencia de los actores, dotándoles de mayor plasticidad en su expresión, para cambiar al teatro, para devolverle la vitalidad que percibíamos estaba perdiendo. En nuestro empeño, al poco tiempo nos encontramos en un callejón sin salida. En el fondo, no lográbamos despegarnos de aquello de lo que nos queríamos deshacer. Lo que hacíamos era distinto, pero solo por fuera, como una cáscara vacía. Nos sentíamos pura cáscara. No tardamos en reconocerlo, demasiadas certezas nos habían difuminado el camino. Desorientados como en medio de la más espesa niebla, empezamos a caminar por nuestros propios pasos. Aprendimos a encontrar referentes lejanos, huellas difusas, en el espacio y el tiempo, que otros antes que nosotros nos dejaron como rastros, apenas señales para evitar distraernos, para afirmar nuestro andar. Aprendimos a ser parte de una tradición compleja, múltiple, a reconocer maestros, a buscarlos, a aprender de ellos.

Nos encontramos con el teatro como al arte del actor. Empezamos, muy pronto a buscar un actor en nosotros.

Cuando en nuestro afán juvenil desarrollábamos el trabajo, pensábamos, también, que pronto alcanzaríamos a instalarnos entre los hitos de la historia cultural de nuestro país. El camino no tardó en revelarnos, no sólo la indiferencia y el desprecio de la institucionalidad cultural, sino que lo que hacíamos era todo lo contrario a esa pretensión. Lo que hemos venido haciendo, diariamente, todo este largo tiempo, ha sido impugnar a la cultura, rebelarnos contra su pretensión de mantener un orden en el sentido que organiza. Entendimos que nuestro lugar está al margen. Desde ahí, percibimos que construíamos nuestra propia historia de la cultura. Nos impugnábamos, por tanto, a nosotros mismos. Nos rebelábamos contra nosotros mismos, permanentemente. Así, aprendimos a ponernos en movimiento, a ser visibles para nosotros mismos. A no ocultar las tensiones que nos son desde lo íntimo, que nos impulsan, nos activan. Al margen, vimos como las industrias culturales, las políticas culturales, arrasaban con todo, lo difuminaban todo. Como un pequeño charco al margen del torrentoso río de la historia de la cultura, que disuelve y arrasa, empezamos a escribir nuestra propia historia. Descubrimos los hitos que nos configuran, los escribimos con letras doradas en nuestros altares. Cambiamos permanentemente, de manera que logramos mantenernos leales a los impulsos que nos mueven, a la rebelión, a la precaria libertad de exponernos en nuestras más íntimas tensiones, a sabernos. El teatro es desde ahí una puesta en vida de la precaria verdad íntima del ser. Es, sigue siendo para nosotros. Quisimos cambiar al mundo, al teatro, pero seguimos aprendiendo a cambiarnos a nosotros mismos. Ahí está el misterio del grupo, su paradoja y su enigma: mutar para mantenerse.

El teatro es un suceso, un hecho empírico que acontece como una visión efímera pero profundamente real en sí misma, en el fin del mundo de lo que es conocido y aceptado, del que son parte actores y espectadores. Muchas veces en el proceso de nuestra vida grupal, nos confundimos, nos perdimos de vista de nosotros mismos, pero también nos regodeamos y acomodamos. Parecía que las cosas del teatro estaban fuera del teatro, como si de una virtualidad se trataba. Existíamos en afiches y en notas de prensa, en amistades de nombre y sesiones de fotografía. Era más fácil y eficiente dedicar el tiempo a promovernos y ubicarnos en el universo simbólico reconocido y aceptado, que

caminar silenciosamente en pos del dominio de las técnicas que explorábamos, de la creación que surge de modelar la expresión viva y sincera de nuestros cuerpos y nuestras voces. Por suerte, el propio teatro muy pronto nos llamaba a la atención, hasta que entendimos que era en el espacio de trabajo diario donde se gestaba nuestra identidad, en el entrenamiento que hemos logrado diseñar, donde se expresa la mutación, el movimiento, la vida. Nacimos como teatro de grupo, laboratorio, rechazamos las ofertas de una civilización que no nos contiene, fundamos nuestra particular cultura de comunidad, y así seguimos siendo, veinte años después, cambiando, experimentando. Comprometidos con el propio crecimiento, con la sociedad, con la vida. Atentos a los entornos locales y globales que nos rodean. Construyendo un mundo de la costilla de nuestro propio mundo. Teatro de grupo, laboratorio, comunidad.

En nuestra biografía profesional de veinte años hemos aprendido que respetar al teatro es respetarnos a nosotros mismos. Esto ha fortalecido nuestra necesidad de resistir y mantener nuestra decisión de construir nuestra pequeña patria secreta de dignidad y libertad en el teatro. Después, descubrimos que hay muchos como nosotros en todas partes del mundo y que el teatro es una patria secreta como un archipiélago de islas de rebelión y dignidad, en el fin del mundo, al margen, transnacional. Sus habitantes se encuentran, intercambian, forjan una cultura de rebelión y dignidad que resiste y hace su llamado. Es un valor que hemos sabido cuidar. Por eso no es un negocio, ni una actividad de tiempo libre, ni siquiera nuestro empleo, es el ámbito de sentido donde se realiza nuestra existencia, es la patria donde somos ciudadanos con plenos derechos.

Seguimos sin privilegios, ni oportunismos, desde la convicción profunda, sin salario, ni cargos, ni prebendas, caminando sobre tierra en movimiento, modelando con esta actividad que nos demanda rigor y disciplina la conquista de nuestra vida. Tal vez no lleguemos a ser parte de los hitos de la historia de la cultura que arrasa y difumina, pero seguimos escribiendo con letras doradas los hitos de nuestra propia cultura, particular.

Hace poco caímos en cuenta que la mayoría de los chicos y chicas que vienen a nuestros talleres, algunos de los cuales pretenden seguir junto a nosotros por trechos largos de tiempo, no habían nacido aún cuando se fundó el grupo. Y, nos preguntamos cómo puede suceder que un modo de ser y hacer, que es casi invisible, que es desvalorado y se considera extemporáneo, pasado de moda, trasnochado, todavía pueda dialogar con

jóvenes que provienen de un contexto muy distinto al nuestro. Entonces sabemos que los impulsos, las convicciones que nos empujan y modelan, son íntimamente humanas, están por fuera de las modas o las coyunturas, vienen desde nuestro ser primitivo y se proyectan más allá de nuestros pasos. Y, nos alegra. Es indudable que hemos resistido, que nos mantenemos de pie, que no hemos claudicado y que nos hemos mantenido leales a nuestros principios esenciales, pero sabemos que eso no es suficiente. No hemos renunciado a la necesidad de conquistar un paradigma estético, de producir un arte de calidad que sea un referente de identidad. Promulgamos un trabajo cuidado, como si de una joya preciada se tratase. Exigimos atención en el camino y perfeccionamiento de las destrezas técnicas. Llamamos a modelar un teatro exquisito, con la perfección con la que el viento se acopla a nuestros cuerpos cuando nos abraza. Un teatro preciso, pulcro, que acaricia y abofetea al tiempo. Un teatro que es poesía viva. No hemos renunciado a enseñar lo aprendido, y a organizar el pensamiento que surge de nuestra práctica y de la atención a las circunstancias de nuestra vida. Como migrantes primitivos viajamos en pos del movimiento del sentido, del conocimiento. No renunciamos a ser viajeros permanentes del sentido. No desfallecemos en la exploración y la experimentación. Pero sobre todo nos hemos impuesto sobreponernos a la pereza, a las soluciones fáciles, a la mediocridad.

Atendiendo respetuosamente al llamado de los maestros, pero poniéndolos en crisis, nuestra crisis, nuestro movimiento. Enarbolaremos nuestra bandera como lo hacían los teatros ingleses isabelinos, haremos el llamado convocando a nuestra rebelión, sin complacer ni complacernos, en crisis y en marcha. Resistiremos como hasta hoy, pero con mayor calidad. Defenderemos nuestro oficio como defendemos nuestras vidas. Porque es posible que el teatro ya no le sea útil a la civilización que han construido los señores del poder y del consumo, pero atención, es sagrado, por que nos transforma, nos permite crecer. Pone en vida la precaria verdad íntima de nuestro ser, nos hace visibles ante nosotros mismos.

Patricio Vallejo Aristizábal

ANEXO 4

PRIMER MANIFIESTO DE LA ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA²⁵⁵

En Quito, ciudad Luz de América, a los veinte días del mes de enero del año dos mil siete, la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA, se pronuncia:

ANTECEDENTES

La ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA es un movimiento que aglutina a artistas, escritores e intelectuales de diversas áreas y que nació por medio de autoconvocatorias, en el mes de abril de 2005, no solamente a partir de la revuelta de los forajidos, sino de un hecho que llamó la atención y del cual los medios de comunicación social poco informaron. Nos referimos al pedido, por parte de las autoridades de la actual administración de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE), matriz Quito, de desalojar los lugares en los cuales se hallaban trabajando básicamente grupos de danza y teatro. El revuelo que causó este hecho permitió la solidaridad inmediata de miles de quiteños que masivamente llegaron a apoyar a los artistas con su presencia y despliegue de creatividad, manifestado en pancartas y teatro de protesta. Rápidamente se logró la revisión de esas unilaterales decisiones por parte de la CCE y esto dio pie para que muchos empezáramos a reunirnos en la Sala Mariana de Jesús del Frente de Danza Independiente.

Este primer hecho provocó un sinnúmero de cuestionamientos y posiciones no solamente en torno a lo que había acontecido, sino en especial alrededor de las relaciones establecidas entre artistas e instituciones culturales en general. En eso se andaba cuando sucedieron las jornadas de abril y fue derrocado el autodenominado dictócrata (ex Presidente de la República, Lucio Gutiérrez). Las reuniones, que venían realizándose una vez por semana, tomaron un nuevo giro y a partir de entonces se empezaron a establecer diálogos entre artistas, escritores, intelectuales y artesanos de diversas áreas y tendencias estéticas.

Lo que pretendíamos era tener una perspectiva adecuada y real de la situación de la cultura, en especial del arte, en nuestro país Ecuador. Durante varias sesiones que se realizaban los días lunes a partir de las seis de la tarde, vimos la necesidad de recabar información que nos permitiera dar un diagnóstico preciso, una posición definida y unas propuestas enmarcadas en la realidad cultural nacional.

Debatimos temas en torno a la carencia, falta de claridad o falta de ejecución de políticas culturales por parte del Estado, de los gobiernos locales y de instituciones privadas culturales que han recibido fondos del Estado, así como las distintas problemáticas que suponen las políticas culturales que inciden tanto en el quehacer de los y las trabajadores del arte y la cultura, como en el devenir cultural del país.

Poco a poco fuimos conformándonos en un grupo sólido con contactos en diferentes lugares del país que acogieron nuestras propuestas y se sumaron con ideas y aportes de gran valor. Lo principal era formar un gran movimiento que hiciera escuchar nuestra voz y cuyo requisito no fuese el palanqueo ni la motivación de figurar de

²⁵⁵ Se ha creído pertinente adjuntar este manifiesto, no solo como documento histórico, sino como muestra de que a pesar de los procesos de modernización de los grupos teatrales y de la producción teatral y cultural de Quito. El Estado y las organizaciones han continuado ausentes.

ninguna persona, sino la voluntad incondicional de trabajar en torno a una mejor perspectiva cultural que beneficie al Ecuador entero y que devuelva la dignidad a la labor creativa. Esto, sumado a la voluntad casi unánime de apoyar una Asamblea Nacional Constituyente, dio origen a nuestro nombre: ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA.

PRIMERA ASAMBLEA AMPLIADA

Muchos asuntos fueron debatidos por la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA, desde conceptos alrededor del término cultura, hasta discusiones de formas de agremiación e incluso la posible creación de un Ministerio de Cultura. Y además, se conformaron varias Comisiones: Comunicación; Derechos; Arte y juventud; Políticas culturales y ley de cultura; Trabajadores del arte y la cultura en relación con el Estado, gobiernos locales e instituciones privadas; Agremiación; Arte y juventud; Educación; entre otras.

Fruto de estos encuentros se organizó una Primera Asamblea Ampliada, la cual logró aglutinar a la mayor cantidad de trabajadores del arte y la cultura que aportaron para la consolidación de un movimiento a nivel nacional que logre dignificar las actividades de las y los creadores, artistas, escritores y pensadores de todos los ámbitos.

La Primera Asamblea Ampliada, realizada el sábado 2 de julio de 2005 tuvo significativo éxito y a ésta acudieron personas de reconocida solvencia intelectual y artística. No pertenecíamos a ninguna institución estatal o privada ni a partido político alguno. No recibíamos apoyo económico de nadie y el llamado había sido dirigido a todas y todos los trabajadores del arte y la cultura. En dicha ocasión, se escogió la CCE no porque dependiéramos de ella, sino por el convencimiento de que ése es el lugar que Benjamín Carrión nos ha legado. Sin embargo, extendimos una carta a esta institución para asegurar la disposición efectiva de los espacios y emitimos comunicaciones y boletines de prensa a la mayoría de medios de comunicación que irresponsablemente no acudieron ni siquiera a tomar nota para su *Cartelera cultural*.

Para esta Asamblea Ampliada, la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA trabajó durante todo el día, hasta altas horas de la noche, en dos modalidades conjuntas: 1) Muestras de trabajos musicales, teatrales y circenses; exposiciones de pintura, fotografía, escultura; instalaciones; y lectura de textos y recitales poéticos. 2) Plenarias de las comisiones a las cuales se podía asistir voluntariamente.

Objetivos:

Los objetivos de esta Asamblea Ampliada se cumplieron con éxito y son los que ponemos a consideración en este Manifiesto:

1. Elaborar un primer diagnóstico de la situación del arte y la cultura de acuerdo a los distintos temas abordados por las Comisiones.
2. Sobre la base de este primer diagnóstico, elaborar un documento de propuestas que determinen acciones concretas desde las perspectivas de los derechos de los artistas, escritores, creadores e intelectuales, y de políticas culturales coherentes con la realidad de los amplios sectores del Ecuador.
3. Realizar un inventario temático con los asuntos de mayor trascendencia, el cual sirva, junto con el diagnóstico y el documento de propuestas, para fuerzas con

organizaciones similares, de provincias y así dar paso a una Primera Asamblea Nacional de Trabajadores del Arte y la Cultura del Ecuador.

Metodología:

La Asamblea Ampliada del 2 de julio de 2005, pese a no contar con una estructura oficial y pese al poco apoyo para que se difundiera su trabajo, se pudo convocar por medio de medios alternativos, respetando el principio de autoconvocatoria que fuera establecido desde las primeras reuniones de abril del mismo año.

Durante las reuniones previas a la Asamblea Ampliada nadie asumió directamente un liderazgo oficial y quienes sirvieron de voceros, coordinadores o comunicadores de la información, lo hicieron gracias a voluntad de trabajo y esfuerzo, sin esperar ninguna remuneración en ningún sentido. Las invitaciones para asistir siempre fueron totalmente abiertas, y dado que poco a poco se fue juntando más y más gente, pudimos realizar la Asamblea Ampliada del sábado 2 de julio de 2005.

Sin pretender conformarnos como agremiación particular ni crear organismos culturales paralelos, el objetivo mayor que nos permitió llegar a los objetivos específicos fue compartir e intercambiar ideas y propósitos que nos dieran una luz más clara para caminar con más coherencia por el camino que se nos presenta en el plano cultural y artístico.

La plenaria de la Asamblea Ampliada de julio se desarrolló dentro de una línea de respeto mutuo, en procura de consensos y unanimidades. No hubo necesidad, como tampoco la hubo en las reuniones semanales, de establecer jerarquías de ninguna clase. En general, se adoptó la modalidad de especificar un coordinador/a que se encargara de dar la palabra y un grupo de redacción que elaborara el documento final de cada Comisión.

Ya antes, las distintas Comisiones habían trabajado un documento borrador que lo pusieron a consideración de los asistentes y que fue o no acogido de acuerdo al caso o en su defecto, se procedió tanto a la corrección del mismo o a la elaboración de un documento nuevo.

DOCUMENTOS

Varios fueron los documentos que se presentaron. Los puntos en común se evidenciaron tanto en los diagnósticos de la situación del arte y la cultura abordados de acuerdo a los distintos temas de las comisiones conformadas, como en las propuestas para acciones concretas desde las perspectivas de los derechos de los artistas, escritores, creadores e intelectuales y de políticas culturales coherentes con la realidad de los amplios sectores del Ecuador.

Los documentos de la Asamblea Ampliada de julio, fueron discutidos en su mayor parte en posteriores reuniones. Nos propusimos una sistematización de esta Asamblea que lograra la recopilación de la información, análisis y debates que se llevaron a cabo, con el fin de tener material de respaldo al que podamos recurrir como apoyo para investigaciones y propuestas futuras. Así pues, logramos analizar y evaluar la mayoría de documentos.

Este Manifiesto presenta los puntos que se aprobaron en consenso, pero también da cuenta de aquellas problemáticas que se trataron y que servirán como inventario temático para futuras reuniones. Los temas que presentamos están divididos en tres

componentes (diagnóstico, propuestas, inventario temático) que son los trabajados de acuerdo a los objetivos de la Asamblea Ampliada del 2 de julio de 2005.

POLÍTICAS CULTURALES

Diagnóstico

- No hay políticas culturales que promuevan y fomenten el desarrollo cultural de la nación, especificando lo concerniente a las artes y la literatura y garanticen el acceso de todas y todos los ecuatorianos, en igualdad de oportunidades, a los bienes, servicios y manifestaciones culturales. Las políticas culturales a lo sumo se inscriben dentro de la tendencia específica de los organismos culturales sin que se tome en cuenta, para elaborarlas, a los trabajadores del arte y la cultura. En muchos casos ni siquiera se convoca a un diálogo. Cuando alguna institución pública elabora políticas culturales, éstas son hechas por juntas de “notables” que casi nunca incluyen a artistas, menos los consultan. A veces se ha logrado elaborar ciertas políticas coherentes y algo equitativas, pero no se las ha puesto en práctica, que se sepa.
- No existen consensos a la hora de comprender el término cultura por lo que se hace necesario una definición mínima para tener un punto de referencia común. Al hablar de “cultura” desde el punto de vista de la sociología y la antropología se trata de conceptos amplios, lo cual ha tenido consecuencias positivas en algunos aspectos para algunos sectores sociales, pero negativas en cuanto a la pluriculturalidad y a los derechos de los artistas y al apoyo y fomento a los movimientos de creación artística.
- Si revisamos la historia, comprobaremos que han existido iniciativas de promoción y difusión cultural exitosas; como por ejemplo, los inicios de la CCE. También en ocasiones algún gobierno nacional o local ha elaborado y publicado algunas políticas culturales, pero no se las ha ejecutado ni se ha hecho rendición de cuentas. Eventualmente se ha realizado congresos o simposios, convocados por gobiernos seccionales para debatir aspectos del arte y la cultura, pero todo ha terminado, en el mejor de los casos, con la publicación de memorias. Ciertos gobiernos seccionales en ocasiones realizan iniciativas puntuales, incluso importantes, pero que no contemplan la totalidad de los aspectos del arte. En todo caso, se ha enfatizado la difusión pero casi siempre las actividades no parten de una visión de fomento de la creación artística, sino que se encaminan más bien a la creación de la imagen de las autoridades de turno, por lo cual dichas actividades no son de largo plazo ni se cimentan sobre un desarrollo de las artes y las letras.
- Se puede decir que hay una “politización” de las políticas culturales, en el sentido de un aprovechamiento de réditos para los políticos y no para los trabajadores del arte y la cultura (artistas y escritores).
- Falta transparencia en cuanto a la asignación de recursos. Comprobamos que no hay definición de criterios para el apoyo a grupos e iniciativas culturales; la distribución de recursos es inequitativa. Se desconocen los recursos que el Estado da a la cultura, tampoco se conoce cómo entregan los gobiernos locales, en qué invierten y cómo distribuyen a la creación y actividades artísticas y literarias.
- No hay políticas editoriales.

POLÍTICAS CULTURALES

Propuestas

- Que las políticas culturales se entiendan desde las definiciones precisas de cuáles son los objetivos y cuáles las estrategias, caminos y proyectos concretos a través de los cuales se quieren ejecutar las acciones culturales. A partir de esto, elaborar políticas culturales nacionales y locales, discutidas en conjunto con los trabajadores del arte y la cultura, que tienen derecho a intervenir en las mismas.
- Que en las políticas culturales se considere la remuneración para los trabajadores del arte y la cultura y se deseche la visión de gratuidad de la actividad cultural.
- Que en la formulación de políticas culturales se apoye el fomento de las artes plásticas, artes escénicas (teatro, títeres, pantomima, clowns, teatro callejero, danza contemporánea, danza clásica, danza folklórica), artes audiovisuales (cine, video, fotografía artística, arte digital, arte sonoro), artes musicales y literatura (novela, relato, poesía, ensayo, dramaturgia). Estas políticas deben contemplar acciones nacionales, locales, regionales planificadas de tal forma que las instituciones de gobierno nacional, los gobiernos locales y seccionales, no desperdicien recursos sino que los optimicen con transparencia y equidad de oportunidades para todas y todos los artistas y escritores del país, tomando en cuenta los aportes que éstos hayan realizado a la cultura nacional y fomentando el surgimiento de nuevos creadores e intérpretes.
- Que se implementen mecanismos claros y sencillos para que el sector privado coadyuve al desarrollo artístico y cultural del país, mediante la generación y patrocinio de proyectos y/o actividades en los distintos campos de la creación, respaldándose en beneficios tributarios.
- Que se implementen mecanismos eficaces para el cumplimiento de las leyes de Radio y Televisión, en lo concerniente a la promoción y difusión de programas culturales y artísticos en estos medios de comunicación colectiva, como una vía de democratizar el acceso al arte y de suscitar el interés por las prácticas artísticas y culturales.
- Que se difunda públicamente los tratados, acuerdos y convenios de carácter cultural que se han suscrito con organismos internacionales y, fundamentalmente, que éstos se cumplan, a través de las autoridades que estén a cargo de ello.

POLÍTICAS CULTURALES

Inventario temático

- Definición más clara de lo que se entiende por cultura y arte. Proponemos una definición de cultura como la construcción de sentidos, desde lo material hasta lo espiritual, y ligada a los imaginarios históricos. Cultura se refiere al conjunto de rasgos distintivos, materiales y espirituales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad y que comprende los modos de vida, derechos humanos, sistema de valores, tradiciones y creencias, artes y letras. Definimos arte como una de las manifestaciones de las identidades culturales nacionales que constituyen el patrimonio espiritual de la sociedad; como forma particular y universal de expresión y comunicación, y como elemento de confluencia de las diversidades nacionales; el arte recuerda a cada cual el sentimiento y la responsabilidad de pertenecer a la comunidad humana; desempeña un papel fundamental en la educación formal y no formal.
- Consideración de lo pluricultural y de los procesos a favor de la interculturalidad.
- Dotación de insumos materiales e intelectuales para la práctica artística.

- Destinación de los recursos del Estado primordialmente a la educación, salud y bienestar social. El eje educación es primordial para que exista una revitalización de las culturas y de las manifestaciones artísticas.

EDUCACIÓN Diagnóstico

- La estructura educativa es un reflejo de la organización social jerárquica e inequitativa, y por eso es represora, directiva, memorista, corta la creatividad y la imaginación, y no ha resuelto temas trascendentales de derechos humanos, reflejados en niveles alarmantes de analfabetismo. Además, todavía hay colegios que cuestionan a los estudiantes el vestirse de tal o cual manera o el llevar el cabello más largo de lo que a las directoras y directores les parece. En las zonas rurales no se respeta el bilingüismo ni la pertenencia cultural distinta.

- La educación no está acorde con la realidad pluricultural ecuatoriana.

- Las historias personales y colectivas, y las estadísticas, con relación a la educación en el Ecuador, demuestran que nuestro país no está caminando por los rumbos adecuados, que son cuestionables desde la educación que se imparte en la familia, la escuela primaria, el colegio y la universidad, hasta los medios de comunicación social.

- La educación se ha vuelto un negocio al que no le importa la educación artística ni la creatividad, en un equívoco pedagógico ante el cual el Ministerio de Educación ha callado.

- El Ministerio de Educación muy poco ha hecho para que se asegure en los pênsums de estudio que se conozca el nombre de nuestros más ilustres hombres y mujeres escritores, músicos, pintores, escultores, bailarines, actores, caricaturistas, cineastas, arquitectos, y en fin, toda la gama de creadores que nos han dado luces alrededor de la estética, del estudio y del arte y que son los representantes dignos de merecer el recuerdo y el reconocimiento de todos. La educación en el Ecuador los ha olvidado, pretendiendo llenar las páginas de la historia únicamente en términos políticos partidistas, exclusivos a las presidencias, como si nunca el pueblo al cual nos pertenecemos hubiera sido realmente el gestor de las transformaciones y los movimientos sociales. En el arte de nuestro país está toda esa historia escrita, pintada, narrada con la simbología propia de la cultura y expuesta con grandes niveles poéticos como lo evidencian los nombres más queridos, que nos permiten enorgullecernos. Sin embargo, las nuevas generaciones muy poco conocen o casi nada de ellos. En el Ecuador se sabe más de lo que es el arte de afuera.

- La educación no ha tomado en cuenta las obras de tantos creadores, que recogen el sentido y el significado de la historia y de la cultura.

- Es fácil detectar que los textos oficiales del Ministerio de Educación no están actualizados, tergiversan datos y tienen errores garrafales, ponemos de ejemplo el “Programa de estudio autorizado por el Ministerio de Educación y cultura” para sexto curso cultura general 2, con tremendas equivocaciones en nombres de escritores, fechas de sus nacimientos y títulos de sus obras.

- El Ministerio de Educación no ha contribuido para capacitar a los profesores y es innegable la mediocridad y falta de actualización en muchas materias, no se diga en temas artísticos y culturales.

- El Ministerio de Educación ha sido incapaz de estructurar una educación humana e integral que promueva la investigación y la creatividad.

- El Ministerio de Educación es la burocracia por excelencia, padres y madres de familia son irrespetados, se tienen que hacer largas colas para obtener documentos, no hay agilidad en los trámites.
- Se da mayor importancia a los títulos académicos que a la creación de las obras de arte en una visión de academización propia de los países poderosos. Esto deviene en situaciones ridículas, de que, por ejemplo, nuestros más importantes notables artistas no pueden dar clases por falta de títulos. Para los creadores de arte sus obras son lo importante, sin desdeñar un título. Esto es así; Picasso mismo estaría impedido de dar clase en una facultad de artes aquí en el Ecuador.
- El Ministerio de Educación no atiende significativamente a las instituciones que dependen de él como los Conservatorios o el Instituto nacional de danza por ejemplo.
- Los estudiantes ecuatorianos no tienen contacto ni acceso al arte que se produce en el país.

EDUCACIÓN

Propuestas

- Que se reestructure el Ministerio de Educación para que la educación llegue a todos los segmentos de la sociedad y se termine de una vez por todas con el analfabetismo y la mediocridad.
- Es indispensable, que se haga un plan pedagógico que procure el desarrollo de las inteligencias, sensibilidad y creatividad; que respete la realidad de nuestra pluriculturalidad y promueva la búsqueda de nuestras expresiones artísticas en continua interculturalidad. Se tomará en cuenta la interrelación entre las distintas materias de estudio y se mantendrá relaciones constantes entre artistas, maestros y estudiantes.

Dentro de este plan pedagógico, proponemos la formulación de programas que integren la enseñanza artística obligatoria en todos sus niveles tanto en la educación formal como en la no formal. Queremos que se cambie el nombre de “educación estética” por “educación artística” y que se incluya al arte en el pñsum de estudios. No aceptamos que la educación artística sea extracurricular. Los trabajadores del arte y la cultura que demuestren una trayectoria, una definición clara de su amor y contribución al arte y a la cultura del país, y no otros, deben ser los encargados de elaborar este plan pedagógico acorde al contexto cultural ecuatoriano. Por otro lado, para la enseñanza artística se deberá tomar en cuenta a los artistas como recurso humano especializado. Se deberá establecer un régimen especial de artistas docentes, a través de la expedición de una normativa especial.

- Que se establezca un mecanismo para otorgar el reconocimiento profesional a aquellos artistas que no han podido o no han querido acceder a la educación artística académica formal de nivel superior, por no existir esa posibilidad en el país (con excepción de las artes plásticas y el teatro, que se imparten en la Universidad Central del Ecuador) o por haber creado caminos propios de expresión artística. Debe respetarse el derecho de los artistas a ser autodidactas. Como se sabe, los artistas no necesitan de otro título que su obra para ejercer su profesión con la misma jerarquía que otros profesionales.
- Que se trabaje a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pues ésta fue fundada para acoger este tipo de propuestas.

EDUCACIÓN

Inventario temático

- Trazo de un sendero de defensa del arte como necesario para la vida de la sociedad, productiva, psicológica, intelectual y espiritualmente.
- Elaboración de estrategias pedagógicas en las que se permita el fortalecimiento de la identidad como ecuatorianos; que se empiece a revalorizar las culturas milenarias que vienen desde aquellos primeros seres que habitaron las laderas del Ilaló.
- Elaboración de estrategias que determinen la forma en que deben trabajar las instancias del estado, las instituciones estatales especialmente, municipios, consejos provinciales, la Casa de la Cultura, para que los sectores más marginados participen del arte.
- Planteamiento de los conceptos de cultura en la educación formal, dentro de nuestros contextos históricos.

DEL ESTADO, LOS GOBIERNOS LOCALES Y LAS INSTITUCIONES PRIVADAS CULTURALES

Diagnóstico

- Falta de transparencia: se desconocen los recursos que el Estado entrega a las instituciones culturales. No se conoce cómo entregan recursos los gobiernos locales y seccionales, en qué invierten, cómo distribuyen para la creación y las actividades artísticas y literarias. No hay la debida transparencia en el manejo de fondos por parte de las instituciones culturales que tienen la obligación de publicar en qué invierten los fondos de los ecuatorianos. Esto sucede en el Estado y también en los gobiernos locales y seccionales.
- Hay clientelismo en la gestión cultural.
- No hay políticas de fomento a las artes.
- Las relaciones políticas, interinstitucionales son confusas entre los artistas y el Estado.
- Hay una tendencia a privatizar las iniciativas culturales.
- Hay un desconocimiento por parte de los artistas de cómo funciona la administración pública.
- Existen catorce impuestos, tasas y permisos que deben pagarse para realizar eventos artísticos con taquilla. Esto debe revisarse.
- En los casos en que sí ha habido participación de artistas en la administración, no han existido políticas y por lo general los artistas han favorecido su especialidad y su gestión no ha respondido a políticas culturales amplias.
- No hay políticas de difusión de publicaciones, en muchos casos los textos publicados por las instituciones se apilan en bodegas.
- En cuanto a los auspicios que proporciona el Estado a los artistas, se dan casos en que los artistas consiguen auspicios específicos o partidas presupuestarias, cuando, o bien tienen amistad o parentesco con altas autoridades, o tienen experticia en gestión y relaciones públicas (experiencia generalmente no académica). Esto significa que, en la mayoría de los casos, no hay ninguna equidad en los auspicios financieros que da el Estado. Lo mismo ocurre con los gobiernos locales. Por eso ocurre que algunos artistas, fundaciones, organizaciones culturales y artísticas obtienen subvenciones de todo lado y otros no tienen ninguna oportunidad.

DEL ESTADO, LOS GOBIERNOS LOCALES Y LAS INSTITUCIONES PRIVADAS CULTURALES

Propuestas

- Que se reestructuren las instituciones que tienen como objeto la promoción cultural, pero cuyo presupuesto se concentra en mantener sus espacios y personal. En especial, pedimos la reestructuración de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Que se reconozca que los trabajadores del arte y la cultura son quienes pueden habilitar directamente los bienes del Estado.
- Que se transparente lo relativo a fondos económicos para ayudar a aclarar los montos y prioridades de la inversión en cultura.
- Que las instituciones culturales se despolitizen.
- Que se incluya criterios de evaluación que consideren aspectos de impacto educativo de la actividad artística. Por ejemplo, el número de funciones o la taquilla no evalúan el trabajo pedagógico. Lo mismo sucede con las publicaciones o con la promoción de nuevos artistas.
- Que existan consejos artísticos y editoriales con trabajadores del arte y la cultura capacitados para ello, con el fin de asegurar la calidad o por lo menos un mínimo criterio estético en la difusión de obras y publicaciones.
- Que se defina el perfil de los funcionarios públicos que van a relacionarse con actividades de dirección y gestión cultural y artística.
- Que se incluya la subvención cultural a la investigación, la pedagogía, la difusión cultural, con criterios definidos de los sectores para ser subvencionados.
- Que las instituciones abran espacios para la recreación de la cultura, para la discusión en torno a qué hacemos y cuánto ganamos los trabajadores del arte y la cultura.
- Que exista directa participación de los artistas en el manejo de las instituciones culturales.
- Que se exonere de impuestos los eventos culturales no comerciales, en el caso de los comerciales debería haber redistribución diferenciada de los recursos.
- Que las salas públicas y privadas tengan normativas y reglamentos claros para el uso de sus espacios.
- Que se difunda las actividades culturales por medio de los medios de comunicación social.

DEL ESTADO, LOS GOBIERNOS LOCALES Y LAS INSTITUCIONES PRIVADAS CULTURALES

Inventario temático

- Elaboración de estrategias para establecer relaciones entre la actividad creativa y la institucional.
- Elaboración de estrategias para que los trabajadores del arte y la cultura puedan relacionarse con el mundo empresarial.
- Establecimiento de parámetros para diferenciar qué es lo público y lo privado en la cultura.
- Definición de criterios y sectores que vayan a ser subvencionados en actividades artísticas.
- Creación de espacios de discusión. Tenemos que discutir más, para conocer más sobre las relaciones institucionales, saber cómo se manejan las instituciones y cómo se toman las decisiones.

DERECHOS Y AGREMIACIÓN

Diagnóstico

- No hay una organización que aglutine a trabajadores del arte y la cultura. Las agremiaciones muchas veces no toman en cuenta la problemática real de los artistas y creadores y forman juntas, sociedades, o grupos que representan los intereses de unos pocos que quieren figurar y se inventan cursos y condicionamientos para ser parte de un sistema clientelar que en lugar de beneficiar perjudica a sus miembros. Ejemplos de esto es SAYCE, la Sociedad ecuatoriana de escritores, la Junta del artesano.
- Los trabajadores del arte y la cultura no conocemos nuestros derechos, y por ende, no los ejercemos.
- No son claras las disposiciones en cuanto a derechos de autor. Quienes hacen publicaciones no respetan las normativas vigentes o se inventan otras para su propio beneficio. Se explota a los artistas y escritores.
- La ley de cultura existente no responde a los intereses de los creadores de arte, ni los respalda. Tal ley básicamente establece el funcionamiento de la CCE, del Consejo de Cultura y reglamenta los procedimientos para pedir préstamos en FONCULTURA. No contempla mecanismos de apoyo ni de fomento a las artes y a las letras. Los préstamos que se dan son prendarios y no se corresponden con la realidad de los trabajadores del arte y la cultura.
- Existen leyes como la de Restricción al Gasto Público, que afecta a los artistas. En esta Ley se establece, por ejemplo, que en el Servicio Público no se podrán efectuar gastos en “flores, cocktails, boletos de avión y honorarios de artistas”. Salta a la vista que no se respeta el arte, especialmente las artes escénicas, como un trabajo.

DERECHOS Y AGREMIACIÓN

Propuestas

- Que nos organicemos todos los trabajadores del arte y la cultura, en especial aquellos que dedicamos nuestra vida a la creación y que estamos en continuo trabajo artístico.
- Que nos organicemos a través del reforzamiento de Asambleas de trabajadores del arte y la cultura y que sea a través de éstas que se proyecte la gestión de artistas que manejen sus propios derechos de autor, como una sociedad de gestión alternativa para la asignación de las regalías. La legislación actual permite que los artistas nos organicemos en nuevas sociedades de gestión y marketing.
- Que desarrollemos una base de datos completa de los trabajadores del arte y la cultura que esté a disposición de todos y todas. En la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA se ha empezado con esto. Es posible mejorar lo relativo a fichas y datos de cada integrante.
- Que se promueva y aplique consecuentemente la legislación sobre protección de los derechos de autor y los de propiedad intelectual de carácter colectivo, a nivel interno e internacional, garantizando la función social de la creatividad.
- Que se respete el derecho de los artistas de ser autodidactas.
- Que se establezcan bolsas de trabajo, becas de creación, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a proyectos de artistas, a promover ferias, exposiciones y otorgar incentivos especiales para los artistas.
- Que se establezca un mecanismo para que los trabajadores del arte y la cultura, artistas y escritores tengan acceso a la seguridad social, a la salud, la vivienda, la educación, etc.
- Que se pida cuentas a las sociedades y organismos gremiales acerca de su labor y se clarifique si éstas están de acuerdo con los intereses de la mayoría.

- Que los trabajadores del arte y la cultura se organicen por áreas para el esclarecimiento de sus particulares problemáticas y que esto se ponga en conocimiento mutuo.
- Que haya un diálogo permanente entre las distintas áreas artísticas, dejando a un lado los egoísmos.
- Que las cuestiones relacionadas a calidad estética sean discutidas en consensos y siempre dentro de diálogos interculturales de respeto y amor a la creación y a la cultura.
- Que los trabajadores del arte y la cultura sean quienes demuestren un trabajo real y no una improvisación para figurar socialmente.

DERECHOS Y AGREMIACIÓN

Inventario temático

- Lucha por un mejor entendimiento por parte del Estado con relación al arte y la creación. Que se respete el trabajo artístico.
- Implementación de estrategias para garantizar los ingresos de los trabajadores del arte y la cultura pues la creación artística es eminentemente privada (personal, individual y/o colectiva) y siempre la llama de la creación está en el artista.
- Construcción de un poder político que pueda conseguir la potenciación del rol del arte y el sentido del arte, garantizando la participación real y directa de los trabajadores del arte y la cultura en la toma de decisiones.

OTROS TEMAS

La ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA quiere además pronunciarse puntualmente con relación a los siguientes temas:

MINISTERIO DE CULTURA

En nuestras reuniones semanales, se discutió ampliamente la posibilidad de la creación de un ministerio de cultura y esta posibilidad fue desechada por la mayoría de asistentes. Muchos trabajadores del arte y la cultura hablaron de que la creación de tal ministerio crearía una nueva burocracia de la cual ya estamos cansados. Se habló de que la Casa de la Cultura Ecuatoriana hacía las veces de un ministerio y que pese a que esta institución no cumple completamente con los objetivos trazados por Benjamín Carrión, es un lugar de referencia único en Latinoamérica, con la ventaja de tener núcleos en todas las provincias y lo preciable de su autonomía que la distancia de grupos políticos específicos. No estuvimos de acuerdo en especial porque ya existe una Casa de la Cultura y creemos que es el lugar que hay que defender.

Las discusiones fueron muy interesantes, pero los argumentos en contra de la creación de un ministerio de cultura pesaron más y se llegó a la conclusión de que no queremos un nuevo ente burocrático, sino reforzar e incluso reestructurar a la propia Casa de la Cultura, para que sirva a los intereses de todos los trabajadores del arte y la cultura que estamos dispuestos a comprometernos con un trabajo serio que engrandezca esta institución y le devuelva el sitio como revitalizadora del arte y la cultura.

Dado que nuestra voz no ha podido llegar a las autoridades del nuevo gobierno de Rafael Correa, se ha creado este ministerio sin que los trabajadores del arte y la cultura nos hayamos enterado todavía de las políticas culturales que se seguirán.

Creemos que se hace necesario un amplio diálogo al respecto y sugerimos que la primera tarea de este ministerio, sea precisamente la convocatoria a Asambleas

Culturales, que definan las políticas culturales luego de haber escuchado las voces de los trabajadores del arte y la cultura y también la voz de toda la pluriculturalidad ecuatoriana. En este sentido, proponemos que, ya que se ha creado este Ministerio, empiece por revisar su nombre y lo llame más bien Ministerio de las culturas.

Hemos pensado además, que los agregados culturales deben ser nombrados en estas Asambleas de las artes y las culturas, con cabal conocimiento y representatividad. Queremos tener una representatividad digna en el extranjero, que defienda y promueva nuestras artes y culturas. Las Asambleas entonces, podrán definir las instituciones de cultura que deban o no permanecer, sus objetivos y operatividad. También podrán definir las nuevas estructuras institucionales, de ser el caso, y designar a sus representantes.

Proponemos que el nuevo Ministerio de las culturas cree un canal de TV cultural para que se traten estos temas y también para que se muestren con creatividad, los trabajos de los artistas y escritores ecuatorianos.

La Comisión de políticas culturales, a su debido tiempo incluso propuso la discusión de temas relacionados no exclusivamente a las artes sino también a la cultura en general, lo cual calza muy bien con la propuesta de Asambleas de las artes y las culturas.

Estas cuestiones las ponemos en consideración, enmarcándonos en el proyecto de Asamblea Constituyente demandado por el pueblo ecuatoriano.

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

La posición unánime de la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA es que la Casa de la Cultura Ecuatoriana debe sujetarse a una reestructuración total.

Ésta, que debería ser nuestra casa y hogar, está sumida en inmovilidad; se ha vaciado de contenidos; no representa ni ejecuta políticas en beneficio de los trabajadores del arte y la cultura, y más bien representa intereses personales y de pequeños grupos. También se ha vuelto un ente burocrático en extremo y a muchos de los empleados ni siquiera les importa el arte; no leen ni asisten a las exhibiciones que se hacen en sus propias narices. En fin, demandamos la reestructuración total por medio de análisis y debates que lleven a encontrar nuevas alternativas de estructura y de representatividad. En este sentido, exigimos el funcionamiento activo de todas las áreas culturales. Que se dé paso a un proceso plural y democrático de reestructuración y de nombramiento de dignidades. Queremos que existan inventarios, catalogaciones actualizadas de obras patrimoniales existentes: cuadros, grabados, fotografías, películas, libros, etc., con exposición permanente y rotativa de dichas obras.

DIRECCIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL

La historia de esta Dirección ha sido un continuo limitar de presupuestos a su actividad artística y cultural que en alguna época creó talleres de arte y literatura por todo el país y que mantuvo publicaciones interesantes. Dado que el nuevo gobierno podría llegar a hacer desaparecer el Banco Central y por ende esta dirección, los trabajadores del arte y la cultura alertamos para que se tome en cuenta los preciosos legados culturales que existen y que bien o mal han sido conservados. No queremos que estos legados pasen a manos de instituciones que hagan de ello un botín personal, gremial o político.

MUNICIPIO DE QUITO

El Municipio de Quito debe revisar su proyecto de ciudad al referirse a los aspectos artísticos y culturales y difundir claramente sus políticas. Es preocupante, por ejemplo, que a grupos de teatro de la calle se les niegue el permiso de actuar, como se lo denunció en una de las reuniones de la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA. El proyecto de ciudad debe incluir a los actores de la misma y no resumirse en una visión arquitectónica o a una cultura de museos.

Queremos saber con qué criterio el Municipio de Quito financia los proyectos culturales y artísticos. Además, demandamos la exoneración de impuestos para los espectáculos nacionales. Se puede comprender que existan esas tasas para los internacionales, que normalmente recaudan miles de dólares, pero los nacionales, aparte de lo que cuesta producir un espectáculo, tienen una carga de impuestos inmensa.

Para la mayoría de artistas, el interlocutor es difuso. Probablemente para quienes tienen amistad personal con el Alcalde, eso es diferente y no conocen lo complicado y confuso que es para el resto de artistas. Cuando un artista va al Municipio, no sabe si debe dirigirse al Director de Cultura, al Comité de las Fiestas de Quito, al Museo de la Ciudad, al Museo metropolitano, a la administración zonal, o a peatonización. Muchas veces nos toca ir de una a otra oficina y en ninguna se obtiene suficiente información. Como se dice en Quito: *¿Con quién será de hablar?*

TEATRO NACIONAL SUCRE

El Teatro Nacional Sucre debe tener la transparencia suficiente como para informar acerca de la cantidad anual del financiamiento que tiene. En las reuniones que se dieron se pidió concretamente que se informe con qué cantidad anual le financia el Estado y el Municipio de Quito. Asimismo, los trabajadores del arte y la cultura queremos conocer cuáles son los proyectos de este Teatro y la política cultural que se ha trazado. Los artistas queremos saber además, cuánto cuesta poner en escena obras y cuánto se recauda por esto, pues con estas cifras se puede comparar y saber si es justo y equitativo lo que se está dando al teatro nacional.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Los medios de comunicación social, en sus carteleras culturales, no dan debida cuenta de lo que sucede en el arte y la cultura en el Ecuador. Muchas veces se tergiversan los datos de los boletines de prensa y no hay un espacio importante para el arte y la cultura nacionales. La ausencia de cobertura a los eventos culturales es impactante. No se da importancia a los reconocimientos obtenidos por artistas y escritores, lo cual contrasta con los espacios que se da al deporte. La TV fomenta agresividad, egoísmo, pasividad y falta de criterio.

Desde la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA, proponemos una Veeduría para los medios, especialmente la TV. Para por lo menos dejar en evidencia, canal por canal y programa por programa, cuánto se atenta contra la interculturalidad.

Creemos que es posible, además, participar en la creación de programas de nivel estético, artístico y educativo que mejoren los programas televisivos, para elevar el nivel de conciencia y exigir mejores contenidos en la TV.

CONCLUSIONES, RECOMENDACIONES, LLAMADO

Los trabajadores del arte y la cultura creemos que en todo el Ecuador se deben recoger los distintos planteamientos alrededor de estos temas, y que luego se debe elegir representantes para la elaboración de políticas, estructuración de instituciones y elaboración de nuevas leyes de cultura, para que sean parte viva y activa de la nueva Constitución.

Convocamos a los hombres y mujeres de todas las culturas, a los artistas y trabajadores de las diversas manifestaciones del arte, a los escritores, a los intelectuales, a los gestores y promotores culturales, a los artesanos, a los trabajadores de todas y cada una de las actuales instituciones culturales, a participar activamente en la conformación de la Asamblea Nacional de trabajadores del arte y la cultura, a la formulación y discusión de políticas de corto, mediano y largo alcance, la nueva estructuración de la institucionalidad cultural, la consecución y manejo de los recursos económicos y sobre los demás puntos que vayan desarrollándose en este proceso.

Recomendamos que este Manifiesto sirva para revitalizar los procesos culturales de nuestra nación y que se continúe con la metodología de autoconvocarse en Comisiones, de acuerdo a los intereses y conocimientos particulares y grupales. Que nuestro impulso no sea el obtener réditos individualistas que contradigan el camino de solidaridad que debemos trazar para, mancomunadamente, poder compartir ideas, propuestas y soluciones, a la cantidad enorme de problemáticas con relación a la cultura en general y especialmente al arte.

Para este Manifiesto hemos creído necesario presentar los temas más importantes, que creemos son los primeros que deben ser tratados en el caso de una reunión a nivel nacional de trabajadores del arte y la cultura, que pueda participar más directamente de la anhelada Asamblea Nacional Constituyente.

Redacción: *María Eugenia Paz y Miño (Comisión de Comunicaciones)*

A continuación, y de acuerdo a nuestros registros, incluimos, en orden alfabético, los nombres de quienes se autoconvocaron a las reuniones de la ASAMBLEA PERMANENTE DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA. Pedimos disculpas si por error hemos omitido a alguien:

Acosta, Ramiro	Andrade, Cecilia	Calvache, Gabriela
Aguirre, Enrique	Angulo B., Patricio	Candia, Luis
Aguirre, Francisco	Arteaga, Gabriel	Carcelén, Alberto
Aguirre, Marcelo	Ayala C., Catalina	Cedeño, Genaro
Aguirre, Víctor	Benítez, Cecilia	Cisneros, Héctor
Alarcón, María	Bonilla, Oscar	Constante, Sara
Alcarás, Edwin	Bravo, David	Cruz, Natalia
Altamirano, Jorge V.	Bravo, Leonor	Cueva, Juan Martín
Alvarado, Ana	Bravo, Sheyla	De la Torre, Adrián
Alvarado, Carlos	Bueno, Julio	De la Torre, Rebeca
Andrade C. Javier	Caluquí, Carlos	De los Ríos, Edgar

De Lujé, Lorena	Pangol, Geovany
Díaz, Luis	Paz y Miño, M.Eugenia
Díaz, Nelson	Pazmiño, Ferry
Erazo, Jorge	Peña, Diego
Estrella, Patricio	Pérez, Vilky
Falconí, Julio	Pico, Wilson
Ferrín, Ximena	Quito, Carlos
Fiallo, Celso	Ramírez, Mauricio
Gallegos, Mauricio	Ramos, Leonardo
García, Anita	Reyes Castro, Jetzy
Gómez, Guido	Rivera, Lisandro
Guarderas, Juana	Rodríguez, Marco
Guevara, Jaime	Rosero, Álvaro
Guzmán, Patricio	Roura, Tania
Iturralde, Rossana	Salazar, Armando
Jácome, Ana	Salguero, Natasha
Jácome, Geovanny	Sánchez, Luis
Jara, Miguel	Sandoval, Wilson
Jarrín, Fabián	Sarmiento, Manolo
Khalifé, Raúl	Sevilla, María Dolores
Landín, Natalia	Silva P., Daniela
León Camacho, Hedí	Tates, Pablo
López, Gabriela	Torres, David
Lovato, Gustavo	Torres, Elena
Loza, Santiago	Urbach, Ana
Luje, Marcelo	Vallejo, Patricio
Manzano, Álvaro	Vargas, Ilonka
Martínez, Beatriz	Vega, Roberto
“MC” Equis	Velasco, Alejandro
Caisabanda, Medardo	Vergara, María Beatriz
Meneses, Fabián	Viera, Kléber
Merino, Gerardo	Quinga, Diego Xavier
Miniguano, Andrea	Zamudio, Fanny
Miranda, Diego	Zúñiga, Ivonne
Miranda, Juan Carlos	
Mora, Genoveva	
Morillo, Marion	
Muñoz, Marlon	
Murillo Ponce, Marco	
Naranjo, Carlos	
Naranjo, Galo	
Narváez, Viviana	
Navarro, Guido	
Navas, Yolanda	
Nicolalde, Susana	
Obando, Luis	
Olartochea, Eric	
Ormaza, Marta	
Páez, Alexei	
Paladines, Malek	

Grupos:

- Artistas de La Maná: Patricio Navas
- Asamblea de Artistas del Guayas: Eloy Palacio
- Asociación de Artistas Populares Independientes del Ecuador: “Perros Callejeros”
- Ballet Samay
- Contraelviento
- Chirolka
- Espada de Madera
- Foro Arte y Juventud
- Frente de Danza
- Grupo Celestesfera: Guido Salazar
- Grupo Pys-Arte: Pablo Castro y Sandra Miler
- Humanizarte
- Mandrágora
- Tambores y otros demonios
- Teatro del Cronopio
- Útero Producciones: Isabel Mantilla
- Zero no Zero

Quito, enero de 2007

Asamblea Artes y Cultura, trabajartesycultura@yahoo.com Urgente Asamblea Arte y Cultura. Lunes 22 de enero de 2007. E – mail personal.