

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Estudios Sociales y Globales

Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos

con mención en Políticas Culturales

“Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito.

Lucha desde los intersticios”

Nina Aguiar

2005

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Nina Aguiar Mariño

25 de julio de 2005

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Estudios Sociales y Globales

Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos

con mención en Políticas Culturales

“Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito.

Lucha desde los intersticios”

Nina Aguiar Mariño

Tutor: Alejandro Moreano

Quito – Ecuador

2005

Abstract

En esta tesis se pretende destacar la labor de aquellos comediantes y músicos ambulantes que con sus representaciones, juegos y astucias dramáticas, abren nuevos canales de participación y opinión popular.

Las calles, plazas y mercados constituyen para estos artistas populares los espacios propicios para desarrollar sus representaciones y prácticas discursivas. Estos espacios escogidos por los actores ambulantes podrían configurar los intersticios de la sociedad moderna que posibilitan enunciar e interpelar las prácticas estereotípicas del poder oficial.

Es principalmente en el centro y sur de la ciudad de Quito, en donde sus habitantes por sus propias condiciones sociales e históricas culturales aceptan, recrean y construyen imaginariamente a los personajes y los integran como una parte fundamental de sus procesos sociales. Por esta razón, varios cómicos ambulantes han escogido sus espacios y recovecos como los sitios adecuados para desarrollar sus destrezas artísticas.

El Municipio de Quito, y en particular la Administración Centro, examina las estrategias de acción y los medios políticos, para abolir el trabajo callejero y reordenarlo en una estructura diferente. La ejecución de estas políticas ha generado agudos conflictos entre los involucrados.

*Al hombre
de mis sueños,
mi paciente y amado.*

*Mi ángel
protector,
abuelo,
de perfumes.*

Índice

“Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito. Lucha desde los intersticios”	1
Capítulo 1	7
1. Marco Conceptual	
Capítulo 2	21
Entre retortijones y excesos	21
2.- Quito, ciudad de identidades múltiples	21
2.1.- Vamos al Sur, vamos al Centro	
2.1.1.- Centro y Sur: espacios de construcción y representación	26
3.- Los cómicos, músicos y creadores ambulantes del Centro y Sur de Quito	36
3.1.- Los Cómicos y la risa	37
3.2.- Los cómicos y músicos ambulantes del Centro de Quito.	40
3.2.1.- El Hombre Orquesta.	42
3.2.2.- Félix, “El Chifle”	48
3.2.3.- Carlos Michelena	53
3.2.4.- Jaime Guevara	61
3.3.- Cómicos, músicos y creadores ambulantes del Sur de Quito.	64
3.3.1.- Ángel Benítez, un cantor popular.	64
3.3.2.- Chancleta y Pescado	69
Capítulo 4	77
4.- Las prácticas discursivas de los cómicos ambulantes, una lucha desde los intersticios	78
4.1.- La Administración Zona Centro y su relación con los cómicos y músicos ambulantes del Centro Histórico de Quito.	87
4. 2.- Los cómicos, músicos y creadores ambulantes del Sur de Quito y su relación con el Municipio.	102
Conclusiones	112

Bibliografía	115
Anexo	118

“Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito.

Lucha desde los intersticios”

- Planteamiento del problema

¿Cómo logran ciertos cómicos, músicos y creadores ambulantes del centro y sur de Quito, con sus juegos, performances y astucias paródicas, apropiarse de la ciudad, y generar, desde sus intersticios, prácticas discursivas que critican y cuestionan a los sectores hegemónicos?

La oralidad de la calle, las representaciones discursivas, la cultura urbano — popular, se manifiestan interpretadas por algunos artistas ambulantes — teatreros, payasos, músicos y saltimbanquis — que con sus brincos, mascaradas e ironía, construyen y dibujan la ciudad, generando de esa manera un tipo diferente de expresión popular a partir de la conquista de nuevos espacios.

Las prácticas y los discursos de los artistas ambulantes pueden aprehenderse como el medio que posibilita emitir una opinión, reprochar a las ideologías dominantes y hegemónicas, y al hacerlo, abrir nuevos canales para el ejercicio de la política.

Las calles, plazas y mercados se despliegan como el espacio propicio para el quehacer político, espacios inventados como intersticios de la sociedad moderna y que posibilitan la transgresión. La transgresión nace desde la comicidad que se burla de las instituciones exponiéndolas como decadentes, denuncia la corrupción... Es indispensable así, revelar las propiedades de la comicidad; y sus elementos objetivos: todas aquellas instituciones, creencias, prejuicios sociales que han envejecido, atiborrados de conceptos arcaicos o en vías de desaparición, concepciones heridas de muerte por el progreso social, que se encasillan, sin embargo, en ciertos estamentos caducos. Conceptos como “nobleza”, “pureza de sangre”, creencias religiosas o de hechicería, etc., que al ponerlas al descubierto, reciben la justa sanción de la risa. La vena cómica se explota en las falsas presunciones sociales, en la pseudo sabiduría, en los conceptos fofos, en las instituciones caducas. El humor no radica en el fenómeno aunque sea ya caduco y fofo, sino en las personas o grupos que las asumen y se apropian dotándolas de elementos con pretensiones extraordinarias; el viejo verde que pretende de joven; el atuendo anacrónico como la capa de los miembros de grupos como “Tradición, familia y propiedad”, las damas quiteñas tan distinguidas y mojigatas. Lo cómico siempre explota una contradicción. Para Aristóteles, lo cómico es el resultado de la discordia entre lo feo y lo bello, y, la comedia vive, no en todas sus imperfecciones, sino en sus aspectos ridículos. Las instituciones caducas mueren dos veces, en la tragedia y luego en la comedia (risa)¹.

Lo que se intenta en esta tesis, es observar la manera como los artistas ambulantes, desenmascaran al poder hegemónico central y local y al hacerlo desenmascaran también la

¹ Aristóteles, La Poética. Biblioteca de Iniciación al Humanismo, Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

idea del “ordenamiento de la ciudad” que intenta eliminar las prácticas culturales de los actores sociales populares.

- Justificación

En el estudio se pretende descifrar las acciones de los cómicos, músicos y creadores ambulantes del Centro y Sur de Quito, sus juegos paródicos, creaciones y astucias dramáticas, situándolos en el espacio ciudadano que concentra una serie de elementos materiales y simbólicos; pues como diría Reguillo el espacio urbano “es un espacio en permanente construcción atravesado por mediaciones políticas, económicas y culturales”.

Nos interesa indagar los ámbitos donde se concentran arquitectónicamente instituciones religiosas y políticas como la Catedral, la Presidencia, la Alcaldía, la Plaza de la Independencia; buscaremos en aquellos rincones las expresiones artísticas escondidas donde sólo se escuchan los estertores de la risa y resuena la música. La intención que perseguimos en esta tesis es observar la ciudad, concentrándonos en el Centro y mirando hacia el Sur.

Hablar del Centro Histórico y hablar del Sur de la ciudad, es hablar de lo popular. Es el espacio en donde se crean y reproducen los imaginarios culturales en la vida cotidiana, en los intercambios simbólicos, en las interacciones sociales. Esta forma de conservación de la cultura popular es extraña para la modernidad y por lo tanto se la cuestiona y se la quiere exterminar. ¿Cómo logra subsistir en los intersticios del mundo moderno? De acuerdo con García Canclini, sería a través de las astucias y juegos paródicos.

Ese es el mundo de la “sal quiteña”, un lugar en donde se conjugan las historias de los políticos, el relato que se entreteje en los corredores presidenciales, es un mundo lleno de picardías y de recreaciones imaginarias.

En esta tesis se aspira a descifrar, el discurso construido por aquellos que transforman a esas calles en un escenario de la vida política donde siempre hay un espacio para reír y disfrutar.

Metodología

A través de la investigación intentaremos determinar hasta qué punto los cómicos ambulantes con sus prácticas discursivas, juegos y astucias paródicas, logran extender el ejercicio del quehacer político.

Nuestro universo de estudio serán, concretamente el centro y sur de la ciudad de Quito.

En el estudio etnográfico utilizaremos como herramientas de investigación:

La entrevista a profundidad, nos permitirá conocer a los personajes. La entrevista, abarca diversas dimensiones: amplía y verifica el conocimiento científico; obtiene o posibilita llevar la vida diaria del ser humano al nivel del conocimiento y elaboración científica. El entrevistador mantiene amplia libertad para formular las preguntas y orientar sus intervenciones, permitiéndose toda la flexibilidad necesaria en cada caso particular.

La entrevista abierta no se caracteriza esencialmente por la libertad para plantear preguntas, pues su propósito no reside en “recoger” datos de la historia del entrevistado; la libertad reside en la flexibilidad suficiente para permitir en todo lo posible que el entrevistado configure el campo de la entrevista según su estructura psicológica particular, es decir, que el campo de la entrevista se configure al máximo posible por las variables que dependen de la personalidad del entrevistado.

La observación como técnica nos permitirá indagar las prácticas discursivas, el cuerpo actoral, los diversos lenguajes y su interrelación con el público. Se considerarán en el contexto investigativo las características de los participantes, la secuencia de los sucesos y las reacciones del público participante.

Contenido de los diferentes capítulos

En el capítulo uno se explicitará el marco teórico y conceptual de la tesis y se analizarán los hechos y sucesos encontrados en la investigación.

En el capítulo dos se analizarán el Centro y Sur de la ciudad como espacios de construcción y representación social.

En el capítulo tres, los cómicos y músicos ambulantes de la Zona Sur y Centro de la ciudad, hablan desde sus experiencias.

En el capítulo cuatro, se analizarán los problemas y conflictos generados por la implementación de ciertas políticas culturales que tienen como intención recuperar al Centro Histórico como Patrimonio Cultural. Se examinarán las prácticas discursivas de la autoridad y su relación con la participación de los sectores populares y la incorporación de sus demandas sociales y políticas.

Capítulo 1

En el capítulo uno se explicará el marco teórico y conceptual de la tesis y se analizarán los hechos y sucesos encontrados en la investigación.

1.- Marco Conceptual

La cultura popular crea y reproduce sus prácticas sociales en la vida cotidiana, en los intercambios simbólicos, en las interacciones sociales. La manera de reproducirse de la cultura popular es extraña y amenazante para la modernidad que no puede comprender como la cultura popular mantiene formas tradicionales de representación y al mismo tiempo incorpora nuevas formas culturales. Para mantener el control político, económico y cultural frente a la cultura popular se han creado mecanismos de aniquilamiento, reducción y exclusión de “lo otro” arcaico, de “lo otro” primitivo, de “lo otro” degradado que se traducen en la negación histórica, de procesos y prácticas culturales vinculadas a ciertas categorías identitarias, es decir a grupos que, bajo esta perspectiva, fueron pensados como lastres que impedían el salto a la modernidad promovida por las élites políticas e intelectuales². Bajo esta perspectiva de invisibilización y frente a esta matriz excluyente, la cultura popular, a partir de sus prácticas culturales, demuestra que no ha muerto y que además tiene capacidad para dislocar el pensamiento estereotipado.

² Cf. Rossana Reguillo. “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea” Departamento de Estudios Socioculturales ITESO. 2003. Pág. 176

La cultura popular aprende a manejarse en los intersticios del mundo moderno, intersticios que dan lugar a la trasgresión, no necesariamente para saltar el orden normativo, sino para dentro de ese mismo orden ser “otros distintos”³.

Las prácticas culturales se desarrollan al interior de un espacio, de un contexto, la ciudad; el espacio urbano, como lugar social hace posible la emergencia de diferentes fenómenos. Lo urbano importa como escenario situacional de determinadas prácticas políticas, sociales y económicas.

El espacio urbano “está articulado sobre los sistemas de producción, organización y sobre los sistemas de representación simbólica”⁴; se pronuncia como un sistema social organizado por distintas articulaciones materiales y simbólicas imaginadas. La ciudad vendría a ser como un texto de cuya lectura se construyen las representaciones figuradas por los diversos actores sociales que la constituyen.

La posición y participación de los diversos actores sociales que se articulan dentro del espacio urbano se caracterizan por ser diferenciadas y desiguales: “esto ocasiona que ciertamente la ciudad no sea experimentada de la misma manera por todos sus habitantes, es decir, para unos será el espacio de ejercicio del poder y la dominación, mientras que para otros representa el instrumento de la opresión y la explotación”⁵.

³ Rossana Reguillo. “En la calle otra vez, las bandas” Guadalajara 1995. Pág. 45

⁴ Manuel Castells, La ciudad y la masa. Sociología de los movimientos sociales urbanos, Pág. 419

⁵ Reguillo, Op. Cit pág. 28

Concebimos entonces al espacio urbano como un lugar social en el que circulan de manera regulada infinidad de discursos que varían según la posición, los intereses, costumbres y usos de los habitantes. En esta lucha discursiva los espacios se articulan también como espacios de poder, que obedecen a una realización espacial de lugar a través de un lenguaje de prácticas organizadoras reglamentadas por los grupos dominantes.

Para Michel de Certeau, la función señalada supone una racionalidad urbanística que instaaura un discurso operativo y funcional alrededor de la “ciudad”. Tal discurso utópico y urbanístico estaría definido por la posibilidad de una triple operación.

1. La producción de un espacio propio:

- la organización racional debe por tanto rechazar todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla;

2. La sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones, con un *no tiempo*, o sistema sincrónico

- estrategias científicas unívocas, que son posibles mediante la descarga de todos los datos, deben remplazar las tácticas de los usuarios que se las ingenian con las “ocasiones” y que, por estos acontecimientos – trampa, lapsus de la visibilidad, reintroducen en todas partes las opacidades de la historia.

3. La creación de un *sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma*:

- Como en su modelo político —el Estado de Hobbes— es posible atribuirle poco a poco todas las funciones y predicados, hasta ahí diseminados y asignados entre múltiples sujetos reales, grupos, asociaciones, individuos. “La ciudad”, como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas sobre otras.⁶

Al darse en el espacio urbano una centralización del poder, ya sea, en la figura del Estado o en algunas organizaciones administrativas, se tiende a eliminar la diferencia cultural a través de operaciones discursivas “especulativas y clasificadoras” que tienen como base la idea de progreso, que permite reintroducir las prácticas culturales no hegemónicas como “una proporción creciente de desechos en los circuitos de la administración”⁷ Se trata de un discurso estratégico que posibilita la racionalización de la ciudad; así funciona la ciudad—concepto como maquinaria y héroe de la modernidad.

Además, para De Certeau, la ciudad sirve de señal totalizadora y casi mítica de las estrategias socioeconómicas y políticas, la vida urbana deja cada vez más de hacer reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía. El lenguaje del poder “se urbaniza”, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan

⁶ De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 1ª Ed., 1996, México, p. 107.

⁷ *Ibíd.* Pág. 107

fuera del poder panóptico. La ciudad se convierte en el tema dominante de los legendarios políticos, pero ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. Bajo los discursos que lo ideologizan, proliferan los ardides y las combinaciones de poderes sin identidad legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar⁸.

“A todo poder en tanto impulso de movimiento se le opone en diferentes grados, un movimiento inverso, una especie de poder contractual o poder de oposición que es expresado de manera explícita o implícita por los actores sociales involucrados en estas relaciones de poder”⁹

A pesar de la represión y la arremetida violenta de los poderes dominantes y sus discursos totalizadores, las prácticas populares sobreviven a su presión, y lejos de ser controladas y dirigidas por la administración “panóptica”; se refuerzan y proliferan combinando tácticas y estrategias aparentemente ilegibles pero estables que circulan por la ciudad y se van convirtiendo en creaciones alternativas de cotidianidad que esconden dispositivos discursivos en contra de los organismos de vigilancia.

Para Michel Foucault¹⁰ los dispositivos y procedimientos técnicos utilizados como instrumentalidades disciplinarias, la salud, el aprendizaje, la justicia, la sexualidad o el trabajo, podrían en algún momento ser resignificadas estratégicamente y transferidas a otro espacio de representación, por ejemplo, el saber concebido y estratégicamente representado desde otro espacio, la calle, también como espacio de trabajo, resignificando la idea de trabajo regulado por horas, al escoger los tiempos y espacios; sería más bien reapropiarse

⁸ Ibíd. Pág. 106-107.

⁹ Rossana Reguillo En la calle otra vez las bandas, Guadalajara 1995. Pág. 29

¹⁰ Michel Foucault “Vigilar y Castigar” Siglo XXI editores, sa, 1976. México.

de los discursos y resignificarlos. Estas prácticas astutas y pertinaces que escaparían a la disciplina en un sentido figurado, crean dispositivos discursivos, estrategias y prácticas que trasmudan el orden vivido y van creando nuevos espacios de significación.

Al hablar de un nuevo orden discursivo a partir de la reapropiación y resignificación, hacemos referencia a estrategias de representación que trasmudan el orden vivido y crean espacios de significación.

De acuerdo con Stuart Hall, el lenguaje es el que construye los sistemas de representaciones, es decir, los sistemas por los cuales se construyen significados del mundo social. No existe, dice Hall, experiencia alguna fuera de las categorías de la representación o el discurso. El lenguaje y el comportamiento son la expresión (material) del ámbito mental, del pensamiento, de lo que las personas imaginan. El pensamiento, las ideas se materializan.

Cuando Hall se refiere a los “sistemas de representación” considera a los distintos sistemas que funcionan como cadenas discursivas y ponen en movimiento las asociaciones connotativas de los sujetos; tales asociaciones materializadas a través de los discursos, existen de forma independiente de la voluntad de los sujetos, es decir, “las relaciones sociales existen no por sí, sino en cuanto son una representación”¹¹ Los sistemas de representación están esencialmente establecidos sobre estructuras inconscientes. No somos concientes de las normas, las ejecutamos, naturalizamos las costumbres.

¹¹ Hall, Stuart. “Estudios Culturales y Comunicación” Significado, representación, ideología. Althusser y los debates posestructuralistas. (comp.) Paidós, Barcelona 1998. Pág. 49

En este sentido, nos interesa prestar mayor atención a las prácticas de representación que han creado ciertas formas estereotípicas alrededor de la cultura popular contemporánea. Una imagen alrededor de “otro” se construye a partir de la diferencia.

Para Homi Bhabha, el estereotipo es la estrategia discursiva mayor del colonialismo, y su radical importancia está en su ambivalencia, “una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está en su lugar, ya conocido y algo que debe ser repetido ansiosamente; es la fuerza de esta ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor, asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes, conforma sus estrategias de individuación y marginalización, produce efectos de verdad probabilística y predictibilidad”¹².

Reconocer el estereotipo como un modo ambivalente de conocimiento y poder, es cuestionar las posiciones dogmáticas y moralistas del sentido de la opresión y la discriminación, así como su poder determinista y funcionalista. El cuestionamiento debería pasar de un reconocimiento rápido de estas representaciones en imágenes como positivas o negativas, buenas o malas, “a una comprensión de los procesos de subjetivación, hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico”¹³.

Para comprender la productividad del poder colonial, es decir, como produce sus procesos de subjetivación, es importante conocer la manera como se construye su régimen

¹² BHABHA, Homi. “La Otra Pregunta, el estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo” Pág.91

¹³ *Ibíd.* Pág. 92

de verdad a través de una identificación del sujeto como objeto de subjetivación y deseo. La construcción del sujeto como objeto del discurso colonial genera un sujeto “otro” que es clasificado en razón de un rango de diferencias y discriminaciones evaluadas de modo estereotípico.

Homi Bhabha considera la construcción del estereotipo colonial como una articulación compleja y estratégica vinculada por cuatro términos. El fetichismo como la renegación de la diferencia, es esa escena repetitiva alrededor del problema, que siempre vacila entre la afirmación arcaica de la total similitud y la angustia asociada con la falta y la diferencia, por ejemplo; todos tienen la misma piel, raza y cultura y no todos tienen la misma piel, raza y cultura, el fetiche por lo tanto representa el juego simultáneo entre la metáfora, enmascaramiento de la ausencia y la trasnominación metonímica que registra la ausencia percibida. El fetiche será entonces el que está en lugar de otra cosa, una fantasía organizada, la idea de apropiarse de otro, la necesidad de hacerlo y la imposibilidad de tenerlo.

En el caso de la renegación y fijación, el sujeto colonial es vuelto al narcisismo de lo imaginario y a la identificación con un yo original e ideal que es blanco y entero, bello y viril. Los sitios de subjetivación en el discurso colonial parten del imaginario en la construcción de la identidad colonial.

Lo imaginario es la transformación que tiene lugar en el sujeto durante el estado formativo del espejo, cuando asume una imagen discreta que le permite postular una serie de equivalencias, igualdades e identidades; pues el sujeto se encuentra o se reconoce a sí

mismo a través de una imagen que es simultáneamente alienante y de ahí potencialmente confrontacional. Estas dos formas de identificación, narcisismo y agresividad, que parten de una construcción imaginaria constituyen la estrategia dominante del poder colonial ejercido con relación al estereotipo.

El discurso estereotípico, por tanto, desencadena una conexión furtiva entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección del objeto narcisista, y una alianza opuesta entre la figuración metonímica de la falta y la fase agresiva de lo imaginario.¹⁴

La importancia del estereotipo consiste en que se refiere a lo que es imaginado y fantaseado sobre lo que se percibe como real —el estereotipo siempre involucra la división del objeto en bueno y malo— y la ansiedad sobre el otro.

De acuerdo con Stuart Hall, existe la posibilidad de que el régimen de representación colonial pueda ser cambiado. Para ello se vuelve al significado, el cual no puede ser determinado con exactitud, si fuese así, entonces la representación no cambiaría, pero como el significado está constantemente dirigido a nuevas direcciones, los viejos significados quedan cubiertos por los nuevos, tanto en palabras como en imágenes posibilitando la construcción de diferentes significados sobre diferentes objetos para ser observados y hablados. Esta operación de reapropiación de un nuevo significado sobre un anterior, se denomina trans – codificación.

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 102

Una representación puede cambiar en relación con la construcción de nuevos significados, es decir, en nuestra capacidad de rearticular las estructuras de significación creadas y orientadas por el régimen colonial. De acuerdo con Bhabha tal posibilidad de resignificación está en un reconocimiento de las representaciones presentadas no como buenas o malas, si no como imágenes cargadas de intencionalidades, signos, significados, significantes; códigos que ya articulados crean los discursos, los mismos que son materializados a través de las expresiones y lenguajes diversos, que vendrían también a enmarcarse como prácticas o costumbres como diría Stuart Hall.

A la idea de nuevos espacios de significación y constitución de nuevos campos discursivos, corresponde la inversión discursiva de progreso a catástrofe, la posibilidad de un desplazamiento del poder a otros dispositivos o instrumentalidades menores, se analiza como aquellas prácticas microbianas discursivas que no han podido ser absorbidas por un sistema urbanístico.

Tomando en cuenta la perspectiva considerada nos preguntamos, ¿desde dónde actúan estas prácticas microbianas discursivas?

De acuerdo con Víctor Vich, estas prácticas discursivas, acciones o actuaciones se enmarcan desde y en la misma modernidad, “el proyecto de la modernidad tiene que ser visto como parte integral de las dinámicas de la cultura latinoamericana y no como una fuerza extraña a ella”¹⁵

¹⁵ Víctor Vich, cita a Castro Gómez 1998:196 en: “El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú” 2001. Pág., 64

Se trata entonces de observar a los agentes populares produciendo nuevos significados en respuesta a un proyecto moderno al que sin negarlo se lo quiere reinterpretar, es decir que la enunciación (de los agentes populares) se encuentra inmersa dentro del proyecto moderno, se inscribe en él y la trasgresión parte de la resignificación de sus prácticas. “Aquí el proyecto racional (moderno) nunca puede desligarse de un conjunto de prácticas afectivas que probablemente vienen de la tradición andina y que resultan ser fundantes de complejas relaciones sociales”¹⁶.

Nos encontramos frente a un intento de construcción de nuevas instancias de crítica política que sin asumirse como un carácter eminentemente político consiguen interpelar los discursos oficiales.

Estas nuevas formas de representación discursiva de ciertos gestores populares son parte, como diría Vich, de una micro política de la vida cotidiana donde se construyen y deconstruyen estereotipos sociales. Sin embargo estos discursos no deben ser entendidos como prácticas “emergentes” en un sentido político contra hegemónico (Williams 1980), sino simplemente como nuevas instancias interpelativas cuya función consiste en la formación de opinión popular a través de la construcción de nuevas formas de representación y de nuevos espacios autorizados para enunciar¹⁷.

¹⁶ *Ibíd.* Pág.173

¹⁷ *Ibíd.* Pág. 176

Los cómicos, músicos y creadores ambulantes a través de la construcción de nuevas formas de representación y de nuevos espacios autorizados para enunciar, crean opinión pública y generan algún grado de participación política. El espacio donde toman vida los performances callejeros se caracteriza por ser un campo de enunciación subalterno, “que parece ser concebido como un espacio diferencial respecto de otros espacios de carácter público... la subalternidad será entendida aquí como una categoría relacional que implica una posición de subordinación respecto del poder y del Estado; además, la subalternidad es también un problema de voz y de representación.”¹⁸

Tiene importancia también la manera como se construye el “performance” como expresión artística y como espacio de enunciación subalterno.

Para Víctor Vich el performance es una forma de expresividad que se actualiza en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida social.

Víctor Vich, concibe la calle como un lugar privilegiado de protesta y comunicación ciudadana, vale decir, “como un espacio destinado a producir una intervención simbólica que resignificará el sentido de lo político y lo comunal... las *performances* cumplen una importante función en la caída de gobiernos... en tanto definen su campo de batalla sobre algunos de los soportes imaginarios de la nación, y así, terminan por constituirse como

¹⁸ Vich Víctor. “El discurso de la Calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú”, abril 2002. Pág. 47.

prácticas altamente metafóricas acerca de cómo podrían constituirse las nuevas relaciones entre la sociedad civil y el Estado”.¹⁹

Víctor Vich señala tres características fundamentales para la construcción del performance oral en el caso de los cómicos ambulantes: el sujeto productor prima sobre el guión en el que se basará la representación; el público forma parte del espectáculo pues resulta siempre integrado en la representación que se construye, y antes que teatro callejero es performance pues lo fundamental reside en la libertad con que se manejan las historias narradas en relación con el contacto con las personas que constituyen el público.

El performance callejero como dice Víctor Vich se diferencia del teatro convencional. “El cómico dice que se trata de un tipo distinto de teatro, (de creación) al que, desde ese momento, debe comenzar a entenderse de otra manera. Las categorías de teatro y calle subrayan contenidos diferenciales respecto tanto de la posición socioeconómica a partir de la cual se produce la enunciación, como también del carácter formal del mismo espectáculo”²⁰.

La performance reta a los sistemas tradicionales de producción, transmisión y representación del conocimiento propuestos desde una cultura letrada, oficial y hegemónica. Su discurso es producto de enunciación de un sujeto y parte de un lugar de enunciación, es decir, es la vivencia del sujeto, y es el lugar donde el sujeto piensa, se

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Vich. *Op. Cit.* Pág. 50

desarrolla, pues el sujeto habla desde sus experiencias, desde su tradición cultural e histórica.

Capítulo 2

2.- Entre retortijones y excesos

En este capítulo se analizarán el Centro y Sur de la ciudad como espacios de construcción y representación social; el tiempo y el espacio como la ciudad vista; los entretelones de los sectores populares.

Cuando nos referimos al Centro y Sur de la ciudad de Quito, nos ocupamos de espacios urbanos donde se articulan diferentes tipos de identidades sociales y étnicas; cada espacio desarrolla evidentemente procesos propios y específicos de articulación y diseminación de sus áreas.

Ambos contextos deben analizarse conjuntamente pues son dependientes de una misma construcción histórica y social, que en su proceso los ha ido des-legitimando como espacios de poder y de reconocimiento.

2.1.- Quito, ciudad de identidades múltiples

Quito no es una ciudad pequeña, pero tampoco una gran metrópoli. Sus habitantes recorren las calles, cual muchedumbres confundidas entre congestiones de tránsito y contaminación. A primera vista parecería, una ciudad envuelta en caos.

Como escenario urbano moderno se consolida en los años 60. Su función de ser la capital del Ecuador y asentamiento del aparato estatal, ha implicado el peso del empleo público y las clases medias en la ciudad.

La formación de una cultura urbana ha sido el resultado de un conjunto de modos de vida diferenciados en los que se cruzan tradiciones hispánicas y tradiciones indígenas. Las tradiciones hispánicas se impusieron históricamente, mientras que las tradiciones indígenas tendieron a ser relegadas o subordinadas en el desarrollo de la modernización.²¹

La aristocracia terrateniente frente a la plebe urbana, que, en un proceso de afirmación y creación de identidad, se diferencia de la cultura aristocrática en sus valores e inclinaciones estéticas. (La palabra plebe, en la jerarquía de estamentos coloniales, servía para designar a los sectores populares sobre todo urbanos y pueblerinos)²²

Según Hernán Ibarra, la identidad no está definida una vez y para siempre, sino que es muy cambiante. Proviene desde afuera de los sujetos, generalmente desde el poder, que categoriza e identifica. Surge de los mismos sujetos que se auto identifican, construyendo sus referentes sociales y culturales a través de un permanente conflicto. La identidad se construye en la dominación y el conflicto²³.

²¹ KINGMAN, Eduardo, "Quito, vida social y modificaciones urbanas" Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia, Quito 1992. Pág. 129-152

²² Ibarra, Hernán. La otra cultura, imaginarios, mestizaje y modernización. Abya-Yala. 1998. Pág. 12

²³ Op. Cit. Pág. 38

Desde el poder se configura una visión esencialmente racista, que atribuye una identidad negativa a los sectores populares, compuestos en su mayoría por indígenas. Las diferencias existentes entre las distintas clases sociales, se acentúan con el uso y la valoración otorgada a las normas provenientes del Manual de Urbanidad y Buenas Maneras, de Carreño, editado en Quito hacia 1865 durante el Gobierno de García Moreno. El Manual de Carreño constituyó un instrumento básico para la homogenización de las costumbres y las reglas de trato entre los sectores dominantes, desde allí se filtró a las clases medias.

Hacia los años treinta, Quito se presenta como una ciudad compuesta de identidades sociales y étnicas múltiples: la cultura y el imaginario indígena, la cultura aristocrática, la cultura obrero artesanal y la cultura de las clases medias nacientes, que se manifiestan en el ámbito urbano con tensión. Las nuevas clases medias se constituyen en un sujeto básico del orden social como celosas guardianas del proceso de refinamiento impulsado por las aristocracias. Por su parte las aristocracias cansadas de coexistir con las clases populares, anhelan alejarse aún al costo de tener que abandonar sus barrios.

Esta situación se mantiene latente en términos generales hasta la década de los años cincuenta, cuando se produce efectivamente el éxodo de las aristocracias desde el casco colonial hacia los nuevos sectores del norte en construcción. El Centro se convierte en una zona de mestizos, indígenas y migrantes, fusionados con los fantasmas de la aristocracia. El crecimiento demográfico y de la complejidad de la vida urbana dan origen a lo que sería la ciudad moderna. Las migraciones de distinta escala y naturaleza y en diferentes épocas vuelven minoritarios a los habitantes originarios.

El crecimiento de Quito va aparejado con el proceso por el cual los antiguos asentamientos indígenas y las zonas aldeanas del Sur sean rodeados por nuevos barrios populares provenientes de la migración desde los pueblos mestizos de la sierra. Este fenómeno se ha generado como consecuencia de los cambios agrarios que han redefinido el papel de pueblos y ciudades de las provincias.

Lo chagra, como expresión del mundo mestizo rural y pueblerino, se encuentra en una situación de desajuste. Los mecanismos de poder local han cambiado sustancialmente y el mestizaje rural se ve sometido a una doble presión que viene, por un lado, de los grupos étnicos en sus lugares de origen como parte de un ancestral conflicto, y, por otro, de la discriminación por parte de las capas medias y los grupos dominantes que encontraron en lo chagra un motivo de “ironización y ridiculización”²⁴

La gran división de Quito entre el mundo de los sectores medios y altos del Norte y los sectores populares del Sur se halla matizada por la presencia de amplios contingentes populares en el norte quiteño, y por la aparición de sectores sociales ascendentes en el sur. Estos sectores son percibidos como periferias de la periferia.

Desde la percepción de las clases medias del norte, se ha creado una imagen del sur como un espacio de inferioridad. La categorización despectiva de “los sureños” es parte constituyente del proceso histórico de construcción identitaria en la formación de la cultura urbana, y de Quito como espacio físico de representación.

²⁴ *Ibíd.* Pág. 61

Los cambios urbanos conllevan un proceso de decadencia de los fundamentos y sustentos morales a los que se aferraban ideológicamente las aristocracias terratenientes ahora desplazadas. La ciudad se ve expuesta a un quiebre representacional.

Aparece en los desplazados, un estado de ánimo de angustia creciente por la pérdida de referentes colectivos para legitimar las diferencias y articular el orden social. En su desesperación, y con el objetivo de tratar de controlar a las nuevas identidades, se buscan mecanismos para rearticular formas de representación y reanudar el aprendizaje de las buenas maneras y costumbres. Se trata además de terminar con lo que llamaban “falta de urbanización” y con el caos creciente debido a la informalización.

“Toda esa muchedumbre, vociferante y grosera, se mueve, estorba la circulación de vehículos y personas, paraliza el tráfico, escupe, desparrama cáscaras y desperdicios pues no cesa de comer a toda hora del día con gran peligro para la salud pública. De nada han servido las advertencias de las autoridades sanitarias con anuncios que nadie lee y cumple y con mensajes televisados que nadie toma en cuenta....

Tenemos que reconquistar nuestra ciudad. Tenemos que recuperar calles y aceras, fachadas y monumentos, avanzar en las restauraciones, organizar mercados eficientes bajo techo para el comercio legal. Y ojalá a la cabeza de tal movimiento de la quiteñidad, asuman su responsabilidad las autoridades que para eso fueron llamadas por los quiteños quienes les confiaron su esperanza y el sagrado encargo de rescatar una de las más bellas capitales de América de la vesania y el descaro de sus invasores enemigos.”²⁵

Se implanta el imaginario de que forzosamente, dado el advenimiento de una cultura popular eminentemente descontrolada, se hace necesaria la planificación urbana. Los

²⁵ Miguel Albornoz, “El abandono de Quito”, en Edgar Freire, Quito tradiciones, testimonio y nostalgia, Vol. 3, Librería Cima- Abrapalabra, Quito, 1993, Pág. 440-442.

diagnósticos y planes enfatizan la imagen futura de la ciudad ordenada y organizada. “El crecimiento hacia arriba y la densificación de la ciudad, junto con un patrón de urbanización con ejes en zonas y áreas comerciales, y la dispersión de las áreas de residencia popular, relativizan la gran oposición entre el norte y el sur”²⁶, y se van a convertir en los objetivos futuros de las nuevas clases medias y de la nobleza: “Hay que recuperar al Centro”.

2.2.- Vamos al Sur, Vamos al Centro

2.2.1.- Centro y Sur: espacios de construcción y representación

En la búsqueda de espacios, olores, tiempos, nos encontramos explorando el Centro y Sur de Quito. Coincidimos entonces con el aserto de que las experiencias vitales de los hombres, se tejen, entrecruzan con las experiencias de tiempo y espacio, de uno mismo y de los demás. De acuerdo con Pierre Bourdieu las distancias espaciales coinciden con las distancias sociales. Las personas próximas en el espacio social tienden a encontrarse próximas por elección o por fuerza – en el espacio geográfico.

Entre el Norte y Sur de Quito existe una distancia espacial, geográfica, que genera sin duda una distancia social y una constante lucha simbólica y representacional alrededor del espacio entre sus habitantes. Las zonas de “los otros” se convierten en espacios extraños, ajenos, distantes, muchas veces impredecibles.

²⁶ Hernán Ibarra. Op. Cit. Pág. 24.

El hecho de que el espacio social está construido en forma tal que los agentes que ocupan en él posiciones semejantes o vecinas son situados en condiciones y sometidos a condicionamientos semejantes, tienen todas las posibilidades de tener disposiciones e intereses semejantes, de producir por lo tanto prácticas también semejantes²⁷.

El espacio es identificable si habitas en él, es en el contexto espacial donde se construyen los imaginarios sociales, donde toman vida las prácticas culturales y dónde se van articulando lenguajes comunes de entendimiento. Al mismo tiempo es en el espacio social, derivado de un espacio geográfico, donde se van articulando los puntos de vista: “la palabra misma lo dice, son vistas tomadas a partir de un punto, es decir de una posición determinada en el espacio social”²⁸

Los discursos, las estructuras cognitivas, están socialmente estructuradas, y no se desprenden imaginativamente desde cualquier punto, sino desde un punto espacial social determinado. Los imaginarios y representaciones no se alejan de su posición e intereses. O como diría Pierre Bourdieu de su “habitus”: las prácticas sociales y su percepción parten desde un espacio determinado, y de la posición social en la cual se encuentran sus productores. La discriminación de Norte a Sur se encuentra vigente y se va consolidando a partir de representaciones espaciales.

²⁷ Bourdieu, Pierre. “Espacio Social y poder simbólico” Pág. 131

²⁸ *Ibíd.* Pág. 133.

El habitus es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se han construido. En consecuencia, el habitus produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación, que están objetivamente diferenciadas; pero no son inmediatamente percibidas como tales más que por los agentes que poseen el código, los esquemas clasificatorios necesarios para comprender su sentido social²⁹.

Si hay una objetivación del lenguaje —expresiones cognitivas— hay también una objetivación que hace reales a las representaciones, a través de una clasificación de espacios. El Sur, denominado también el “otro Quito”, no sólo para los que habitan en el norte, sino también para gran parte de los sureños, es un espacio definido en gran medida por su exceso en distancias, flujos, contradicciones, dimensiones y diferencias. Esto también lo convierte en un lugar enigmático, impenetrable, difícil, ajeno y distante, donde una de las condiciones para poder llegar, casi convertida en regla, es la de perderse en sus innumerables y confusas vías, cruces, salidas y entradas. Esta percepción, en gran parte está dada por su colosal volumen. Si muchos se imaginan que la ciudad termina en el Panecillo es justamente a espaldas de la Virgen que se levanta el Sur, espacio profuso donde la geografía pretende desbordar sus límites. Por el occidente, la estribación oriental del Pichincha, dominada por el monte de Ungui, traza uno de los bordes extremos de la zona sur y marca el sitio milenario de encuentro de Costa y Sierra. Por el oriente la loma de Puengasí, cortada por el río Machángara, intenta contener su expansión demográfica,

²⁹ BOURDIEU, Pierre. “Espacio social y poder simbólico” Pág.134

mientras que al norte, las faldas del Panecillo trazan esa línea imaginaria. Al sur del sur, el Atacazo no logra contener el desborde de la metrópoli hacia el Cantón Mejía³⁰.

Las representaciones son construcciones imaginarias objetivamente diferenciadas mediante esquemas clasificatorios no sólo de agentes externos sino también de sus propios agentes. El Sur no sólo es representado por sus vecinos “los otros” sino también por sus propios habitantes, como un espacio en exceso contradictorio, periférico. Es desde esta representación, clasificación, correcta o incorrecta que los habitantes de una ciudad se van creando e identificando.

Es en la clasificación e identificación donde los agentes de un determinado espacio se reapropian de una representación y pueden resignificarla. “El Sur comienza a espaldas de la Virgen, donde muchos creen que la ciudad termina”. En el imaginario colectivo de los habitantes de la zona sur, la espalda de la Virgen se convierte en un referente de exclusión.

Marcelo Larrea en “Buscando al Sur” señala que: *“el Sur empieza con las espaldas de la Virgen del Panecillo, es todo lo que ella deja atrás, lo que no ve, lo que no importa. Quito se diferencia y segmenta. Como una urbe colonial juega al espejismo de sus símbolos, cultiva ese mismo desprecio al Sur que inventó el racismo, que dibujó arbitrariamente el mapamundi con el norte arriba. Sur en Quito, como en Estados Unidos y Europa, quiere decir abajo. Así reproduce en su colonialismo interno, la bárbara división entre colonizadores y colonizados, así introduce la discriminación en su propio*

³⁰ Texto introductorio: Ensayo del Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich 2004. Organizado por: Tranvía Cero Colectivo de Arte Contemporáneo y el Centro Cultural del Sur.

cuerpo, linealmente. En el Sur viven los excluidos de la Tierra, a quienes sólo se les arranca sus infinitas riquezas, su oro y su trabajo. Ahí están quienes lo entregan todo para que el norte pueda gozar del esplendor y el lujo. La ecuación que gobierna el mundo apestoso de colonialidad por todos sus poros, vibra en Quito”³¹.

Esta es la posibilidad, de acuerdo a Bhabha, de reconocer el estereotipo (representación) no sólo como imágenes positivas o negativas, buenas o malas, en este caso como espacios de desorden y caos, sino más bien de reapropiarse de estos estereotipos y mirar como se ha construido su sentido ambivalente de conocimiento, poder y exclusión, y en ese reconocimiento mirar los procesos de subjetivación que han hecho posibles y plausibles tales diferencias, como espacios de excepción mediante el discurso.

En este sentido, la resignificación está en el reapropiarse de la “Virgen” y reconocer que, primero hay un discurso de exclusión, segundo que tal discurso viene de un poder que se engrana alrededor de una construcción histórica, que da cuenta, de que el Sur es una expansión de migrantes y que llegaron después. En este caso la resignificación reconfigura los sentidos de espacio, sus habitantes se hacen presentes a partir de la exclusión, y el espacio se construye a espaldas de la “Virgen” que, como referente siempre estuvo ahí.

Al igual que el Sur de Quito, el Centro de la ciudad se configura como espacio de exclusión. Considerado también como un lugar enigmático y distante, aloja en su interior a una gran cantidad de migrantes. Ahora el centro se configura como un espacio de luchas

³¹ LARREA, Marcelo. “Inty Churi” Revista N.1. El Sucre. Ecuador, primera quincena julio 2002. (Miembro del Consejo Editorial de “El Sucre”).

imaginarias y simbólicas. En sus calles vive el pasado y presente de prácticas tradicionales y modernas que son experimentadas por sus habitantes.

Por su consolidación histórica, el Centro de la ciudad es el espacio en donde se articula el Poder Estatal y en donde se alojan las edificaciones culturales, (iglesias, monumentos, museos, etc.) Por su carácter representa un sitio de añoranza para la sociedad aristocrática. Desde su óptica, debe ser recuperado promoviendo el desplazamiento de los desplazadores, los asentamientos de migrantes, indígenas, campesinos, que han tomado el espacio como propio.

En su interés de recuperar el Centro Histórico, la actual administración del Municipio de Quito ha impulsado nuevas políticas culturales, con la intención de convertir el espacio de desposeídos, prostitutas y mendigos, en el centro del turismo y la cultura.

“La Administración de la Zona Centro ha recibido la misión de convertirse en un gobierno zonal democrático y competitivo, rector de las políticas locales, que ejerza efectivamente el desarrollo, control y mantenimiento del espacio urbano y edificaciones de su jurisdicción; que se convierta en el promotor del desarrollo humano sustentable y de la participación ciudadana, respetando su diversidad cultural y social”³².

Con el proyecto de participación ciudadana se busca fortalecer los principios democráticos, la gobernabilidad local y la organización social de la Zona Centro. Se

³² <http://www.quito.gov.ec/.municipio/administraciones/zcentro/2>

propicia la acción compartida entre los ciudadanos y el municipio, para buscar soluciones y dar respuesta a problemas que demandan los distintos sectores y grupos de la sociedad.

Con sus políticas de desarrollo cultural, fundamentadas en la democracia participativa, se pretendería permitir a los individuos y grupos sociales la participación en los procesos de creación, conservación, transformación y enriquecimiento del Patrimonio Cultural.

Tenemos que preguntarnos, sin embargo, si las políticas implementadas por el Municipio de Quito no esconden procesos aún más profundos de exclusión.

¿No estaríamos en presencia de cambios superficiales del sistema espacial que excluyen los cambios estructurales y simbólicos que atañen los procesos de significación y representación de la exclusión?

Las políticas culturales implementadas por el Municipio estarían atravesadas de representaciones estereotípicas negativas de los sectores populares que generan miedo en la población.

“El miedo ha venido tejiendo complicidades precarias, inestables, y confiere la ilusoria certidumbre de que existe, en algún lado, en algún tiempo, algo que puede ser

ubicado como el “enemigo”, el operador del mal, de las violencias, de la enfermedad, de la muerte”³³.

“El miedo exagera las fronteras entre grupos, comunidades, países, construye su propia geografía y al hacerlo, traza las coordenadas móviles que se rigen por el principio de la sospecha, del recelo, de la contaminación que puede ejercer el cuerpo otro, el discurso otro, la práctica otra”.³⁴

Se dibujan así, unas geografías simbólicas que, ancladas en categorías espacio-temporales señalan las percepciones y significaciones diferenciadas y fragmentadas de la ciudad³⁵.

Los habitantes del Centro de la ciudad, han sido vistos e imaginados como los portadores del mal, como “enemigos” rechazados y temidos. La violencia implícita se justifica en la estigmatización de ciertas identidades y espacios. Los enemigos se convierten en sospechosos al igual que el espacio donde habitan. El Centro de la ciudad es considerado como el espacio de los peligros, de las incertidumbres, de la violencia. El espacio es visto con temor y sus habitantes como delincuentes.

Las distintas y diversas formas discursivas, que imaginan y representan el espacio acentúan las diferencias y perpetúan las barreras imaginarias entre los espacios.

³³ Reguillo, Rossana. “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea” Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO. 162.

³⁴ *Ibíd.* Pág. 163

³⁵ *Ibíd.* Pág. 174

Las zonas pobres, los mercados populares del Centro y Sur, las plazas, ciertas calles, aparecen cargadas de una peligrosidad a priori por la presencia de figuras que representan el mal: la prostituta, el desconocido, el ladrón, el loco. Se califica al “otro” desde la generalidad, atribuyéndole categorías negativas por su condición racial, religiosa, sexual o económica; negro—delincuente, indio—vago, mujer—prostituta, hombre—homosexual...

Los miedos funcionan como una forma de control, y son producto de una articulación discursiva estereotipada desde la dualidad bueno o malo alrededor del espacio y de sus habitantes.

Se vive y dibuja la ciudad de acuerdo a las percepciones sociales y simbólicas, no sólo de manera individual sino como construcciones sociales que ya subjetivadas provocan en los sujetos su manera de ver y construir, de manejar ciertos códigos y significados. Los habitantes caminan la ciudad, le dan tiempos, la dominan y reconocen, la construyen cotidianamente y la representan en los relatos y en los imaginarios.

De acuerdo con Rossana Reguillo, el proceso de modernización latinoamericano estuvo atravesado por una concepción eurocéntrica del mundo. Coincide con Quijano al decir que, esta forma de modernización, se traduce en una “blanquización” de todos los elementos considerados contaminantes. Se trataría de un proyecto de configuración nacional que se consagra en la exclusión y reducción de lo “otro primitivo” y en la negación histórica de sus prácticas culturales que estaban vinculadas a ciertas categorías identitarias.

“La formación de la ciudad moderna en América Latina no puede pensarse al margen de un discurso sobre la limpieza (social) y al mismo tiempo, es esa formación, la que permite aprehender el proceso de codificación de la diferencia que operó como un discurso político expandido al generar su propio régimen de valoración”³⁶.

La elaboración y el aprovechamiento de las nuevas y viejas representaciones, creadas como temores se constituyen para Rossana Reguillo en un tipo de capital político de eficacia aún insospechada. “El autoritarismo responde a los miedos apropiándose de ellos...cuando la sociedad interioriza este miedo reflejado que le devuelve el poder, ya no es necesario un lavado de cerebro...le basta trabajar los miedos. Esto es, demonizar los peligros percibidos de modo tal que sean inasibles”³⁷. (Lechner)

“Históricamente el miedo ha sido un instrumento de control y opresión. La ciudad es hoy habitada por múltiples figuras que nada significarían sino fuera porque se alimentan del malestar, de la desgracia, de la crisis estructural y de la exclusión creciente. El desafío es hacer audible y volver visible ese malestar, esa desgracia, esa pérdida de sentido, más allá de su dimensión espectacular”³⁸.

³⁶ *Ibíd.* Pág. 176

³⁷ *Ibíd.* Pág. 179

³⁸ *Ibíd.*

Capítulo III

En este capítulo presentaremos a los cómicos, músicos y creadores ambulantes de la Zona Sur y Centro de Quito, y los estudiaremos relacionándolos con los elementos característicos de la cultura popular: la comicidad, el performance, el teatro de la calle y la música popular.³⁹ Examinaremos también, la manera cómo los cómicos y músicos callejeros se van apropiando de los espacios para presentar sus obras o representaciones.

3.- Los cómicos, músicos y creadores ambulantes del Centro y Sur de Quito

Se ha señalado ya la importancia que ha tenido el Centro Histórico de Quito como espacio social y cultural, escenario de representaciones imaginarias, de sueños y ensueños que es a la vez espacio de confrontaciones y diferencias. Esta lucha simbólica alrededor del espacio ha hecho que sus calles no sean simplemente dibujadas por sus habitantes como vías para el tránsito y la cotidianidad, sino como escenarios para la lucha política y social, espacios de la cultura y el poder.

El recrear sus representaciones artísticas en el Centro de Quito significa, gritar en la cara a los responsables políticos, sus errores y desaciertos.

³⁹ Si bien estos conceptos son de gran utilidad en el análisis y nos permiten caracterizar en las grandes líneas a cada uno de nuestros personajes, eso no significa de ninguna manera que cada uno está encasillado en una categoría. La realidad es mucho más compleja: cada personaje por sus condiciones sociales y culturales es a la vez cómico, músico y teatrero de la calle.

3.1.- Los Cómicos y la risa

Mijaíl Bajtin dedica sus estudios a las características de la risa, en el contexto medieval y en el Renacimiento. Nuestro propósito es utilizar sus concepciones para entenderlas en las condiciones actuales y detectar los rezagos de saber popular y comicidad carnavalesca.

¿Cómo se construye la idea de la risa en las actuales culturas cómicas urbanas?

Según Bajtin, en la actualidad la risa es considerada solamente desde su carácter más banal, desde el divertimento, ha perdido su carácter de existencia espontánea vinculado con una conciencia de lo artístico; su aspecto renovador y regenerativo ha quedado bajo el dominio de las culturas dominantes. De la misma manera el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones, ha sido olvidado. “La risa no ocupa sino un lugar modesto,...la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas, pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesa contemporáneas.”⁴⁰

Carlos Bonfim, en su libro *Humor y Crónica Urbana*, considera que la risa sigue cumpliendo un papel fundamental en nuestras sociedades, aunque con menos fuerza que en la época medieval “No se trata ya de aquella risa, fundamentalmente material y corporal,

⁴⁰ BAJTIN, Mijaíl. “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Alianza Universidad. 1987

que expresaba una cosmovisión. Sin embargo una breve mirada a las expresiones coloquiales relativas a la risa nos recuerda su carácter vital.”⁴¹

En la Edad Media el humor carnavalesco se caracterizaba por ser, un patrimonio del pueblo, universal y general, donde el mundo entero era cómico y era percibido como un aspecto jocoso. En la época moderna, nos dice Bajtin, ese carácter universal y general de la comicidad se trastoca y toma un carácter individual donde el actor principal ya no es el pueblo sino un autor satírico que sólo emplea el humor para sí mismo, colocándose fuera del objeto aludido.

Con el paso a la modernidad, se excluye casi por completo al humor popular; la risa popular que se teje en las calles y plazas pasa desapercibida; la idea de la risa se deforma, y de ser un hecho natural, una reacción natural, pasa a ser un producto de la influencia de la estética y de la cultura dominante. La risa se traslada a los grandes teatros con los mejores comediantes; subyace la idea de que no puede ser producida por cualquier bufón, y que necesita de un artista especializado que genere sus obras bajo un orden estético.

De acuerdo con Bajtin, los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre tardo medieval y renacentista. La risa acompañaba las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana, los bufones y los tontos asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos. Los

⁴¹ BONFIM, Carlos. “Humor y crónica urbana, ciudades vividas, ciudades imaginadas” Abya – Yala. Quito. 2003.

aspectos cómicos y serios de la divinidad, del mundo y del hombre eran según todos los indicios igualmente sagrados y oficiales.

Los cómicos ambulantes no eran parte de una forma artística de espectáculo teatral, eran y formaban parte de la vida cotidiana de los seres, eran bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida y como tales encarnaban una forma especial de ser, tanto real e ideal. “Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.”⁴²

“Cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas, unas más temprano, otras más tarde, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.”⁴³

Se construye el imaginario de los cómicos y payasos ambulantes, como simples imitadores, al margen de la idea del arte, no como artistas, sino como tristes representantes de lo popular, de viejas tradiciones y negativas costumbres.

En la actualidad los cómicos y payasos ambulantes viven entre sus personajes y la vida real, representan al pueblo y son parte del pueblo. Se sitúan como diría Bajtin, entre la vida y el arte. A pesar de la existencia de teatros y sitios distintivos creados para el

⁴² Bajtin. Op. Cit. Pág. 13

⁴³ Bajtin. Op. Cit. Pág. 12

espectáculo, la cultura popular sigue experimentando con sus iniciales prácticas cómicas, en la “calle”, en esa unión indisociable entre el cómico y el pueblo, se siguen tejiendo imaginarios y prácticas culturales.

Las calles se abren como espacios para la risa. “Nos reímos de lo disparatado, nos reímos a causa del reconocimiento y, según el caso, la comparación. Lo cómico aparece, nos dice Freud “primeramente como un involuntario hallazgo que hacemos en las personas; esto es, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos” Nos reímos de lo excesivo e inapropiado: la exageración característica de la pantomima y del clown contrasta con nuestros gestos cotidianos”⁴⁴

La risa se mofa de los propios burlones. Los cómicos imitan los aspectos más comunes de la vida cotidiana; el propio comediante no se excluye, ni excluye a los otros, ya que, la risa se identifica con las acciones y actuaciones ridículas o no de los actores comprometidos. Como formas de ser de la cultura popular, sus expresiones son rezagos de la cultura cómica carnavalesca.

3.2.- Los cómicos y músicos ambulantes del Centro de Quito.

Las manifestaciones discursivas, creativas de los cómicos ambulantes, son prácticas culturales realizadas en un espacio, en un contexto. Sus espectáculos o representaciones

⁴⁴ Bonfim, Carlos. “Humor y crónica urbana” Quito Abya-Yala. 2003. Pág. 25

permiten la creación de imaginarios sociales, no sólo alrededor de los mismos cómicos, sino también de la ciudad y de sus espacios.

El Centro Histórico de Quito, sus calles, plazas, parques y recovecos, ha sido considerado, como el ágora de teatreros y músicos populares, y cómo el laberinto de sueños, fantasías, tradiciones y leyendas: imaginarios, creados por los habitantes de la ciudad.

Se siguen escuchando misteriosas leyendas de hombres y mujeres; de sabios, bohemios, locos y prostitutas; de apariciones y enigmáticas muertes. Imaginarios creados por los habitantes de una ciudad para construirla a su imagen: “el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias, por parte de los ciudadanos, es producto de su intercomunicación social. Esto no quiere decir algo distinto a reconocer que la ciudad es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños”⁴⁵.

Escuchamos aún las antiguas hazañas de cantores populares, vagabundos y lunáticos, que siguen vivos en la memoria de los habitantes de la ciudad de Quito, y que, se han convertido en el referente de algunos cantautores y cómicos populares. Ese es el caso de Fabián Velasco Andrade el ahora “Hombre Orquesta”.

⁴⁵ SILVA, Armando, *Imaginarios Urbanos. Cultura y comunicación urbana*, Tercer Mundo Editores, 3ra ed., Santafé de Bogotá, 1997.

3.2.1.- El Hombre Orquesta.

Fabián Velasco Andrade, perteneció al grupo de teatro “Perros Callejeros” y en la actualidad representa al “Hombre Orquesta”.

Cuenta Fabián Velasco: *“El hombre orquesta viene de un hombre orquesta antiguo, de uno que la revista del municipio recoge, de un Rosalino Poveda⁴⁶, un hombre que tenía varios instrumentos en su espalda, tocaba música nacional y desarrollaba su actividad en las cantinas, pasaba el sombrero y recuperaba lo que era necesario. De niño yo sabía venir a ver los espectáculos en el Centro, una tarde vine con mi padre y vi un hombre con varios instrumentos. Me emocioné y desde ese momento supe lo que quería; trato de resucitar en Quito al “Hombre Orquesta” antiguo, como una ave fénix que trata de recoger las cenizas de Rosalino; yo parto de la charla popular, del que ofrece venderte crema de oso y sólo te da vaselina. Estoy en búsqueda constante de lo popular.”⁴⁷*

Es un personaje que cuestiona mientras divierte. Su escenario es especialmente la calle García Moreno en el Centro Histórico de Quito. Se acompaña de diferentes instrumentos musicales pegados a su vestimenta. Con cada movimiento del cómico se escucha un sonido armónico. Destaca el sonido del saxofón.

El Hombre Orquesta es un personaje dinámico que se caracteriza por la facilidad con la cual se expresa corporalmente, sus movimientos y gestos son dimensionados gracias

⁴⁶ “Rosalino Poveda Borja fue muy conocido en Quito, amenizaba las horas toledanas en fonduchas y tabernas, en menos prosaicos restaurantes y hasta en hoteles de tercera clase, produciendo el repiqueteo y sonsonete de la característica bulla de sus complicados instrumentos que sus manos y pies manejaban con destreza orquestal.”

Andrade, Alejandro. “Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus celebres personajes populares” Quito-Ecuador. 1999.Pág. 153

⁴⁷ Entrevista con Velasco, Fabián “El Hombre Orquesta”.

a los accesorios que lleva en su cuerpo. La vestimenta es elaborada por el mismo actor, su traje de una sola pieza incluye retazos de colores, tirantes, bordas colgadas a los lados del pantalón, amarillas y rojas, siempre utilizando colores fuertes, incluye también dos cuerdas que se enganchan a sus botas, una a cada lado, estas cuerdas al mover sus pies y piernas le permiten tocar el bombo y los platillos, en sus manos sostiene el saxofón o el charango; usa unas gafas con vidrio y otras sobrepuestas sin vidrio y un sombrero negro.

El aspecto del espacio escénico se abre, de acuerdo a donde se arme el espectáculo y a los distintos accesorios de utilería que en este caso el Hombre Orquesta necesite para montar su obra. En el centro del ruedo el personaje se ve acompañado de una pequeña canasta para recoger sus ganancias, del estuche de su saxofón y otros accesorios e instrumentos musicales.

El Hombre Orquesta divide su espectáculo en tres partes; en un primer momento, Fabián empieza explicando como se construye físicamente el personaje y el valor de sus instrumentos musicales, así como también, el tipo de música que interpreta. El actor prefiere interpretar música popular tanto de la sierra como de la costa, sanjuanitos, capishcas, ritmos afro con mambo, candombe etc. La parte central de su espectáculo se abre con narraciones acompañadas con un tipo de música especial. En el clímax de su actuación el actor explica los fundamentos de la narración contada y su sentido político.

Las narraciones muy cercanas a la verdad, tienen que ver con las realidades y coyunturas de la vida política del pueblo y el país y son dichas con mucha ironía.

Bergson, explica que la ironía consiste en anunciar algo como debería ser, fingiendo creer que así es en realidad⁴⁸. Es lo que hace Fabián, utiliza un doble discurso, aborda un tema por lo general real, y lo traslada a la risa y la burla. Discute sobre los problemas sociales y critica toda forma de corrupción. *“Sé que en mis espectáculos utilizo dentro del discurso la sátira y la ironía, esto permite que el público se ría pero que también reflexione”*.

De acuerdo con Fabián, su personaje el Hombre Orquesta es parte de la cultura popular. Considera la vertiente popular como una fortaleza. *“El Centro Histórico tiene su fortaleza en la cultura popular, representa los siempre pordioseros, los payasos populares, los charlas, los brujos, los hierberos; considero ahí descansa su esencia”*.

El Hombre Orquesta ofrece a Fabián Velasco su posibilidad de trabajar y sobrevivir mientras contribuye a elevar la conciencia de sus conciudadanos. El personaje denuncia con ironía los sucesos o situaciones que se dan en el país, *“yo siempre estoy denunciando y cuestionando las irregularidades y sinvergüencerías del gobierno y del congreso, y de todos quienes manejan mal este país”*.

El Hombre Orquesta a través de sus representaciones, cuestiona los prejuicios sociales, la violencia, al gobierno; maneja un discurso, como él dice, irreverente. *“Rosalino en el siglo XVI, se cree, inventó el charango como burla a la guitarra española. Lo que hago yo es manejar la sátira, la ironía, trato de que el público se ría del dolor, denuncio, trato de dar la contra a la propaganda oficial. Utilizo la irreverencia”*.

⁴⁸ Henri Bergson, La risa “Ensayo sobre el significado de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1991, Pág. 14

Fabián nos dice también, que en sus manifestaciones artísticas reside un humor popular que se desprende del saber popular.

Con la modernidad, se ha excluido casi por completo el humor popular, la risa popular que se teje en las calles y plazas pasa por desapercibida. Pese a todo encontramos aún en estos espacios de lo popular representantes de aquel humor carnavalesco. Los cómicos ambulantes son y forman parte de la vida cotidiana. Son bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida y como tales encarnan una forma especial de ser, tanto real e ideal.

Testimonio de Fabián Velasco: *“Yo soy el Hombre Orquesta y soy Fabián Velasco, el hombre orquesta al igual que Fabián están en contra de la violencia de los metropolitanos, de la corrupción de los políticos, el hombre orquesta es un popular en toda la expresión de la palabra, sus chistes, hazañas, canciones, son parte de las experiencias mías y del pueblo. Mis chistes son para la gente y se desprenden de la gente. Fabián es un popular, es como la gente de aquí, del Centro, de los sectores populares, tanto medio grotesco, callejero, charla, se lleva con los mendigos, los vendedores ambulantes, los pobres, y al igual que ellos trata de ganarse el pan de cada día”*.

La cultura popular aún sigue experimentando con sus iniciales prácticas cómicas en la “calle”. En esa unión indisociable entre el cómico y el pueblo, se siguen tejiendo imaginarios y prácticas culturales. *“Trato de que el público se ría de algunas cosas que son dolorosas pero que son tan chistosas, porque así mismo es la vida”*.

Lo importante nos dice Fabián, no es ser grande o poderoso, basta simplemente con saber utilizar las destrezas, manejando juegos de ingenuidad y astucia. La historia del Tío Conejo:

“Esta es la historia del Tío Conejo, que no conforme con su porte ha hecho una cita con Taita Dios. Diosito le ha dicho vendrá pues conejo un 21 de julio a eso de las 7:30 de la noche.

Tío Conejo en su casa se ha cepillado el rabito, se ha alisado su pelito y se ha engomado los bigotes, y ha llegado hasta el altísimo cielo:

Buenas noches, Buenas noches Santo Taita Diosito, ya llegué! Yo soy el conejito, soy tan guapo, soy tan lindo, pero ¿porqué soy tan chiquito?.

Y Dios que es tan grande, tan inmensamente poderoso le queda viendo al conejo: Así que usted no está conforme con su porte, tamaño, forma y diseño, tan bueno Tío Conejo; pero si usted quiere crecer, me va a traer hasta este alto cielo cuatro pieles: de tigre, mono, lagarto y culebra. Si Tío Conejo me trae estas pieles acá, yo que soy amo y señor le cumpliré sus deseos.

Buenas noches señor lagarto, tu siempre me has querido comer y hoy es tu oportunidad, venga usted señor lagarto vamos a jugar fútbol, el lagarto entonces venía por el río hasta la orilla, y el conejo estaba desorientado, sin saber que hacer, hasta que encontró una piedra redonda con forma de balón, y cuando el lagarto llega a la misma orilla del río dispuesto a pegar su primer cabezazo, la piedra en la tetuna le ha pegado, lagarto cae ahogado, conejo lo corta, lo pela y se lo lleva.

Va en busca del tigre. Buenas noches señor tigre. Responda pues mal educado! Buenas noches! ¿Tú sabes que esta noche va a ver tormenta, trueno, rayo y centella? ¿Sabes o no sabes? No, no sé... responde.

El tío tigre tan grandote ¿dónde iba a esconderse? Yo que soy tan chiquito ve.....aquí no más me voy a meter. Tío tigre déjate amarrar en este tronco de tabla de madera de árbol.

Dice que tío tigre solo por jugar y demostrar su poder se deja amarrar las dos patas delanteras, y así, para el conejo fue un poco más fácil amarrarle la tercera y cuarta pata.

Así queda el tigre amarrado al árbol como cuy, sólo los ojitos podía mover. Conejo por detrás con un garrote la tetuna le ha pegado, el tigre cae, conejo lo corta, conejo lo pela.

Se acerca luego a los monos. Los monos estaban comiendo, Tío Conejo coge un machete y juega con él, pasa el machete por su cuello por delante y por detrás, mono hace lo mismo, solo que del lado filo, mono cae degollado, conejo lo corta, lo pela y se lo lleva.

Allá a la lejanía donde dormían las serpientes, Tío Conejo haciéndose el que duerme, pero con chulla ojo lo observaba todo, culebra se despierta, culebra ya no puede, culebra irguiendo su pose, en ese momento, conejo pone sus garras en los ojos a la culebra, la ha clavado, culebra cae, conejo le corta, la pela y se la lleva.

Aquí está el conejito, aquí están las cuatro pieles, ahora si Diosito, Diosito, hazme crecer aunque sea un poquito, y Dios que es tan grande, en el alto cielo, no lo podía creer, cómo conejo siendo de ese porte, le traiga la piel del tigre, del mono, del lagarto y la culebra.

Si yo a conejo le hago crecer hasta yo mismo que soy Dios podría dejar de serlo, y en su inmenso poder todo gigante, se acerca tembloroso ante conejo, le ha tocado su colita, le ha acariciado su lomito, lo ha cogido de las orejas y lo ha zarandeado, y desde el mismo cielo lo ha dejado caer.

Es por eso que desde siempre el conejo ha sido así: las orejas largas, los ojos rojos del llanto y pena, y las patas delanteras churrucuticas de tremenda caída, que lo tocó desde el mismo cielo hasta el alto suelo.

Tanto aplauden que así mismo cayera, otra sería la historia, en esta canasta lindo se recibía el sucre, el billete cafecito de veinte sures, lindo estaba el sucre en mi casa, lindo estaba el sucre en mi ciudad, lindo estaba el sucre en mi país, en eso no más ha venido el taita dólar, y el sucre, a nuestros riales, al medio, al calé que estaba en mi casa, en mi ciudad, en mi país, ha venido el dólar, llucshi, en nuestra propia casa señor, y esto no es invento mío.

La historia trata de un pequeño conejo (país) que tiene todas las posibilidades para surgir, sin embargo existe un poder más grande, “Taita Dios, taita dólar” que por temor lo limita, para que después no se convierta en un peligro.

En la historia, el Hombre Orquesta menciona al sucre y lo relaciona con el dólar, de manera nostálgica atrae los recuerdos de un mejor pasado antes de que el dólar como moneda entrara al país. Le dice al dólar "llucshi", fuera, negando la moneda impuesta.

Las representaciones creadas por los cómicos ambulantes no sólo hablan de una realidad social, económica y política sino que también generan las condiciones para que el

público receptor pueda compartir con el cómico y el resto de la sociedad su impresión, reflexionar alrededor de lo dicho y abrir el espacio para la opinión, así los espacios donde los cómicos dan a conocer sus prácticas discursivas serán instancias donde se interpela la realidad social.

3.2.2.- Félix, “El Chifle”

El performance callejero se caracteriza ante todo por procurar un encuentro con el “otro”, los cómicos ambulantes se nutren de la gente, para Félix su espectáculo cobra vida gracias a sus espectadores, los chistes que él realiza se desprenden de la vida cotidiana, de la calle y de su público.

Cuenta Félix Ordóñez conocido como “El Chifle”: *“cuando yo armo mi espectáculo la gente arma un ruedo a mi alrededor, en ese momento yo me conecto con la gente, porque armo mis chistes, mis gracias alrededor de la gente. La gente me apoya porque les gusta mis chistes, si no les gustara lo que hago simplemente no me verían.”*

Víctor Vich en su libro “El discurso de la Calle” realiza un estudio sobre “las performances callejeras de los cómicos ambulantes, para analizar su función en la formación de opinión popular a través de la construcción de nuevos espacios para enunciar.”⁴⁹

⁴⁹ Vich, Víctor, El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2001, Pág., 13.

Víctor Vich explica que a diferencia de lo que entendemos como teatro, la performance oral privilegia más al sujeto productor que al guión en el cual se basará la representación. La performance es una actividad interactiva donde a través de diferentes medios, el público resulta siempre integrado en la representación que se está construyendo. En este sentido, mucho más que realizar un tipo de teatro callejero, los cómicos ambulantes son performers pues durante sus actividades lo fundamental reside en la libertad con la que se manejan las historias narradas dentro del contacto con las personas que tienen como público.⁵⁰

El performance oral se construye de tres aspectos fundamentales; el sujeto prima sobre el guión; el público forma parte del espectáculo, y antes que teatro callejero es performance.

Las representaciones creadas por los cómicos ambulantes son performances, la performance se caracteriza por involucrar al cómico y al espectador en el espectáculo, los dos son partícipes en la obra; antes que el guión prima el sujeto, los cómicos ambulantes se caracterizan por armar sus espectáculos en base a la improvisación o a la reproducción de historias ya contadas y ahora memorizadas por estos; y por último, las representaciones de los cómicos ambulantes son performances antes que teatro de la calle, porque éstos al no tener un guión que es lo que caracteriza a las obras de teatro, narran historias orales con libertad, es decir, no manejan una linealidad entre el actor, el guión y el público como receptor, que es una de las características esenciales del teatro de salón.

⁵⁰ *Ibíd.* Pág. 50

“Por tratarse de un espectáculo callejero situado en medio de una ciudad, y por lo tanto en una zona de constante tránsito de gente, el público de por sí es muy heterogéneo y variado. Personas de diferentes edades, géneros, clases sociales, razas, y realidades culturales suelen detenerse un rato a escuchar a los cómicos. Sin embargo, se trata básicamente de un espectáculo dirigido hacia los sectores populares y a la vez producido por ellos.”⁵¹

Félix el Chifle: *“Cuando yo armo mis espectáculos, veo a personas de toda clase, a estudiantes, a padres de familia, a las amas de casa, a los lustrabotas, al enternado, a las jovencitas, a bastante gente, yo me acerco les molesto y se ríen, todos se ponen a mi alrededor y ven lo que hago, me siguen la corriente y a veces hasta me molestan”*

El performance es un arte sin jerarquías, asisten personas de distintas clases sociales, el hombre, el maestro, el trabajador, el obrero, el niño, el mendigo, el loco, el vendedor ambulante, el turista, etc., en un escenario que es la calle.

Para Vich, los cómicos ambulantes más que actores son narradores orales de historias, y mucho más que actuar, su actividad principal reside en poner en la esfera pública diversas historias sobre la vida cotidiana en la ciudad⁵²,

“[...]cuento historias acerca de lo que me ha pasado o de lo que he visto en todo este tiempo, o sino trato de improvisar en el momento que estoy actuando, usted sabe hay

⁵¹ Vich, Víctor, Op Cit. Pág. 33

⁵² Ibíd. Pág. 50

veces que uno puede ver algo que se puede hacer gracioso en ese momento, por ejemplo, digamos que una mujer está por ahí discutiendo, entonces yo recreo eso y lo hago gracioso y la gente se ríe, y de lo que está bravo se le quita la ira y viene a verme, o digamos que le hago la conversa a un espectador, y le voy sacando a él cosas graciosas, verá la risa uno la va recreando y construyendo acá mismo, y la gente es parte de eso”.

Dentro del estudio de las performances Vich presta gran atención a la actividad oral y el papel que juega la improvisación. Los cómicos ambulantes, muchos de ellos comentan que su arte se basa en la improvisación “dentro de cada performance cada cómico improvisa muchísimo, interactúa con el público de diferente manera y está constantemente renovando los cuentos que suele narrar, pero también es igualmente cierto que ninguno se reconoce como el autor de dichas historias y que todos afirman que las aprendieron de otros”⁵³.

“Verá muchas de las historias que yo cuento, he escuchado en mis viajes, acá por Ambato, por Santo Domingo, por Manta, y son chistes que no sólo son míos, sino también de unos amigos que también ya los habían escuchado, si no que lo interesante es la sal que cada uno le va poniendo a los chistes, o de lo que uno va viendo hace los chistes o las gracias”.

Según Víctor Vich, los cómicos ambulantes son, en su mayoría, migrantes andinos que han desarrollado un tipo de actuación callejera que se halla ampliamente difundido en los sectores populares.

⁵³ *Ibíd.* Pág.33

En el Ecuador los cómicos ambulantes son en su mayoría migrantes de la costa y de la sierra, que han desarrollado un tipo de actuación callejera que se encuentra ampliamente difundido en los sectores populares. Félix, nos contó como en el Centro Histórico se encuentran varios cómicos populares o como él los llama “payasitos o callejeros” que vienen de todas partes del país, especialmente de las provincias, nos ha contado también que los payasitos son en su mayoría indígenas.

Félix aclara, *“últimamente en el Centro, así como en otros sectores, han venido una gran cantidad de comediantes extranjeros, especialmente colombianos. Un día yo estaba tratando de trabajar por el parque de El Ejido, cuando un colombiano me acabó de insultar diciendo que ese era su puesto y que si yo quería trabajar ahí debía ganarme mi espacio o hablar con una señora que estaba a cargo, yo no entendí muy bien, lo que si creo es que yo le caí mal al tipo y sin darle motivo, realmente desde que uno no puede trabajar aquí en el Centro, uno tiene que ganarse la vida en otros sectores, o como yo estoy pensando y ya lo he hecho, es ir de ciudad en ciudad ganándome la vida, eso se puede hacer en las fiestas de cada ciudad, donde la represión es menor. Ahora por ejemplo. Yo me tengo que esconder para trabajar, los policías le pegan a uno y la gente a veces nos defiende”*.

Las actividades que realizan los cómicos ambulantes podrían ser vistas como múltiples mecanismos que han utilizado los sujetos para lidiar con la pobreza y con la indiferencia social. Dichas actuaciones cuentan como característica básica lo que bien podría llamarse una economía del humor, es decir, el interés de intercambiar un conjunto de representaciones irónicas de la realidad social por dinero en efectivo.

“Yo realmente empecé a trabajar hace siete años, yo tengo 25 años, desde muy jovencito he salido a la calle a ganarme el pan, yo vengo de Manta, he probado toda clase de trabajos, le diré yo fui hasta ratero, yo me arrepiento de haber hecho daño, pero usted sabe que la vida es dura y uno tiene que comer, la familia tiene que comer, yo no sabía que hacer de mi vida, hasta que gracias a Dios descubrí que el humor era lo que yo quería, no es pecado andar por las calles haciendo reír, yo no sé porqué acá les molesta tanto, que quieren que haga uno, la vida es dura y uno tiene que trabajar, ahora está malo el trabajo, ya no se recoge lo que se recogía antes en el sombrero, y la pobreza es grave, a veces nos obliga a hacer cosas que no queremos hacer. Fuera bueno que eso entendieran y nos dejaran trabajar”.

A la oralidad se la identifica como una posibilidad de sobrevivencia, los cómicos ambulantes cuentan sus bromas o chistes a cambio de dinero en efectivo. El hacer reír para la mayoría de los cómicos ambulantes significa una manera de ganarse la vida, y al mismo tiempo crear las posibilidades de un futuro mejor, ellos reconocen que la situación es difícil y desigual entre las personas, y que, el hacer bromas en la calle es para muchos una forma de marginalidad e informalidad.

3.2.3.- Carlos Michelena

A mediados de los años setenta, Carlos Michelena, un actor hastiado de los espacios teatrales formales, decide usar las plazas públicas de Quito como escenarios. Así, se

convierte en el máximo representante (monarca indiscutido, según Francisco Febres Cordero) de una suerte de teatro informal en el Ecuador.

En *Parias, Perdedores y otros Antihéroes*, un artículo de Francisco Febres Cordero, Carlos Michelena es el actor principal. De manera jocosa el escritor va relatando la vida de Michelena; sus aciertos y desengaños, su abuela, su madre, las empanadas, los caramelos, y el teatro.

“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. Y leyó, leyó mucho, ya sin robarse sino pidiendo prestadito no más. Y se nutrió de sus conversaciones con sus amigos intelectuales, también, pero sobre todo de las clases que en sus nocturnidades tenía — tiene con sus pares: los pobres más pobres de su barrio, los borrachos, los ladrones, las prostitutas, los guambritos fundadores.

En ellos se ve, en ellos se refleja. Y por defenderlos en su teatro y en la vida ha sufrido mucho más carcelazos y hasta un exilio: tuvo que largarse a Bolivia, huyendo de la persecución policial.

Pero ahora que soy famoso, dice, ya no me dan culetazos ni trompones en la cara; ahora los señores policías me pegan con consideración. No ha perdido su humor y conserva

su amor: una muchacha a la que conoció en un bus y que le ha dado dos hijos. No fuma. Se cuida mucho en el trago. Y no come caramelos...⁵⁴

El teatro popular en nuestro país se ha caracterizado por representar la realidad a través de un discurso con lenguaje propio, un lenguaje que identifica al teatrero con su público. El teatro popular no deja de ser un arte, simplemente es un tipo de práctica que se enmarca en otros escenarios, lo cual evita jerarquías, porque en este "teatro pobre" se reúnen personas de distintas clases sociales.

Al hacer referencia a los "teatros populares", Jerzy Grotowski postula en "Hacia un teatro pobre": "Encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin espacio separado para la representación, sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor - espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva"⁵⁵.

Carlos Michelena con un maquillaje blanco de vaselina y zinc, para acentuar sus gestos "No requiere de infraestructura. Su precario utilaje, vestuario y máscaras son así su estricta infraestructura que cabe en un maletín de mano."⁵⁶

Los teatros de la calle trabajan de manera directa con el espectador, el público no permanece como un espectador pasivo, son incluidos por el actor en el drama.

⁵⁴ Febres Cordero, Francisco. Carlos Michelena entre la sal y el dulce. En Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus celebres personajes populares. Quito-Ecuador. 1999. Pág. 61

⁵⁵ GROTOWSKY, Jerzy, Hacia un teatro pobre, Siglo Veintiuno editores, México, DF, 1974, Pág. 13

⁵⁶ IBARRA, Hernán, La otra cultura, imaginarios, mestizaje y modernización. Abya- Yala. 1998. Pág. 93.

La diferencia entre los performances que realizan los cómicos ambulantes y, el teatro callejero consiste en que en el performance el cómico como sujeto prima antes que el guión, pues en general el cómico ambulante crea sus espectáculos desde la improvisación, mientras que, el actor popular actúa a partir de un guión. Esta diferencia tiene su origen en que el cómico ambulante por lo general no tiene una escuela previa de teatro, al contrario del teatrero popular que ha salido a la calle desde la academia de arte y teatro. Tienen sin embargo importantes puntos comunes: tanto en el performance como en el teatro popular, el público forma parte del espectáculo que es creado, en ambos casos, desde la vida cotidiana y la realidad social.

Carlos Michelena inicia sus estudios en teatro en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pero su condición social y sus experiencias de vida, lo hacen abandonar el teatro de salón y tomar las calles como escenarios. A través de sus sketches michelinescos se ha convertido en un portavoz de un discurso político y social. Según el actor, su discurso político nunca ha obedecido a políticas e ideologías específicas o partidistas, más si a su pueblo.

Para sus sketches utiliza elementos de la vida cotidiana, los más populares, reivindicando la condición popular del pueblo y teatralizando a personajes comunes como al borrachito, la vendedora, la ama de casa, etc.

El representar a personajes comunes, que hablan desde sus experiencias y fracasos, ha hecho que sus espectadores se identifiquen con los personajes y las obras montadas. Sus

personajes y sketches michelinescos ya son parte del imaginario social ecuatoriano. ¿Quién no conoce a Michelena? ¿Quién no ha tomado como referencia a este artista popular?

Testimonio del Hombre Orquesta: *“Yo siempre digo que soy hijo de papá Michelena, el me enseñó a distinguir la calle como un espacio totalmente idóneo y libre para desarrollar este tipo de teatro, no es un teatro formal pero tiene muchos elementos del teatro de salón, el nivel de energía de un teatrista de la calle es tratar de dilatar a lo máximo el movimiento. En el teatro callejero entras en contacto con el público, donde por las condiciones normales de ruido debes alzar más la voz, y muchas veces conversar y mencionar al espectador para que se sienta partícipe de la obra; te conviertes en actor y director a la vez”.*

Mauricio Estrella “Manicho”, quien formó parte del grupo “Los Perros Callejeros”, dice también haber recibido la sabiduría del maestro Carlos Michelena. “Manicho” al igual que su maestro, utiliza la risa como recurso indispensable; realiza sus actos en el parque de “El Ejido”. Según el actor, sus espectáculos apelan a la reflexión del público. Representa a personajes cotidianos como los jóvenes, los guambras alcohólicos, los migrantes, las mujeres.

En el teatro de la calle, el emisor no siempre será el teatrero, ni el receptor el público, en este tipo de presentaciones ambos participantes actúan de manera simultánea, en interacción, generándose una relación circular de comunicación, la unidireccionalidad queda de lado.

El teatro de la calle se presenta estructurado de dos grandes componentes: el literario, (el texto), y el espectacular, (la representación). Estos dos elementos conformarán el hecho teatral como una forma de comunicación imaginaria y compleja de dos fases asociadas que integran en su estructura de sentido, códigos y significados y dan vida y entendimiento a la obra.

Los teatreros de la calle se caracterizan por manejar un lenguaje básico, popular, fácil de entender y redundante. Sus representaciones incluyen palabras y frases populares que dan cuenta del tipo de público receptor. El texto o discurso de la representación va acompañado de movimientos y expresiones que hacen más vivaz la actuación. Está cargado de significación y sentido bajo las condiciones culturales del público espectador.

Carlos, en su representación de “el policía” por ejemplo, trata de denunciar la violencia policial, el maltrato y el abuso de poder. A través de sus representaciones apela a la conciencia y lo hace con un tipo de discurso popular que no inventa o imita pues maneja naturalmente los mismos códigos que su público. El resultado es evidente:

“la gente, el público me defiende cuando vienen los señores policías o, alguno de esos abusivos que lo único que hacen es abusarse del pueblo, del pobre, sólo porque tienen el uniforme”.

La interpretación que cada persona realice del discurso o de la obra teatral dependerá de su particular código cultural de valores. Las formas representacionales de los cómicos ambulantes obedecen a un sentido cultural y a un lenguaje común. Se trata de una

apropiación o manejo de los códigos, una adaptación que podríamos llamar social o cultural.

“Un código es un sistema de significado común para los miembros de una cultura o subcultura. Está compuesto de signos (por ejemplo, signos físicos que representan algo diferente de ellos mismos) y de reglas o convenciones que determinan cómo pueden ser combinados para formar mensajes más complejos”⁵⁷

Los cómicos ambulantes buscan la risa de su público, buscan oír reír a los espectadores, es normal oír repetir a los cómicos ambulantes hasta con insistencia que la risa es buena, que libera el alma y que es un remedio para la tristeza y la pena. Según Bergson nuestra risa siempre es una risa de grupo: “no saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados, ...Por muy espontánea que se la crea, la risa siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad entre otros rientes efectivos o imaginarios”⁵⁸.

Pero, la risa no sólo nace con el ánimo de entretener según señala Bergson sino que el artista con su obra crea algo diferente de las demás obras, “por su carácter de generalización y por su inconsciente propósito de corregir e ilustrar”⁵⁹ La risa que se advierte en estos cómicos callejeros tiene una función “propositiva”⁶⁰ Las obras de teatro y

⁵⁷ Fiske, John “Introducción al estudio de la comunicación” 1982. Pág. 14

⁵⁸ Bergson, Op. Cit., Pág. 14

⁵⁹ *Ibíd.* Pág. 128, 129.

⁶⁰ Bonfim, Carlos. “Humor y Crónica urbana”. Pág. 26

la música por tanto se presentan como una estrategia discursiva que, “al desordenar o desestabilizar un estado de cosas, propone otro orden utópico”⁶¹, igualmente legítimo.

La risa es cuestionada porque puede traer consigo, la descalificación de lo serio, la banalización de lo sagrado y, la inhabilitación formal de las instituciones políticas y sociales. “La risa cuando desmitifica, cuando desacraliza, propone la destrucción o el cuestionamiento de una determinada imagen o de una determinada práctica social”⁶². La risa es peligrosa, porque aglutina grupos, hombres que a través de sus palabras empiezan a tener poder, y cuestionar ciertos estamentos de la política, de la sociedad, del día a día.

Según Víctor Vich el cómico de la calle se enmarca siempre en posibilidades ideológicas discursivas de acción, que obedezcan a su ser político e ideológico. Por esta razón, el humor que caracteriza aquellos textos, puede ser visto como negativo, porque propone la destrucción o el cuestionamiento de una determinada imagen política o práctica social. “Pues estaríamos ante una risa que se construye a partir de la violación de una regla”⁶³

Carlos reconocido por sus representaciones, logra después de unos años ya no solo trabajar en las plazas y parques del Centro de Quito, sino también en la televisión. Sin embargo, el trabajar en esos medios de información, según el actor, no ha provocado que abandone su convicción y humildad, ni las calles, ni a su público, no ha olvidado su condición popular, a la que tanto rememora y de la que dice sentirse orgulloso.

⁶¹ Ibíd. Pág. 26

⁶² Ibíd.. Pág. 27

⁶³ Eco, Umberto, Lo cómico y la regla, en la estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen, 1986.

Carlos Michelena, actor callejero por excelencia, es en el presente, el representante más importante del teatro de humor crítico presentado en las calles. Sus innegables cualidades histriónicas, la posibilidad de manejar los mismos códigos que su público, y su compromiso político y social con las esferas populares, es la razón, para que ciertos actores populares lo tomen como referencia. Fomentándose así, un arte callejero con altiveza. Grupos como “La Vereda”, “El Teatro del Aire”, “El Circo Invisible”, “Los Perros Callejeros”, “El Zaguán”, etc. son agrupaciones que parecen querer resignificar la idea del trabajo callejero y la posibilidad de encontrar en la calle el espacio propicio para el arte.

3.2.3.- Jaime Guevara

Jaime Guevara, reconocido también como el “cantor de contrabando” ha sido un defensor de los derechos humanos y la justicia. Las letras de sus canciones están marcadas por la ironía, canciones que se burlan de la política como expresión de un poder corrupto y corruptor, contra la injusticia y violencia social.

“Jaime Guevara creo es un hombre que cantaba hace treinta o más aquí en la esquina del Dorado, y le decían “el chamo” porque era uno de los más jóvenes de aquí, pasaron los años y el canto no se me pasó jamás, no se me fue nunca el amor a la justicia y a la verdad. Tampoco se fue la bronca por las numerosas personas del pueblo que vi asesinar en las calles, en las manifestaciones, y la impunidad con la que los asesinatos se repitieron”⁶⁴.

⁶⁴ Jaime Guevara. Entrevista, abril, 2005.

Hablar de Jaime es también hablar del humor, la paradoja, lo cotidiano y la sátira. Jaime Guevara asegura no sólo escribir canciones sobre temas sociales, argumenta que en sus composiciones integra diferentes aspectos como, la vacilada, el humor, lo cotidiano. *“Hay cosas muy duras sobre las cosas que se puede hablar, pero si les pones humor le llega mucho más a la gente. Es que si te pones a hablar una sarta de realidades, por más verdades que sean, no suscitas una reacción emotiva en la gente, y peor en su pensamiento, no le entras, le estás dando papas sin ají”*⁶⁵

Jaime Guevara, dice haber intentado siempre poner al servicio del pueblo su guitarra, así, más de una vez, ha caído bajo las botas de la represión. Durante estos treinta años de luchar mano a mano con el pueblo, Jaime Guevara considera haber ganado algunas luchas.

*“Yo me siento parte del Sur aunque no haya nacido en el Sur, porque todo el arranque de mi carrera como cantante fue en la Concha Acústica de la Villa flora. Acompañé con mi guitarra en la toma de tierras de algunos barrios del Sur. Yo estuve en la toma de tierras cuando recién “La Lucha de los Pobres” no era un barrio, levantaron casuchas de tabla y latón, y justamente hice una canción, el himno para la Cooperativa “La Lucha de los Pobres”, y viví esos días y noches de angustia con los pobladores de allí que trataban de defender su conquista. Se trataban de defender ante las bandadas de policías que rodeaban y estaban a punto de atacar en cualquier momento, finalmente los pobladores se salieron con la suya, ganó la justicia por esta ocasión.”*⁶⁶

⁶⁵ Guevara, Jaime. Lo que escribí en las paredes. Cantares y decires de un cantor de contrabando. Tintají 2004.

⁶⁶ Jaime Guevara. Entrevista. Mayo. 2005

Los años setenta son para Jaime Guevara decisivos, inicia su gusto por la música y su compromiso social. *“Yo, en un inicio estuve muy influenciado por el rock. Recuerdo... eso de los años setenta fue la época del rock fuerte en Quito, y, me invitaron a tocar en un concierto de rock.... En plena barahúnda rockanrolera me anunciaron y salí a escena con mi guitarra acústica. Por eso me chiflaban y me gritaban, “quita de ahí baladista” pero empecé a cantar y la gente empezó a escuchar las letras. Era una de las primeras veces que en un festival ecuatoriano de Rock las canciones eran en el mismo idioma de los espectadores y se tocaba la problemática propia de los chamos del país. De modo que creo que por eso me perdonaron la guitarra criolla, y hasta terminaron por admitirme entre los suyos”*⁶⁷.

Jaime admite tener otras influencias musicales muy marcadas, como la canción de los trovadores medievales, así como también de cantores y poetas de Francia, (Brassens y Brel) el folk social gringo, (Dylan, Woody Guthrie) y otras influencias. *“Además hay algo que yo no llamaría influencia sino procedencia, que es telúrica, sanguínea, las coplas populares, la sal quiteña, el Carnaval de Guaranda.”*⁶⁸

Jaime Guevara al lograr una consolidación musical, afirma también haber tomado con mayor seriedad su compromiso social.

“La batalla por defender lo que hago tiene que ver con arte, con integridad, a mi se me ha sugerido no decir esto o lo otro, pero yo me he negado a caer en estas restricciones, quieren someternos a ese orden, a ese aborregamiento que se llama disciplinar. Así han

⁶⁷ Guevara, Jaime. Lo que escribí en las paredes. Cantares y decires de un cantor de contrabando. En: Revista Tintají 2004.

⁶⁸ *Ibíd.* Pág. 6

asesinado a unos cuantos, por ser diferentes, eso me ha llenado de coraje el corazón. Doy cuenta que es duro resistirse al sistema, el sistema te condena, si no te incluyes al rebaño mueres, por eso, respeto mucho a las ovejas negras que al pasar de los tiempos siguen siendo ovejas negras. El apartarse de los ideales y de la lucha, imagino es duro, y lo llamo como, la tragedia de la subsistencia, puedo entender a esos artistas que cambian de medios, me ha dolido ver algunos teatreros, músicos y agachar el testuz y trabajar con su arte, con un sátrapa empresarial o político, y cuando les reclamo por tal motivo ellos hablan desde la tragedia de la subsistencia. Dicen, mira hermano, uno tiene hijos, tiene que comer, y más. Pero cuando a estos mimos se les pide o se les llama a que vengan a tocar por alguna causa noble, dicen, no hermano mira estoy ocupado o lo que sea. Lastimosamente el poder y el dinero atrapa y condena”⁶⁹.

3.3.- Cómicos, músicos y creadores ambulantes del Sur de Quito.

3.3.1.- Ángel Benítez, un cantor popular.

Ángel Benítez, más conocido como el Jilguero Andino se caracteriza por tocar la guitarra y el charango, acompaña algunas veces con su voz e instrumentos a dos comediantes populares. Lleva ya cinco años en el oficio, y dice, aún querer cantar algunos años más. Su ilusión, y lo que cada cierto tiempo hace, es viajar a provincia.

Ángel, cuando no acompaña a sus compañeros comediantes con la guitarra o el charango, sube a los buses de transporte urbano para compartir su música y la letra de sus canciones.

⁶⁹ Jaime Guevara, Entrevista. Mayo. 2005

“Yo toco toda clase de música, desde canciones de amor hasta canciones de lo que está sucediendo en el país. Me encanta contarle a la gente a través de mi música lo que está sucediendo, hablo de la pobreza, de los niños desamparados, de los políticos corruptos, de los novios, de las traiciones, de todo un poco”.

La música popular se caracteriza por tratar temas relacionados con la vida y las formas tradicionales de un pueblo. “Una aplicación más apropiada del concepto de lo popular en la música, es la de calificar así a este arte cuando es elaborado por las capas de la población más apegadas a los modos culturales heredados por la tradición”.⁷⁰ La música popular es producto de instrumentalidades, repertorios y motivos habituales, que aunque varíen en sus aspectos superficiales, mantienen una raíz popular, tradicional.

“Las letras de mis canciones gustan al público, cuando yo toco mis canciones la gente me aplaude, y por lo general me piden más. En los parques, en los buses, las personas me felicitan porque les gusta lo que hago. Mi música se desprende de la tradición, de mis antepasados, mi papá tocaba también el charango, el me enseñó”⁷¹.

Los gustos musicales se inscriben indudablemente con una forma de ser social. “Una línea muy larga de estudios y reflexiones ha relacionado el gusto con la pertenencia a estratos sociales. La música es un elemento central en las adhesiones grupales y en las construcciones identitarias, en tanto las preferencias musicales expresan un estilo de vida”⁷².

⁷⁰ Guevara. Op Cit. Pág.35

⁷¹ Benítez, Ángel. Entrevista. Abril. 2005

⁷² Cerbino, Mauro. Culturas juveniles, cuerpo, música, sociabilidad y género. Pág. 93

“Mi público es muy diverso, hay gente que le gusta varias cosas, algunos prefieren los pasillos, otros las románticas, otros un poco más movidas, todo depende de quien escuche en ese momento, hay a veces en los buses los enamorados que hacen sus pedidos, o los mayorcitos que prefieren las canciones antiguüitas. Hay también gente que no le gusta lo que toco, yo he oído por ejemplo de personas así incultas, diría yo, que dicen que las canciones del pueblo son feas, y que no se comparan a la de esos artistas de fuera”.

Mientras la cultura dominante juzga los hechos culturales bajo patrones estéticos y de discernimiento, la cultura popular basa la identificación de dichos elementos como los modos y formas de ser y vivir la cultura. “Si preferimos hablar de cultura y no de arte popular es porque los hechos del pueblo no nos interesan principalmente por su belleza, su creatividad o su autenticidad, sino por lo que Cirese llama su representatividad socio cultural, o sea por el hecho de que indican los modos y formas con los que ciertas clases sociales han vivido la vida cultural en relación con sus condiciones de existencia reales como clases subalternas.”⁷³

La música popular no sólo cumple el papel de manifestación folklórica como se ha llegado a creer, sino que por su contenido y valor cultural sigue manteniendo su fuerza inicial en los sectores populares. Eso quiere decir que su funcionalidad en la cultura tanto emotiva y simbólica no ha sido vaciada en el proceso de masificación cultural, donde las formas culturales se esquematizan y dejan de ser de la cultura para pasar a ser un producto vendible sin ningún tipo de explicación cultural. Son los músicos ambulantes, según Jaime

⁷³ García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el Capitalismo.

Guevara, quienes a través de las letras de sus canciones y melodías siguen manteniendo aquellas formas tradicionales y culturales del pueblo.

Jilguero Andino: “Yo canto para alegrar a la gente, para que se divierta, a mi me encanta, como quien dice, servir a la gente, un poquito de felicidad ante tanta injusticia, ante tanta pobreza, las cosas últimamente están duras, uno tiene que trabajar para sobrevivir, por eso yo en mis canciones a veces cuento lo que está sucediendo en el país, canto así una canción que dice: - ‘Hay bonita, hay bonita, cuanta tristeza, cuanta tristeza, la pobreza, hay bonita, hay bonita, cuanta pena, cuanta pena... la pobreza, la pobreza. Cuando volverás, cuando volverás, de allá de lo lejos, cuando volverás’. Así, yo compongo mis canciones, y como tienen que ver con las cosas que le pasan a uno y a todos, entonces llega y causa sentimiento”.

El público se identifica con las canciones y con el cantor popular, de alguna manera, las canciones son para el público un vehículo para recordar. Las letras de las canciones nos acercan a condiciones y situaciones sociales como la migración, la pobreza, el abandono. La música popular de los cantores populares puede generar en el público una posición crítica frente a sucesos y condiciones sociales específicas.

No es que los espectadores empiecen por analizar las letras de las canciones de los músicos ambulantes, ni que descubran en ellos una especie de denunciante social, sino que más bien descubren en ellos un vehículo para el recuerdo y la emotividad así como también un vehículo o referente cultural. Es en la emotividad y en el recuerdo que los espectadores procuran relacionar sus penas o alegrías con las letras de las canciones, y es en esa relación, que caen en cuenta de la pobreza, de la migración, de la novia, de la injusticia, de la soledad, etc. Situación que lleva a los espectadores a tomar ciertas posiciones a nivel social

o a reflexionar de lo sucedido, y empezar a entender por qué la novia se fue a España, o porque la falta de trabajo hace que un padre de familia no pueda dar de comer a sus hijos.

En su mayoría los músicos populares no han ingresado a escuelas especializadas de música, unos comentan haber aprendido a tocar o a cantar en las calles, otros y específicamente los de descendencia indígena dicen haber aprendido a tocar los instrumentos musicales por tradición.

Carlos Simbaña, músico popular, *“Yo he aprendido a tocar la guitarra con mi abuelo, el nos enseñó, a mis hermanos y a mí, en la casa la mayoría también toca la quena, no se si sea así en todas las casas, pero nosotros si hemos tenido conocimientos de música, ahora, cada uno va mejorando o incluyendo cosas nuevas en la música o lo que uno quiera cantar, yo por ejemplo, no he estado en ninguna escuela de canto ni nada. Yo vengo de Píllaro, esto queda por Ambato. Estoy aquí por conocer un poco y también por presentar mi música y lo que hago”*.⁷⁴

Gran parte de los músicos populares vienen de Provincia, aquellos músicos ambulantes que no pueden encontrar un lugar estable de trabajo en las calles, suelen deambular por los sectores más conocidos o por aquellos lugares donde hay mayor presencia de personas. Los artistas populares en el Sur de Quito se presentan con mayor regularidad los fines de semana.

⁷⁴ Carlos Simbaña, Entrevista, Mayo 2005

3.3.2.- Chancleta y Pescado

Chancleta y Pescado son los nombres artísticos de Carlos Pérez y Pedro Suntaxi, actores callejeros que exhiben sus espectáculos en la ciudad de Quito, y quienes afirman tener una amplia carrera artística en la comedia. Chancleta y Pescado prefieren acudir a sectores aún no explotados por el resto de cómicos ambulantes.

Testimonio de Carlos Pérez, Chancleta: *“Nosotros preferimos aquellos lugares donde nuestros compañeros comediantes casi no van, ya sea por la distancia o porque realmente resulta más difícil que las personas se acerquen a los cómicos, o a los payasitos.... El Pedro y yo nos conocimos en la calles, tratando de hacer reír a la gente, los dos optamos por este trabajo porque realmente las condiciones del país son duras, y bueno, porque también nos gusta lo que hacemos, a mi por ejemplo me encanta todo lo que es gestos, mímica, el trabajo de teatro, de expresión, mientras más va practicando, uno más va esforzándose para que las cosas salgan mejores, uno alcanza mayor especialidad. Yo por ejemplo, de lo que hacía hace algunos años en este trabajo, digo yo mismo, no me salía tan bueno como ahora. Y como ve y es lo que uno va aprendiendo en este arte, lo que más vale es el artista, no importa tanto cosas o detalles que utilizan en los grandes escenarios, lo que es iluminación, vestimenta, sino lo que uno pueda lograr con el público, porque aquí es la gente quien te califica. Son las manos, la cara, que le llaman la atención al público, especialmente a los niños; el maquillaje, porque con el maquillaje puedes hacer asustar, o hacer reír, o hacer llorar”⁷⁵.*

En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica, “de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo a las circunstancias, la máscara permanece fija en una

⁷⁵ Carlos Pérez, Entrevista. Febrero 2005

expresión de desesperación, sufrimientos e indiferencias.”⁷⁶ Ludwik Felseen explica que todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima, de la representación corporal mímica, y de los medios de expresión verbal, como los sonidos, que están entrelazados con todas las formas del lenguaje.

Testimonio de Pedro Suintaxi, Pescado: *“Para montar los espectáculos nosotros armamos un ruedo, en la mitad del ruedo colocamos lo que en ese momento vamos a utilizar para montar el espectáculo, por ejemplo, horita contamos con dos máscaras, con pinturas para maquillarnos, y con algunas vestimentas para combinarnos de acuerdo avance la presentación. Para nosotros lo más importante es utilizar las pinturas para acentuar nuestros gestos, nuestros movimientos. Hay gente que a veces se acerca y pregunta cómo se maquillan, para qué se maquillan, y les contamos. Yo, antes de dedicarme a la comedia con Chancleta hacía de mimo o de hombre robot, ahí uno no dice nada pero utiliza los movimientos para divertir a la gente, ahí es cuando más maquillaje uno debe usar, en cambio ahora ya no sólo utilizas los movimientos sino que tienes que preparar los chistes y demás, para mí esto es más difícil porque uno tiene que saber como contar los chistes o los cuentos para llegar a la gente.”*

La postura, los gestos, la expresión facial, el tono de la voz, la secuencia, el ritmo, la mímica, los rituales y las formas de construir y hacer las cosas, comunican. Para que exista un entendimiento entre los artistas populares y los espectadores es importante que ambos manejen los mismos códigos culturales: un manejo gestual y verbal común.

Grotowsky, considera a la voz como un factor sumamente importante, el espectador no sólo debe oír la voz del actor, sino que el actor debe penetrar con ella como si fuese estereofónica. Para cada situación y para cada interpretación de la voz se debe encontrar la

⁷⁶ LUDWIK, Felseen. Hacia un teatro pobre, Siglo XXI editores, España, 1974, Pág. 64

resonancia adecuada y cuando la presentación se realiza en la calle la fuerza de la voz se hace más evidente.

Chancleta: *“Nosotros utilizamos la voz y los movimientos para nuestros espectáculos, por ejemplo, llamamos a la gente al ruedo para empezar los chistes, o, lo que en ese momento tengamos pensado. Siempre alzamos la voz más de lo normal para lograr la atención del público, o empezamos así como a discutir, a gritar, entonces la gente se siente atraída y se acerca para ver lo que estamos haciendo, o lo que vamos a decir, o si iremos a vender algo. Lo que hacemos nosotros es exagerar al máximo en la voz o en los movimientos y es como darle más vida a las cosas que siempre hacemos”.*

Los cómicos ambulantes juegan principalmente con su mirada, con los gestos y con sus manos. Es a través de la mirada que los cómicos ambulantes afirman capturar la atención de la gente, ya que, a través de la mirada se incluye al espectador en la obra. La mirada está destinada a cubrir todo el espacio delimitado por el público, el lugar donde miran indica su punto de atención. El comportamiento visual es tal vez la parte más sutil del lenguaje corporal. Las expresiones faciales son también esenciales en las presentaciones, los cómicos con sus movimientos transmiten mensajes y ciertas emociones básicas, como admiración, sorpresa, alegría, ira o tristeza. Las manos acompañan al rostro y permiten ilustrar las palabras “cada nivel de un discurso está acompañado por una norma contrastante de movimiento corporal, de tal manera que cuando el orador pasa de una frase a la siguiente o de una oración a otra también varía de un movimiento corporal a otro”⁷⁷.

⁷⁷ DEVIS, Flora. Comunicación no verbal. Editorial Alianza, 1976, Pág. 106

El cómico ambulante mueve su cuerpo al ritmo de las palabras, mientras más fuertes son sus expresiones mayor intensidad adquiere la expresión corporal. Chancleta imita a sus espectadores, exagera los movimientos faciales y los conjuga con chistes o gracias. Es importante nos dice Carlos, tomar en cuenta el espacio que ocupa el espectador en el ruedo para que el actor pueda crear sus representaciones gestuales.

Hall considera que el hombre inconscientemente estructura su espacio. El espacio interpersonal o microespacio es diferente para unos o para otros; la percepción del espacio no es la misma en todas las culturas. En los sectores populares, por ejemplo, disminuyen las relaciones distanciales, y en particular las plazas y mercados se abren como espacios propicios para la interrelación.

Disminuyen aún más las distancias espaciales cuando los cómicos ambulantes arman sus espectáculos en los parques o plazas; los ruedos de gente vendrían a delimitar los microespacios donde se reúnen para participar en las presentaciones y convertir las calles, plazas o parques, en escenarios. Los escenarios callejeros surgen alrededor del cómico o teatrero ambulante.

Chancleta: *“A nosotros nos encanta ver como a veces la gente se acerca y busca el sitio adecuado para ver el espectáculo, así las personas se ubican según un orden de llegada, los primeros adelante, la butaca como quien dice, y los de atrás la general, a veces nosotros les molestamos diciendo que los de butaca pagan más que los de general, y la gente se ríe y disfruta, y pagan lo que tienen, lo que buenamente puedan dar.”*

En el escenario callejero se representan o escenifican determinadas imágenes de las condiciones socioeconómicas y de las relaciones entre los hombres, Y al mismo tiempo se abre como el espacio del juego y la ceremonia. El escenario se divide entre la realidad social y el mundo de lo imaginario.

Según Anne Ubersfeld, el teatro de la calle se torna con frecuencia irrealista, precisamente porque pase lo pase, el comediante popular por más que interprete la realidad no puede aislarse del círculo mágico.

El cómico popular tiene la posibilidad de construir discursos para concienciar, pero no por eso hace olvidar que está haciendo teatro, que está en el espacio de la teatralización. El aporte mágico que produce la recreación, “la sensibilidad y la imaginación son el puente por el cual transita el actor del mundo de la vida cotidiana al mundo escénico.”⁷⁸ “El teatro se convierte en un mundo particular, es decir, una organización de sentido que se configura a partir de movilizar el sentido previamente organizado en el mundo de la vida cotidiana”⁷⁹.

Pescado: *“Yo siempre digo que el hacer teatro en la calle le llena a uno de sueños, de expectativas, al público por ejemplo que siempre viene así como triste, como preocupado, parece como que se transforma cuando viene acá, salen como más alegres, más despiertos, no sé, es que de todas las cosas que a uno le pueden pasar digamos en la vida, acá como que se olvidan, como que te ríes de las desgracias, como que piensas más en que las cosas podrían ser solucionables..... Nosotros por ejemplo armamos nuestros chistes de lo que vemos suceder en el país, nos burlamos más de los políticos, así de lo que dicen, o por ejemplo, hace un rato hablábamos de cómo hacer para salir de la pobreza,*

⁷⁸ Vallejo, Patricio. Teatro y vida cotidiana, Editorial Abya Yala, Quito 2003. Pág. 43

⁷⁹ *Ibíd.* Pág. 17

estamos así como dando unos consejitos, algunos puntos pues que supuestamente nos sacarían de la pobreza, así, en son de chiste para que la gente se ría”.

El discurso callejero parte de la realidad que es dada a partir de la vida cotidiana “el teatro además de un arte es un hecho de representación que crea signos en un espacio definido, a través de un actor... de ahí que el teatro es también un hecho comunicacional que objetiva la relación entre el emisor y el receptor mediante un lenguaje.”⁸⁰ Este lenguaje se expresa a través de un discurso, que según Vallejo depende de las formas discursivas que existen en la vida cotidiana; afirma que la vida cotidiana no es tan solo un ámbito de existencia sino también de reproducción humana y en esa medida nos proporciona una imagen de la reproducción de la sociedad.

Los músicos y cómicos ambulantes se convierten en personajes creados en las calles e imaginados por sus espectadores como parte de ese espacio social. Lo que los marca como parte del imaginario social es su condición de vida, sus experiencias, la forma y manera de experimentar la cultura. Son aquellos personajes populares creados en las calles los que pueden llegar a tener mayor aceptación del público, ya que para lograr alcanzar las calles como escenarios, no sólo basta manejar ciertas destrezas artísticas sino sobre todo manejar los mismos códigos y sentidos de entendimiento del público espectador, ese es el caso de Fabián Velasco Andrade y Carlos Michelena, por ejemplo.

Los cómicos y músicos populares preparados académicamente o artísticamente como Carlos Michelena o Mauricio Estrella en teatro, Jaime Guevara y Fabián Velasco en

⁸⁰ *Ibíd.* Pág. 18

música, han tomado una postura política e ideológica que se manifiesta en sus representaciones. A los cómicos y músicos callejeros que no han tenido una preparación en teatro o música, no se los puede llamar actores sino narradores orales ya que, “más que representar las historias actoralmente, los cómicos empezaron a burlarse de la vida cotidiana, a inventar y a narrar historias que dieran cuenta de la realidad que vivía el país.”⁸¹ Esta identidad del humor callejero que se inicia en las calles con aquellos payasos ambulantes que pintaban sus caras y de aquellas actuaciones burlescas de las fiestas populares, fue tomando las calles como espacio de permanente acción. Los cómicos ambulantes vieron en las calles una posibilidad económica y laboral, así, en la actualidad sus narraciones son un conjunto de historias que ellos denominan entradas o simplemente “humor” y hablan desde sus experiencias, o de los distintos contextos donde realizan sus presentaciones.

Sus representaciones performativas no son solo parte de una realidad marcada por la pobreza económica y la exclusión social, sino que terminan configurándose como instancias interrelativas de la realidad social: serían como el producto o la causa de distintos efectos. Si han sido maltratados hablarán desde su condición de maltrato, o desde la pobreza y la exclusión. Al cuestionar los estereotipos de exclusión, racismo y dependencia estos discursos pueden ser considerados como prácticas discursivas contra oficiales.

Los discursos de la calle no parten de un lugar oficial sino más bien de un espacio subalterno de interacción oral: “Un lugar de enunciación subalterna es, básicamente, un

⁸¹ Vich. Op Cit. Pág. 36

espacio de interacción oral.”⁸² La idea de nuevos espacios de significación y constitución de nuevos campos discursivos no son pensados fuera de la modernidad, el proyecto moderno tiene que ser visto como parte de las dinámicas culturales, políticas y sociales del pueblo “para los sectores populares se trata de utilizar algunas herramientas de la modernidad pero intentando combinarlas con elementos que vienen de distintos órdenes culturales”⁸³.

⁸² Vich. Op. Cit.

⁸³ Vich. Op. Cit. Pág. 64

Capítulo IV

En este capítulo analizaremos los problemas y conflictos que en la actualidad los cómicos y músicos populares mantienen con la Administración Zona Centro, por la implementación de las políticas culturales impulsadas con la intención de recuperar al Centro Histórico como Patrimonio Cultural. Paralelamente examinaremos las posibilidades que las prácticas discursivas de la autoridad ofrecen a la participación de los sectores populares y a la incorporación de sus demandas sociales y políticas.

En el Sur de la ciudad, la relación entre los cómicos y músicos ambulantes y el Municipio de Quito especialmente la Administración Zona Sur Eloy Alfaro, se abre de manera distinta, pues no existe una relación de choque entre los involucrados, ya que las políticas planteadas para la Zona Sur no incorporan aún como prioridad ningún ordenamiento espacial ni el abandono inmediato de los sectores informales.

Además, es importante señalar que en el Sur de la ciudad existe un proceso de organización independiente de grupos artísticos, culturales y sociales que a través de creaciones performativas y artísticas tratan de recuperar al sur como espacio. Esta iniciativa gestionada desde los sectores populares, los artistas, y la comunidad se interesa por gestionar nuevas políticas culturales no impuestas pero sí articuladas desde la colectividad.

4.- Las prácticas discursivas de los cómicos ambulantes, una lucha desde los intersticios

Las prácticas discursivas, los juegos y astucias paródicas de los cómicos y músicos ambulantes del Centro y Sur de Quito pueden entenderse como destrezas que posibilitan crear no sólo posibilidades de subsistencia sino también nuevos canales de participación política. Las plazas públicas, los parques, las calles, pueden ser descubiertas como instancias para la producción y reproducción de significados.

De acuerdo con Víctor Vich, un lugar de enunciación es, básicamente un espacio de interacción oral. El acto de oralidad no es un discurso verbal autosuficiente en sí mismo, sino, más bien, un evento social que nos exige una reflexión sobre el productor, el contexto histórico y los receptores que han participado.

Podemos decir que hay varios espacios para enunciar, pero estos espacios están delimitados como ya lo dijo Vich, por un productor que es quien emite el mensaje o enuncia; un receptor, el público; o, una relación de interacción entre emisor — receptor; y de un contexto histórico, el tiempo en el cual nosotros nos determinamos para enunciar. Se dividirán entonces los espacios de enunciación del poder y los espacios de enunciación subalterna.

Las calles, las plazas, los mercados se abren como los espacios para la enunciación subalterna, cuyos actos no sólo representan una realidad marcada por la pobreza económica y la exclusión social, sino que, también construyen condiciones para que sus

representaciones se configuren como instancias interpelativas de la realidad social y política. Son lugares públicos cargados de heterogeneidad social y simbólica, donde acuden toda clase de personas para socializar, propicios para enunciar. Son los espacios “tomados” por los cómicos y músicos ambulantes para crear o armar sus representaciones.

Para Mignolo (1995), los espacios de enunciación nunca son neutrales y se encuentran condicionados por diferentes variables. Cualquier conocimiento se produce siempre desde lugares específicos y se encuentra limitado a un específico ángulo de visión.

El lugar de enunciación como de recepción dependerá mucho de la condición social de los actores. La desigualdad económica se encuentra por ejemplo en condición directa con la diferencia posicional, espacial de los actores. A los grandes espectáculos, el pueblo no tiene acceso.

El Hombre Orquesta comenta: *“Tanto la Plaza de Santo Domingo como la Plaza del Teatro iban a ser las dos únicas plazas permitidas para la presentación de los payasos, pero al reinaugurarse el Teatro Sucre suspendieron las presentaciones en la Plaza del Teatro; es más, el día de la inauguración del Teatro Sucre los policías pusieron unos hierros oxidados gigantescos para evitar el paso de las personas; pero el pueblo quería saber que era lo que pasaba y se ponían a curiosear, lo que veían es unos cuantos encopetados que pagaron ochenta dólares de entrada, mientras que, el pueblo estaba ahí entre los hierros tratando de percibir al menos un poco de lo que sólo los encopetados podían ver, porque para los pobres está restringida la entrada a los grandes espectáculos. Además, tampoco nos permitirían la entrada, porque no tenemos el pelo rubio ni la cara blanquita.”*

La diferencia económica que los ubica en un espacio y los aleja de otros, no sólo los hace compartir una condición social, sino que también involucra un tipo de relación discursiva aún más fuerte, la raza.

Este tipo de relación materializada a través del lenguaje, se va articulando y legitimando en los distintos espacios, que varían según la posición, los intereses, costumbres y usos de los habitantes. En esta lucha discursiva los espacios se articulan también como espacios de poder.

La diferenciación de espacios acentúa las desigualdades, pero ésta diferencia se va articulando a través de la construcción de discursos estereotípicos alrededor de un “otro”. La construcción de esa imagen se ve mediada por las características fenotípicas y la condición social. Por estas diferencias se van configurando los espacios diferenciados para cada uno de los habitantes.

En la constitución de un discurso y su repetitividad se van configurando categorías o representaciones estereotípicas alrededor de los “otros”, categorías como marginal, informal, popular, de la calle, etc., son categorías reduccionistas y de marginalización. Ser informal o ser marginal significa ser alguien rechazado, alguien que no tiene una posición o condición social y económica aceptada. Estas nociones se vinculan a otras como como vago o ambulante, que con facilidad degradan a peligroso. Es lo que ocurre con los cómicos y músicos ambulantes que por su condición, son tratados como marginales o informales, confinados al rechazo y a la violencia policial.

Testimonio de Félix “El Chifle”: *“Muchas veces me han golpeado y llevado preso, todo por estar haciendo mi trabajo en la calle, dicen que hacer trabajo en la calle no es trabajo, es vagancia, es pasar tiempo, es estorbar o es robar, entonces vienen los policías y le golpean a uno diciendo que está armando desorden y que para trabajar uno tiene que tener una tarjeta que diga “artística” o algo así, o sea como que con esa tarjeta, dijo el policía, deja uno de ser callejero”.*

Con las categorías de exclusión desde el discurso oficial se pretende eliminar una forma de existencia social subalterna a través de formas o articulaciones que los alejen de su inicial condición; al hacerlo se los incluye en un sistema de control de poder, otorgándoles una aparente posición social, que los aleja y salva de la marginalidad.

Para Michel Foucault⁸⁴ los dispositivos y procedimientos técnicos utilizados como instrumentalidades disciplinarias, la salud, el aprendizaje, la justicia, la sexualidad o el trabajo, son formas de ejercer poder. El poder, para Foucault, es un modo de acción de algunos sobre otros, el poder sólo existe en acto, aunque desde luego, se inscribe en un campo de posibilidades dispersas, apoyándose sobre estructuras permanentes. No es un modo de acción que actúa de manera inmediata o concreta sobre los otros, sino que actúa sobre sus acciones, una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, presentes o futuras. El poder no actúa sólo como una forma de violencia, no sólo mutila, atrofia los cuerpos, el poder actúa como una violencia oculta, se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes; incita, induce, seduce.

⁸⁴ Michel Foucault “Vigilar y Castigar” Siglo XXI editores, s.a.1976, México.

Al incluirlos dentro de un sistema armado de dispositivos disciplinarios se los acerca a una forma de control social coercitivo a través de acciones violentas, como el ejercicio de poder por parte de la institución policial o el ordenamiento Municipal. Sin embargo como nos dice Foucault, el poder no sólo actúa como una relación física de coacción, sino también y exclusivamente como una forma de subjetivación. “En consecuencia, no hay una confrontación cara a cara entre el poder y la libertad que sea mutuamente exclusiva (la libertad desaparece ahí donde se ejerce el poder), sino un juego mucho más complicado, puesto que debe existir la libertad para que el poder se ejerza, y también como su soporte permanente, puesto que si se sustrajera totalmente del poder que se ejerce sobre ella, este desaparecería y debería sustituirse por la coerción pura y simple de la violencia”.⁸⁵

Los procesos de subjetivación se construyen a través de una identificación del sujeto como objeto de fijación y deseo, ésta construcción del sujeto como objeto del discurso genera un sujeto “otro” que es clasificado a razón de un rango de diferencias y discriminaciones evaluadas de modo estereotípico.

Testimonio de el “Jilguero Andino”: *“Muchas veces me han dicho, ya pues indio sucio lárgate de aquí, que estorbas a los carros, a las personas, y me van golpeando, si yo tal vez fuera igual que ellos, dicen, fuera mejor, a uno le maltratan por que le creen inferior, por lo que uno hace, o por llevar el ponchito, como si todos no fuéramos lo mismo. La discriminación para el de poncho, la justicia para el de poncho, la violencia*

⁸⁵ Michel Foucault. El Sujeto y el Poder. En: Revista Mexicana de Sociología. Pág. 16

*para el de poncho, y, a los otros nada, robando, porque tienen dinero, o porque no tienen poncho.”*⁸⁶

Se trata de sujetos que están obligados a pensar bajo los límites que el discurso colonial ha impuesto. Para Foucault, el discurso es un sistema codificado y normativo de enunciación, es decir, una especie de práctica regulada, que obliga a enunciar con un lenguaje particular construido por el mismo discurso. El discurso es una maquinaria de conocimiento con sus propias normas y límites. Dentro del discurso no hay subjetividad pues este ha sido creado para que las personas lo incorporen, repitan y se anulen a sí mismas como productoras de otros discursos.

Michel Foucault constata: “Es decir, dentro del discurso, el sujeto deja de ser sujeto y parece convertirse en pura reproducción del poder. En la medida en que se produce la repetición mecánica del discurso, va ocurriendo simultáneamente la anulación del sujeto enunciante que termina por convertirse simplemente en el intermediario de un lenguaje que ya no es el suyo y que ciertamente responde a otro tipo de interés”⁸⁷.

Testimonio de un Policía Metropolitano: *“Es que, en realidad, nosotros lo que hacemos es velar por el orden de la ciudad, y más que nada nosotros recibimos órdenes. Si a nosotros nos dicen que nadie que no tenga el permiso de artista puede actuar, pues, nosotros tenemos que hacer cumplir esa orden; por ejemplo, hay veces que vienen ya de necios algunos ambulantes, a veces ya hasta da pena, pero por ejemplo, si ellos son incultos, provocan muchas veces la delincuencia, porque los ladrones en los amontonamientos que ellos provocan ahí roban, y si yo digo que son incultos es porque por*

⁸⁶ Jilguero Andino

⁸⁷ Op Cit. Pág.110

ejemplo, aquí las autoridades les hacen pruebas a ellos para ver si son o no artistas, pero no son. Son mamarrachos, delincuentes que quieren hacerse los artistas, si hicieran algo bueno tuvieran el permiso, entonces nos dicen: no dejen actuar a los que no tienen permiso, no valen porque generan desorden, estorban el tránsito, a los turistas. Entonces los sacamos; nosotros cumplimos órdenes.”⁸⁸

A partir de los testimonios recogidos, podemos observar que el ordenamiento municipal, percibe que las manifestaciones artísticas y de músicos ambulantes son carentes de arte, ya que, no obedecen a las características de espectáculo y arte dispuestas discursivamente como tales por la cultura dominante.

La cultura popular urbana de la Zona Centro y Sur de Quito, sus gustos, sus prácticas sociales y sus modos de vida, son también percibidos negativamente por parte de aquellos que por su condición social y racial dicen ser superiores. Se imaginan al “otro” como negativo; su color de piel y sus rasgos, son la pauta para crear representaciones estereotípicas que los sentencien.. Pero éstas formas discursivas como dice Foucault no son formas subjetivas de antemano, sino que, al ser tomadas por los sujetos, repetidas y aprobadas se materializan, naturalizan, y son parte de una forma concreta de discriminación y exclusión.

Inés Pazmiño directora de la Administración Centro del Municipio Metropolitano de Quito: *“Con la recuperación de la Zona Centro, lo que estamos tratando es que la gente pueda apropiarse mucho más de ese espacio, y así poder atenuar la presencia de gente indolente e inculta que es residente, de paso queremos que el Centro sea agradable como*

⁸⁸ Policía Metropolitano, entrevista, mayo 2005

espacio público, y queremos eliminar aquellas actividades que hacen que se la vea un poco degradada. Creo yo que de lo que fue en el año 2001 a lo que es ahora, si ha habido un paso importante en lo que es la recuperación misma del espacio como tal. Creemos sin embargo que, aún nos falta caminar en este proceso de apropiación y de actividad que se debe dar a este espacio; la intención es darle valor y recuperar de todas maneras al Centro; hay en el futuro inmediato la intención de continuar también la intervención en la 24 de Mayo y otros sectores. Ahora mismo se está trabajando ya en la recuperación de la calle Imbabura que va desde la Plazoleta la Victoria hasta San Diego, precisamente para generar un elemento de continuidad frente a la recuperación de lo que ha sido el Centro Histórico. Por eso, es tan importante que este elemento, si cabe el término, de transición hacia la parte Sur tiene que ser recuperado. La alcaldía dentro del plan llamado bicentenario se ha planteado recuperar el sector, e ir avanzando y poner los mismos esfuerzos que se puso para la recuperación del Centro Histórico a nivel institucional y a nivel de propuesta Municipal hacia el sector Sur”.

Tras el discurso de progreso y ayuda social que justifican la implementación de las políticas, subyace una actitud de exclusión y marginalización, donde el “otro” por su condición social y cultural es considerado, informal e inculto. “Atenuar la presencia de gente indolente e inculta que es residente” en la Zona Centro, aparece como la necesidad política y cultural de los sectores hegemónicos justificada por una concepción de la marginalidad e inferioridad marcada a través de discursos que hacen válidas las representaciones estereotípicas por medio de actos repetitivos y una violencia implícita que los reduce a una condición subalterna.

La subalternidad será entendida como una categoría relacional que implica una posición de subordinación respecto del poder y del Estado... "a más, la subalternidad es también un problema de voz y de representación."⁸⁹

Las posibilidades de ejercer un papel desde la marginalidad, pueden cambiar el sentido de la "subalternidad" y crear o rearticular nuevas representaciones alrededor de lo "otro", de lo diferente o informal.

Según Michel Foucault los dispositivos disciplinarios podrían ser resignificados estratégicamente y transferidos a otro espacio de representación. La calle como espacio subalterno podría ser entendido ya no desde la categoría de marginalidad emitida por el poder oficial, sino más bien, como la posibilidad que les da a los actores para emitir su opinión y enunciar, el reapropiarse de la calle y resignificar las categorías de informal y marginal, a un espacio que posibilite a los actores a crear opinión popular y cierto grado de participación política.

Estos espacios que se construyen en la modernidad podrían ser vistos como los intersticios del mundo moderno, que se ofrecen a los actores para que éstos a través de sus representaciones, creaciones, juegos y astucias dramáticas puedan resignificar el sentido de ciertas prácticas discursivas emitidas desde la oficialidad y el poder y den lugar a la

⁸⁹ Vich Víctor. "El discurso de la Calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú", abril 2002. Pág. 47.

trasgresión, no necesariamente para saltar el orden normativo, sino para dentro de ese mismo orden ser “otros distintos”⁹⁰.

Se trata de observar como los agentes populares están produciendo nuevos significados en respuesta a un proyecto moderno al que nunca se le niega pero al que se quiere reinterpretar. “Aquí el proyecto racional (moderno) nunca puede desligarse de un conjunto de prácticas afectivas que probablemente vienen de la tradición Andina y que resultan ser fundantes de complejas relaciones sociales”⁹¹.

4.1.- La Administración Zona Centro y su relación con los cómicos y músicos ambulantes del Centro Histórico de Quito.

Los cómicos y músicos ambulantes, han sido desplazados por la creación de nuevas políticas de ordenamiento de la ciudad, especialmente desde que Quito, su Centro Histórico, fue nombrado Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Víctor Vich, en su obra “El discurso de la calle” plantea dos inquietudes fundamentales: “¿Por qué la municipalidad tiene que prohibir que se hable por las calles? ¿Cuál es el desorden de estar aquí en la plaza riéndonos y comentando la vida cotidiana?”⁹²

⁹⁰ Rossana Reguillo. “En la calle otra vez, las bandas” Guadalajara 1995. Pág. 45

⁹¹ *Ibíd.*, 173

⁹² Vich Víctor. “El discurso de la Calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú”, abril 2002.

Testimonio de Fabián Velasco, “El Hombre Orquesta”: *“El alcalde, los políticos no conversan con los sectores populares involucrados, los payasos populares nunca fuimos convocados a una reunión para ver si podemos ir a trabajar a otro lado, o si nos queremos ir de aquí, nada, sólo pusieron a esos militares enormes para evitar que los callejeros trabajemos en las vías; para mandarnos de aquí, imagínese, el otro día me arrastraron con mis tambores, con mi saxofón, ocho maricones que me acusaron de subvertir el orden; esto es siempre, la represión es a diario, igual le pasó al Michelena, él ha estado en el penal. Aquí había otro hombre orquesta que trabajó un tiempo y luego lo sacaron a patadas, y sólo por ser indígena, por tener guango, con él la represión fue mucho peor”.*

En un inicio los cómicos ambulantes contaban con el mismo permiso que portaban los vendedores ambulantes, pero, actualmente las disposiciones han cambiado, a raíz de la creación de los domingos de peatonización (2001) todo cómico de la calle puede acceder a un espacio dentro del Centro Histórico solamente después de obtener un permiso municipal específico. Los espectáculos que antes se desarrollaban libremente hoy son limitados.

Testimonio de Chancleta: *“Los primeros días de peatonización, a una mujer no vidente la arrastraron, la humillaron, ella estaba sentada con un charango pequeñito tocando, cuando tas, aparecen las bestias para sacarla y quitarle el charango; es que, como al centro lo están reformando, entonces ahora estorbamos, creen que somos desechables, verá, parece que en los gobiernos cuando vienen militares retirados como este Lucio se instala una represión terrible, como si el pueblo fuera un cuartel, me obedeces o palo o cárcel. Y esto no es sólo aquí, es en todas las ciudades del país”.*

Las intervenciones políticas en los Centros Históricos se producen de modo rápido y eficaz, y actúan sobre la economía, la cotidianidad y los imaginarios sociales. El modelo de

ordenamiento a cumplirse es a partir de una violenta rehabilitación o recuperación de los espacios. “El problema de los Centros Históricos se ha convertido, además, en asunto de los expertos. Estos no sólo han definido las políticas de intervención sino que han orientado las campañas publicitarias y las acciones dirigidas a crear una cultura del patrimonio”⁹³

Testimonio de Chancleta: *“La represión es por supuesto una consecución de órdenes internacionales, ahora el Fondo Monetario decide el futuro de las sociedades, ahora las ciudades son una copia de las metrópolis, no hay un verdadero sentido de Quito, de lo que fue Quito, acá en Carondelet vivió Atahualpa, vivimos en una sociedad llena de tradiciones, que están por desgracia por desaparecer; y yo de puro valiente trato de seguir manteniendo parte de esas tradiciones, yo me sigo manteniendo a la brava en vista del respaldo popular, que hago yo contra ocho toletes; yo también estuve preso varias veces, el otro día me llevaron, y preguntaba bajo que cargos, por tocar en la calle me dijeron, por interrumpir la paz, las buenas costumbres, ni sé que más pendejadas, luego me dejan ir, pero humillado, maltratado, abollado”.*

Para conseguir implementar un modelo de recuperación es importante provocar cambios en los sistemas tradicionales de representación, que a su vez conducen a modificaciones en las relaciones cotidianas y en el uso y valor del suelo. El patrimonio, concebido en términos espaciales antes que sociales, ha pasado a constituirse en signo identitario a la vez que en escaparate o postal destinado al mercado internacional de “oportunidades.”⁹⁴

La intención al hablar de espacios ordenados, limpios y controlados, es la de devolver a los sectores públicos los espacios que habían sido tomados por los informales.

⁹³ Ibíd. Pág. 27

⁹⁴ Kingman, Eduardo. Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. FLACSO.

El propósito, terminar con lo que llaman una “falta de urbanización”. Se crea el imaginario de que, forzosamente por el advenimiento de una cultura popular eminentemente descontrolada, es necesaria una planificación urbana. Los diagnósticos y planes urbanos, enfatizan en la imagen futura de la ciudad ordenada y organizada. “El crecimiento hacia arriba y la densificación de la ciudad, junto con un patrón de urbanización con ejes en zonas y áreas comerciales, y la dispersión de las áreas de residencia popular”⁹⁵

Inés Pazmiño, Directora de la Administración Centro del Municipio Metropolitano de Quito justifica las acciones: *“El imaginario fundamental de recuerdo es precisamente que el Centro fue el albergue de las cosas robadas y un poco de la delincuencia; eso combinado con la presencia de prostíbulos pues obviamente daba una imagen totalmente deteriorada. Creo yo que de alguna manera no es que ya se ha logrado recuperar eso, yo creo que eso está un poquito lejos, si acaso no hay un trabajo decidido con la gente que de alguna manera estamos iniciando nosotros, pero que nos falta porque no existe esa sensibilidad por parte de la gente para la apropiación, hay muy pocos ciudadanos en el sector que son propietarios de residencias ahí, por lo tanto la gran mayoría de población que a lo mejor estaba apropiada de esos sectores emigró hacia el norte o hacia otros lugares, y precisamente esa disminución de este grupo poblacional hizo que pudieran insertarse con mucha facilidad nuevos residentes que no dejan sino de ser migrantes del sector de la sierra ecuatoriana y que ellos le han dado un uso, digamos sin ese proceso previo que es el traslado del campo a la ciudad, por lo tanto, ahí tenemos algunas manzanas que tienen una densidad poblacional bastante grande, entonces también con ello viene un poco la mendicidad”*.

La preocupación por los Centros Históricos incluye no sólo a las edificaciones sino también a los habitantes. Las condiciones sociales en las que viven, de dónde vienen y cómo, han sido consideradas las causas del deterioro de la ciudad. “Se trata de dispositivos

⁹⁵ Op. Cit. Pág. 24.

técnicos dirigidos a monitorear las condiciones sociales de la gente: acciones que provienen de las instituciones y empresas encargadas de la administración del Centro.”⁹⁶

Está en juego una noción de orden urbano que trata de cambiar aquellas zonas percibidas como peligrosas y abandonadas, a espacios ordenados y limpios, un discurso que permite rehabilitar social y espacialmente la ciudad a través del miedo. “El miedo ha venido tejiendo complicidades precarias, inestables, y confiere la ilusoria certidumbre de que existe, en algún lado, en algún tiempo, algo que puede ser ubicado como el “enemigo”, el operador del mal, de las violencias, de la enfermedad, de la muerte.”⁹⁷

Los habitantes del Centro de la ciudad, en su gran mayoría migrantes, han sido vistos e imaginados como “enemigos”, como portadores del mal, enemigos rechazados y temidos. Esta apreciación trae sin duda una violencia implícita que se justifica en la estigmatización de identidades y espacios.

Carrión acerca de la percepción de inseguridad: “El miedo genera respecto al espacio urbano tres reacciones: 1) quita tiempo, a uno le dicen no vayas pasado las 9 de la noche, 2) pero también se pierde espacio porque te dicen que no vayas, y 3) es que se pierden los espacios de socialización, tolerancia, el sentido de comunidad. Un ejemplo típico es la 24 de Mayo, donde se ha generado un miedo real y construido. La percepción de inseguridad se construye de múltiples formas: una percepción de inseguridad da el Centro Histórico, que sea viejo, que estén los sectores populares, que sea sucio, genera inseguridad, una calle sin buena iluminación, sin recolección de residuos, sin guardianía, es inseguro”

⁹⁶ Kingman, Eduardo. Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. FLACSO.

⁹⁷ Reguillo, Rossana. “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea” Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO. 162.

Las fronteras imaginarias que delimitan los espacios son en su mayoría construcciones representacionales que se desarrollan a partir del miedo, del “otro” delincuente, del “otro” pecador. El miedo como una forma de control, permite a las instituciones privadas y políticas que actúen frente a los “otros”, que provocan miedo e inseguridad. Desde esta perspectiva se legitima la idea de ordenar y limpiar la ciudad.

Inés Pazmiño explica: *“Precisamente en esa tarea estamos a través del sistema de gestión participativo; con el cual hemos trabajado con la gente, una suerte de agenda de trabajo para todo el año, con una visión a futuro en la cual precisamente uno de los objetivos principales es recuperar al Centro Histórico. Quizá con un uso distinto que tenga el involucramiento de otros sectores, por ejemplo, el tema turístico, quizá con este elemento, a lo mejor haya un cambio precisamente de esos conceptos marginales de la población, y ya no se determinen los usos cotidianos de allí, como es el tema de las distintas tiendas o cantinas que son bodegas de expendios de trago a precio súper barato. Y precisamente el abandono de las casas por parte de sus iniciales propietarios es lo que ha hecho que no solamente sean estos usos cotidianos, sino que también el tema de la inseguridad y la delincuencia. Hemos visto por las noticias por ejemplo, el fin de semana pudieron decomisar en algunos cuartos de unas casas, a delincuentes que vendían droga o que ejercían maltrato o violencia. Entonces, yo creo que mientras no exista una apropiación de la gente que vive allí, de los antiguos residentes, y no de aquellos que a lo que han venido acá a Quito es a insertarse dentro del comercio informal como un medio de supervivencia ante la situación crítica que vive el país, no mejorará la situación. Más bien creo que con la intervención que se hizo en el año 2001 en la cual se derrocó prácticamente todas las estructuras que existían allí, que más allá de ser elementos en valor, eran elementos de alcahuetearía para propiciar la delincuencia; ha mejorado bastante”*.

Eduardo Kingman cuestiona: “Si asumimos el sentido originario de lo que constituye el ámbito de lo político, lo lógico es preguntar la forma en la que se definen las políticas. O si se quiere: el juego de intereses que está detrás de cada política (aunque se presente como acción desinteresada, en este caso relacionada con el patrimonio y la cultura, y por tanto como no política). No constituye algo sencillo ya que es justamente esta relación con lo político lo que generalmente se les escapa a las instituciones y personas encargadas de elaborar políticas. La acción de los expertos aparece como eminentemente técnica y por tanto como políticamente neutra, define políticas pero aparece como no contaminada por lo político”⁹⁸.

Si las personas encargadas, especialmente los administradores zonales, afirman trabajar por el pueblo a través de una gestión participativa, las decisiones deberían ser tomadas de manera conjunta, obedeciendo a una política de opinión pública, pero, las decisiones son tomadas desde una sola opinión autorizada para hablar, sobre lo que es cultura, patrimonio y centros históricos. Descartando “lo político como proyecto que se define de modo público, y que tiene que ver con lo que es bueno y justo para la polis”. (Arendt 1998) De hecho las políticas tomadas por los distintos administradores de la Zona Centro constituyen un proyecto político autoritario que elimina la participación de los “otros” bajo cualquier circunstancia, y apela a un discurso eminentemente arbitrario e institucionalizado, alejado de un saber popular pero si inscrito y autorizado desde una institucionalidad académica.

⁹⁸ *Ibíd.* Pág. 27

Fernando Carrión: *“Pasamos del músico, la prostituta, que ya no son los personajes que representan una tendencia o un sector de lo popular, a los policías y funcionarios municipales. Así, la intención en esta última fase es la peor, porque es cuando empiezan a desaparecer estos actores visibles, vendedores ambulantes, de la pomada de culebra, de ropa, que antes los encontrábamos en las calles y que formaban parte de la vida de Quito cultural, hablamos de actores que de visibles pasaron a invisibles y solo están quedando en los recuerdos y en los imaginarios de un Quito de antaño. Por eso, es difícil mirar ahora al Centro como un espacio de representación social popular, porque se están desplazando a las antiguas formas de representación y configurando nuevas alternativas de justificación de un orden. Antes como una forma de ser quiteña teníamos las cantinas, los famosos ciegos que daban serenatas, había ciertos espacios de integración. La cantina era un elemento central: un lugar de encuentro, tomar tragos, oír música o contratar a los cantantes..... Lo que hay en esta época es un regreso a las concepciones españolas de la ciudad, ciertas élites que vivían como reminiscencia la pérdida de ciertos valores arquitectónicos buscan recuperarlos a través de políticas públicas. Así, no veo que las políticas del Municipio consideren a la ciudad como una forma de comunicación o de participación, más bien, tienen las oficinas de relaciones públicas que lo que hacen es sostener la imagen de la principal autoridad municipal, es una política de relaciones públicas –y no en el sentido de que las relaciones sean públicas, esto es de construir lo público a partir de las relaciones– sino que son básicamente de emisión, en un sólo sentido y no de participación”.*

Los planes de organización social y cultural tratan de ser implementados a través de un discurso aparentemente democrático. Sin embargo, el incorporar otras formas culturales ha traído como consecuencia mecanismos de distinción cultural aún más profundos. Los nuevos espacios considerados como cultos, discotecas, cafés, restaurantes, teatros de carácter exclusivo y excluyente fabricados para el turismo, en contraste de espacios no exclusivos y masivos para los populares. “Aparentemente se está dando un peso a la cultura

e incluso a la diversidad cultural, pero en realidad se trata de un proceso de empobrecimiento cultural, así la cultura como tal es sinónimo de espectáculo”⁹⁹

Inés Pazmiño: *“La cultura popular es uno de los elementos que sí nos ha preocupado a nosotros como Zona Centro y evidentemente estamos tratando, de a poco, poder identificar a la Plazoleta que está entre la Venezuela y García Moreno, frente al Museo de la Ciudad, como la Plazoleta de los juegos populares, de hecho, hemos realizado tres eventos a nivel de recreación y concursos para la población; no solamente del sector de la 24 de Mayo sino en el marco del proceso de gestión participativa que llevamos; está la convocatoria de todos los barrios de la Zona Centro, que no son solamente los barrios del Centro Histórico. Precisamente creemos que debemos rescatar todos esos juegos que ahora en día muy poco se los ve, y lo que hicimos es identificarlos, y los tenemos identificados también a los grandes personajes que eran especialistas en el trompo, y en algunas otras cosas, que nos acompañaron en el evento como tal y que fue de una aceptación importante de la población. No solamente de la población quiteña sino que como se lo hizo en el marco de la peatonización hubo también la visita o el entusiasmo de la gente turista, no solamente a nivel internacional sino a nivel local, porque ahora el Centro Histórico ya es una ruta de paseo no solamente para extranjeros que vienen a visitar el Centro Histórico sino un espacio de recreación, visita, de reencuentro de reconocimiento, de los propios moradores de la ciudad de Quito”*

Se pretende poder crear cultura, y se cree poder crear imaginarios y tradiciones culturales. Se entiende a la cultura como folclor, como aquellas expresiones del pueblo que pueden ser reproducidas como formas repetitivas para el turismo o para el espectáculo. No se concibe a la cultura como la vida cotidiana de la gente, como expresiones cargadas de significado que parten de universos de sentido común. Se separa esas prácticas de sus

⁹⁹ Ibíd. Pág. 28

contextos originales para reproducirlas ya vaciadas y sin significado en la esfera pública.

Inés Pazmiño. *“El proyecto para hacer en el año dos o tres festivales nació de las propuestas ciudadanas. Como le digo, a nivel del sistema de gestión participativa en cada uno de los 16 cabildos de la Zona Centro existe una mesa de cultura; hay un trabajador permanente que está en la mesa de cultura con los compañeros de la coordinación de cultura y se han determinado muchos elementos, uno de ellos es el tema de los juegos populares, otro es el de poder lograr y resaltar las manifestaciones culturales que de alguna manera son potenciales en algunos sectores. Por ejemplo, la danza, el canto o la declamación y eso nos ha permitido prepararnos durante todo el año para generar una presentación final.”*

Esta concepción está relacionada “con la conversión de las manifestaciones populares en mercancía o espectáculo, fuera de cualquier proceso de participación de la gente que no sea la de meros espectadores.”¹⁰⁰ “Se trata de intervenciones sobre la esfera pública pero también de un tipo de acciones que tienen que ver con los comportamientos de la gente, con sus sentidos del gusto.”¹⁰¹ Se condiciona a las personas alrededor de que es lo que deben ver, de que es lo que deben entender como arte, de que es lo que deben hacer y donde deben ubicarse.

Según Martha Sofía Vargas. Coordinadora Proyecto de Peatonización. *“El proyecto de forma parte de un plan integral de recuperación del Centro Histórico que viene promoviendo la Administración Zona Centro y se propone ser un vector de la cultura que permita a los ciudadanos cambiar su forma de percibir la ciudad. Que la sintamos más nuestra democrática y humana [...]. Al menos un día a la semana, domingos de nueve a dieciséis horas - hemos logrado que el Centro Histórico esté ausente de la contaminación*

¹⁰⁰ *Ibíd.* Pág. 30

¹⁰¹ *Ibíd.* Pág. 32

del ruido, de la polución y que los habitantes que circulan por este espacio puedan disfrutar del valor arquitectónico de sus edificaciones, la riqueza cultural que estos expresan y logren tener un momento de esparcimiento tan necesario, el fin de semana. A través de los eventos culturales organizados por el proyecto en las Plazas del Centro, se busca involucrar al público en una dinámica reflexiva sobre el valor del Centro Histórico, el derecho al arte y la cultura, el reforzar valores, el cuidado del medio ambiente y la corresponsabilidad en la limpieza y cuidado de la ciudad. Esperamos contribuir a elevar la autoestima de los ciudadanos y el sentimiento de ser habitantes orgullosos de la ciudad que fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. Por otra parte tratamos de aprovechar los espacios públicos como sitios al que acuden ciudadanos que pasan a formar parte del proceso creativo¹⁰²”.

Los domingos de peatonización se vienen realizando desde junio de 2001 bajo los siguientes objetivos generales: 1) Disminuir la contaminación en el Centro Histórico 2) propiciar la apropiación del espacio público por parte de la ciudadanía, 3) recrear y mantener la identidad cultural y la difusión de eventos artísticos y culturales.

Cuando la intervención política se instaura a nivel cultural se empieza a discutir sobre las prácticas de promoción o revitalización de lo popular mediante la puesta en escena de un folclor caricaturesco o de un foro de las culturas. Hablamos de una materialización y cosificación del arte popular. El arte es tomado como pretexto, para instaurar un discurso de progreso.

Bajo el criterio de “el pueblo o los espectadores no pueden recibir cualquier tipo de teatro o expresión artística”, se ha instaurado toda una industria del arte. La señora Olga

¹⁰² Vargas, Martha Sofía. Coordinadora Proyecto de Peatonización. Revista Trama 79. La peatonización en el Centro Histórico de Quito. Archivos <http://www.trama.com.ec/index.asp>.

Lozada, del Departamento de Arte y Cultura de la Zona Centro, respecto a los permisos que se dan a los “teatros y artistas populares” para sus presentaciones callejeras y los problemas que estos tienen con los abusos policiales, manifiesta en una entrevista al diario El Comercio (junio 2004):

“La función de la policía es exigir que presenten los permisos, si los tienen facilitar la actuación, si no los tienen, deben retirar a los artistas. El artista tiene que presentar el permiso actualizado, con la cédula original, para evitar que se transfieran los permisos a otras personas”

Sobre si los artistas respetan o no las disposiciones, en cuanto a la adjudicación de los espacios públicos, indica: “[...]. Generalmente no todos respetan, Hay un grupo de artistas que tratan de presentarse sin permisos y por eso justamente se producen las dificultades con la Policía Metropolitana que es la responsable de cuidar el buen uso del espacio público, que es de competencia privada del Municipio Metropolitano de Quito”

Aclara que un ejemplo del cumplimiento de este requisito es que en el año 2003 se otorgaron 294 permisos, mientras que, en este año (2004) se han otorgado 99 permisos. Y, en cuanto a la calificación anual y de las audiciones, en el 2003 se aprobaron 28 audiciones y se negaron 14 por la falta de requisitos.

Los criterios para aprobar la obra son los siguientes: se considera el tipo de mensaje, se analiza si la obra es apta para el público, y si es adecuada para el espacio abierto, es decir, que no genere peligro.

Todos los domingos los artistas que deseen realizar sus presentaciones deben enviar una carta a la oficina de la Administradora de la Zona Centro (Arq. Inés Pazmiño) solicitando el uso de las plazas. Si se acepta la solicitud se da un permiso máximo de dos meses, y dos horas por cada domingo de espectáculo, es prohibida la presentación de los artistas de lunes a sábado, por cuanto ocasionan aglomeraciones de personas y molestan con el tráfico. Los permisos otorgados a los artistas ambulantes caducan cada quince días o un mes.

Para que un artista sea escogido debe cumplir un adecuado currículum de presentación, no puede bajo ninguna circunstancia improvisar, debe mantener un guión de la obra a presentar y un proyecto teatral o artístico, se califica vestuario y utilería, así como, la preparación histriónica de los mismos, si este no presenta las condiciones necesarias es anulado.

La Zona Centro por medio de los domingos de peatonización ha logrado facilitar la presentación de prácticamente todos los grupos que hacen teatro en nuestro país, así como la asistencia de grupos extranjeros. La mayoría de estos grupos también participan en el programa Agosto, Arte y Cultura y, están involucrados en los procesos culturales de la Administración.

Los artistas que se presentan en los domingos de peatonización, en su mayoría pertenecen a escuelas de teatro y arte, y están muy alejados de aquellos cómicos ambulantes que antes formaban parte del Centro Histórico.

En última instancia, se considera también que “todo lo que se hace en la calle bajo el nombre de producción artística sería todo menos arte”. En este caso queda abierta la pregunta de ¿qué entendemos por arte y desde dónde estructuramos nuestra idea de arte?

Por su parte Martha Sofía Vargas sentencia: *“las presentaciones que se realizan en la calle son todo menos arte, no podemos llamar arte a cualquier forma de expresión, y tampoco debemos permitir que la gente mire cualquier tipo de espectáculo, por eso, es necesario el escoger a los diferentes artistas y ver si es que cumplen con los requisitos para ser artistas”*

Las manifestaciones sociales de la cultura popular han sido descontextualizadas de su espacio original a través de una occidentalización y racionalización de sus prácticas. Las formas de expresión de un pueblo son tomadas para la diversión y el espectáculo, las calles se convierten en los nuevos escenarios de exposición de las mismas, pero ahora cosificadas, los espacios son reconfigurados de acuerdo a una colonialidad del poder y del saber.

Se instaura una idea de arte que parte de una cultura hegemónica y que se construye en la institucionalidad del poder y del saber, en sus estructuras, en los sistemas y redes transnacionales de producción, en las políticas globalizadoras, en los Estados monopólicos, en las instituciones académicas etc. En la institucionalidad académica se construyen representaciones hegemónicas alrededor de la idea de intelectual asociada a la del artista, que sólo se hace en la academia. Esta idea que los discursos modernizadores procuran normar, delimitar, controlar y difundir; nace con el objetivo de “estimular la disociación de las prácticas intelectuales de sus relaciones con las de otros actores sociales, sea de

movimientos sociales, o de lo que sea pero que implique cualquier tipo de práctica extraacadémica.”¹⁰³ La consecuencia más grave es que esta tendencia academicista no sólo deslegitima las prácticas o manifestaciones culturales de los actores sociales que están fuera de la academia, sino que también desestructuran cualquier forma de organización cultural a través de un discurso de dominación.

Los “expertos” son los autorizados para hablar de arte; los administradores culturales son los que están capacitados para decidir que es arte o no. Esta es una forma de control sobre los gustos y formas de vida de la cultura.

¿En qué consiste la participación democrática del pueblo? ¿Se le ha otorgado al pueblo la posibilidad de acceder al arte y la cultura como una forma democrática de ejercer lo político? ¿Por qué el pueblo no puede entrar a los teatros y grandes espectáculos? ¿No será que bajo la justificación de una supuesta participación se trata de encubrir ciertas formas aún más desiguales de conformación?

Cuando los espectáculos presentados al pueblo no se desprenden de los intereses del mismo, es como sacar de un escenario privado una obra ya montada e implantarla en las calles, para que los “otros” se diviertan y aprendan de ese arte visto como legítimo¹⁰⁴.

¹⁰³ Mato, Daniel, Compilador, “Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder” Caracas, marzo de 2002.

¹⁰⁴ Ver Anexo 1. Reseña del Diario de El Comercio del día miércoles 3 de agosto de 2005, “Me devuelven las calles para tocar a cuentagotas”.

4.2.- Los cómicos, músicos y creadores ambulantes del Sur de Quito y su relación con el Municipio.

En el Sur de Quito, la relación entre los cómicos y músicos ambulantes se abren de manera distinta. Sus presentaciones, actos y representaciones no parecen ser una prioridad de las políticas sociales ahora implementadas por el Municipio de Quito en la Zona Sur. El Sur no está regido aún por los conceptos de recuperación y rehabilitación espacial aunque la posibilidad de su implantación ya existe.

La Administración Sur Eloy Alfaro promueve sus políticas de acción desde la formación de casas comunales y barriales, y desde la creación de servicios sociales para la comunidad. Se piensa para el futuro en la ejecución y gestión de políticas culturales que promuevan transformaciones espaciales en el Sur de la ciudad, con la intención de convertirla en un espacio para el turismo y la recreación. Hasta tanto, se han creado espacios para el divertimento como cines, bares y restaurantes a través de la participación conjunta de empresas privadas y públicas; aunque no se han creado espacios para el arte y la cultura que puedan involucrar a toda la comunidad.

En la Administración Sur Eloy Alfaro el Dr. Ignacio Bungacho dice: *“no hemos encontrado ninguna ordenanza sobre los artistas populares, su trabajo, ni sobre la imposibilidad de presentarse en estos espacios”*.

Testimonio de Santiago Guaypacha, cómico y músico popular: *“Yo me presento en el Sur cuando hay las posibilidades, a veces también me presento en el centro o norte de la*

ciudad, nosotros somos artistas ambulantes, la palabra lo dice, vamos de aquí para allá presentando nuestras obras, nuestra música. Aquí, en el Sur, para que, no hemos tenido mayor problema, uno se puede presentar, buscar el espacio preciso y empezar a trabajar; la gente se acerca, disfruta, y sabe donde nos ubicamos y qué hacemos, pero realmente nosotros preferimos ir al centro, porque como que ahí se te abren más las posibilidades de presentarte, en el sentido de que, como que ese espacio ya es un espacio desde hace tiempo atrás para las presentaciones, ahí, por ejemplo, he conocido a otros amigos payasos y demás, pero con lo que ahora es difícil la situación allá, uno tiene que buscar otros espacios y empezarlos a ver también como espacios para presentarse”¹⁰⁵

Los nuevos movimientos artísticos a través de un proyecto inicial de autogestión están impulsando la idea de arte y cultura al sur de Quito, aunque su visión de arte diste en gran medida de aquellos cómicos y músicos ambulantes que encontramos en las calles. Su aspiración no es eliminar ninguna forma de expresión cultural o artística sino más bien integrarla dentro de los procesos de actividad cultural en el sector, a través del respeto y reconocimiento de la diversidad cultural y artística. Los involucrados están luchando por la creación e implementación de nuevas políticas culturales que según los participantes se diferencian de las políticas culturales impulsadas por el Municipio de Quito.

Las personas involucradas en el proceso de construcción artística en la Zona Sur no niegan el apoyo del Municipio de Quito y de su Centro de Cultura, de instituciones culturales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana o la Dirección de Cultura del Gobierno de la Provincia del Pichincha, para realizar sus presentaciones y crear sus obras de arte. Afirman haber empezado solos, con iniciativas propias, en los procesos de encontrar al Sur

¹⁰⁵ Santiago Guaypacha, entrevista, abril 2005.

como un espacio idóneo para el arte y la cultura, ya que, sus trabajos y obras no eran considerados como arte.

Los artistas y creadores de la Zona Sur lo mismo que las distintas instituciones culturales del Sur de Quito como el Centro Cultural del Sur, consideran necesario el apoyo que pueda brindarles el Municipio de Quito y las distintas instituciones culturales reconocidas del País y del extranjero, pero, esto no impide que ellos estén en desacuerdo con las políticas de imposición que en la actualidad el Municipio de Quito y las diferentes instituciones culturales implementan. También en la Zona Sur, reclaman por la falta de compromiso institucional con algunas obras de arte alternativo, así como también por el menoscabo a la libertad de los creadores y la falta de reconocimiento a algunos artistas del sector sur.

La iniciativa de construir una nueva forma de organización social y cultural, es digna de ser alentada. Se trata de crear nuevas políticas de acción donde estén incluidos todos los pobladores y en un marco en el que todos puedan expresarse y crear expresión.¹⁰⁶

La idea de arte se enmarca en nuevos conceptos y sentidos que involucran a la esfera cultural y a todas sus expresiones y tradiciones, así como también, a la forma de ser y vivir de los habitantes.

Los grupos involucrados, los creadores y artistas que tienen como idea base la de reconstruir y resignificar al sur como espacio promueven una visión política y social en el

¹⁰⁶ La idea de “expresión” implica la posibilidad que tienen todos para crear manifestaciones artísticas.

Sur de Quito. Podríamos decir que tienen ya una postura política, social y cultural frente a lo que no sólo en relación con los problemas generales del país sino también frente a las representaciones y discursos de dominación del poder hegemónico. A partir del análisis de las prácticas discursivas utilizadas por el poder para ejercer la dominación, han creado alternativas para reconfigurar y resignificar las prácticas discursivas hegemónicas a través de la creación de performances que tratan de develar las estrategias disciplinarias y los medios de control utilizados por el poder.

Los artistas, creadores y grupos mencionados se han organizado no solo con objetivos gremiales sino con un sentido eminentemente político y con la intención clara de resignificar simbólicamente ciertos discursos políticos, sociales y culturales que se desprenden de los discursos normalizadores y homogeneizadores del poder.

En el Sur de Quito, existen varias propuestas artísticas como: el Centro Cultural del Sur, el Teatro “La Guaba”, “Tranvía Cero”, “Al Sur del Cielo”, y de distintas organizaciones barriales e instituciones que a través de un trabajo gestionado y permanente con los dirigentes barriales, de comités y asociaciones logran impulsar un proyecto independiente y autónomo.

Testimonio de Nelson Ullauri. Director del Centro Cultural del Sur: *“Es el hecho de poder determinar un proceso de desarrollo cultural para el Sur, desde sus propias experiencias. El Sur por ejemplo es un sector nuevo, una ciudad nueva que se fue generando de acuerdo a los procesos migratorios fundamentalmente; estamos hablando del Sur como de cien años atrás máximo, más específicamente como 60 años atrás como formación urbana. Lógicamente lo que te digo es que a nivel de organización hemos*

determinado un trabajo a nivel cultural y artístico, hemos acogido en cierta forma la experiencia de la misma población cuando generó sus propios barrios; el comité barrial, la minga, es el hecho de unirse a la gente para poder dar soporte a su vivencia. Considero que nunca ha habido una política cultural por parte del Estado, del Municipio, de los Consejos Provinciales, nunca ha habido una política a mediano y largo plazo capaz de decir esto se va hacer. [...]. Hemos ido generando algunas cuestiones con los compañeros del movimiento Roquero, que es una expresión de las culturas urbanas no tradicionales contemporáneas que surgieron en ese proceso de crecimiento urbano, ese es un aspecto muy particular de porqué el rock pegó en el Sur tanto, ahora eso tiene una referencia muy simbólica con el hecho de que "heavy" es ser duro, una propuesta dura, ser una propuesta contestaria. Los referentes a nivel de rock que tiene la juventud, se asentó muy rápidamente en el Sur porque esa era la necesidad de la población, o sea como reflejar un rechazo al sistema, a la exclusión Sur y Norte, los "sureños" era despectivo, los del norte era gente más preparada, que sé yo. [...]. También surge en este momento un proceso de rescate de las culturas nativas tradicionales dentro del aspecto urbano, cuestiones de géneros musicales, el punk, el reguetón. Cuando nosotros planteamos la propuesta de desarrollo cultural es porque entendemos y eso es lo que tratamos de socializar, que la cultura es base fundamental del desarrollo integral de los pueblos. Entonces son aspectos que hay que integrar y no eliminar porque son la cultura del pueblo”.

Es importante reconocer que las Políticas Culturales que se están tejiendo en el Sur alrededor del arte y la cultura, consiste en que los habitantes de la Zona Sur no son espectadores independientes al proceso de construcción y gestión de los proyectos culturales, sino que, ellos a través de las organizaciones barriales, juveniles etc. participan en las decisiones a tomar. No se elimina al “otro”: está incluido ya en el proceso a través del reconocimiento de su diversidad cultural. Las organizaciones artísticas, parten del reconocimiento de que su espacio está cargado de multiplicidad cultural y eso ha generado el nacimiento de nuevas formas culturales urbanas, como los rockeros, los punkeros etc.

Testimonio de Samuel Tituaña. Integrante de Tranvía Cero: “[...]. *La manera como nos estamos insertando en los espacios urbanos es a través de las organizaciones barriales y organizaciones culturales... lo más importante para nosotros es la gente, entonces empezamos a trabajar desde ahí, a buscar el espacio, a negociar el espacio... tenemos que poner cosas con las cuales la gente se vea reflejada, no que se vea lejana; porque de pronto alguien del Municipio va y te pone una escultura en Solanda y bueno chévere, pero tal vez la gente no se siente vinculada, y otra cosa es que la gente está trabajando con el artista, le conoce, entonces como que el artista empieza a tener una relación y todo, entonces la obra que hace el artista o el colectivo ya no es tan ajena, entonces desde ese punto de vista nosotros tenemos un respeto por la gente, por el espacio”*

El interés que movilizó a todos los involucrados en esta gran empresa fue el de invertir en el Sur, con la perspectiva de construir un espacio vivo, abierto y desafiante para el arte contemporáneo del país y la región. El Sur como espacio dinámico fue escogido por su “carácter no viciado”, ante la progresiva museificación de otras zonas de la ciudad.

No se busca controlar el espacio, más si compartirlo y crear de manera conjunta posibilidades de acción artística y cultural. Se busca la aprobación de la gente para crear sus representaciones performativas. El Municipio en cambio actúa frente a los espacios desde la apropiación, desde la necesidad de apropiarse del espacio para llevar a cabo sus políticas de acción. Los espacios son atribuidos a empresas privadas o públicas para que ejerzan su gestión desde la creación de lugares o sitios para la diversión. El tomar los espacios y ejercer sobre esos espacios su poder es una estrategia eminentemente política, es empezar a ejercer control desde sitios estratégicos de acción para ir incorporando poco a poco sus políticas, pensadas desde el divertimento y no desde la participación social y cultural.

El divertimento no puede ser concebido como un ejercicio de participación, porque conlleva el enclaustramiento y la exclusión. Se evita que las personas se desplacen a otras zonas de la ciudad en busca de espacios para la diversión. No es que la diversión esté cerrada a estos mercados, sino que es una idea de diversión creada, como la idea de ordenamiento y embellecimiento de las ciudades. Se crean espacios de masificación cultural, dejando ocultos los verdaderos conflictos culturales. Además es excluyente porque a partir de la estigmatización de los espacios, ratifica las diferencias.

Testimonio de Luis Herrera, integrante de Tranvía Cero: *“Con respecto a lo del Municipio nosotros si tenemos una diferencia abismal, las obras que se presentan en los domingos de peatonización, no son obras que se han trabajado para espacios públicos, sino que son obras que se adosan al espacio público, tu puedes ver como te ponen una tarima para un grupo de danza, que te ponen una tarima para un grupo de teatro. No se está utilizando el espacio en fusión de la obra; son obras ajenas al espacio, a la arquitectura, a la gente. Cuando nosotros hablamos de espacio urbano también decimos que la obra tiene que ver, tiene que responder a las necesidades que tiene el sector. La mayor parte de las obras que se presentan en los domingos de peatonización son obras de teatro para sala”*.

La apropiación de los espacios es una estrategia eminentemente política, que empieza en un primer momento banalizando los espacios, el divertimento; en un segundo momento, busca acaparar todo aquello que escape a sus redes de acción, controlar los mensajes, las risas, los gustos, las costumbres y las tradiciones. Para hacerlo tiene que controlar a todos aquellos que puedan aparecer como peligrosos: los locos, las prostitutas, los mendigos, los vendedores ambulantes, los migrantes, y sobre todo los cómicos y

músicos populares que serían aún más peligrosos por su carácter burlesco, grotesco y especialmente hablador. El arte en general es peligroso, por la capacidad que tiene de denunciar, de crear y expresar.

Pero la idea de arte puede desplegarse de alguna manera como favorable para el poder y la idea de cultura se abre como una de las estrategias políticas más importantes del poder político municipal. Concentra y monopoliza el arte, se apropia de los artistas, de los museos, de los teatros, de los parques, de las plazoletas y plazas. Se apropia de este, lo mutila y lo diferencia; separa de la estructura de la cultura popular sus tradiciones y las cosifica; saca las obras de teatro de sus salones y también los cosifica presentándolas en reemplazo de las figuras populares que desfilaban por las calles y plazoletas.

La libertad que tenían los artistas para hablar y denunciar desaparece, y los mensajes deben obedecer a las necesidades del poder. Aquellos que no pueden ser controlados son expulsados.

La idea de arte que desde el municipio se busca instaurar, es la idea única de arte desde la academia.¹⁰⁷

Testimonio de Samuel Tituaña “*Nosotros queremos que tenga acceso al proyecto todo el mundo y que lo conozca. Lo que se pretende es que en un momento determinado no solo sean los artistas académicos, los que tengan su formación en la academia, los que presenten los proyectos, se llegará a una utilización y una realización colectiva, como*

¹⁰⁷ Nuestra intención no es deslegitimar al arte desde su expresión académica, sino cuestionar las concepciones de arte utilizadas para deslegitimar a todas las producciones artísticas y culturales que escapan al control impuesto por el poder.

grupo, como colectivo, cuando los mismos pobladores presenten proyectos, se llegará a una utilización y una realización colectiva. Entonces las propuestas son válidas y legítimas, la propuesta de los cómicos populares, porque si lo que se pretende es que todos hagamos algo y esto no sea de la elite sino del pueblo, entonces la creatividad que generan los cómicos tiene valor cultural”.

Los artistas y creadores consideran al arte como un factor ideal para proponer una cuestión política, ya que, siempre ha sido y es motivador y estimulador de procesos históricos, políticos y sociales. Su propuesta busca democratizar la idea de arte impuesta desde la academia; su iniciativa es la de crear políticas culturales que integren a todos los ciudadanos en los procesos de gestión cultural, respetando las iniciativas culturales de los sectores involucrados.

Testimonio de Luis Herrera: *“Las formas de representación de esta gente reproduce la cotidianidad de su vida, es como la señora que vende mote va a decir posiblemente: - hagamos una pailita y friamos unas empanadas de verde-; y esa va a ser su forma de participar. Es por eso que creen que lo que nosotros hacemos no es arte. Empiezan a generar una nueva forma de apreciación del arte y comienzan a construirse otros referentes del arte por medio de sus propios referentes, en este sentido creo que la construcción de como se refleja la gente es un proceso importante. Los proyectos no deben ser una imposición, deben nacer de la gente. Ahora el Municipio y el Consejo no potencializan, y más bien dicen, hoy llevamos reguetón y asisten como mil gentes y es el éxito; cuando nosotros llegamos y dijimos que lo que nosotros hacíamos es arte, dicen, y esto será arte, el man que se sube al bus será arte, el man que hace la encuesta será arte, entonces se cuestiona, pero igual es el inicio.”.*

La democratización del arte como propuesta depende del respeto a las distintas posibilidades de apreciación. Una nueva forma de hacer arte nace a partir de los referentes y representaciones de la vida cotidiana.

Nelson Ullauri: *“Por lo tanto creemos que hacer políticas culturales es trabajar con la gente y para la gente, no es una imposición de lo que algunos creen y llaman arte, y así con todos estamos trabajando en el Sur y lo estamos recuperando como espacio, pero como espacio de diversidad y aceptación, no a través del rechazo y el blanqueamiento de los espacios”*.

En el Centro Histórico de Quito a través de la inserción de Políticas para la defensa del Patrimonio, se busca blanquear el espacio central, a través de la eliminación del sector popular y de sus manifestaciones artísticas. Esta forma de desplazamiento no abiertamente represiva y coercitiva, actúa a través de prácticas discursivas construidas para ejercer la dominación y que buscan implementar las políticas de ordenamiento y limpieza de la ciudad. Lo hacen a partir de la cosificación de las formas representacionales de la cultura popular, masificando y des-significando las manifestaciones populares. Esta forma discursiva de manipulación adopta la represión policial como instrumento básico para el ordenamiento social, y para expulsar del espacio a sus enemigos.

Pese a todos los esfuerzos y mecanismos utilizados, los cómicos y músicos ambulantes siguen creando formas discursivas de representación, luchando por los espacios, y procurando generar, aunque no de manera organizada, cual grupos de contrapoder, opinión popular para interpelar la realidad.

Conclusiones

- 1) Se ha evidenciado en este estudio el carácter propositivo de las estrategias discursivas de los cómicos y músicos ambulantes del centro y sur de la ciudad de Quito, que a través de sus representaciones, juegos y astucias paródicas, posibilitan nuevas formas de percepción de la vida cotidiana, y modos alternativos de acercarnos a la realidad.
- 2) El cómico y músico ambulante, representante de la calle, es un lector privilegiado de la urbe como narrador de pequeñas historias de la vida cotidiana, de los sucesos del país, y de sus habitantes. Recoge en sus textos cómicos las historias de la ciudad, los modos y formas de actuar de los habitantes, así como también sus expresiones culturales y sociales.
- 3) El cómico y músico popular es ante todo un representante de “lo popular”. No cualquiera puede ser un cómico o músico ambulante; para serlo, necesita manejar los mismos códigos y lenguajes de sus espectadores. La condición de artistas populares no está exenta de haber pasado por cursos académicos de teatro, música o acrobacia, su posibilidad de triunfo en las calles reside en su condición cultural. Lejos está cualquier artista de ser reconocido por sus espectadores si para ellos su obra no guarda un significado con sus vidas y no se desprende de las calles como propuesta.
- 4) La propuesta del Municipio de Quito a través de su Centro de cultura, de eliminar o exiliar a los cómicos y músicos ambulantes del Centro de la ciudad, nace como una política impositiva. Con la implementación de las políticas culturales en la Zona Centro, los cómicos y músicos ambulantes han tenido que abandonar por la fuerza las calles y plazas del Centro. Este conflicto no solo ha sido manejado a nivel coercitivo, sino también a

partir de la creación de representaciones estereotípicas negativas para anular "al otro".

- 5) Eliminar una forma de expresión artística popular como la de los cómicos y músicos callejeros es eliminar una forma de expresión cultural.
- 6) Creemos posible la implementación de políticas culturales que respeten la diversidad cultural, religiosa y social de los involucrados. La cultura no puede ser creada, la cultura es el resultado de la vida cotidiana de los habitantes; pensar en crear cultura es reducirla que su manejo y su disertación nazca desde lo "culto" y niega las expresiones que nacen desde lo popular.
- 7) Las políticas sociales implementadas por parte del Municipio de Quito en el sur de la ciudad se han abierto de manera distinta a las del Centro y del Norte de la ciudad. En el Sur, los espacios públicos han sido tomado por rockeros, artistas plásticos, malabaristas, teatreros, el punk y el mosh resuena en el resto de la ciudad, son expresiones que demandan ser escuchados y ser visibles en la vida cultural y política.
- 8) En el Sur de la ciudad, los creadores y artistas están buscando la posibilidad de recuperar al sur como espacio y de crear políticas culturales que incluyan a todos los habitantes en el proceso. Su intención claramente política e ideológica busca reconfigurar los estereotipos sociales negativos que desde hace mucho tiempo se construyen en el Sur.
- 9) Los cómicos y músicos ambulantes, no están políticamente organizados, actúan más bien, y como diría Víctor Vich, como gestores populares que posibilitan a través de sus representaciones discursivas la construcción y

reconstrucción de estereotipos sociales. En un sentido político no podrían ser vistas como prácticas emergentes contra hegemónicas pero si estaríamos frente a un intento de construcción de nuevas instancias de crítica política que sin asumirse bajo un carácter eminentemente político consiguen interpelar a los discursos oficiales.

Bibliografía

- Adorno Theodor, *El teatro y su crisis actual*, Editorial Monte Ávila, Caracas 1992.
- Albornoz, Miguel “El abandono de Quito”, En: Freire, Edgar, *Quito tradiciones, testimonio y nostalgia*, Vol. 3, Librería cima- Abrapalabra, Quito, 1993.
- Andrade, Alejandro. “*Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus celebres personajes populares*”, Quito, 1999.
- Bergson, Henri, *La risa “Ensayo sobre el significado de lo cómico”*, Losada, Buenos Aires, 1991.
- Bonfim Carlos, *Humor y crónica urbana; ciudades vividas, ciudades imaginadas*, Editorial Abya Ayala, Quito, 1999.
- Bleger, José, *Temas de psicología* (Entrevista y grupos), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1985
- Bajtín, Mijaíl, “*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*”, Alianza Universidad. 1987
- Bhaba, Homi, “El compromiso con la teoría”. “La otra pregunta: el estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo” y “El mimetismo y el hombre: la ambivalencia del discurso colonial”. En: *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- Buttler, Judith, “*Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*”, Paidós, Buenos Aires. 2002.
- Cerbino, Mauro, Chiriboga Cinthia, Tutiven Carlos, “*Culturas Juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad y género*”. Segunda edición, ediciones Abya-Yala, convenio Andrés Bello, Ecuador, 2001.
- De Certeau, Michael, “*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*”, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos. Historia social. I. Certeau, Michel de. Arts de Faire, 1980.
- Davis, Flora, *Comunicación no verbal*, Editorial Alianza, 1976.
- Eco, Umberto, *Lo cómico y la regla*. En: *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1986.

Ensayo del Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich 2004. Organizado por: Tranvía Cero Colectivo de Arte Contemporáneo y el Centro Cultural del Sur.

Febres Cordero, Francisco. Carlos Michelena entre la sal y el dulce. En: *Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus celebres personajes populares*. Quito-Ecuador. 1999.

Foucault Michel, *Estrategias de poder*, Editorial Paidós, Barcelona 1999.

Foucault Michel, *El orden del discurso*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1970.

Michel Foucault, “*Vigilar y Castigar*”, Siglo XXI editores, SA, México, 1976.

García Cancellini, Néstor, *Culturas híbridas, el espacio comunicacional como problema interdisciplinario*, Editorial Telos, Madrid, 1989.

González, Claudio, *Arte y cultura popular*, Universidad del Azuay, Centro Interamericano de Artesanías y Artes populares, Cuenca, 1996.

Grotowski, Jerzy, “*Hacia un teatro pobre*”, Siglo XXI editores, México DF, 1974.

Hall, Stuart. “*Estudios Culturales y Comunicación*” *Significado, representación, ideología. Althusser y los debates posestructuralistas*, Paidós, Barcelona 1998.

Ibarra, Hernán, *La otra cultura, imaginarios, mestizaje y modernización*, Abya- Yala, Quito, 1998.

Kingman, Eduardo, *Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura*. FLACSO.

Larrea, Ana María, *El Estado y el Teatro Popular en Quito*, Tesis previa a la obtención de Licenciatura en Antropología. PUCE. Quito, 1995.

Ludwik, Falseen, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI editores, España, 1974.

Mato Daniel, *Educación y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en la cultura popular*, Caracas, 2002.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Convenio Andrés Bello, Editorial, Gustavo Gili, Bogotá, 1998.

Merino, Oswaldo. *Hacia una filosofía de las culturas populares. El ejemplo de la poética teatral latinoamericana*. Tesis previa a la obtención de Licenciatura en Filosofía, PUCE, Quito, 1991.

Pavis, Patrice. “*El análisis de los espectáculos, teatro, mimo danza, cine*”. Paidós 2000.

Pintos, Juan Luis. *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad*, Editorial, Sal Terrae, Madrid, 1995.

Quijano, Aníbal, “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”. En: *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Reguillo, Rossana, *En la calle otra vez. Las bandas de Guadalajara*, México, 1995.

Reguillo, Rossana, *La derivas del miedo. Intersticios y pliegues de la ciudad contemporánea*. Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO, 2001

Richard Nelly. “*La Estratificación de los Márgenes*”. Francisco Zegers Editor. S. A.

Silva, Armando, *Imaginarios Urbanos. Cultura y comunicación urbana*, Tercer Mundo Editores, 3ra ed., Santafé de Bogotá, 1997.

Vallejo Patricio, *Teatro y vida cotidiana*, Editorial, Abya Ayala, Quito, 2003.

Vargas, Martha Sofía, Coordinadora Proyecto de Peatonización. Revista Trama 79. *La peatonización en el Centro Histórico de Quito*. Archivos. <http://www.trama.com.ec/index.asp>.

Vich Víctor. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. Lima, 2001.

Víctor Vich. *Desobediencia simbólica Performance y política al final de la dictadura fujimorista*. Instituto de Estudios peruanos (IEP).

ANEXO 1

“Me devuelven las calles para tocar a cuentagotas”

La represión a los artistas populares ha llegado a un nivel terrible en las calles del centro de Quito. A mí, el año pasado, un guardia municipal me rompió un permiso legal. No consideran lo mío como un trabajo, pero es mi vida.

Yo, como todos los guerreros de la ‘payasería’, estamos acostumbrados a aguantar el sol y a torear a los municipales. Y no solo de Quito, tampoco dejan actuar en las plazas de Ambato, Riobamba y Santo Domingo de los Colorados.

Desde el 15 de mayo pasado empecé el trámite para que me dejen actuar en el centro de Quito. Inés Pazmiño, la administradora de la Zona Centro, nos quería capacitar...

Yo no acepté. ¿Quién nos iba a capacitar en arte callejero? Y nos querían cobrar 30 dólares por el curso. Al final del cuento, funcionarios del Municipio nos llamaron a una sesión de trabajo para evaluarnos.

También estaba el director de la Escuela de Teatro de la Universidad Central, Jorge Mateus, y un representante de nosotros, los artistas callejeros. Allí seguramente apreciaron mi propuesta porque me dieron un permiso de tres meses. Luego ya veremos. Siempre es así.

Desde el lunes anterior ya puedo presentar mi espectáculo musical en la batea del parque El Ejido, en la Plaza Chica y en la Plaza de Santo Domingo, todos los días desde las 10:00 hasta las 20:00.

Otros artistas de nuestra organización que se llama Aapie: Asociación de Artistas Populares Independientes del Ecuador) son el grupo Eclipse solar y el mimo José Luis Belandía. Así, lo que hace el Municipio es devolvernos a cuentagotas el escenario que nos arrancaron: la calle.