

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

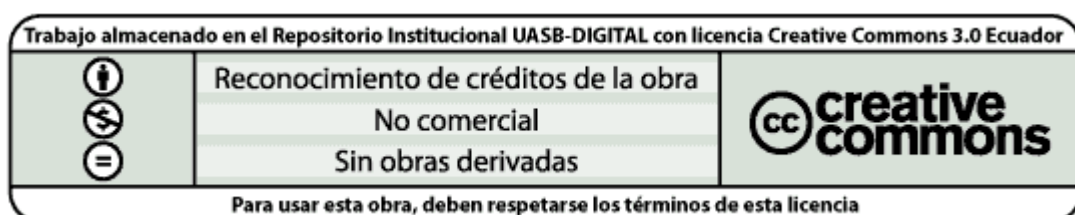
Mención en Artes y Estudios Visuales

**La legitimación del teatro en Quito:**

**Una aproximación a la relación entre el discurso de desarrollo y la legitimación del nuevo movimiento teatral de la Casa de la Cultura Ecuatoriana impulsado por Fabio Pacchioni**

Autora: María Fernanda Buendía Gutiérrez

**2015**



## CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, María Fernanda Buendía Gutiérrez, autora de la tesis intitulada “La legitimación del teatro en Quito: una aproximación a la relación entre el discurso de desarrollo y la legitimación del nuevo movimiento teatral de la Casa de la Cultura Ecuatoriana impulsado por Fabio Pacchioni”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura, mención en Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Marzo del 2015

Firma: .....

María Fernanda Buendía Gutiérrez

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**La legitimación del teatro en Quito:**

**Una aproximación a la relación entre el discurso de desarrollo y la legitimación del nuevo movimiento teatral de la Casa de la Cultura Ecuatoriana impulsado por Fabio Pacchioni**

**Autora:** María Fernanda Buendía Gutiérrez

**Tutor:** Luis Augusto Cáceres Carrasco

Quito, 2015

## Resumen

Dentro del movimiento teatral de Quito, se ha posicionado un discurso en torno a la figura del delegado italiano de la UNESCO Fabio Pacchioni, basado en la afirmación de que este director y gestor teatral fue el creador del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano y que su impulso es el cimiento de gran parte del teatro actual. Esta afirmación no toma en cuenta que el teatro y el arte, en general, no responden a la labor de una sola persona, sino que se inscribe dentro de unos discursos y un sistema cultural.

En este contexto el trabajo de investigación realizado tiene por objetivo develar las relaciones existentes entre el discurso de desarrollo de los años 60 y la legitimación social que se le otorgó al llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano.

El desarrollo de la tesis consta de cinco capítulos. El capítulo uno es el marco teórico donde se define la relación entre el sistema cultural y sus productos culturales. El capítulo dos demuestra el rol del teatro dentro del contexto revolucionario y el papel de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en la legitimación del arte. El capítulo tres gira en torno al movimiento teatral deslegitimado por el Nuevo Teatro Ecuatoriano. En el capítulo cuatro se muestran los resultados de las entrevistas realizadas y el relacionamiento de variables. Finalmente, a partir del análisis de los resultados de la investigación, en el capítulo cinco se generan conclusiones.

## Reconocimientos

*A Eugenia, Fernando, Belén y  
Santiago por su amor  
incondicional y continua  
motivación.*

## Dedicatoria

*A Leonardo Reyes de quien  
aprendí el significado de la  
palabra generosidad.*

## Contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo primero.....</b>	<b>13</b>
<b>El teatro del mundo.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. Sistemas culturales y prácticas teatrales.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Conceptualización del teatro como discurso.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3. El régimen discursivo del desarrollo y su relación con el arte y la cultura.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4. Arte, el rezago de un más allá mágico .....</b>	<b>20</b>
<b>1.5. La influencia del discurso de desarrollo en la cultura .....</b>	<b>22</b>
<b>Capítulo segundo.....</b>	<b>27</b>
<b>La institución arte en el Ecuador.....</b>	<b>27</b>
<b>2.1. La Casa de la Cultura Ecuatoriana y la institución arte .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2. La Casa de Cultura Ecuatoriana: un espacio de continua confrontación política.....</b>	<b>29</b>
<b>Capítulo tercero.....</b>	<b>32</b>
<b>El Nuevo Teatro Ecuatoriano y la deslegitimización de prácticas teatrales anteriores .....</b>	<b>32</b>
<b>3.1. Teatro y revolución.....</b>	<b>32</b>
<b>3.2. Nuevo Teatro Ecuatoriano.....</b>	<b>35</b>
<b>3.3. La negación de la historia teatral .....</b>	<b>39</b>
3.3.1. El mito del desierto teatral .....	41
<b>3.4. La profesionalización de los trabajadores del teatro .....</b>	<b>43</b>
3.4.1. Sixto Salguero y el movimiento teatral estudiantil .....	46
3.4.2. El teatro rebelde de Francisco Tobar García .....	48
3.4.3. Ernesto Albán y el teatro cómico .....	50
<b>3.5. Teatro popular versus teatro burgués .....</b>	<b>54</b>
<b>Capítulo cuarto.....</b>	<b>60</b>
<b>Resultado de las entrevistas a personas relacionadas con el movimiento teatral de la década de los 60.....</b>	<b>60</b>
<b>4.1. Metodología .....</b>	<b>60</b>
<b>4.2. Análisis de los resultados de las entrevistas realizadas .....</b>	<b>65</b>
<b>4.3. Relación entre variables .....</b>	<b>82</b>
<b>Capítulo quinto.....</b>	<b>84</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>84</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>91</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>96</b>

## Introducción

Una de las causas que motivó esta investigación fue buscar una respuesta a la falta de correspondencia entre el movimiento teatral en Quito que está en continua expansión y el escaso público que acude a las salas y espacios de representación de teatro. ¿Qué ocurre para que exista gente (como yo) que decide dedicar su vida al mundo del teatro, pese a que es una profesión poco reconocida por esta sociedad? Ese cuestionamiento me llevó a aproximarme a la historia del teatro de Quito y del Ecuador y descubrir que hubo tiempos en los que la gente reconocía en las salas de teatro espacios de divertimento con obras que merecían ser vistas. Fenómenos teatrales como el de Don Evaristo y sus estampas quiteñas o como los clubes de teatro de los colegios de Quito eran acogidos de forma masiva por el público hasta inicios de los años 60.

Contrasta con esta información la afirmación de Jorge Enrique Adoum, quien indica que la tradición teatral en Quito no era ni muy antigua ni muy rica,<sup>1</sup> hasta la llegada al país del delegado de la UNESCO Fabio Pacchioni.

Dentro del movimiento teatral de Quito, se ha generado un discurso acerca del teatro que gira en torno a Fabio Pacchioni y su legado. Franklin Rodríguez Abad, investigador teatral, indica que el teatro gestado por Pacchioni representa al Nuevo Teatro Ecuatoriano, el cual se enfrentaba al teatro tradicional. Queda claro que hubo una pugna en el movimiento teatral de mediados de los años 60, sin embargo, poco se ha dicho de la relación entre lo nuevo y lo tradicional, y se hacen afirmaciones que dan a entender que el nuevo movimiento se debería a sí mismo y a la genialidad de un director italiano que, a partir del conocimiento de las técnicas europeas, inauguró una nueva forma de hacer teatro.

---

<sup>1</sup> Jorge Enrique Adoum, “Yo me fui con tu nombre por la tierra”, en Adoum y otros, *Fabio Pacchioni (1927-2005) - El teatro y la vida*, (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005), 23.



Rodríguez indica: “Para muchos la venida de Pacchioni acabó con el teatro nacional, para otros marca su nacimiento”.<sup>2</sup>

De esta manera, se otorga el crédito del avance teatral de la década de los 60 a un solo personaje, Fabio Pacchioni, sin tomar en cuenta que el teatro y el arte, en general, se inscriben dentro de un sistema cultural y las prácticas sociales y discursos culturales que configuran este sistema.

Partiendo de esta idea, el trabajo de investigación realizado es un intento por develar las relaciones existentes entre el discurso de desarrollo (visto como el ideal de los países subdesarrollados de parecerse cada vez más a Europa y Estados Unidos hasta ser desarrollados) de los años 60 y la legitimación social que se le otorgó al llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano.

El contexto en el que se inscribió el Nuevo Teatro Ecuatoriano corresponde a una época de crisis e inestabilidad política en Ecuador: en 1963 se dio un golpe de Estado al Gobierno de Carlos Julio Arosemena, quien a su vez llegó al mando tras destituir a Velasco Ibarra, dando paso a una junta militar de Gobierno. “La junta se propuso llevar a cabo un programa económico de reformas tendiente a una modernización capitalista del país para transformarlo con respecto al pasado tradicional”.<sup>3</sup>

A nivel internacional, existía una campaña auspiciada sobre todo por Estados Unidos para consolidar en América Latina lo que Arturo Escobar denominó el régimen del discurso del desarrollo. Según este autor, desde la invención del discurso del desarrollo en la segunda posguerra mundial se configuró el ‘sistema mundo’, el cual se basa en la aceptación de la existencia de dos tipos de países: desarrollados y subdesarrollados. Escobar analiza que este discurso se crea a partir de la necesidad de renovar el régimen colonial y reconfigurar la hegemonía global a favor de Estados Unidos.

---

<sup>2</sup> Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990) búsqueda de una expresión nacional”, en Adoum y otros, *Fabio Pacchioni (1927-2005)*, 9.

<sup>3</sup> María Eugenia Paz y Miño, *Biografía de Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*, (Quito, Banco Central del Ecuador, 2007), 351.

Desde su invención, la marca del subdesarrollo determina todos los ámbitos de la vida de las sociedades clasificadas como tales. Sin embargo, hay espacios más visibles determinados por el desarrollo como la economía y otros que se mantienen invisibilizados, pero no por ello están fuera del discurso. Este es el caso de la cultura y el arte, aspectos que, a pesar no haber sido objetos visibles de conocimiento y administración, son parte del régimen discursivo del desarrollo.

Se espera que esta tesis pueda aportar en la deconstrucción del discurso colonial a partir del análisis del papel que jugó el discurso del desarrollo en el Nuevo Teatro Ecuatoriano. Desde este contexto, la pregunta principal de la tesis es: ¿cuál es la relación entre el discurso del desarrollo y el proceso de legitimación del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano?

Las variables que el presente trabajo de investigación aborda son el discurso del desarrollo que tiene que ver con el predominio de las ideas de progreso y modernización que se basan en la imitación del modelo de sociedad del denominado primer mundo. La segunda variable es la legitimación en Quito del Nuevo Teatro Ecuatoriano, llamado así al teatro que se origina con la intervención del enviado de la UNESCO Fabio Pacchioni al país.

Con esta investigación se espera demostrar que gran parte de la aceptación que se le dio al teatro dirigido por Fabio Pacchioni se debió a que estaba enmarcado dentro del discurso desarrollista y modernizador del país que veía en la cultura un instrumento que aportaba al desarrollo de las sociedades del tercer mundo.

La investigación inicia con los estudios visuales de la cultura, en los que se interaccionan varias teorías, como la constructivista, la discursiva, la semiótica y los estudios poscoloniales. Se parte del método de investigación de Michel Foucault que analiza la realidad como una construcción histórica discursiva en la que se establece lo aceptable de lo inaceptable, lo verdadero de lo falso y desde donde se crean los objetos de conocimiento. Se utiliza la crítica poscolonial para develar el carácter colonial de los países

no europeos y los ‘sistemas mundos’ que imponen el pensamiento eurocéntrico en esas sociedades.

Siguiendo el método de Foucault, se indaga en la historia buscando aquellos hechos que marcan la invención de ciertas afirmaciones en el campo teatral de Quito que a través de la historia se convirtieron en verdades, al mismo tiempo que busca reconstruir la historia del teatro de la ciudad.

Con este fin se utilizaron evidencias discursivas de los principales periódicos de la ciudad que aportan para identificar la percepción social sobre el teatro antes y después de la llegada de Pacchioni; además, se usaron los libros y ensayos publicados sobre la historia del teatro para entender el discurso legitimado sobre el movimiento teatral de los años 60.

Las evidencias que más peso tienen en esta investigación son las entrevistas realizadas a personas claves dentro de la historia del teatro que, de forma directa o indirecta, estuvieron presentes en el proceso de legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano. Cabe recalcar que uno de los limitantes o peligros que se tiene con las entrevistas es que las personas tienden a cambiar sus discursos a través del tiempo y de sus experiencias, por lo que esta información se contrastó con las evidencias escritas.

Por otro lado, la investigación aporta a visibilizar otros aspectos de la historia del teatro poco estudiados en los documentos escritos hasta el momento, así como indagar el sistema cultural en el cual se desarrolló y legitimó el teatro calificado como nuevo en la década de los 60.

El primer capítulo presenta la relación entre el sistema cultural, las teatralidades sociales y lo que desde Occidente se entiende como arte teatral. Seguido a esto, se conceptualiza el teatro como una práctica discursiva que aporta a legitimar o dislegitimar el discurso dominante en el que se encuentra inmerso. Con estas claridades se definen el discurso de desarrollo y su relación con el arte y la cultura; finalmente, en este capítulo, se intenta contextualizar el aspecto aurático,<sup>4</sup> del arte en oposición al arte instrumentalizado de la modernidad.

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin identifica el aura de una obra de arte con la singularidad, con la experiencia de lo irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse.

En el capítulo dos, se reflexiona sobre el papel que jugó la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) como la institución calificada para legitimar la producción artística y como espacio de disputa por la hegemonía de discursos culturales.

En el capítulo tres, se analiza el rol que asumió el Nuevo Teatro Latinoamericano dentro del predominio de la campaña revolucionaria de los años 60, se indaga sobre los orígenes en el país de la denominación de Nuevo Teatro Ecuatoriano, para lo cual se presentan dos formas de entenderlo: a) como un hecho inaugurado por Fabio Pacchioni; b) como un proceso de continuas experimentaciones y búsquedas que duró tres décadas. Seguidamente, se abarca la forma en que el Nuevo Teatro Ecuatoriano (entendido como el movimiento encabezado por Pacchioni) se posicionó a costa de deslegitimar las prácticas teatrales anteriores a su apareamiento, por considerarlas reflejo de una sociedad caduca que debía ser superada, y la influencia que tuvo en esta visión el movimiento cultural tzántzico. A continuación, se describe la forma en que Fabio Pacchioni, delegado de la UNESCO para el fomento teatral, describió la situación del teatro ecuatoriano a su llegada y el trasfondo colonial de sus apreciaciones. En el siguiente punto, se describe la situación de los trabajadores del teatro antes de la aparición del Nuevo Teatro Ecuatoriano, esto es el movimiento teatral estudiantil de Sixto Salguero, el teatro rebelde y de denuncia de Francisco Tobar y el teatro cómico y masivo de Ernesto Albán y su personaje Don Evaristo. Finalmente, en este capítulo, se reflexiona sobre lo que se consideró como teatro popular y teatro burgués y las características de cada uno.

El capítulo cuatro es el resultado del proceso de entrevistas a representantes del teatro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de los años 60, llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano, y a representantes del teatro independiente (no vinculados a la CCE), para lo cual se describe la metodología utilizada; acto seguido se presentan los resultados en forma de tablas con su respectiva descripción, y finalmente, se exponen las principales relaciones encontradas entre las variables analizadas.

El capítulo cinco corresponde a las conclusiones del trabajo investigativo.

## Capítulo primero

### El teatro del mundo

#### 1.1. Sistemas culturales y prácticas teatrales

La realidad que nos rodea no puede ser captada en su forma pura, está atravesada por visiones, definiciones y representaciones, es decir, por el lenguaje<sup>5</sup> que nos ayuda a comunicar y construir relaciones sociales, las que a su vez nos construyen.

Desde mi experiencia personal, las relaciones sociales que he construido y me han construido me han llevado a entender el mundo como una gran representación y, por ende, como una continua práctica teatral, en la cual actúo y vivo representando diferentes papeles y manejando variados discursos que son determinados por la situación a ser representada.

Entender la vida como una práctica teatral no es algo nuevo; en el mundo occidental, Shakespeare al igual que Calderón de la Barca se referían al mundo como un teatro. Si se medita al respecto y se compara la idea de teatralidad con el enfoque semiótico<sup>6</sup> de la interpretación del mundo, la afirmación de que el mundo es una representación continua tiene gran validez; como la realidad no puede ser captada en su totalidad, lo que para nosotros es el mundo es la representación de este.

Investigadores sociales como Erving Goffman desde la sociología también entienden la interacción social a través de compararla con una representación teatral. Para este autor las personas se muestran ante la sociedad representando el papel con el que quieren que se les identifique; de esta forma, la interacción social es una representación creada e interpretada para la audiencia.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Desde un enfoque semiótico, se entiende lenguaje como toda herramienta comunicativa, puede ser sonora, visual o táctil.

<sup>6</sup> Stuart Hall, en su libro *Representation: Cultural Representations and Signifying*, indica que el enfoque semiótico es aquel que se centra en el sistema de signo que configura el sentido que damos a las cosas, que nos permite entender el mundo y comunicarnos.

<sup>7</sup> Nizet, Jean y Rigaux, Natalie, *La sociología de Erving Goffman* (España: Melusina, 2006), 12. <[http://www.melusina.com/rcs\\_gene/goffman.pdf](http://www.melusina.com/rcs_gene/goffman.pdf)>. Consulta: 18 octubre 2014.

García Canclini, por su parte, en su texto *Culturas híbridas*, habla de la teatralización del poder y de las diferentes escenificaciones del nacionalismo, en el afán de los países de inventar identidades nacionales. Desde el punto de vista de este autor, la puesta en escena de los Gobiernos, sobre todo de los regímenes dictatoriales, apunta a crear una realidad ficticia del patrimonio histórico y cultural de los pueblos<sup>8</sup>.

Para diferenciar el teatro como una producción artística-espectacular, de las formas en las que el ser humano representa distintos roles y situaciones en la vida cotidiana, los investigadores teatrales utilizan el concepto de teatralidad social como “un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre la representación en teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales y artísticas”.<sup>9</sup>

El término *teatralidad* define la forma en que los seres humanos nos comportamos frente a los otros en un determinado sistema cultural. Al referirse al concepto de teatralidad, Juan Villegas explica:

Se propone entender *teatralidad* como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo y en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como un escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos. La teatralidad o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor.<sup>10</sup>

Por otro lado, la representación se entiende como una parte esencial del proceso de producción de sentido de las cosas; sentidos que se intercambian entre los miembros de una cultura por medio del lenguaje. En palabras de Stuart Hall: “... la representación es la relación entre ‘cosas’ conceptos y signos que se comunican por medio del lenguaje”.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Juan Villegas, Para la interpretación del teatro como construcción visual, (California, Gestos, 2014), 60

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 61.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 49.

<sup>11</sup> Stuart Hall, *Trayectoria y problemáticas en estudios de la cultura*, Eduardo Restrepo, Catherin Walsh y Victor Vich, editores, (Quito: Clacso, Universidad Andina Simón Bolívar Instituto, Pensar-Pontificia Universidad Javeriana, 2009), 358.

Entendido así, estas dos categorías, *representación* y *teatralidad social*, están visiblemente vinculadas, en tanto que una es la forma en que nos acercamos a la realidad y la otra tiene que ver con la manera en la que actuamos frente al modo de representación en el que nos encontramos inmersos.

Entender el sistema de representación es entender cómo producimos sentido, qué es lo que hace que comprendamos la realidad de una forma u otra y cómo ese modo de conocimiento se comparte entre los miembros de una misma cultura. Foucault denominó producción de discurso a la producción de conocimiento por medio del lenguaje y, dado que todos nos comportamos y entendemos el mundo a partir de sentidos que configuran conocimientos previos, todas las prácticas sociales tienen un aspecto discursivo.<sup>12</sup>

Desde este mismo enfoque, la cultura es entendida como un sistema amplio de representaciones del mundo, como el paraguas desde donde se da significado a las cosas, se adquiere conocimiento y se crea. Juan Villegas aclara que:

... hay dos dimensiones en el sistema. Una, el sistema como *práctica social* con la cual funciona un conjunto de individuos o colectividades; la otra, la configuración discursiva de esa práctica social. Esta última constituye realmente un discurso cultural en cuanto es una construcción lingüística e ideológica del sujeto definidor. Desde esta perspectiva, un sistema cultural constituye una narrativa construida sobre la base de una práctica social, pero mediatizada por los códigos del emisor del discurso definidor o caracterizador.<sup>13</sup>

El enfoque semiótico de cultura posibilita entender que no existe una cultural única y verdadera, sino una pluralidad de sistemas y microsistemas culturales, y que su legitimación y hegemonía dependen de la continua disputa de sentido que se genere dentro del mismo sistema cultural.

A partir de esta breve contextualización teórica, podemos inferir que la concepción de teatralidad social se relaciona directamente con el sistema cultural del cual se desprende,

---

<sup>12</sup> Foucault entiende discurso como un conjunto de enunciados que permiten a un lenguaje hablar un modo de representar el conocimiento sobre un tópico particular, en un momento histórico particular. *Ibíd.*, 35.

<sup>13</sup> Villegas, *Para la interpretación*, 39.

por tanto, el análisis de los diferentes tipos de teatralidades (políticas, pedagógicas, estéticas, etc.) debe hacerse a partir de identificar el sistema de representación y los diferentes discursos en los que están inmersos.

## **1.2. Conceptualización del teatro como discurso**

No existe un concepto único de teatro, todo depende desde dónde se piense esta práctica social y a cuál de sus tantas significaciones (artísticas, culturales, antropológicas, comunicacionales) se quiera dar relevancia. Siguiendo el hilo teórico de este estudio, el teatro se entenderá a partir del enfoque semiótico como un medio de comunicación a través del cual se reproducen discursos que son comunicados a los destinatarios del mismo, con el afán de legitimar o deslegitimar el sistema social dominante.<sup>14</sup>

En este contexto la significación que se dé al teatro dependerá del sistema cultural en el que esté inscrito. Entender el teatro a partir de su relación con el sistema cultural es vital, si se quiere romper con la distinción entre culturas desarrolladas y culturas menos desarrolladas, lo que existe entonces son formas diversas de teatro que pertenecen a diversos sistemas culturales.

En nuestro medio, predominantemente mestizo, tradicionalmente al teatro se lo ha conceptualizado a partir del sistema cultural de Occidente, como el arte de representar conscientemente personajes y situaciones ficticias para un grupo de observadores. Además, se utiliza el término para determinar el espacio edificado para la representación escénica; también la palabra *teatro* tiene una significación literaria.

El teatro entendido como medio de comunicación es una práctica discursiva que, como cualquier discurso cultural, produce y reproduce saberes, verdades y genera otros discursos.<sup>15</sup>

En el punto anterior, afirmamos que los sistemas culturales están compuestos de prácticas sociales y discursos culturales, por tanto, toda práctica teatral que se genera dentro de un sistema cultural específico refleja y legitima el discurso cultural dominante; entendiendo que lo que conocemos por teatro es una manifestación escénica que se suma al

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 42.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 56.



sinnúmero de prácticas teatrales. Esta investigación espera visibilizar la relación existente entre el discurso del desarrollo (y las teatralidades que lo acompañan) y la legitimación del llamado *Nuevo Teatro Ecuatoriano*. De esta manera, una vez ubicados tanto teórica como conceptualmente en la relación entre sistema cultural y teatro, analizaremos los orígenes del discurso del desarrollo.

### **1.3. El régimen discursivo del desarrollo y su relación con el arte y la cultura**

A partir de la segunda posguerra mundial, a finales de los años 40, aparece en la palestra política de Estados Unidos un tema novedoso, algo que aunque aparentemente original es la continuación de un régimen discursivo que debía actualizarse, renovarse, reconstruirse y adaptarse a la nueva configuración geopolítica que se estaba estableciendo;<sup>16</sup> es así como el régimen discursivo colonial característico de la modernidad es reemplazado por el “discurso del desarrollo” y su metáfora de los tres mundos: el Primer Mundo, conformado por las naciones industrializadas con economías capitalistas como Estados Unidos, Europa Occidental, Australia y los países aliados; el Segundo Mundo, compuesto por los países comunistas industrializados de Europa del Este y China, y el Tercer Mundo, formado por los países pobres no industrializados: países de América Latina, África, el Caribe, Asia, entre otros.<sup>17</sup>

Según este discurso, el modelo de Primer Mundo es el fin último de todas las naciones, es la meta a la cual se aspira llegar después de un proceso de desarrollo constante de los pueblos tercermundistas. Es así que el desarrollo no solo dictamina el modelo a seguir para salir del subdesarrollo, sino también marca el camino, el cual fue único para todas las sociedades capitalistas.

Los parámetros que sirvieron para dictaminar si un país era del Tercer Mundo fue su nivel de pobreza, entendida como la carencia de recursos económicos. De esta manera, en

---

<sup>16</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, el bloque oriental comunista liderado por la Unión Soviética y el bloque capitalista liderado por Estados Unidos se repartieron sus territorios en Europa y el resto del mundo se encontraba en disputa. Byron Cardoso, “El panorama mundial contemporáneo (1960-1988)”, en Enrique Ayala Mora, editor, *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11 (Quito: Corporación Editora Nacional, 1991), 11.

<sup>17</sup> Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, (Venezuela: fundación editorial el perro y la rana, 1era. edición, 2007), 27. <[https://docs.google.com/file/d/0B\\_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1)>. Consulta: 10 septiembre 2012.

el discurso del desarrollo, se reconceptualiza la pobreza como un problema y una amenaza al sistema capitalista, en la medida que la pobreza no permite el desarrollo del capital y países con altos índices de pobreza eran más propensos a transformarse al modelo comunista el cual prometía la desaparición de las inequidades sociales.

Fue así como la lucha contra la pobreza se convirtió en la consigna movilizadora de los pueblos no desarrollados, a los cuales se les prometió la superación de su estado tercermundista, si seguían las directrices en materia política y económica, impartidas por los países hegemónicos a través de los organismos internacionales como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.<sup>18</sup>

Otra característica importante de este discurso que complementó la categoría de pobreza fue la concepción de raza, ya que aunque en el discurso del desarrollo no se nombre directamente, se evidencia la relación entre *pobre* indio, *pobre* negro, *pobre* mestizo, *pobre* mujer, *pobre* rural, *pobre* niño; en sí el adjetivo *pobre* fue la antítesis del hombre blanco adulto, urbano y occidental.<sup>19</sup>

Todo aquello que se oponía al modelo occidental fue convertido en objeto de estudio de la pobreza, grupos marginales, vulnerables que debían ser intervenidos (aparecen como problemas los campesinos, los niños y adolescentes, las mujeres, los pueblos indígenas y afros, etc.). La pobreza se convirtió en un objeto de conocimiento y administración característico de los países y economías mal llamadas atrasadas o subdesarrolladas.

El discurso del desarrollo estuvo basado en un pensamiento economicista, por tanto, la forma de medir la pobreza de un país se basó en la cantidad de dinero que poseía. La solución a la pobreza fue simple: más capitales para los países pobres. Si el país no era capaz de aumentar su economía, entonces los países ricos le otorgaban créditos.

La fórmula de créditos para el desarrollo fue muy efectiva: una vez que las economías de los países pobres eran dependientes del crédito y se encontraban endeudados, los países desarrollados imponían sus reglas para entregar los préstamos. Dictaminaban cómo invertir el gasto público, qué subsidiar y qué no, qué empresas contratar para los

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 86.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 88.

proyectos de infraestructura y servicios, subir o no subir sueldos, es decir, se imponía la política económica. Estas directrices conformaban las famosas “cartas de intención”, cuya aceptación y firma era fundamental para ser beneficiario de crédito internacional.

Frente al discurso del desarrollo generado por la ideología capitalista de Estados Unidos, aparecen en Latinoamérica varios teóricos sociales, auspiciados por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), que dan cuenta de la contradicción que conlleva la teoría del desarrollo, ya que la causa del subdesarrollo se genera por las relaciones de explotación de los países del Primer Mundo hacia los países del Tercer Mundo. Es decir, el desarrollo de una economía depende del subdesarrollo de otras. Esta teoría fue denominada *teoría de la dependencia*.<sup>20</sup>

La teoría de la dependencia fue una crítica al sistema capitalista: la forma de generar ganancia para unas pocas naciones se da a partir de la explotación y el empobrecimiento de muchas, sin embargo, esta teoría no cuestiona el desarrollo en sí mismo.<sup>21</sup> Se mantuvo la idea que las sociedades avanzan hacia estadios de superación y que existen naciones más desarrolladas que otras. Lo que propuso la teoría de la dependencia con su crítica fue un desarrollo socialista o un desarrollo con equidad.<sup>22</sup>

El desarrollo socialista era parte de la ideología de la izquierda revolucionaria, mientras que para la ideología de derecha el desarrollo debía mantenerse bajo las reglas del sistema capitalista.<sup>23</sup>

Tanto para la teoría de la dependencia como para la teoría desarrollista la pieza clave que debía ser modificada e intervenida era la económica. Sin embargo, la sociedad no está dividida en esferas y, si se interviene en un campo, se interviene en todos los ámbitos sociales. Por tanto, a nivel cultural, la hegemonía discursiva del desarrollo también se impuso a través de la configuración de regímenes de representación y teatralidades acordes al discurso dominante.

---

<sup>20</sup> Información histórica - Evolución de las ideas de la CEPAL, (web oficial de CEPAL, 2013). <<http://www.cepal.org/cgi-bin/getprod.asp?xml=/noticias/paginas/4/13954/P13954.xml&base=/tpl/top-bottom.xsl>>. Consulta: 21 mayo 2015.

<sup>21</sup> Arturo Escobar, *Globalización, desarrollo y modernidad* (2002). <<http://www.oei.es/salactsi/escobar.htm>>. Consulta: 10 octubre 2014.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>23</sup> Es relevante evidenciar que las oposiciones izquierda-derecha de los años 60, 70 y 80 eran parte del discurso del desarrollo.

En la mayoría de países latinoamericanos, las políticas desarrollistas venían acompañadas de campañas para que la cultura llegue a los sectores populares. Aquí el punto a observar es que se supondría que los sectores populares carecían de cultura o, por lo menos, carecían de lo que en ese contexto histórico se entendía por cultura.

El arte<sup>24</sup> era considerado parte fundamental de la cultura, por tanto, si se consideraba que los pueblos carecían de cultura, de igual forma, carecían de expresiones artísticas, ya que para el discurso moderno y del desarrollo las expresiones estéticas de los pueblos no occidentales no llegaban a la categoría de arte, por lo que fueron calificadas de folclore. De esta manera, se negó la capacidad aurática de los pueblos no occidentales, negándoles de manera indirecta su humanidad; toda sociedad construye obras y espacios de aproximación a lo divino, a lo desconocido y mágico.

#### **1.4. Arte, el rezago de un más allá mágico**

El arte se ha considerado como una característica de la cultura desarrollada, de tal manera que se ha calificado como arte tan solo a las manifestaciones que coincidan con la cultura occidental y obedezcan a su estética (las llamadas bellas artes). Se incorporó las demás expresiones creativas del ser humano dentro del campo de la artesanía, de lo exótico, de lo arqueológico y del folclore. Ninguna expresión autóctona de los pueblos no europeos eran arte en sí mismo, sino que era potencial creativo que, si se les incorporaba las técnicas, las reglas, la estética y las herramientas occidentales, podrían entrar en el campo de lo artístico.

La experiencia de encuentro con el arte trasciende el mundo de la razón y al transgredirla transporta al espectador a un espacio en el que la “magia” de lo inexplicable, de lo no razonable, del *mana*,<sup>25</sup> se apodera de él. Este encuentro con la obra de arte se contrapone a un sistema social basado en el poder de la razón y que renuncia al mundo mágico-mítico. El arte es el recuerdo de un pasado mítico que reconoce la posibilidad de una realidad distinta a la cotidiana. “La obra de arte posee aún en común con la magia el

---

<sup>24</sup> Para este análisis la categoría arte será entendida como una práctica estética con contenido aurático que forma parte del sistema cultural.

<sup>25</sup> El *mana* es entendido como: “Primario, indiferenciado, es todo lo desconocido, extraño; aquello que trasciende el ámbito de la experiencia, lo que en las cosas es algo más que su realidad ya conocida”. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (España: Trola, 1998), 69.

hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen sus propias leyes particulares”.<sup>26</sup>

La obra de arte nos recuerda la existencia de una posibilidad de encuentro con lo “real”, donde la imagen no se separa del significado, no representa algo más, sino la obra de arte es en sí misma ese algo más, es la expresión del *mana*, a través de ella se puede llegar al momento de la sustituibilidad mítica en el que el todo se hace presente en lo particular. Esta característica de la obra artística constituye su *aura*.

Dentro del espacio mágico-mítico, la obra de arte guarda relación directa con el todo, con la fuerza del *mana* y no es mera representación o imitación de lo existente, sin embargo, la ideología de la Ilustración separa al arte de la ciencia, como ámbitos culturales distintos y opuestos, pero al otorgarles un lugar específico en el sistema social, los convierte en administrables y, de esta forma, los equipara para que puedan ser manipulables y encajar en el ámbito de lo utilitario. La ciencia se vuelve un arte en tanto que busca como fin la trascendencia del espíritu y el arte a su vez pierde su fuerza aurática, ya que es obligado a someterse al dominio de la ciencia. Como lo explican Adorno y Horkheimer: “... el arte de la reproducción integral se ha integrado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positiva”.<sup>27</sup>

De esta manera, el arte que aún contiene la expresión aurática, la cual no puede responder a fines impuestos u objetivos específicos, donde no existe la separación entre la imagen y el signo, es desvirtuada en la época moderna, ya que constituye una expresión inútil e incluso peligrosa que pone en evidencia la existencia de una fuerza que no puede ser aprehendida por la razón y la ciencia sino que responde a su propia “lógica”.

Toda expresión artística tiene su origen en el mundo mágico-mítico; el teatro también corresponde a esos regímenes de representación de tiempo primigenios, donde el lenguaje era más cercano al mundo de la naturaleza que a las representaciones culturales. En la modernidad el teatro ha perdido su fundamento ritual, por tanto, ha perdido el significante que le dio origen. “La ceremonia teatral carece de eficacia real, es un significante sin significado, es un rito sin símbolo porque la ceremonia teatral no es una

---

<sup>26</sup> Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, 73.

<sup>27</sup> Horkheimer y Adorno, *Dialéctica*, 72. Este tema es analizado con mayor profundidad por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

ceremonia, se ha roto el circuito entre la espontaneidad humana y la realización concreta de la acción en la trama de la vida colectiva”.<sup>28</sup>

Este rompimiento del arte con sus orígenes primigenios aportó para que pudiera ser utilizada y manipulada para fines concretos u objetivos que respondieron a legitimar un discurso en una cultura determinada. El arte es un instrumento potente de adoctrinamiento de las sociedades, ya que se inserta por la emoción, desborda los sentidos e incorpora mensajes que son interiorizados por el espectador de forma directa, sin tiempo para la reflexión. Visto de esta manera, el teatro dominado por el discurso de desarrollo es un sistema de representación que configura este discurso.

### **1.5. La influencia del discurso de desarrollo en la cultura**

La marca del subdesarrollo determina todos los ámbitos de las sociedades clasificadas como tales. Sin embargo, hay espacios más visibles determinados por el desarrollo como la economía y otros que se mantienen invisibilizados, pero no por ello están fuera del discurso. Este es el caso de la cultura que, a pesar de no haber sido objeto visible de conocimiento y administración, fue parte del régimen de desarrollo.

Como lo indica Arturo Escobar:

El desarrollo nunca fue concebido como proceso cultural (la cultura era una variable residual, que desaparecería con el avance de la modernización) sino más bien como un sistema de intervenciones técnicas aplicables más o menos universalmente con el objeto de llevar algunos bienes “indispensables” a una población “objetivo”. No resulta tan sorprendente que el desarrollo se convierta en una fuerza tan destructiva para las culturas del Tercer Mundo, irónicamente en nombre de los intereses de sus gentes.<sup>29</sup>

Dentro de este discurso, se consideró que existían culturas más avanzadas que otras y que el nivel de desarrollo de una sociedad debía coincidir con el nivel de semejanza con

---

<sup>28</sup> Jean Duvignaud, *Sociología del teatro* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980), 15.

<sup>29</sup> Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo*, 86.  
<[https://docs.google.com/file/d/0B\\_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1)>. Consulta: 20 abril 2013

la cultura occidental. De esta forma, Occidente universaliza el camino al desarrollo imponiendo un único patrón cultural. Como afirma Wallerstein, el sistema mundo moderno se valió del universalismo, de la concepción de verdades únicas, para legitimar la superioridad de la cultura europea por sobre las demás.<sup>30</sup>

La cultura jugó un papel clave en el posicionamiento del régimen de desarrollo, en tanto que fue el pilar desde donde se intervino ideológicamente al sistema social de los países pobres, pero también desde donde los pueblos no occidentales resistieron y lograron mantener parte de su identidad, muchas veces a través de procesos de hibridación cultural que permitían modificar el carácter occidental de las campañas culturales a las que eran sometidos.

Entonces, la “cultura” no es el indicativo del nivel de “desarrollo” estético, moral o cognitivo de un individuo, de un grupo o de una sociedad, como lo entiende la ideología desarrollista sino como lo entiende Wallerstein, el “campo de batalla ideológico” del sistema mundo.<sup>31</sup>

La cultura, en tanto espacio de lucha y conflicto de interés que propaga la creación de productos culturales que sean útiles para reafirmar el poder y mantenerlo, se encuentra dentro del ámbito de la política, por eso, el control cultural y la resistencia a la homogenización cultural tienen un trasfondo político.

Al igual que sucediera con la esfera económica que fue intervenida por organismos internacionales que representaban a las naciones hegemónicas, el ámbito cultural de los pueblos también fue intervenido por organismos transnacionales o supranacionales, cuya misión fue buscar el desarrollo del arte y la cultura como medio para conseguir el progreso de la humanidad.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Martínez, Abel Fernando, “Reflexiones en torno al sistema Mundo de Enmanuel Wallerstein”, revista *Historia y Memoria*, vol. 2, 2011, 211-20, <<http://www.redalyc.org/pdf/3251/325127478010.pdf>>. Consulta: 13 octubre 2012.

<sup>31</sup> Santiago Castro-Gómez, *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, (Bogotá: Instituto Pensar, Centro editorial Javeriano, 2000), 100.

<sup>32</sup> Cabe recalcar que en los años 50 y 60 los organismos internacionales basaron sus intervenciones a partir de identificar el concepto de cultura desde una definición más ligada a la producción artística hasta el concepto

Como se indica en la Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), proclamada en 1966:

“Artículo II

Las naciones se esforzarán por lograr el desarrollo paralelo y, en cuanto sea posible, simultáneo de la cultura en sus diversas esferas, con el fin de conseguir un equilibrio armónico entre el progreso técnico y la elevación intelectual y moral de la humanidad”.

“Artículo III

La cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura”.<sup>33</sup>

Desde el régimen del desarrollo, la cultura –y como parte de ella el arte– fue asumida desde la concepción kantiana, es decir, como el reino de la libertad, donde el sujeto se libera del ámbito de la naturaleza como necesidad para ser el guía de su propio destino a través del dominio de la razón. Esta concepción explica por qué se incorporó dentro de lo cultural a la educación, al arte, la ciencia y la tecnología. Ya que estos, según el pensamiento occidental, son indicadores de la evolución del espíritu.

En Ecuador la concepción de la cultura como libertad se evidencia en el discurso de nación de Benjamín Carrión: “Nuestra Patria ha de buscar en su raíz la esencia de su programa, de su plan para presente y el futuro. En la sustancia de nuestra historia, y en la

---

de la identidad cultural. Es en los años 70 y 80 que los organismos internacionales toman conciencia de la unión vital entre cultura y desarrollo y realizan sus intervenciones desde esta relación. Maider Maraña, revista *Cultura y desarrollo, evolución y perspectivas*, (UNESCO, cuaderno de trabajo N° 1, 2010), 7.

<sup>33</sup>UNESCO, Declaración de los principios de cooperación internacional, noviembre 1966 <[http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL\\_ID=13147&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Consulta: 21 mayo 2015.



verdad de nuestra geografía, están los dos mandatos ineludibles, los dos imperativos primordiales: Cultura y Libertad”.<sup>34</sup>

Para Carrión si el país no tenía posibilidad de transformarse en una potencia desarrollada desde el aspecto económico, político o militar; en el aspecto cultural, habría potencial para conseguir tal desarrollo, por esto la importancia de fomentar una cultura nacional que pudiera ser reconocida por el mundo y nos convirtiera en pueblos libres a la altura de las grandes naciones.

Dentro de la concepción de cultura se conjuga, además de los elementos antes mencionados, la idea de nacionalismo, identidad nacional y progreso, así para alcanzar el desarrollo debíamos construir y preservar la identidad nacional. Una identidad mestiza que era la base de la ecuatorianidad.<sup>35</sup>

El discurso del desarrollo tiene una alta carga nacionalista, ya que está basado en la supremacía cultural de Occidente sobre las demás culturas. Desde esta lógica para poder igualar al desarrollo de la sociedad occidental era fundamental reivindicar el valor del mestizaje y del ser mestizo, como una fórmula de acceder a los beneficios del mundo occidental. Si bien es cierto en el discurso se hablaba de una fusión que tomaría lo mejor de ambas razas, en la práctica todo mestizo favorecía su herencia española y ocultaba su parte indígena. Es así como la idea de superioridad racial del discurso colonial se convirtió en el discurso del desarrollo en la reivindicación de la identidad nacional, una identidad mestiza.

En Ecuador esa búsqueda por afianzar la cultura nacional trajo como consecuencia la creación de una institución estatal encargada de construirla, así el 9 de agosto de 1944 nació la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el propósito de: “... dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional, en todos los aspectos posibles a fin de crear y robustecer el pensamiento científico, económico, jurídico y la sensibilidad artística de la colectividad ecuatoriana”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Benjamín Carrión, Trece años de cultura nacional, 1957, 9, citado por Rafael Polo, “Los intelectuales y la narrativa de la nación mestiza en el Ecuador en la década de los 50”(tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998), 91.

<sup>35</sup> Eduardo Kingman Garcés, “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos”, revista *Proposiciones*, (2002), <<https://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>>. Consulta: 8 noviembre 2014.

<sup>36</sup> <[http://es.wikipedia.org/wiki/Casa\\_de\\_la\\_Cultura\\_Ecuatoriana](http://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_la_Cultura_Ecuatoriana)>. Consulta: 13 octubre 2014.

El discurso del mestizaje provocó que muchos indígenas y afroecuatorianos abandonaran sus comunidades y se convirtieran en mestizos. Mientras que los mestizos siguieron reivindicando sus orígenes europeos. De esta manera, la construcción de la nación mestiza contribuyó a disminuir a la población indígena campesina. “La idea de mestizaje se aplica sobre todo a la población indígena y negra que debe ser asimilada a la cultura nación; no está relacionada con procesos de incorporación de lo Otro, a no ser de manera ‘folklorizado’ o ‘naturalizada’”.<sup>37</sup>

Junto a la construcción de la identidad mestiza, se desarrolla el movimiento indigenista que aparece como un discurso que tiene mayor fuerza en el campo artístico cultural. El fenómeno indigenista ha sido estudiado como un intento de la población blanco-mestiza de reivindicar al indio, clasificarlo y convertirlo en un objeto exótico.

Es así que el discurso desarrollista se nutre de otros elementos como la construcción de la nación ecuatoriana, el mestizaje y el rescate del folclore y el indigenismo. Elementos que estuvieron muy presentes en las manifestaciones artísticas que se generaron en la época de los 60 y 70.

---

<sup>37</sup> Eduardo Kingman Garcés, “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos”, revista *Proposiciones*, (2002), <<https://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>> Consulta: 8 noviembre 2014.

## **Capítulo segundo**

### **La institución arte en el Ecuador**

#### **2.1. La Casa de la Cultura Ecuatoriana y la institución arte**

¿Cómo se reconoce que un producto realizado por el ser humano es arte? ¿Quién o quiénes determinan si es una obra maestra o mediocre? Manteniendo el enfoque semiótico, diremos que las respuestas a estas preguntas dependen del sistema cultural, el cual determina qué cosas representamos como arte, qué tipo de conocimiento previo debemos tener para calificar a un objeto como artístico y quiénes están legitimados para clasificar y valorar las obras de arte.

Desde este contexto, la experiencia estética no solo es un hecho subjetivo e individual, sino que depende del entramado de relaciones que proporcionan las condiciones necesarias para acercarnos a una obra de arte.

El espacio del arte puede considerarse como un subsistema del sistema cultural. A todo aquello que conforma este subsistema el filósofo del arte moderno Peter Bürger denominó institución arte:

El hecho de que existan el museo, la galería o la sala de conciertos, como espacios que “significan” la cita estética (la exposición, la interpretación de la orquesta, la obra representada), y que igualmente se den publicaciones, avisos publicitarios, abonos, o que se cancele un precio de entradas, así como también, por otro lado, el que haya enseñanza institucionalizada, las facultades de Bellas Artes en las universidades, las ideas y las teorías sobre el arte, los modos de recepción de las obras, su distribución y circulación, en fin, todos estos aspectos constatan que existe, desde luego, un soporte material e ideológico para todo aquello que normalmente se nos aparece como una experiencia única, mágica y

personal. Se trata, en buena medida, de un aparato que genera, legitima y reproduce lo que solemos entender por “arte”.<sup>38</sup>

En las culturas de América Latina y demás países no occidentales, la institución arte es un aparato occidental que determina si una obra es arte o no a partir de su similitud con las obras calificadas como artísticas en la cultura europea. Muchas expresiones estéticas de los pueblos y culturas subalternizadas se han mantenido fuera del apelativo de arte.<sup>39</sup>

Es por esto que el arte (entendido a partir de Occidente) no está al alcance de todos, es un espacio cerrado para aquellas personas que están dentro o tiene la posibilidad de acercarse de la cultura occidental; esta característica tiene relación directa con el nivel económico y de instrucción.

Por mucho tiempo en Ecuador, la institución arte fue un espacio independiente del Estado y ligado más a la élite burguesa que se representaba a sí misma como heredera de la cultura española y europea, y por tanto, capacitada para producir y apreciar las obras artísticas.<sup>40</sup>

En el año 1944, con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se materializó, desde el Estado, la institución arte en el país. “Con el establecimiento de la Casa de la Cultura se crearon las condiciones institucionales necesarias para instituir una autoridad cultural, encargada de reconocer y legitimar obras, a escritores, pintores, etc.”.<sup>41</sup>

Una de las funciones principales de la CCE fue consolidar la cultura nacional y junto a ella la identidad ecuatoriana, de esta manera “la Casa se convirtió en el aparato del Estado que concentró el ejercicio del poder simbólico”<sup>42</sup> y, por tanto, la institución encargada de la creación e implementación de las políticas culturales del país.

---

<sup>38</sup> Montecinos, Hernán. *El arte como institución*. 2008. <<http://hernanmontecinos.com/2008/03/18/el-arte-como-institucion/>> Consulta: 12 diciembre 2014.

<sup>39</sup> Villegas, *Para la interpretación*, 61.

<sup>40</sup> Este fue el caso de Benjamín Carrión quien, perteneciente de una familia aristócrata de Loja, realiza sus estudios en París y ahí, en contacto con el movimiento artístico de la ciudad (sobre todo con los otros latinoamericanos que estaban igual que él formándose en Francia), se da cuenta de la necesidad de fomentar las expresiones artísticas del Ecuador para ocupar un lugar en el mundo.

<sup>41</sup> Rafael Polo, “Los intelectuales y la narrativa de la nación mestiza en el Ecuador en la década de los 50”, 69.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 76.

El nacimiento de la Casa de la Cultura representó la legitimación de un discurso cultural basado en la idea de que, con el apoyo necesario al arte y la cultura, podríamos salir del subdesarrollo y convertirnos en una potencia cultural. Cabe recalcar que la colaboración a la cultura significó apoyo a los agentes de la misma, es decir, si la cultura se entendía como aquello que elevaba el espíritu, los hombres de cultura eran los llamados intelectuales: hombres de ciencia, escritores, artistas, a quienes se los calificaba como “personas cultas”.<sup>43</sup>

Se puede inferir que un propósito intrínseco a la labor de la CCE era el de afirmar a la nación como parte de la cultura occidental y fomentar los valores del mundo “civilizado” a los grupos sociales ‘incultos’.

Desde esta mirada, la mejor solución de un país no occidental para ser aceptado como tal es la idea de mestizaje; en esta, se conjugó la necesidad de anular las culturas no occidentales (como la indígena y la afroecuatoriana), homogenizándolas en la categoría de mestizo, a sabiendas que la cultura dominante dentro del mestizaje es la europea en detrimento de las culturas no hegemónicas.

La fundación del Ecuador como república no significó la existencia de una unidad nacional o la aceptación de una idea de ecuatorianidad como sinónimo de identidad, el regionalismo y la invisibilidad de la diversidad cultural fueron las características que dominaron al país y el obstáculo principal para lograr la conformación simbólica del Ecuador como nación. Por lo tanto, era indispensable generar políticas y campañas destinadas a la creación y consolidación de una cultura nacional. Sin embargo, la idea de cultura nacional no era una, eran varias, al igual que los caminos propuestos para alcanzarla, los cuales se encontraron en constante confrontación dentro de la institución.

## **2.2. La Casa de Cultura Ecuatoriana: un espacio de continua confrontación política**

La Casa de la Cultura tiene un papel relevante en la sociedad ecuatoriana desde su aparición en los años 40 hasta la década de los 80. Como institución: garante y legitimadora del poder simbólico, razón por la cual fue escenario de contradicciones constantes entre los

---

<sup>43</sup> Esta definición es una interpretación de las preguntas realizadas por la revista *Letras del Ecuador* en 1945, en la que se preguntaba por el papel de los intelectuales en la sociedad.

distintos discursos culturales que aparecían en la historia del país, los cuales giraban en torno al papel de los intelectuales y la cultura en la sociedad. Dentro de estos conflictos y posturas ideológicas, en 1966, nació el movimiento por la reorganización de la CCE, cuyos objetivos eran, por un lado, devolver a la CCE la independencia que le había sido arrebatada por la junta militar y, por otro, convertirla en una herramienta para la popularización de la cultura, en busca de una auténtica cultura nacional.

La crítica de los intelectuales, sobre todo los de izquierda, a la Casa de la Cultura se basó en el encierro que mantenía a las producciones culturales del país, es decir que la CCE era un espacio cerrado para las personas legitimadas por ella como productores y agentes culturales y separado de los nuevos exponentes culturales y más aún del pueblo. Además, se criticaba el poco esfuerzo que dedicaba para comunicar las producciones culturales entre las diferentes provincias del país y comunicarnos como país con las expresiones culturales del mundo.<sup>44</sup>

En agosto de 1966, después de que las sedes provinciales de la CCE, incluyendo la de Quito, fueron tomadas por el movimiento, las autoridades fueron obligadas a renunciar y se nombró una comisión para su reorganización y la expedición de un nuevo decreto, en el que constaron como fines de la institución:

“... preservar y mantener el patrimonio cultural ecuatoriano:

Presentar, orientar y coordinar el desarrollo de una auténtica cultura nacional, con miras a una integración cultural latinoamericana y en concordancia con la cultura universal; extender esa cultura hacia las clases populares, proyectarla hacia el ámbito internacional, y fomentar y apoyar la investigación científica y la preparación técnica con miras a un desarrollo nacional acelerado del potencial económico del país para el mejoramiento de la vida humana”.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Polo, “Los intelectuales...”, 69.

<sup>45</sup> “Los cinco artículos del decreto de organización de la Casa de la Cultura aprobados por la comisión”, en diario *El Comercio*, 11/09/1966.

Uno de los aspectos más rescatables de movimiento por la reorganización de la CCE fue el haber logrado la unidad momentánea de las personas vinculadas al arte y al pensamiento social.

Es importante recalcar, en esta etapa, el papel de los representantes del movimiento tzántzico, quienes encabezaron las protestas por la reorganización de la Casa de la Cultura. Una vez logrado el objetivo inicial de elección de las nuevas autoridades, juzgaron que el cambio no se encaminaba a lo que el movimiento apuntaba, el cual tenía que ver más con objetivos políticos de guiar la cultura hacia la revolución que a una renovación institucional, por lo que abandonaron la CCE formando un movimiento no estatal llamado el Frente Cultural organizado en 1968.

La razón por la que me he detenido en este punto es para demostrar que el espacio cultural es un espacio político de lucha de poderes que está en constante renovación y que sus cambios avanzan a la par con los cambios ideológicos dentro de un sistema social dominante.

Para mi entender, la lucha por el movimiento de renovación era la pugna por la resignificación del arte y la cultura; a partir del contexto histórico de los años 60, por parte del movimiento de izquierda, se esperaba que el arte y la cultura se convirtieran en instrumentos para la revolución y, por parte del ala más conservadora, se esperaba que la cultura invadiera los sectores populares para aportar en el desarrollo de una sociedad culta que pudiera estar a la altura de las grandes naciones, aferrándose a los preceptos de Benjamín Carrión.

Este conflicto del papel del arte y la cultura como herramienta para la revolución o para la evolución del espíritu será el escenario en el que gravitará la Casa de la Cultura a partir de 1966 hasta finales de los 70.

Esta contradicción de discursos culturales estuvo presente también en la legitimación y valoración que se dio a las obras artísticas por parte de la institución arte como la CCE y la no estatal como el movimiento de intelectuales de izquierda.

## Capítulo tercero

### El Nuevo Teatro Ecuatoriano y la deslegitimización de prácticas teatrales anteriores

#### 3.1. Teatro y revolución

La denominación de *Nuevo Teatro*<sup>46</sup> fue un rasgo común a los movimientos teatrales de América Latina en los años 60 y 70. En esta época, se buscó romper con el teatro tradicional, juzgado por el movimiento artístico de izquierda como falto de compromiso, que no buscaba la transformación de la sociedad y dirigido a la clase burguesa.

Frente a esta crítica se concibió al Nuevo Teatro como un instrumento político comunicacional y pedagógico de concientización del pueblo para que apoye al proyecto revolucionario. De lo que se trataba, según Augusto Boal, creador del teatro del oprimido, era hacer del teatro un ensayo de la revolución.

Esta forma que adquirió el teatro estuvo influenciada por tendencias teatrales europeas como el teatro épico de Brecht, el teatro expresionista, el realismo social y otras formas de teatro de protesta social.

Dentro del Nuevo Teatro Latinoamericano, se deben destacar los nombres de los colombianos: Enrique Buenaventura (1925-2003), dramaturgo y director del Teatro Experimental de Cali (TEC), quien se destaca por desarrollar el Método de Creación Colectiva, y Santiago García, (1928) fundador y director del grupo La Candelaria de Bogotá, quien también aportó a la creación colectiva dando cuenta de que no es un método sino un proceso de trabajo, por estar sujeta a cambios. El brasileño Augusto Boal (1931-2009) dramaturgo, escritor, director y pedagogo conocido por el desarrollo de la teoría teatral bautizada por él como el Teatro del Oprimido, que se funda en la idea de un

---

<sup>46</sup> “Sobre el significado del concepto de ‘Nuevo Teatro Latinoamericano’, existen diversas acepciones. Se puede advertir la influencia de Brecht, quien para destacar la nueva función política del Teatro en la Era Científica, empezó a hablar de ‘nuevo teatro’ o ‘nuevo drama’”. Franklin Rodríguez, *Poética del teatro latinoamericano y del Caribe* (Quito: Abrapalabra, 1994), 169.



teatro de para que las clase oprimidas puedan generar conciencia y luchan contra las estructuras opresoras. El uruguayo Atahualpa del Ciopo (1904-1996), cyos trabajos más reconocidos los realizó junto al grupo de teatro El Galpón (1949), se destacó por hacer teatro político revolucionario con alto contenido estético teatral.

Estos hitos del teatro latinoamericano junto con los grupos y tendencias que representaron lograron consolidar las bases del llamado Nuevo Teatro Latinoamericano.<sup>47</sup>

Entre una de las principales características del Nuevo Teatro Latinoamericano, consta la “utilización del teatro como un instrumento crítico de la realidad social y de transformación de la conciencia social”<sup>48</sup>.

Esta idea del teatro como un instrumento para la revolución respondió al contexto histórico de los años 60, época llena de sucesos relevantes en todo el mundo: la hegemonía de Estados Unidos como la potencia con mayor influencia, la guerra de Vietnam, la lucha entre la URSS y Estados Unidos por controlar el espacio, la profundización de la guerra fría y el combate al comunismo. Pero sobre todo un hito en la historia de Latinoamérica y del mundo: la Revolución cubana.<sup>49</sup>

En Latinoamérica la experiencia cubana demostró que la revolución era un hecho palpable que podía realizarse, las condiciones estaban presentes en muchos países del continente, habiendo un movimiento de izquierda revolucionaria consolidado, fuerte y con apoyo popular. El socialismo estaba muy cerca y todos los esfuerzos debían estar destinados para alcanzarlo. El dicho popular “Todo hueco es trinchera” (además de un humor machista) significó que desde el espacio que uno estuviera se debía trabajar para la revolución, y parte fundamental de esta era la concientización del pueblo para ubicarse en el lado de los revolucionarios.

La postura del pensamiento conservador o de derecha, representado por Estados Unidos, era frenar el avance comunista y, consciente de que la parte medular del problema global era la inequidad entre países desarrollados y subdesarrollados, no se hicieron esperar

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 62-76.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 169.

<sup>49</sup> Byron Cardoso, “El panorama mundial contemporáneo (1960-1988)”, en Enrique Ayala Mora, editor, *Nueva historia del Ecuador*, 11.

las campañas desde el ala procapitalista para disminuir la pobreza, desarrollar y modernizar a los pueblos. Una de las iniciativas importantes en este sentido fue el programa Alianza para el Progreso, que estuvo vigente desde 1961 hasta 1970 y cuya misión principal era el aporte económico de Estados Unidos para el desarrollo de los países latinoamericanos (con el tiempo se demostró que este programa fue un fracaso y sirvió más para el espionaje de parte de Estados Unidos a los movimientos de izquierda que para mejorar las condiciones de vida de los pueblos)<sup>50</sup>.

Para 1960 en el imaginario social del mundo, ya se había asumido como verdad la tesis de los tres mundos, y parte de la caracterización que se hacía de los países que no eran potencias era la de países subdesarrollados o tercermundistas.

De esta manera, alcanzar el desarrollo era una meta tanto para la ideología de izquierda como para la de derecha; la diferencia se basaba en los sistemas político-económicos: como un Estado socialista o como un Estado capitalista. Si bien es cierto los intelectuales de izquierda dieron cuenta de la imposibilidad de lograr el desarrollo de los países explotados dentro del sistema capitalista, su cuestionamiento no criticó la idea de progreso y desarrollo como una copia del modelo occidental.<sup>51</sup>

Para la ideología de izquierda los períodos de la historia desarrollados por Marx eran tan importantes que incluso el no haber llegado a un verdadero capitalismo y estar estancados en la época feudal era un impedimento para alcanzar la revolución. Para la derecha salir de la economía basada en el agro era requisito indispensable para el desarrollo del capital. Tanto para la izquierda como para la derecha las sociedades latinoamericanas estaban atrasadas; era un acuerdo común que se debían acelerar sus procesos modernizadores.

En este contexto, se puede entender por qué en Ecuador en Gobiernos dictatoriales como la primera junta militar se generaron políticas que eran reivindicaciones de la izquierda como la reforma agraria o las campañas de alfabetización.

Uno de los acuerdos comunes para izquierda y derecha era la concepción de la cultura y el arte (que como se explicó anteriormente eran vistos como parte de un solo

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>51</sup> Fue en los años 80 que se cuestionó la idea de desarrollo occidental y buscaron alternativas con las concepciones de desarrollo sostenible, sustentable, local.

fenómeno y que se caracterizaban por ser el espacio de evolución del espíritu humano) como instrumentos para el desarrollo de los pueblos. Es así que en Latinoamérica las campañas para llevar cultura al pueblo eran generalizadas y vistas como una forma de acercarnos al Primer Mundo.

A pesar de que aparentemente el conflicto izquierda-derecha dominó todos los ámbitos de la sociedad, incluidos los espacios artísticos culturales, en el fondo, se mantenía la idea del arte y la cultura como espacios autónomos del quehacer político, pero funcionales para el desarrollo del espíritu humano; por tanto, su apoyo era importante para los dos proyectos.

### **3.2. Nuevo Teatro Ecuatoriano**

En el Ecuador se ha dado en llamar Nuevo Teatro Ecuatoriano al teatro surgido en los años 60, esta denominación fue un apelativo dado por los propios miembros del movimiento teatral de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que surgió a partir de la intervención del delegado de la UNESCO Fabio Pacchioni. En sus informes, Pacchioni se refería al nuevo movimiento teatral de la Casa de la Cultura<sup>52</sup>, afirmación que con el tiempo se sintetizó en la idea de Nuevo Teatro Ecuatoriano.

Críticos de teatro afirman que ha habido varias acepciones sobre el Nuevo Teatro Ecuatoriano de los años 60 que han deteriorado su auténtico sentido, ya que no observan su estética. Santiago Rivadeneira señala que en ese período afloran términos fundamentales en el trabajo teatral como “ensayo”, “popular”, “experimental”, “independiente” en oposición al teatro oficial.<sup>53</sup>

Por su parte, Franklin Rodríguez Abad, en su ensayo *Tres décadas de teatro ecuatoriano*, distingue dos tipos de teatro en Quito, por un lado, el teatro tradicional que es el anterior a Pacchioni y el Nuevo Teatro que es el teatro de la CCE:

---

<sup>52</sup> Fabio Pacchioni, “Informe de labores teatrales, período comprendido: enero de 1964- abril del 1966”, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión N° 24.

<sup>53</sup> Santiago Serrano, *Historia del teatro ecuatoriano*. <<http://www.santiagoserranoteatro.com/histecuador.htm>>. Consulta: 12 noviembre 2014

Este grupo (refiriéndose a grupo de teatro Íntimo dirigido por el Dr. Carlos Lowenberg) es rescatado por Rodríguez Castelo, como el más importante de los años 50 en la capital, y es importante en la medida en que aquí se forman o trabajan importantes propulsores de una de las corrientes del teatro ecuatoriano lideradas por los grupos quiteños ya mencionados, y que desde la óptica del Nuevo Teatro surgido en los 60, van a representar el teatro tradicional.<sup>54</sup>

Pese a las afirmaciones de que el Nuevo Teatro inicia en los años 60, es evidente que ya desde los años 50 Ecuador estuvo influenciado por la tendencia latinoamericana y mundial de vincular el arte a la revolución y, en el caso del teatro, de politizar el teatro; esta característica se encuentra ya en el teatro del director y dramaturgo Sixto Salguero, quien, según Natasha Salguero, hizo teatro con profundo contenido político desde 1935 con su primer grupo de teatro llamado Siembra (entre los miembros de este grupo consta Oswaldo Guayasamín).

Una obra importante, con alta carga crítica y política realizada por el grupo de Teatro Experimental Universitario, dirigido por Salguero en 1958 fue el montaje de la obra *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo (adaptación de la obra de Esopo), obra antimilitarista que convoca a la búsqueda de la libertad. De forma inédita, Salguero incorpora con esta obra el teatro foro en Quito, buscando con esta técnica un acercamiento directo con el público (sobre todo estudiantil) y sus formas de mirar y entender el teatro.<sup>55</sup>

Sixto Salguero, de formación marxista, no solo hizo teatro político, además, promovió la organización gremial de los trabajadores del teatro, es así que en 1957 conformó y dirigió el sindicato de trabajadores del teatro, fungiendo como secretario durante 12 años.

En 1962 Sixto Salguero, aprovechando el éxito del Primer Festival de Teatro Nacional, organizado por la Unión Nacional de Periodistas (UNP) y la CCE, solicitó al ministro de Educación de la época la incorporación de un experto de teatro internacional

---

<sup>54</sup>Franklin Rodríguez, *Tres décadas de teatro ecuatoriano* (investigación).

⟨file:///Users/fernandosarzos/Documentos/tesis%20fer/Tres%20Décadas%20De%20Teatro%20Ecuatoriano%20(Investigación)%20-%20NoAh%C3%ADDrama.webarchive⟩. Consulta: 26 abril 2014

<sup>55</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo* (Ecuador, Publicaciones educativas Ariel, tomo 96), 7.

para asesorar al teatro del país. Unos años después, llegó el delegado de la UNESCO Fabio Pacchioni.<sup>56</sup>

En este punto cabe recalcar que relacionar el origen del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano, con la aparición en el país del director italiano Fabio Pacchioni, es una forma de periodizar la historia del teatro del país que ha sido acogida por algunos historiadores e investigadores de teatro como Franklin Rodríguez y Santiago Rivadeneira; sin embargo, existen otras formas de periodizar las etapas del teatro quiteño y ecuatoriano como la de Gerardo Luzuriaga, quien en su ensayo *La generación de los 60*<sup>57</sup> y *el teatro*, presenta la historia del teatro ecuatoriano de esta época en tres fases:

1. Experimentalismos, 1955-1963: encabeza esta fase la figura de Sixto Salguero (1955-1963), quien, heredero de la época de los 30, mantiene y profundiza la inquietudes sociales, a la vez que realiza valiosos experimentos de teatro popular, crea escenografía también de carácter experimental que aportan a su innovadora forma de hacer teatro. Además de la labor de Sixto Salguero, Luzuriaga destaca en esta fase al Teatro Independiente de Francisco Tobar (1957-1970), por su larga trayectoria y aporte a la dramaturgia del país; al Teatro Experimental de la Alianza Francesa dirigido por Jacques Thieriot (1960-1964) que presentó obras ecuatorianas, y el teatro experimental Universitario Ágora (1958-1968), este último por mucho tiempo fue el principal referente del teatro guayaquileño.
2. Popularización, 1964-1970: en esta fase, se preocupan de incorporar al espectáculo teatral a sectores nuevos, estos son los llamados sectores populares. Esta etapa está marcada por el movimiento teatral de la CCE, bajo el liderazgo de Fabio Pacchioni, quien junto con los miembros del Teatro Ensayo y Popular asumen como misión la popularización del teatro, para lo cual fue necesario salir de las salas de teatro a los espacios no convencionales.
3. Latinoamericanización, desde 1970 en adelante: Luzuriaga relaciona esta etapa con la incorporación de los grupos ecuatorianos a los festivales internacionales, espacios de encuentro donde se comparten producciones teatrales y técnicas. Destaca en esta

---

<sup>56</sup> Natasha Salguero, Currículum de Sixto Salguero, (documento no publicado, 2000), 3.

<sup>57</sup> Para este autor una generación dura 30 años, esta afirmación la toma de la forma de periodizar el tiempo de la literatura latinoamericana. Citado por Gerardo Luzuriaga, *La generación de los 60 y el teatro*.

etapa la celebración en Quito de un festival internacional, organizado por Ilonka Vargas, en el que participaron grupos representativos del nuevo teatro latinoamericanos como los de Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Atahualpa del Cioppo.<sup>58</sup>

Esta forma de analizar el teatro ecuatoriano de la generación de los 60 es asumida también por Patricio Vallejo, quien en su libro *La niebla y la montaña*, asume el Nuevo Teatro Ecuatoriano como un proceso que inicia en los años 50 y culmina en los 70. Divide esta etapa en tres momentos diferentes:

El primero gira alrededor de la presencia de los tres elencos que desarrollaron sus propuestas básicamente, en la década de 1950 hasta mediados de la década de 1960, y son: el Teatro Íntimo, el Teatro Independiente y el Teatro Experimental Universitario. Posteriormente, estos dejan paso a un segundo momento que se desarrolla desde mediados de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1970, y se encuentra marcado más bien por las actividades teatrales al interior de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, conducidas por el director italiano Fabio Pacchioni. El tercer momento, en la década de 1970, está marcado por el trabajo de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador (UCE) y la experiencia que deja para nuestro teatro la realización del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que se expresa básicamente en el surgimiento del teatro grupo, como estrategia para la creación teatral y la creación colectiva como su método.<sup>59</sup>

De la forma de analizar el teatro de la generación de los 60 de Gerardo Luzuriaga como el Nuevo Teatro Ecuatoriano de Patricio Vallejo, se puede deducir que para estos autores los fenómenos teatrales son procesos y no hechos aislados, por tanto, su estudio debe enmarcarse a partir de etapas históricas continuas que se influyen las unas a las otras, que suceden de forma paralela y complementaria. Esta visión es más cercana a la realidad,

---

<sup>58</sup> Gerardo Luzuriaga, *La generación de los 60 y el teatro* (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n° 34, 1980. Numéro consacré à l'Équateur, doi: 10.3406/carav.1980.1507), 161-65. <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav\\_0008-0152\\_1980\\_num\\_34\\_1\\_1507](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1507)>. Consulta: 12 noviembre 2014

<sup>59</sup> Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña, tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, (Banco Central del Ecuador, 2010), 226.

que aquella que otorga el merito de los cambios históricos, en este caso teatrales, a personajes o hechos individuales y aislados.

### **3.3. La negación de la historia teatral**

La búsqueda de nuevos sentidos para el teatro era una tendencia latinoamericana fruto del contexto histórico de finales de los años 50 e inicios de los 60, pero con características específicas que se ajustaban a la realidad de cada país.

En Argentina, por ejemplo, el movimiento que se adjudicó la característica de ser teatro nuevo se encuentra registrado desde los años 30 con la aparición del denominado Teatro Independiente. “El Teatro Independiente en la Argentina se alzó contra el teatro tradicional: el sistema del sainete y grotesco criollo, pero también contra los residuos del realismo criollo finisecular, como en el resto de Hispanoamérica, provocando una profunda modernización”.<sup>60</sup>

En este primer intento de modernización del teatro, se encuentran los orígenes de la negación de la historia teatral argentina, característica que será imitada por muchos países de América Latina como Ecuador.

Durante la década del 30, junto con el surgimiento el Teatro Independiente advino en Buenos Aires una modernidad que fue muy provechosa en casi todos los aspectos estéticos y sociales de nuestra escena. Sin embargo, su actitud de destrucción del pasado, como parte de un programa “moderno” que trataba de realizar una utopía escénica, concretó dentro del campo intelectual un desdén por el pasado teatral argentino, “una negación de la historia”, que todavía no hemos podido superar”.<sup>61</sup>

En la segunda modernización argentina, se profundiza este nihilismo hacia su pasado teatral y se reclama por una originalidad del movimiento como los primeros realistas o neovanguardistas del país.

---

<sup>60</sup> Osvaldo Pellettieri, “La puesta en escena en Argentina”, en Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner, editores, *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*. (Buenos Aires: Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Galerna/GETEA/CITI, 1995), 14.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 13.

A su vez esta tendencia por deslegitimar la historia es la influencia de los movimientos europeos artísticos que se han afirmado como vanguardia desde comienzos del siglo XX, siempre intentando dar identidad a su obra a costa de la negación de lo anterior y de los otros (la cultura occidental se autodefine a través de la negación del Otro y esto se repite en todos los ámbitos y en todas las épocas).

La necesidad de romper con todo lo anterior en Ecuador se muestra con el apareamiento del movimiento cultural tzántzico<sup>62</sup> a inicios de la década de los 60, influenciado por el movimiento iconoclasta argentino traído por Leandro Katz,<sup>63</sup> que mantuvo la premisa de que para avanzar era necesario matar a los padres; es así que no veía ningún mérito en la labor desempeñada por la Casa de la Cultura y menos aún en los intelectuales y artistas anteriores o diferentes a ellos.

Como toda vanguardia intelectual, el tzantzismo también consideró que con ellos se iniciaba una manera distinta de actuar, de mirar las cosas y de relacionarse con el mundo. Plantearse la ruptura es programar la elaboración de un nuevo discurso histórico denunciando al anterior como insuficiente, falso o ideológico; se realiza un diagnóstico negativo del pasado para presentar el que se proponen iniciar como legítimo, y que solo responde al interés de legitimar un orden político escondiendo la desigualdad y las injusticias sociales.<sup>64</sup>

El movimiento tzántzico era sobre todo un movimiento político de izquierda que deseaba generar una conciencia social suficientemente fuerte para cambiar el modelo capitalista y neocolonialista en el que se mantenía Ecuador. Para esto era necesario resignificar el papel de los artistas e intelectuales como hacedores de cambio y sus obras como instrumentos para la revolución. Este movimiento logró posicionarse

---

<sup>62</sup> Tzántzico viene de la palabra shuar *tzantza* que es la lanza con la que se practicaba el ritual de reducir la cabeza de los enemigos.

<sup>63</sup> Artista, escritor y realizador argentino, conocido por sus películas y sus instalaciones fotográficas; sus obras incluyen proyectos de largo término que abordan temas latinoamericanos y que incorporan la investigación histórica, la antropología y las artes visuales. En 1962 visita Ecuador y se une al movimiento cultural tzántzicos. Enrique Faria, *Biografía de Leandro Katz* (Buenos Aires, 2014). <<http://www.henriquefaria-ba.com/es/artistas/leandro-katz/biografia>> Consulta: 21 de mayo de 2015.

<sup>64</sup> Rafael Polo, “Los intelectuales...”, 113.



profundamente en el país, convirtiéndose en un hito en el desarrollo del pensamiento de izquierda tanto dentro del país como fuera. Fue el origen de muchos literatos y científicos sociales cuyos análisis y ensayos son de gran ayuda para comprender los procesos sociales generados en Ecuador. Sin embargo, su origen está marcado por el sectarismo y la discriminación a quienes refutaran sus ideas o defendieran otras ideologías.<sup>65</sup>

La conexión entre el movimiento tzántzico y el teatro se dio a finales de 1963, cuando el técnico de teatro enviado por la UNESCO Fabio Pacchioni presenció uno de los recitales realizados por el movimiento en el Café 77 y fue conmovido por la interpretación de Antonio Ordóñez en el monólogo *Réquiem por la lluvia*, obra de José Martínez Queirolo.

Pacchioni solicitó al movimiento adherirse a su misión para consolidar el teatro en la Casa de la Cultura y con ellos realizó una convocatoria abierta al primer seminario de arte dramático de la CCE, dictado por el italiano en enero de 1964, empezando así lo que para muchas personas cercanas al teatro se considerará el Nuevo Teatro Ecuatoriano.<sup>66</sup>

### **3.3.1. El mito del desierto teatral**

“... Fabio Pacchioni, italiano llegado al país como respuesta de la UNESCO a una petición hecha por la Casa de la Cultura de un experto en teatro. Dice, en efecto, haber llegado a un desierto y, tras haber estudiado la situación, ‘comprobado que no había suerte alguna de esperanza razonable’”.<sup>67</sup> Esta afirmación niega todo proceso histórico teatral en Ecuador deslegitimando las prácticas con relación al teatro formal, es decir, entendido a partir del concepto occidental como obra artística y mucho más a las expresiones teatrales no formalizadas de las culturas marginadas.

La afirmación de Pacchioni no hubiese tenido mayor relevancia si no fuera porque en el país se tomó esa premisa como verdadera, aportando a construir un discurso con

---

<sup>65</sup> La tendencia sectaria no es solo característica de los tzántzicos sino de todo el movimiento de izquierda del país y, a mi modo de ver, es una de las principales causas para no haber logrado el cambio revolucionario.

<sup>66</sup> Cabe recalcar que para Patricio Vallejo, director, dramaturgo e investigador teatral, el Nuevo Teatro Ecuatoriano empieza en los años 50 y llega hasta la década del 70.

<sup>67</sup> Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 14

respecto al teatro, en el que Pacchioni es el inventor del verdadero teatro en el país, y anterior a él lo que hubo fueron prácticas de aficionados, gente *amateur* que hacía teatro por *hobby* y sin mayor nivel de conocimiento. Podemos leer esto en el texto realizado por Jorge Enrique Adoum por la muerte de Fabio Pacchioni:

... Pero era una actividad repentina, ocasional, individual, sin antecedentes, o sea, con pocos consecuentes y consecuencias. A Pacchioni, con su talento y su conocimiento de las técnicas europeas, lo acogieron casi como al inventor del teatro. Logró suscitar una pasión colectiva que le permitió descubrir actores –y, más asombroso aún, actrices– o ir formándolos, para crear con ellos sucesivamente, el Teatro Ensayo, el Teatro Popular Ecuatoriano y el grupo “La Barricada”.<sup>68</sup>

Negar de esta forma la historia es negar el patrimonio cultural y, en este caso, el patrimonio teatral del país, pero sobre todo contribuye a una mentalidad colonial en la que se necesita de los técnicos de Occidente para crear y legitimar el quehacer artístico en los países “subdesarrollados”.

Pacchioni llegó al país con aires de conquistador, de quien viene a descubrir y a civilizar a quienes desconocen del arte de hacer teatro. Al respecto José Ignacio Donoso, alumno de Pacchioni y quien formó parte del Teatro Ensayo a finales de los 60, indica: “El objetivo de la venida de Pacchioni era de traer un técnico en teatro, pero no deja de tener una visión de alguna manera colonialista, porque Pacchioni viene a decirnos cómo hacer el teatro y resulta que teatro hay desde siempre, lo tenemos en todas las manifestaciones populares: danzantes, diablo humas. Esa actitud tenía un trasfondo colonialista”.<sup>69</sup>

El crítico de teatro Hernán Rodríguez Castelo señaló en 1975 que Pacchioni “desconoce lo hecho por los ecuatorianos en teatro; se empeña en comenzar de cero”.<sup>70</sup> Al parecer Pacchioni debe justificar su intervención en el país ante el organismo internacional, por esta razón, además de sus propias características eurocentristas, informa de lo poco o nada del desarrollo teatral en el país, de lo inédito de su proyecto que consistió en la

---

<sup>68</sup> Jorge Enrique Adoum, “Yo me fui con tu nombre por la tierra”, *Fabio Pacchioni (1927-2005)*, 24.

<sup>69</sup> Entrevista a José Ignacio Donoso, miembro del Teatro Ensayo y exalumno de Pacchioni, diciembre de 2014.

<sup>70</sup> Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 14.

creación de una escuela de teatro, la creación del grupo Teatro Ensayo (espacio destinado a la experimentación teatral) y del Teatro Popular Ecuatoriano como el grupo profesional de la Casa de la Cultura.

Lo realmente inédito del proyecto de Pacchioni consistió en contar con el aval de la CCE y, por tanto, con el financiamiento necesario para la ejecución de su proyecto, que al inicio tuvo el apoyo de la UNESCO y que, a partir de 1967, contó con una subvención anual de 700.000 sucres de parte del Estado ecuatoriano.<sup>71</sup>

Para aportar a esta visión colonial, se debe entender que al llegar al Ecuador Pacchioni se encuentra con la mentalidad de la sociedad quiteña de los años 60,<sup>72</sup> que mantenía la idea de que la cultura y el conocimiento extranjero, sobre todo si venía de Europa, era mucho más valioso que lo nacional. Por tanto, un técnico italiano fue acogido por quienes se creían representantes de la cultura como un exponente del teatro superior a las personas de teatro del país.

### **3.4. La profesionalización de los trabajadores del teatro**

Se dice que uno de los aspectos nuevos del teatro generado por Fabio Pacchioni fue el de formación, ya que antes de su llegada no existían en el país escuelas continuas o instituciones de formación teatral; sin embargo, desde finales de los 20, existió la Escuela de Arte Dramático del Conservatorio Nacional<sup>73</sup>, que aunque al inicio ponía mayor énfasis en la oratoria que en el teatro, sí fue el espacio en el que se formaron muchos profesionales del teatro que trabajaban antes de la llegada de Pacchioni, como Ernesto Albán y el mismo Sixto Salguero. Por tanto, pese a la falta de una institución dedicada exclusivamente a la formación teatral, sí existieron profesionales del teatro que mantenían un trabajo sostenido.

---

<sup>71</sup> Fabio Pacchioni, “Informe de labores teatrales, período comprendido: enero de 1964- abril del 1966”, en revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión N° 24.

<sup>72</sup> En 1962, Quito tenía una población de 510.286 habitantes (dato del censo de población y vivienda de 1962), dominada aún por las costumbres heredadas del colonialismo, su vida giraba en torno a las acciones de unas cuantas familias burguesas que se proclamaban representantes y conocedoras de la cultura europea. En este ambiente, cualquier europeo era tratado como un hombre de cultura.

<sup>73</sup> Gerardo Luzuriaga, “La generación de los 60 y el teatro” (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, N° 34, 1980. Numéro consacré à l'Équateur, doi: 10.3406/carav.1980.1507), 158.  
<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav\\_0008-0152\\_1980\\_num\\_34\\_1\\_1507](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1507)> Consulta: 12 noviembre 2014.

Lo que pareciera una contradicción no lo es si se toma en cuenta que la idea de ser profesional implica una formación institucional, esto es parte del discurso modernizador. En los años 50, profesional se relacionaba más con el quehacer práctico que con los estudios realizados. Así un profesional de teatro era aquella persona que se dedicaba al teatro ya sea como autor, director o actor y, como parte de su práctica, se generaba los estudios y procesos de formación necesarios para la creación y montaje de sus obras.

En el país antes de la llegada de Fabio Pacchioni y de la intervención directa de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ya existían compañías, grupos, dramaturgos y un movimiento teatral posicionado en el imaginario de la sociedad quiteña. Para mediados de los años 50 existían en Quito varios grupos reconocidos, entre ellos, los que se destacaron por su persistencia en el tiempo: el teatro Íntimo (1954-1956), dirigido por el alemán Carlos Loewenberg; el Teatro Experimental Universitario (1955-1962), dirigido por Sixto Salguero; el Teatro Independiente (1957-1970), dirigido por Francisco Tobar García<sup>74</sup>, y la Compañía Ernesto Albán, (1948-1984)<sup>75</sup>, este último heredero del movimiento teatral de los años 30.

Continuamente en espacios de la capital como el Teatro Nacional Sucre, la Cueva del Búho del Bodegón Universitario, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en el auditorio de la Unión Nacional de Periodistas, en las galas de los colegios y las universidades, se representaban obras teatrales que eran bien acogidas y alabadas por el público, además de objeto de críticas y comentarios de prensa.

Esta ajetreada actividad teatral provocó que el teatro ocupe un lugar importante dentro del imaginario cultural de la sociedad quiteña y explica el porqué del entusiasmo con el que se acogió el técnico de la UNESCO Fabio Pacchioni en 1963, de quien se esperaba apoye al proceso desarrollado en el país y a las ideas de la Casa de la Cultura de fomentar las “bellas artes como instrumento para el desarrollo cultural de la sociedad”.

---

<sup>74</sup> Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 6-11.

<sup>75</sup> Alegría Albán y Andrés S. Galarza, *El traje*. Proyecto de producción de un largometraje documental de creación (tesis de licenciatura en Cine y Audiovisuales, Universidad de Cuenca, Ecuador, 2011), 15-19. <<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/1819/1/tca14.pdf>> Consulta: 6 enero 2015.

La convocatoria abierta al primer el seminario de arte dramático tuvo 142 inscritos, de los cuales Pacchioni escogió a 30 personas con quienes formó el grupo Teatro Ensayo y también hubo un alto número de deserción.

Según se afirma, Pacchioni descubrió a aquellos jóvenes con talento para convertirse en actores y actrices con los cuales formó el grupo de teatro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sin embargo, cabe recalcar que muchas de las personas que acudieron a la convocatoria ya contaban con un nivel de formación teatral e incluso se dedicaban al teatro. Este es el caso de Antonio Ordóñez, quien según la historia del teatro fue descubierto por Pacchioni cuando realizaba su monólogo *Réquiem por la lluvia*, y a partir de ese encuentro fue su discípulo más destacado.

Lo que no se suele tomar en cuenta es que Antonio Ordóñez era ya un actor reconocido dentro de los grupos de teatro colegiales y con formación previa dentro del club de teatro del colegio Mejía. Efraín González, heredero del movimiento estudiantil de teatro liderado por Sixto Salguero, fue su primer maestro de teatro y las obras que con él montó fueron sus primeras experiencias teatrales.<sup>76</sup>

Ordóñez, quien dirige hasta hoy el Teatro Ensayo, pasa a la historia tras la sombra de Pacchioni, borrando de su propia historia y de la historia del teatro ecuatoriano al movimiento de teatro estudiantil de mediados de los años 50 y a sus precursores.

De entre las personas que asistieron a la convocatoria se encontraban los principales exponentes del movimiento teatral de Quito, como Sixto Salguero, Ernesto Albán, Francisco Tobar, Efraín González y Modesto Parreño.<sup>77</sup> Personas que, a pesar de ser profesionales del teatro y tener una larga trayectoria, fueron tratados por Pacchioni de la misma forma como lo hiciera con los jóvenes que por primera vez se acercaban al teatro. Cuenta Armando Yépes que al empezar el taller no hizo entrevistas ni presentaciones previas, sino que empezó solicitando que se pusieran cómodos, se sacaran los zapatos e inició una clase básica de entrenamiento actoral (para 130 personas) a partir de caminatas por el espacio y ejercicios simples; en la primera semana de clases, los exponentes del

---

<sup>76</sup> En el anexo dos de esta tesis, consta un programa de mano donde se constata este hecho.

<sup>77</sup> Entrevista a Armando Yépes en enero de 2015.

teatro de Quito se retiraron del taller. Yépes supone que esta gente con experiencia de sobra en teatro se sintió ofendida de que les quieran enseñar el ABC del teatro.

Más tarde se generó una pugna entre Pacchioni que descalificaba al teatro hecho en el país antes de su llegada y los representantes del movimiento teatral de la ciudad, quienes siguieron trabajando en sus distintos espacios, a excepción de Sixto Salguero quien, en los inicios del Teatro Ensayo y de la Escuela de Arte Dramático de la CCE, apoyó con su trabajo y conocimiento a Pacchioni, a pesar de esto, a finales de 1960, Pacchioni desacredita el trabajo de Salguero y este se separa definitivamente del movimiento teatral de la Casa de la Cultura.

#### **3.4.1. Sixto Salguero y el movimiento teatral estudiantil**

Como ya se dijo, para 1950 existía en Quito un fuerte movimiento teatral estudiantil, fruto del trabajo del profesor de arte Sixto Salguero, reconocido trabajador apasionado del teatro que tiene sus orígenes en este campo en los años 30, en el Conservatorio Nacional y, junto a la compañía, Marco Barahona. La inquietud por el teatro lo llevaron junto a esta compañía a estudiar escenografía teatral en Colombia, más tarde en Chile aprendió las técnicas de teatro practicadas en este país, así como de profesores extranjeros que colaboraban con el teatro chileno.

Lo aprendido en Chile lo nutrió más y, junto con su conocimiento en artes plásticas, Sixto Salguero fue un reconocido profesor de arte en los colegios más prestigiosos de Quito en los 60: el Mejía, el 24 de Mayo, el Montúfar y el Americano, donde fue profesor de teatro hasta los años 80.

Sixto Salguero puso mayor énfasis en el arte teatral, por lo que en cada colegio fundó clubes de teatro en los cuales montó varias obras que eran representadas en las galas y eventos importantes de las instituciones, además, juntó a los alumnos de estos cuatro colegios para montar obras colectivas que fueron representadas en teatros nacionales de la capital y tuvieron gran acogida en el público quiteño.

Hernán Rodríguez Castelo narra unas de sus obras más ambiciosas:

... la escenificación de fragmentos de “La tierra de cristal obscurecida” de Atanasio Viteri. Teatro de masas, con más de 200 personajes en escena, para revivir las poderosas concepciones épicas de Viteri. “La dirección escénica –escribió el diarios del Ecuador– francamente, merece toda felicitación ya que, con una visión técnica y con conocimientos profundos del teatro, ha logrado una obra de multitudes que, por su misma naturaleza es sumamente difícil.”<sup>78</sup>

Esta obra fue presentada en el Teatro Nacional Sucre en 1957.

A mediados de los años 50, Sixto Salguero creó puentes entre los colegios que se transformaron en los protagonistas del movimiento teatral de la capital. Al formar a los estudiantes, no solo generó actores y dramaturgos (algunas de sus piezas teatrales eran escritas por los alumnos), sino que creó público de teatro, ya que los familiares de los jóvenes eran los primeros en asistir a las presentaciones y apoyarlos en su trabajo teatral.

Efraín González,<sup>79</sup> discípulo de Sixto Salguero, cuenta: “Fue tal el éxito que tuvimos que hicimos teatro en cantidad, en el Teatro Nacional Sucre, en los teatros de los colegios, se creaban temporadas”.<sup>80</sup>

Algunos de estos colegiales, una vez graduados, formaron parte del Teatro Experimental Universitario (TEU), dirigido por Salguero. El TEU con el apoyo logístico de la Universidad Central puso en escena varias piezas teatrales con las que recorrieron el país.

La labor de Sixto Salguero fue vital para el movimiento teatral quiteño y ecuatoriano, lamentablemente en las décadas venideras fue olvidado, no solo él como persona, sino también todo el potencial e importancia del teatro dentro de las instituciones educativas. Actualmente, el arte y el teatro no constan dentro de los currículos de estudio de los colegios y tampoco en sus eventos importantes. Es esta vinculación que creó Sixto Salguero entre el teatro y los jóvenes lo que permitió el avance y proliferación del teatro de la capital en los años 60.

---

<sup>78</sup> Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 9.

<sup>79</sup> Efraín González fue profesor del colegio Mejía en 1958 y tuvo entre sus alumnos a Antonio Ordóñez, reconocido por ser alumno de Pacchioni y dirigir hasta ahora el Teatro Ensayo.

<sup>80</sup> Entrevista a Efraín González, diciembre 2014.

Sixto Salguero, antes de la llegada de Pacchioni, era uno de los más arduos propulsores del teatro, es así que apoyó al primer festival de teatro organizado por la UNP en 1963, donde se presentaron las principales grupos de teatro de la capital. El festival tuvo tal éxito que se reprizó varias veces. “Ante una respuesta masiva tan positiva, el Ministro de Educación ofreció apoyar al movimiento teatral. Don Sixto Salguero entonces solicitó y sugirió la importancia de traer un técnico extranjero para asesorar al teatro del país, poco tiempo después vino, gracias a esta solicitud, Fabio Pacchioni”.<sup>81</sup>

Tal vez por esto fue indignante para Sixto Salguero que, después de apoyar a Fabio Pacchioni desde antes de llegar y en la implementación de la Escuela de Arte Dramático, el delegado de la UNESCO le pidiera que impartiera la cátedra de maquillaje. Este hecho separó definitivamente a Salguero del movimiento creado por Pacchioni, quien, además, calificó a su teatro como “el teatro decadente de Sixto Salguero”.<sup>82</sup>

### **3.4.2. El teatro rebelde de Francisco Tobar García**

Así como Hamlet revela lo ocurrido con la muerte de su padre a través de la representación de una obra teatral, Paco Tobar revela las miserias de la sociedad quiteña en cada una de sus piezas de teatro, las que él mismo escribe, dirige y actúa.

Si se piensa en las teatralidades sociales como los modos de comportarse y representarse de las personas en un sistema cultural determinado, se puede afirmar que esas teatralidades están presentes sin mayor metáfora en las obras de Paco Tobar, en las cuales se representa a la “alta alcurnia” quiteña como un conjunto de familias pacatas, hipócritas y cerradas, sociedades que añoran los tiempos coloniales y defienden su nobleza intentando distanciarse de cualquier relación con el mundo indígena.

Esas familias a las que hace referencia Tobar en sus obras (tanto de teatro como novelas, cuentos y poemas) son las que se creían las dueñas de la cultura de la ciudad, competían entre ellas para ganarse el apelativo de cultas, conocedoras del mundo y de las costumbres europeas. La mayoría de ellas fanáticas religiosas, que acostumbraban a descalificarse entre ellas con habladurías. Si estas murmuraciones eran reales o inventos era

---

<sup>81</sup> Natasha Salguero, *Currículum de Sixto Salguero*, (documento no publicado, 2000), 3.

<sup>82</sup> Entrevista realizada a Natasha Salguero en enero de 2015.



lo de menos, el juego sádico consistía en desprestigiarse entre sí en busca legitimarse ante los demás miembros de la sociedad.<sup>83</sup>

En los personajes de la literatura de Francisco Tobar García, se describen en detalle muchos de los defectos más grotescos del sistema cultural quiteño, que lamentablemente aún se mantiene en muchas de las actitudes de una parte de la sociedad de Quito y Ecuador en general. “No hay que sorprenderse, por lo tanto, de que sus libros, apenas accesibles para un número limitado de lectores, se convirtiesen en la preocupación de una sociedad repleta de beatas, prejuicios, apellidos reencauchados y movimientos intelectuales tímidos, recelosos de abandonar del todo el costumbrismo”.<sup>84</sup>

Tobar llamó a Quito ‘la ciudad maldita’, y a saber por sus escritos en realidad detestaba a la sociedad a la que él pertenecía, odio que no fue gratuito, si se indaga un poco en la vida de este escritor; tanto Francisco Tobar como su familia sufrieron en carne propia las hipocresía y marginación de las familias tradicionales de Quito.

Su padre Julio Tobar Donoso, llamado por algunos políticos de la época como el traidor de la Patria por ser quien firmó el Protocolo de Río de Janeiro el 29 de enero de 1942, el cual cercenó al Ecuador amplios territorios de la Costa y el Oriente, tuvo que soportar las humillaciones y recriminaciones de los ecuatorianos, sobre todo los quiteños quienes, “cada 29 de Enero lo vejaban con gritos y manifestaciones hostiles en los bajos de su casa, sobre todo durante los regímenes velasquistas. ‘Fueron días crueles y oscuros, meses y años de soportar inculpaciones, de vivir recogido, de hablar poco...’”.<sup>85</sup>

Por otro lado, el apego de su familia a la religión y a la tradición conservadora hizo que Paco Tobar, hombre de sensibilidad extrema, se diera cuenta de la incoherencia y la falsedad del fanatismo religioso (educado por los jesuitas, tiene un hermano cura y una hermana monja), concientización que lo convirtió en el crítico principal de su propia clase.

---

<sup>83</sup> Estas apreciaciones se deducen del análisis de la obra de teatro *En los ojos vacíos de la gente*, de Francisco Tobar García y de la novela *Autobiografía admirable de mi tía Eduviges*.

<sup>84</sup> “El secreto está en incomodar: fascinante caso de censura en la mezquita de los Andes”, en diario *El Telégrafo*, Quito, (28 de diciembre de 2014). <<http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/el-secreto-esta-en-incomodar-fascinante-caso-de-censura-en-la-mezquita-de-los-andes.html>> Consulta: 6 enero 2015.

<sup>85</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, Julio Tobar Donoso. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/t1.htm>> Consulta: 10 diciembre 2014.

Dentro del movimiento teatral de Quito, su aporte fue invaluable, el grupo del Teatro Independiente que él conformó<sup>86</sup> y dirigió tuvo una labor constante desde 1954 hasta 1970, año en el que Tobar decidió abandonar el país en un autoexilio que duró 16 años.

Cada año se presentaban una tragedia y una comedia escritas y dirigidas por Tobar. “Y con ese ritmo siguió el Teatro Independiente: una y hasta dos temporadas cada año; dos y hasta tres estrenos en esas temporadas. Con algo especialísimo y es que cada una de esas temporadas significaba nuevos títulos para la literatura dramática ecuatoriana, pues la labor de Tobar, infatigable dramaturgo, director y hasta actor, comenzaba por escribir las piezas”.<sup>87</sup>

A pesar del tremendo aporte que significó la labor del Teatro Independiente en Quito, se debe tomar en cuenta que el teatro y la literatura en general de Tobar García no tenían una finalidad social o política; era la forma en la que el autor podía comunicar su sentir y denunciar la hipocresía de su sociedad. El teatro para Tobar estaba para su satisfacción personal, era un instrumento de rebeldía, una herramienta para incomodar a los sectores más acomodados de Quito; por esto, no se preocupó por hacer un teatro masivo o por buscar nuevos públicos. Sus espectadores eran las familias en quienes se inspiraba, justamente la élite quiteña a quienes estaban destinados los dardos lanzados en sus obras de teatro. Por esto muchas veces fue criticado y sin encontrar justificación para atacar a su propia clase, incluida su familia, fue calificado como el “loco Tobar”.

Si Sixto Salguero fue el referente de teatro para los jóvenes de los colegios y universidades del Estado, Francisco Tobar García representó para los jóvenes de la clase alta, relacionada con la educación jesuita, el principal referente de teatro en Quito.<sup>88</sup>

### **3.4.3. Ernesto Albán y el teatro cómico**

Ernesto Albán Mosquera es considerado el primer actor del país y aunque su trabajo teatral empezó desde muy joven en los años 30, en varias compañías como Moncayo-

---

<sup>86</sup> Los miembros del Teatro Independiente eran en su mayoría alumnos de la Universidad Católica de Quito, lugar donde Tobar era profesor de literatura.

<sup>87</sup> Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 10.

<sup>88</sup> José Ignacio Donoso cuenta que su interés por el teatro empezó con el grupo del colegio San Gabriel, muy influenciados por el teatro de Francisco Tobar García.

Barahona y Vásquez Merizalde, su trabajo se popularizó con las estampas quiteñas:<sup>89</sup> obras cortas que se representaban en los teatros de la capital junto a otros números artísticos, con el objetivo principal de divertir al público.

Gran parte de la acogida que tuvo este estilo de teatro fue la creación del personaje principal llamado Evaristo Corral y Chancleta, en torno al cual giraba la trama de las estampas, personaje inspirado en el célebre Charles Chaplin, pero adaptado al contexto de la sociedad quiteña. Don Evaristo representaba a la clase media de las urbes del país, con sus ansias frustradas por ascender económicamente y su lucha constante por no dejar que las continuas crisis económicas lo terminen de empobrecer. “Evaristo no acepta cambiar su leva de trasnochada elegancia por harapos, pero tampoco le dejan entrar a vestirse en una sastrería de alcurnia”.<sup>90</sup>

Las estampas quiteñas eran más que un simple *sketch* o entremés cómico, representaba un análisis crítico de la coyuntura del país; a través del humor, se difundía el acontecer político y social, sobre todo de la capital, espacio donde históricamente se ha concentrado el poder político del Ecuador.

El fenómeno Evaristo fue tan fuerte que trascendió Quito y llegó a casi todos los rincones del país: barrios, pueblos, comunas, ciudades del Oriente que apenas empezaban sus proceso de colonización mestiza, ya eran testigos del espectáculo de la compañía fundada por Ernesto Albán y Chavica Gómez, de donde provenía el elenco de las estampas quiteñas. “Destacable de esta época son las presentaciones en la Costa ecuatoriana. En Jipijapa y en Calceta se congregaba toda la gente de las zonas rurales aledañas para llenar el coliseo. El carácter nacional del personaje Evaristo Corral y Chancleta era algo sorprendente”.<sup>91</sup>

El público de Don Evaristo era en su mayoría popular, aunque de igual manera gustaba a las clases altas, quienes participaban directamente en las funciones. Cuenta el crítico Hernán Rodríguez Castelo que muchos de los chistes de las obras eran recogidos de

---

<sup>89</sup> El autor de la primera estampa quiteña fue el escritor Alfonso García Muñoz, sin embargo, con el pasar del tiempo y la popularización de las estampas fueron varios los autores.

<sup>90</sup> Álbum de Ernesto Albán Mosquera, citado por María Eugenia Paz y Miño, *Biografía de Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007), 344.

<sup>91</sup> María Eugenia Paz y Miño, *Biografía de Ernesto Albán*, 394-95.

las frases y comentarios del público en el momento de las funciones, quienes se sentían con libertad para hacer escuchar su voz y entablar cortas conversaciones con el personaje. Albán tenía la capacidad de improvisar con el público, lo que hacía de su teatro espacio lúdico de encuentro muy distinto al teatro donde predomina la cuarta pared y la participación del público se reduce a la de espectador de lo que sucede en escena.

Las estampas quiteñas desde sus orígenes se caracterizaron por poner en evidencia la corrupción e inequidades del país, críticas que con los años se radicalizaron, razón por la cual se dieron algunos incidentes de censura y atropello hacia el actor. Albán cuenta:

Porque un gobierno se sintió aludido fui golpeado por la policía de Quito, en vísperas de un primero de mayo en que se me condecoraba en el Teatro Sucre. Comandaban el atropello un teniente y un subteniente de la policía que hoy están muy ascendidos. En otras ocasiones he estado perseguido y se me ha reducido a prisión en provincias. He sido conducido a la Comandancia de la Guardia Civil a fin de que se suprimiera las Estampas, bajo fuerte amenaza, pero nunca lo han conseguido.<sup>92</sup>

Del escenario teatral, Albán saltó al cine, siendo coproductor de algunos filmes mexicanos; en estas películas actuaba con prestigiosos artistas latinoamericanos y ecuatorianos; así contribuyó a dar a conocer el Ecuador al resto del mundo. Sus espectáculos fueron presentados fuera del país, llegando incluso a Hollywood, donde Albán y su compañero de tablas Óscar Guerra fueron reconocidos con el Premio Palma de Oro como primeros actores del festival de la canción folclórica.<sup>93</sup>

Si en las tablas Don Evaristo demostraba la teatralidad política de la ciudad y del Ecuador, por fuera de ellas, era igual de crítico, sobre todo en lo que tenía que ver con la falta de políticas culturales en el país, donde el incipiente movimiento de industria del espectáculo que existía debía batallar continuamente con un sinnúmero de impuestos que se imponía de igual forma al producto nacional como al extranjero, además, con el apoyo nulo de un Estado que poco o nada hacía por el teatro y demás expresiones artísticas en el país.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> María Eugenia Paz y Miño, *Biografía de Ernesto Albán*, 394-95.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, 364-65.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, 356.

Sin embargo, gracias a la gran acogida del público, que llenaba los teatros, coliseos y demás espacios donde la Compañía Albán se presentaba, el teatro de Don Evaristo y su elenco pudo sostenerse y realmente vivir para y por su trabajo.

Para cuando llegó Pacchioni a Quito, Ernesto Albán era considerado el actor cómico más reconocido y apreciado del país. Sin embargo, el director italiano desmereció el trabajo de Albán, calificándolo como populachero, de mala calidad y lleno de perniciosas concesiones.<sup>95</sup>

Con concesiones se refería al hecho de que, según Pacchioni y algunos representantes de los pensadores de izquierda, el humor de las estampas quiteñas no aportaba a la concientización de las clases explotadas, sino las sumía, a través de la risa, en la aceptación resignada del statu quo.

En la siguiente anécdota de Óscar Guerra, podemos dar cuenta del conflicto existente entre Pacchioni y el teatro de Albán:

Pacchioni empezó a atacar el trabajo de la Compañía de Ernesto Albán, al punto de que Óscar Guerra tuvo una pelea con él, en pleno Teatro Sucre, cuando Guerra era jefe de tramoya en una obra de estreno dirigida por el italiano. Temperamental como era Óscar, “le mentó las verdades” que se rumoraban en Quito; es decir que Pacchioni no sabía nada de teatro y que más bien, antes de llegar al Ecuador gracias a la intermediación del delegado de la UNESCO en París, de quien se había hecho amigo, se había dedicado a vender autos en Buenos Aires. Con esos antecedentes, Guerra no permitiría que le irrespetase alguien que, según él, no sabía nada de dirección teatral y que con todo y seminario no sacaba a relucir ni una sola figura actoral.<sup>96</sup>

Más allá de afirmar si los comentarios de Guerra son ciertos<sup>97</sup> o no, la cita anterior evidencia la confrontación y la lucha por evitar que se desprestige y anule uno de los

---

<sup>95</sup> Entrevista a Hernán Rodríguez Castelo: diciembre 2014.

<sup>96</sup> Entrevista a Óscar Guerra, citado por Paz y Miño, 372.

<sup>97</sup> Por información de las entrevistas, se sabe que desde muy joven Fabio Pacchioni migró con su familia a Argentina, después de la Segunda Guerra Mundial, y vivió ahí gran parte de su juventud; cabe recalcar que ninguno de los entrevistados me supo informar dónde aprendió teatro Pacchioni. Estudiando su discurso sobre

fenómenos teatrales más importantes del país. Que entre muchos de sus logros acercó el teatro a los sectores populares e hizo de la experiencia teatral una actividad grata y divertida para su público, donde se criticaban y denunciaban de manera colectiva los abusos del poder.

### **3.5. Teatro popular versus teatro burgués**

En los años 60, en el Ecuador, al igual que en toda Latinoamérica, se vivían tiempos de agitación social y política, los movimientos y partidos de izquierda de tendencia socialista y comunista tenían un porcentaje alto de aceptación; para contener esta arremetida de izquierda los grupos conservadores radicalizaban sus acciones de defensa y protección del sistema de poder hegemónico.

La disputa izquierda-derecha se encontraba en todos los espacios sociales y la identidad de las personas se definía a partir del lado al que apoyaban o de cómo eran clasificados por los demás miembros de la sociedad: revolucionarios o burgueses.

Los conceptos que hacían referencia a las teorías marxistas como clase social, burguesía, proletariado, trabajadores, revolución obrera, sindicalismo, popular, contrarrevolución, marxismo, eran, entre muchos otros, las formas que asumía el discurso dominante. En teatro este conflicto se visibilizó con la creación de las categorías teatro popular y teatro burgués.

Por teatro popular se entendía el teatro con contenido político revolucionario, que buscaba la concientización de las clases oprimidas, por lo que se aspiraba su difusión en todos los rincones del país, sobre todo en los sectores rurales y urbano-populares. Otra característica del teatro popular fue que se esperaba fuera un teatro de masa y en lo posible sin costo para el público.<sup>98</sup>

---

la popularización del teatro, se evidencia un acercamiento con los preceptos de Romain Rolland y su Teatro del Pueblo, que fueron acogidos y reivindicados por el primer grupo de teatro independiente argentino llamado Teatro del Pueblo que trabajó desde 1930 hasta 1976, en Buenos Aires. Sin duda, Pacchioni, siendo hombre de teatro, debió saber y conocer los postulados del grupo, sin embargo, al parecer nunca hizo referencia al movimiento de teatro argentino.

<sup>98</sup> Esta definición se elaboró a partir de las respuestas de las personas entrevistadas.

El teatro burgués, por su parte, suponía que fuera realizado por personas provenientes de las clases altas sin mensajes revolucionarios, con temáticas que reflejaban la vida de los burgueses y se cobraba una entrada.<sup>99</sup>

Estas dos categorías contrapuestas entre sí se profundizaron en Quito a partir de la llegada de Fabio Pacchioni, quien promulgaba crear un teatro popular que aportara a mejorar la calidad de vida de las comunidades.

Al inicio el discurso de Pacchioni se acercaba más a las ideas modernizadoras de la UNESCO que veían al teatro como herramienta de desarrollo cultural, por lo que este debía ir de la mano con acciones de asistencia social, y estar dirigido a los sectores marginales y atrasados del país. Esta relación fue comunicada por Pacchioni en el informe que rindió al presidente de la Casa de la Cultura en 1966:

En la actualidad el Teatro Ensayo se predispone a continuar su labor en forma estable en un plan sistematizado de trabajo con el fin de ofrece apoyo a la campaña de alfabetización y en un ensayo de acoplamiento de servicios sociales y culturales en pro del desarrollo de la comunidad.

Por este plan de trabajo de presentación por medio del teatro en las comunidades, el Teatro Ensayo está movilizando al Banco de la Vivienda, a las cooperativas de vivienda, a la Facultad de Arquitectura (para la construcción de un escenario móvil y para asesoramiento a los habitantes de la vivienda barata, para el mejoramiento de las condiciones de amueblamiento y decoración de sus habitaciones); a los médicos (para el trabajo de medicina preventiva); a los ingenieros civiles (para el mejoramiento de los servicios de agua potable, luz canalización etc.); a los sociólogos (para investigaciones sobre comportamiento de la comunidad).<sup>100</sup>

Como se puede observar, existe un esfuerzo por justificar la existencia del teatro de la Casa de la Cultura, a través de otorgarle el rol articulador entre el arte y las demás políticas asistencialistas.

Esta justificación era necesaria porque el movimiento creado por Pacchioni dependía por un lado de la UNESCO, la que pagaba el sueldo de su delegado, y por otro, de los

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>100</sup> Fabio Pacchioni, "Informe de labores teatrales, periodo enero de 1964-abril de 1966".

recursos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que financiaba el trabajo Teatro Ensayo, el Teatro Popular y la Escuela de Arte Dramático.

Pacchioni inició su labor con el montaje de obras clásicas europeas que, según su percepción, eran fáciles de entender y servían para educar al público popular en las formas y códigos del teatro occidental.

Las ideas de politizar el teatro y darle contenido de denuncia, al parecer, se fueron gestando a partir de la relación del director italiano con la obra del movimiento de izquierda del país, tanto de los artistas como Oswaldo Guayasamín y su círculo, como de los intelectuales del grupo tzántzico, Jorge Enrique Adoum, Pedro Saad, entre otros.

Además, a partir de la presidencia de Oswaldo Guayasamín de la Casa de la Cultura, se abordó la denuncia social, sobre todo indigenista, como la temática de las obras del movimiento teatral de la CCE.

Por su parte, el llamado teatro burgués estaba relacionado con el Teatro Independiente de Francisco Tobar. Las argumentaciones que se han dado, vía entrevista, para llamarlo así son: la procedencia aristocrática de Francisco Tobar y de los miembros de su grupo, el estar apoyado por la Universidad Católica (universidad en la que era profesor de literatura) y los jesuitas, el que su público proviniera de clase alta, el cobrar una entrada y el no presentarse en lugares no convencionales.

Sin embargo, poco o nada se ha hecho referencia a la calidad estética y lo que comunicaba su obra. En realidad, no correspondía a un teatro burgués, siguiendo las ideas de que lo burgués corresponde a un teatro a favor del statu quo, pues las obras escritas por Tobar hacían una crítica feroz a la aristocracia. Al parecer, la crítica al teatro de Tobar era la forma en que Pacchioni deslegitimó al teatro que no era el suyo.

Cabe recalcar que, hasta antes de la llegada de Pacchioni, el Teatro Independiente ensayaba en la sala Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura; después la institución le quitó el permiso de ensayar ahí. Por mucho tiempo, la sala Benjamín Carrión estaba destinada exclusivamente al trabajo de los grupos que pertenecían a la CCE.

El teatro de la CCE se autocalificaba como teatro popular, por estar destinado a las poblaciones populares; este grupo hizo giras nacionales no solo a las grandes capitales del



Ecuador, sino sobre todo recorrió los sectores campesinos, los barrios y las comunidades. Pudo realizar estos grandes recorridos gracias al financiamiento de la Casa de la Cultura.

El teatro calificado como burgués no tenía ningún tipo de financiamiento por parte del Estado; su única fuente de mantenimiento era el aporte en forma de entrada del público; el teatro llamado popular era financiado por el Estado, mientras que el teatro burgués era totalmente independiente de cualquier institución, y no solo eso sino que era excluido de los escenarios estatales, ya que por un tiempo la política de la Casa de la Cultura era que el teatro burgués no debía presentarse en sus salas (esta fue la razón por la que en los años 80 se abrió la sala de teatro Patio de Comedias, como una iniciativa privada ante la falta de espacios).

El público popular no siempre respondía como se esperaba ante las obras del teatro popular; en vez de crear conciencia, los espectadores se creían el drama como si fuese cierto, o por el contrario, no entraban en la historia e interpretaban al revés de lo esperado. En este sentido cuenta José Ignacio Donoso: “Presentábamos *A la diestra de Dios Padre* con personajes de cultura popular como Jesús, el diablo, la muerte, y escogimos un árbol en la cooperativa que era el cielo, la idea era desmitificar la cuestión religiosa y resultó que el árbol quedó santificado porque estaban el dios y el diablo”.

El mismo Donoso cuenta que, a pesar de que se buscaba a través del teatro motivar a las personas para que lucharan por cambiar su situación de exclusión, el teatro con alto contenido político, en algunos casos, ahuyentó al público que preferían ver obras que divirtieran y que no les hiciera pensar en las contradicciones e injusticias del sistema.

Además del público que era visitado por el Teatro Ensayo y más tarde por el Teatro Popular, se encontraba el público de la ciudad, que acudía a las salas de teatro, sobre todo de la capital para apreciar las obras. Este público respondía más a los grupos de académicos y pensadores de izquierda y sobre todo estudiantes, quienes motivados por las obras que se presentaban en sus colegios acudían al teatro. Algunos estudiantes serían los primeros alumnos de la Escuela de Arte Dramático que se abrió en la Casa de la Cultura en 1967.

El Teatro Ensayo presentó sus obras para colegios, sindicatos, las fuerzas armadas, grupos de profesores y funcionarios de Gobierno. Es así que el grupo tuvo una labor constante desde el momento de su creación. Sin embargo, los tres primeros años los actores

no tuvieron remuneración, quienes estaban obligados a dedicarse exclusivamente al teatro y no realizar ninguna otra actividad laboral (pese a que algunos de ellos eran cabezas de familia).<sup>101</sup>

Algunas de las contradicciones de lo que se consideró por popular era que las representaciones no necesariamente eran pensadas en función del público al que se deseaba presentar; se daba el mensaje político que se supone necesitaban las clases populares, pero no se estudiaba la cultura del pueblo, sus teatralidades sociales, sus formas de hablar y representar el mundo. Petronio Cáceres, exprofesor de la Escuela de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad Central, señala que la poca identificación del público de las clases populares con el teatro se debía a que el teatro era visto como una forma de socializar la cultura de los “cultos” para los “incultos”.<sup>102</sup>

En un intento por crear una obra que respondiera a las problemáticas del sector campesino, en 1967 a partir de un trabajo de investigación de campo por parte de los alumnos de la Escuela de Arte Dramático de la CCE, Simón Corral escribe la obra *El cuento de don Mateo*, que trataba sobre las penalidades de un anciano para obtener una casa del seguro social. Sin embargo, las críticas a esta obra no fueron positivas. Hernán Rodríguez calificó esta obra como tremendamente pobre como teatro.<sup>103</sup> Más allá de la crítica, cabe recalcar que este fue un intento de acercarse a la creación colectiva, sin embargo, al parecer, no logró dar el mensaje de concientización esperado. Según cuenta Jorge Enrique Adoum, la gente no se distancia del hecho teatral, sino que lo asumía como una historia cierta: “Cuando Pacchioni volvió un año después al mismo lugar, se le acercaban a preguntar qué fin habían tenido las gestiones de don Mateo, empezadas un año atrás, y si había logrado, al fin, construir su casita”.<sup>104</sup>

Esta “falta de entendimiento” de lo que significa una obra teatral fue interpretada en aquella época como el resultado de la falta de conocimiento sobre teatro y la visión “inocente” de la gente del agro que no lograba diferenciar la realidad de la ficción. Adoum

---

<sup>101</sup> Entrevista realizada a Armando Yépes, fundador del Teatro Ensayo, en enero de 2015.

<sup>102</sup> Entrevista realizada a Petronio Cáceres, exprofesor de la Universidad Central del Ecuador y exalumno de la Escuela de Arte Dramático de la CCE.

<sup>103</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Teatro contemporáneo*, 15.

<sup>104</sup> Adoum, “Yo me fui...”, 25.

explica: “Me refiero a una identificación del teatro con la vida, esa exigencia de verdad y realidad comparable solo a la de ciertos públicos de África que ríen a carcajadas ante espectáculos europeos cuando el autor que murió en la última escena se levanta para agradecer los aplausos”.<sup>105</sup> Esta visión tiene relación con el desconocimiento que había sobre la cultura y las formas de representar la vida de las comunidades del Ecuador (y las del África), a las que se les mostraba algo nuevo sin importar si conocían o no el código teatral que les permitiera decodificar la obra de teatro. No se trata precisamente de que estos públicos desconocieran el fenómeno teatral, ya que en todas las culturas existen espacios para la autorrepresentación y la actuación (por ejemplo, en la costa del país, los amorfinos son pequeñas piezas de representación teatral), pero no necesariamente son iguales a las formas del teatro occidental.

En este contexto, el teatro popular no fue hecho pensando o respetando los códigos populares y los sistemas culturales de los públicos a los que fueron presentados.

---

<sup>105</sup> *Ibíd.*, 24.

## Capítulo cuarto

### Resultado de las entrevistas a personas relacionadas con el movimiento teatral de la década de los 60

#### 4.1. Metodología

La presente investigación adopta como uno de sus principales instrumentos la entrevista a personajes importantes de la vida de teatro en los años 60. Una de las razones por la que se eligió este instrumento fue la falta de documentos de análisis histórico sobre el teatro de Quito; la mayoría de historias tiene un discurso en común basado sobre todo en dos fuentes: por un lado, los ensayos de historia del teatro de Hernán Rodríguez Castelo, de la serie de publicaciones educativas Ariel y, por otro, los textos de Franklin Rodríguez Abad (*Tres décadas de teatro ecuatoriano* y *Poética del teatro latinoamericano y del Caribe*). Además, ninguno de los textos encontrados sobre historia del teatro de Quito da cuenta de la relación entre el discurso del desarrollo y el proceso de legitimación del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano.<sup>106</sup>

Gracias a que, actualmente, existen personas que eran parte del movimiento teatral de los años 60, pude remitirme a las fuentes directas de la historia del teatro de Quito sin dejar de lado lo referente a la investigación bibliográfica y la búsqueda en las hemerotecas de las bibliotecas de la CCE y de la Pontificia Universidad Católica de Quito, las cuales ayudaron a ubicar el contexto histórico cultural de Quito de los años 60 y de su movimiento teatral.

Las entrevistas fueron cualitativas y semiestructuradas; las preguntas respondían a los indicadores diseñados para cada una de las variables, es así que en la variable de legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano, constan las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles fueron las características del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano?

---

<sup>106</sup> La expresión Nuevo Teatro la encuentro por vez primera en el texto de Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990) búsqueda de una expresión nacional” o, al referirse a la relación entre el nuevo teatro y el teatro tradicional. Antes, en el informe de Pacchioni al presidente de la CCE se habla del nuevo movimiento teatral de la CCE.

- ¿Cómo se definía al teatro burgués y popular en la década de los 60?
- ¿Quiénes se sintieron marginados por el Nuevo Teatro Ecuatoriano?

En la variable sobre el discurso de desarrollo de los años 60, se elaboraron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se definía a un profesional de teatro en la década de los 60?
- ¿De qué forma el Nuevo Teatro Ecuatoriano aportó para modificar cultural de los años 60?
- ¿Cómo se entendía al Ecuador dentro del dualismo desarrollo subdesarrollo?
- ¿Qué elementos aportaron para posicionar a Fabio Pacchioni como un referente del teatro ecuatoriano de los años 60?<sup>107</sup>

Las entrevistas fueron realizadas a 12 personas relacionadas con el movimiento teatral de Quito en los años 60 y fueron sistematizadas agrupando las respuestas comunes a las preguntas realizadas.

Para contrastar información entre las personas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano y aquellas que eran parte del teatro independiente, es decir, de los grupos de teatro que no pertenecían a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se entrevistó a representantes de estos dos sectores.

Así las personas entrevistadas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano<sup>108</sup> fueron:

- Antonio Ordóñez: miembro del club de teatro del colegio Mejía a inicios de los años 60 con el cual participó en varias representaciones teatrales estudiantiles, fue miembro fundador del movimiento cultural tzántzico. Discípulo destacado de Fabio Pacchioni, quien en 1966 le delegó la dirección del grupo Teatro

---

<sup>107</sup> Esta pregunta no fue parte del diseño de la entrevista, sin embargo, varios entrevistados pusieron énfasis en aclarar que el éxito de Pacchioni se relacionó con su identidad italiana y que su personalidad prepotente hacía que desconociera el teatro existente antes de su llegada.

<sup>108</sup> Se considera a una persona como parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano, si era miembro de uno de los tres espacios que fundó Pacchioni: Teatro Ensayo, Teatro Popular o Escuela de Arte Dramático.

Ensayo de la CCE, cargo que ejerce hasta el día de hoy. Fue profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Central por más de 25 años.

- José Ignacio Donoso, alumno de la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Miembro de grupo Teatro Popular de la CCE en la década de los 60. Fundador y director del Teatro Ensayo Libre de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Actualmente, es parte del Teatro Ensayo, bajo la dirección de Antonio Ordóñez.
- Toti Rodríguez, desde muy joven se involucró en el teatro de Guayaquil, participó en la obra *Madre e hija* en los años 50 y en óperas, operetas y zarzuelas. Incursionó en el teatro y en el cine francés en los años 60. En 1966 formó parte del Teatro Popular CCE. Ha actuado en varias películas ecuatorianas y producciones de televisión.<sup>109</sup> Actualmente, sigue con su trabajo intermitente dentro del campo actoral (Toti al igual que muchos actores y actrices ecuatorianos por la dinámica de su trabajo no cuentan con seguridad social).
- Armando Yépes, miembro del Teatro Ensayo y del Teatro Popular en los años 60, fue profesor de la Escuela de Arte Dramático de la CCE. Fue uno de los promotores de la separación de Pacchioni del Teatro Popular, argumentando que ya no tenía nada que aportar al teatro de la Casa de la Cultura y que debía dar paso a los directores ecuatorianos. Después de la expulsión de los grupos de teatro de la Casa de la Cultura de la institución acometida por la junta militar, se graduó como abogado y fue profesor en la Facultad de Derecho de la Universidad Central del Ecuador. Ha participado en varias producciones de teatro y cine nacional. Actualmente está jubilado.
- Petronio Cáceres, alumno de la Escuela de Arte Dramático de la CCE. Incursionó como actor, titiritero, director e investigador teatral. Fue profesor de

---

<sup>109</sup> Toti Rodríguez fue compañera sentimental de Fabio Pacchioni, hecho que permitió que conociera de cerca la vida de este personaje, como su vida en Argentina y su trabajo posterior a su paso por Ecuador.

expresión corporal y director de la Escuela de Teatro de la Universidad Central. Actualmente está jubilado.

Representantes de los grupos de teatro que no pertenecieron a la Casa de la Cultura:

- Hernán Rodríguez Castelo, literato, escritor e historiador de la literatura, crítico de arte, ensayista y lingüista. Es miembro de la Academia Española de Historia y de la Real Academia Española de la Lengua. La Universidad Central del Ecuador le concede el título de Doctor Honoris Causa, en 2012. En los años 60, escribió para la el periódico *El Tiempo*, donde fue responsable de la sección de crítica de arte. Ha escrito cuatro tomos sobre historia del teatro ecuatoriano publicados por la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de Clásicos Ariel, aporte fundamental para las investigaciones posteriores sobre teatro. Por su actitud crítica frente al rol que se le quiso imponer a la Casa de la Cultura como instrumento político y a su modo de ver al trabajo de Pacchioni en los años 60, sufrió un serio altercado por parte de miembros del Teatro Ensayo, encabezados por Fabio Pacchioni, suceso que culminó con la expulsión de Rodríguez de la CCE. Actualmente sigue trabajando investigaciones sobre la historia de la literatura de Quito.
- Efraín González fue alumno de Sixto Salguero y junto a él fue parte del grupo de Teatro Experimental Universitario, fue profesor de teatro en el colegio Mejía, donde tuvo como uno de sus alumnos a Antonio Ordóñez, montó varias obras para colegios. Fue profesor de Escuela de Teatro de la Universidad Central. Actualmente está jubilado.
- Natasha Salguero, miembro del grupo Teatro Experimental Universitario, hija de Sixto Salguero. Escritora y poeta, su vida ha girado en torno al movimiento artístico de la ciudad. Tiene como proyecto escribir un libro sobre la vida de su padre.
- María del Carmen Albuja, alumna de Francisco Tobar García. Miembro del grupo Teatro Independiente. “Fundadora y productora del Teatro Patio de Comedias,

promotora de seminarios de literatura y arte, Grupo cultural La Buhardilla. Ha obtenido diversos premios y menciones en concursos de poesía”.<sup>110</sup>

- Elena Caicedo, última esposa de Francisco Tobar García (Elena no fue parte de teatro de Quito, sin embargo, por ser viuda de Tobar conoce su historia personal y conserva sus textos y reportajes).
- Juana Guarderas, actriz, propietaria y productora del Patio de Comedias, hija de Raúl Guarderas y María del Carmen Albuja, promotores y miembros del Teatro Independiente. Actriz de teatro del grupo del Teatro del Patio de Comedias. Ha participado en producciones de cine, televisión y publicidad. Más reconocida por el personaje de la obra *La Marujita se ha muerto con leucemia* (obra hito en el teatro contemporáneo de Quito).
- Francisco Febres Cordero fue actor y posteriormente director del Teatro Ensayo Libre de la Pontificia Universidad Católica de Quito en los años 70 y 80, fundó el Café Cultura de la PUCE, lugar donde se presentaba gran parte de las obras escénicas en la ciudad en los años 80, ha ejercido el periodismo cultural en los diarios *El Tiempo* y *Hoy* de Quito; en la actualidad, lo hace en *El Universo* de Guayaquil y es director de la revista *Mundo Diners*.

Cabe recalcar que, por lo reducido del grupo de informantes y los diferentes espacios de los que proceden, las respuestas a las preguntas planteadas son diversas y sin un alto rango de diferencia entre las respuestas más mencionadas y las menos mencionadas; existen también preguntas con dos respuestas predominantes. Un mismo informante puede generar más de una respuesta a la misma pregunta, así por ejemplo, a la pregunta de qué era el teatro burgués, si el entrevistado señala que era el teatro realizado por las élites y sin fines políticos, en la tabla de sistematización, constarán las dos respuestas.

Es importante entender que los resultados de las entrevistas son percepciones de los entrevistados, mas no dan cuenta de la realidad en sí misma, ni se puede generalizar a partir

---

<sup>110</sup> Catalina Sojos, *Las orquídeas florecen en otoño* (Ecuador: Abrapalabra, 1992), contraportada.



de las opiniones de los informantes.<sup>111</sup> De lo que se trata es de indagar la relación entre las variables discurso de desarrollo y el proceso de legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano, a través de recoger por medio de las entrevistas la percepción de algunos de los involucrados en el movimiento teatral de Quito de los años 60. Con este fin, una vez que se visualicen los resultados de las entrevistas, se procederá a cruzar las respuestas de las dos variables (legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano y discurso de desarrollo) para encontrar las diferentes relaciones.

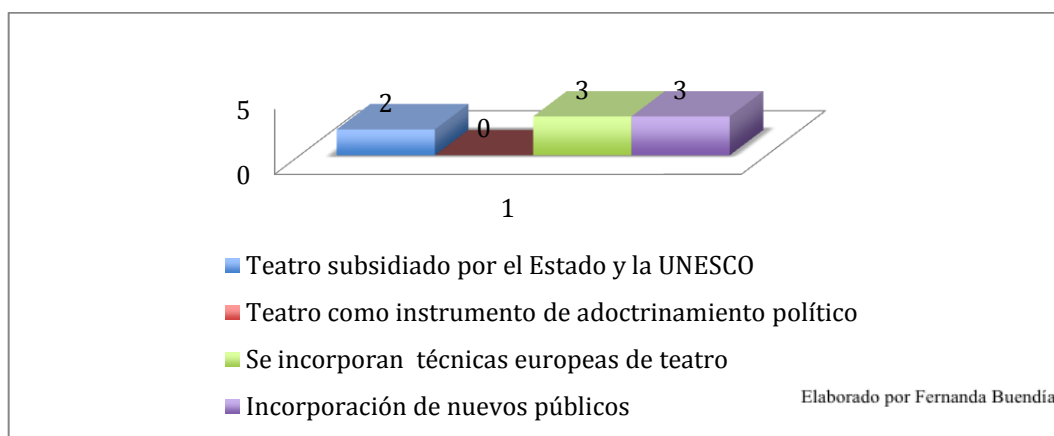
#### 4.2. Análisis de los resultados de las entrevistas realizadas

A continuación, se presentan los resultados de la sistematización de las entrevistas realizadas. Primero se exponen los resultados divididos en los dos grupos: representantes del Nuevo Teatro Ecuatoriano y del teatro independiente. Luego se presentan los resultados generales.

##### Primera variable: Legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano

###### a) Características del Nuevo Teatro Ecuatoriano

*Entrevistados que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano:*

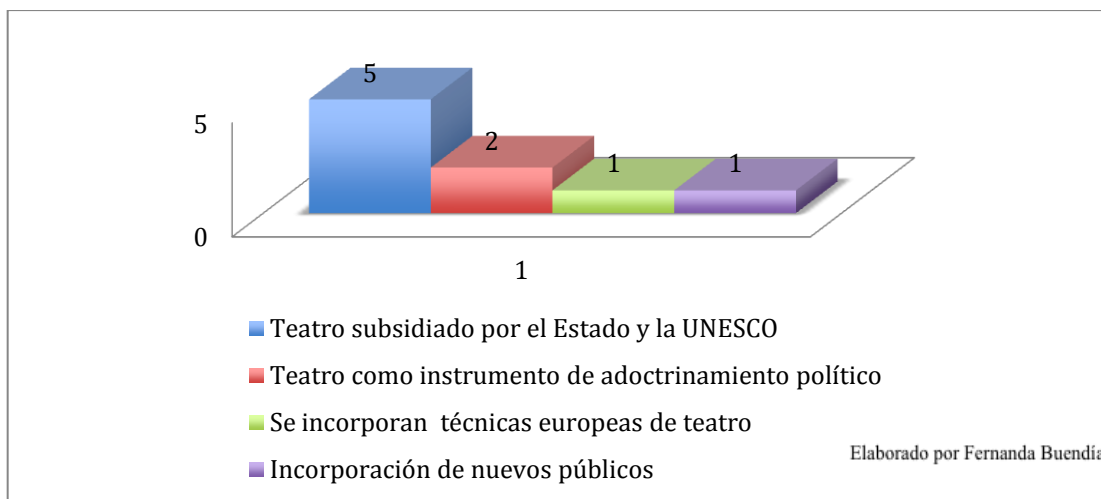


Para las personas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano, lo que se destacó de este movimiento fue la incorporación de nuevas técnicas en la formación y

<sup>111</sup> 12 personas no es una muestra que dé cuenta del universo de personas relacionadas con el teatro de Quito de los años 60.

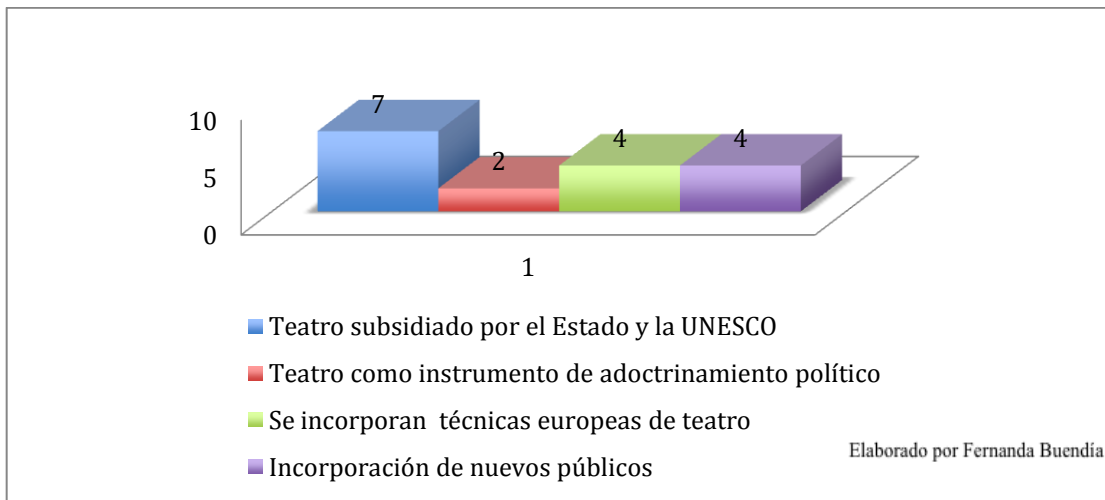
representación de teatro; la otra característica importante y que será constante en los demás indicadores es la incorporación de nuevos públicos de teatro. Se nombra en menor medida la característica de que este tipo de teatro fue subsidiado tanto por el Estado como por la UNESCO.

*Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano:*



Para las y los entrevistados que representan a los grupos independientes, lo más importante del Nuevo Teatro Ecuatoriano es que fue subsidiado por el Estado y la UNESCO; en segundo lugar, el rol que se le da al teatro como instrumento para el adoctrinamiento político. Una persona habla de la incorporación de nuevas técnicas de teatro y otra persona se refirió a la incorporación de nuevos públicos.

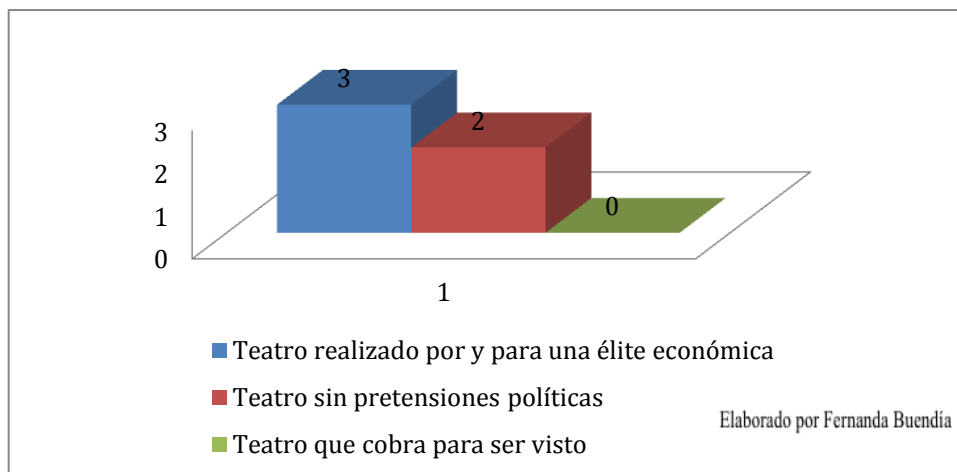
*Respuesta general*



De manera general, predomina la característica de que el Nuevo Teatro fue un teatro subsidiado por el Estado y la UNESCO, y se resalta la incorporación de nuevas técnicas de teatro y la incorporación de nuevos públicos. Apenas dos personas se refieren al rol que adoptó el teatro como instrumento de adoctrinamiento político.

#### b) Definición de teatro burgués

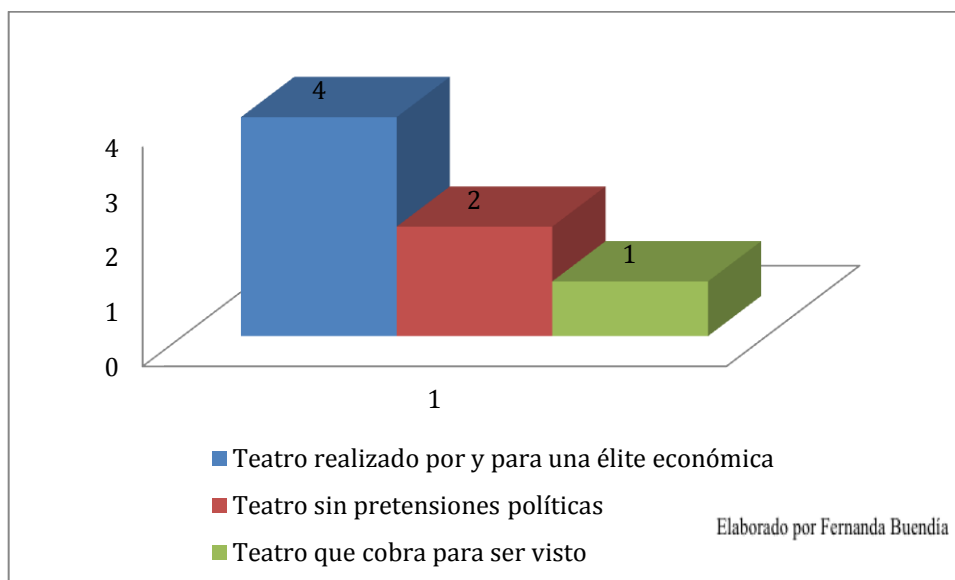
*Entrevistados que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano:*



Para los representantes del Nuevo Teatro Ecuatoriano el teatro burgués fue aquel realizado por la élite económica quiteña y cuyo público era esta misma clase social calificada como aristocrática. Otra característica un poco menos mencionada para

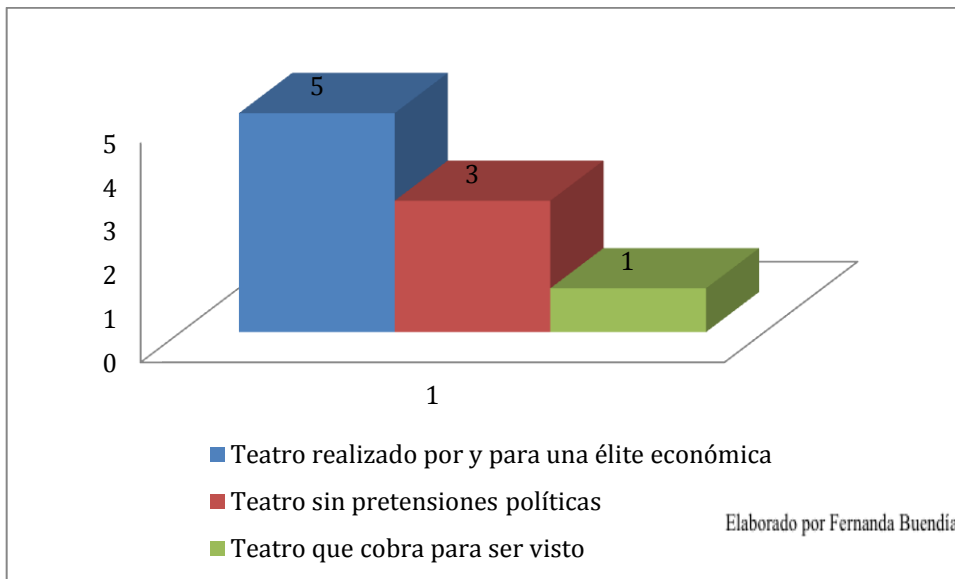
denominar a un tipo de teatro como burgués fue la falta de pretensiones y compromiso político de este.

*Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano:*



Por su parte, los y las representantes que no formaron parte del Nuevo Teatro coincidieron en señalar que al teatro realizado por la élite económica y para el público de este sector fue calificado como burgués; en menor medida, se señala la falta de pretensiones políticas de este tipo de teatro; cabe señalar que una persona menciona que el teatro burgués era aquel que cobraba una entrada por ser visto.

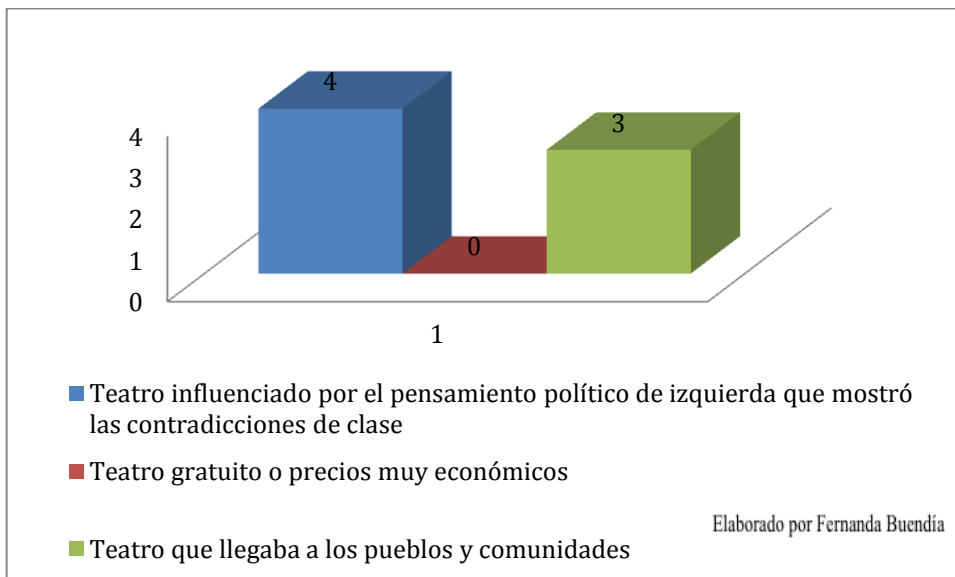
*Respuesta general*



En general, los entrevistados coincidieron en su percepción sobre el teatro burgués.

### c) Definición de teatro popular

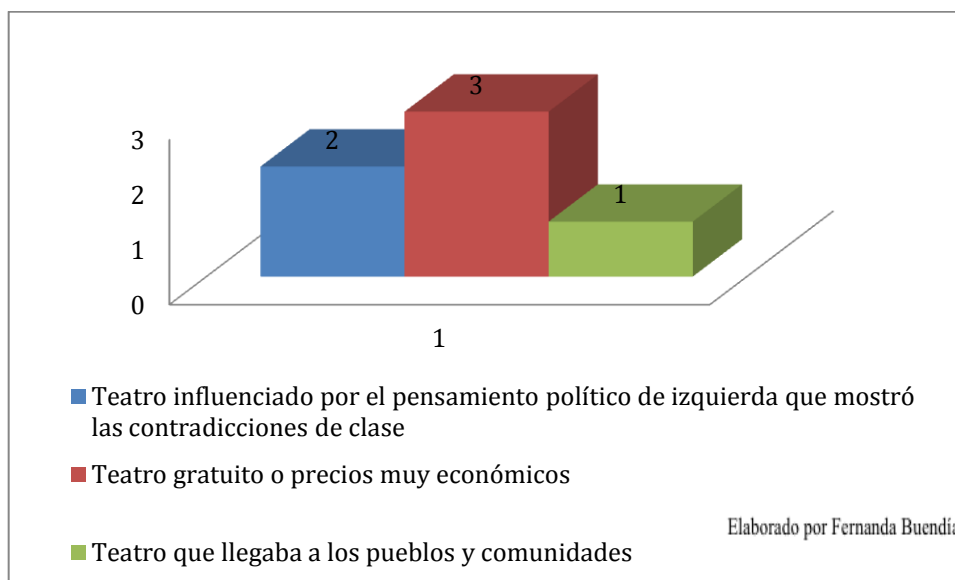
*Entrevistados que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano*



El grupo de personas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano mencionaron, en su mayoría, que el teatro popular fue aquel influenciado por el pensamiento político de izquierda que mostraba las contradicciones de clase para motivar al proceso revolucionario;

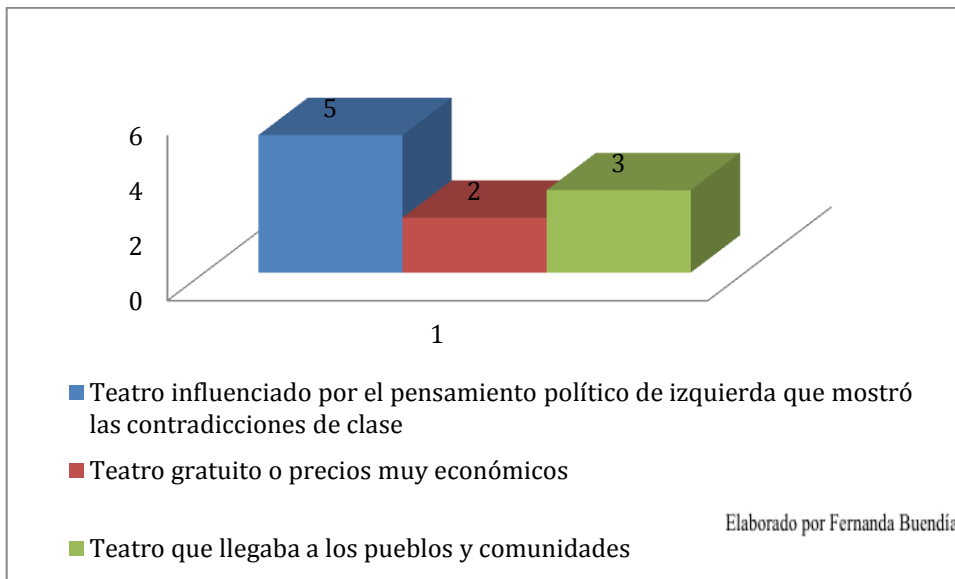
con una diferencia mínima, se menciona que el teatro popular fue aquel que iba a los pueblos y las comunidades.

*Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano*



Para las personas de teatro que estaban fuera de la CCE lo que definía al teatro popular fue la gratuidad o los precios de entrada bajos de sus espectáculos; en segundo lugar, se menciona la influencia que tuvo en el teatro popular el pensamiento político de izquierda que esperaba mostrar las contradicciones de clase; una persona señaló que era un teatro que llegaba a los pueblos y comunidades.

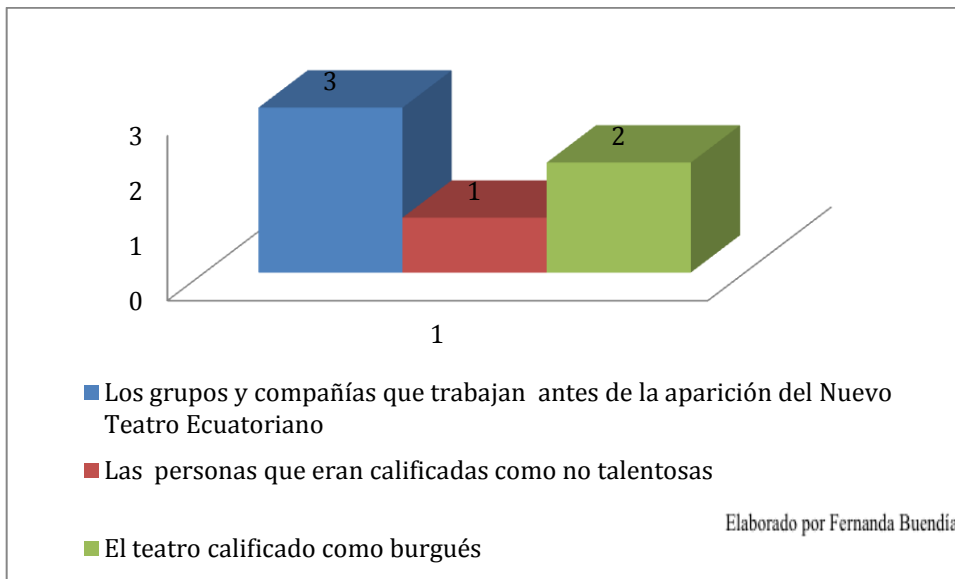
*Respuesta general*



De manera general, el teatro popular fue para los entrevistados el teatro influenciado por el pensamiento político de izquierda que mostró las contradicciones de clase; la segunda característica mencionada fue la capacidad de este teatro de salir de la urbe y llegar a los pueblos y comunidades. En menor medida, se menciona la gratuidad o los bajos precios de las entradas.

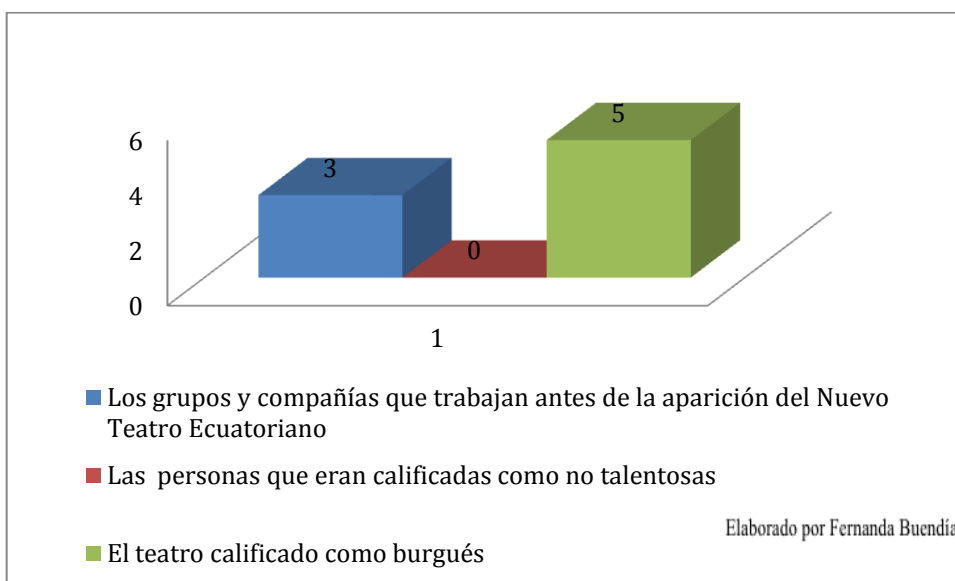
#### **d) Marginados por el Nuevo Teatro Ecuatoriano**

*Entrevistados que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano*



Las personas entrevistadas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano afirman, en su mayoría, que el nuevo movimiento marginó a los grupos y compañías que trabajaban antes de la creación del proyecto de Pacchioni. En segundo lugar, se menciona que el teatro calificado como burgués fue excluido por el llamado Nuevo Teatro. Un entrevistado indicó que las personas que fueron consideradas por Pacchioni como no talentosas para el teatro fueron los marginados.

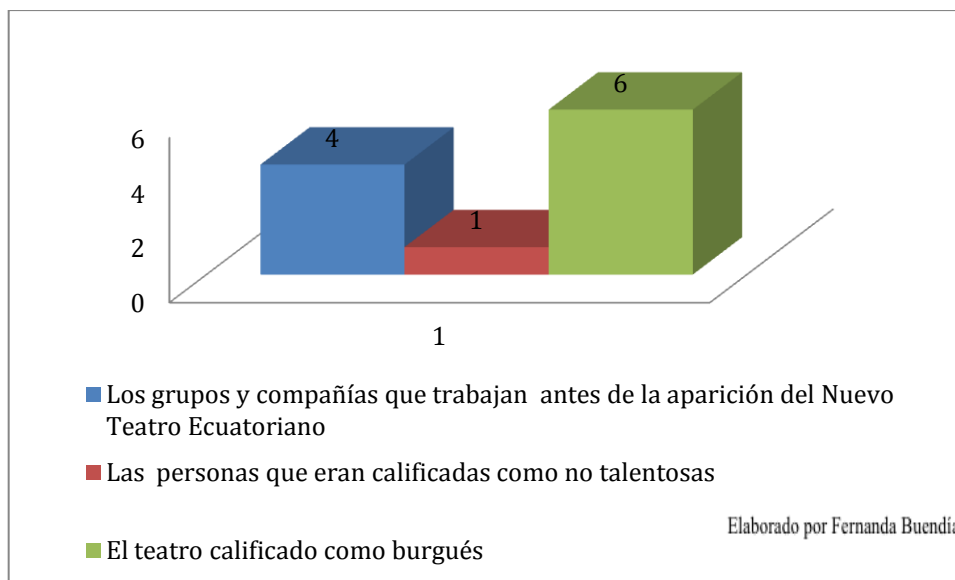
*Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano*





Para las personas que tienen relación con el teatro independiente la percepción mayoritaria es que el teatro considerado burgués fue el teatro marginado por el Nuevo Teatro Ecuatoriano; en menor medida, se señala a los grupos y compañías que trabajaban antes de la aparición del Nuevo Teatro Ecuatoriano.

### *Respuesta general*

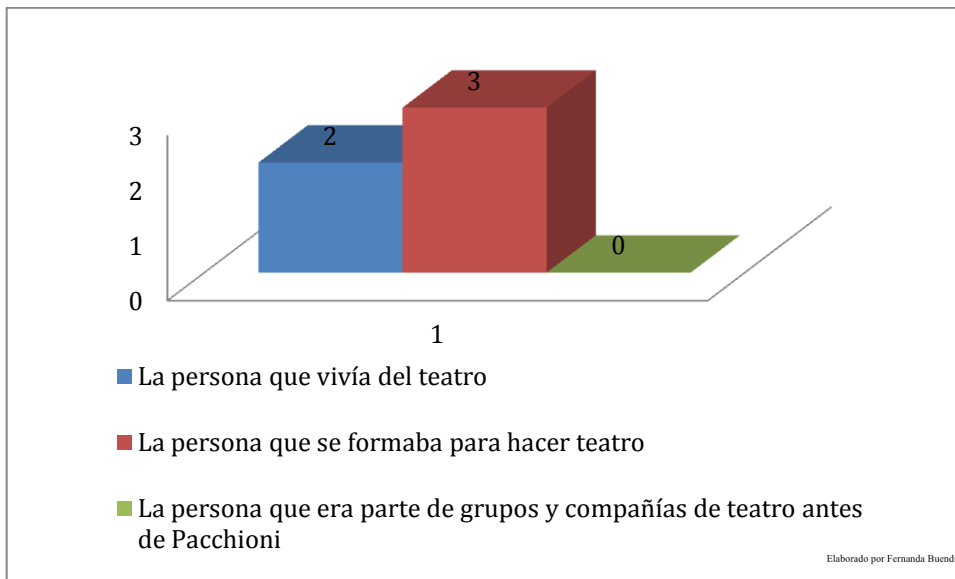


Según la mayoría de personas entrevistadas, el teatro calificado como burgués fue el marginado por el Nuevo Teatro Ecuatoriano; en segundo lugar, se encuentran los grupos y compañías que trabajaban antes de la llegada de Pacchioni y una persona recalca la exclusión que se hacía dentro del Nuevo Teatro a las personas que eran calificadas como poco talentosas a las cuales no se les permitía actuar y realizaban otro tipo de trabajo como técnicos de luces y sonido o cobrar las entradas.

### **Segunda variable: Discurso de desarrollo**

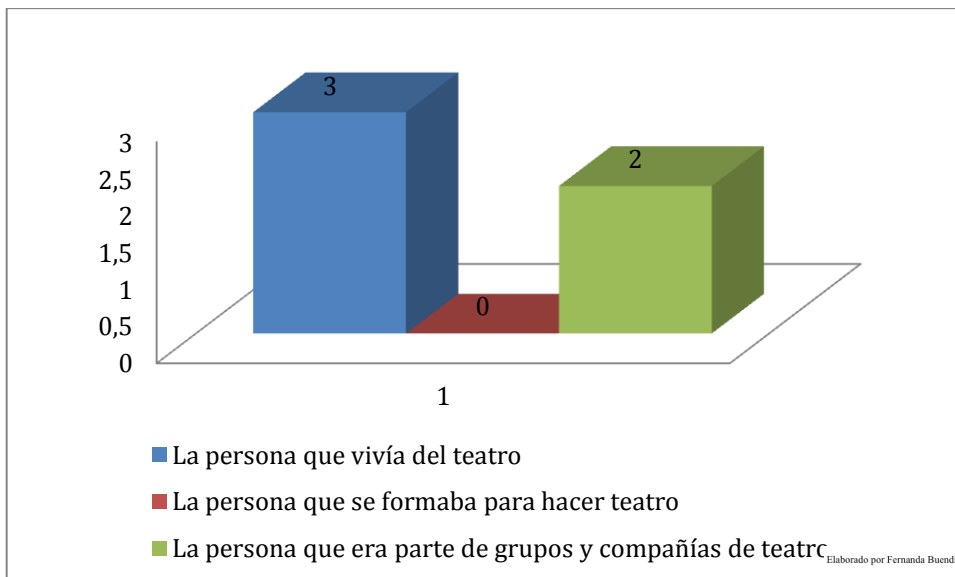
#### **a) Definición de un profesional de teatro en la década de los años 60**

*Entrevistados que pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



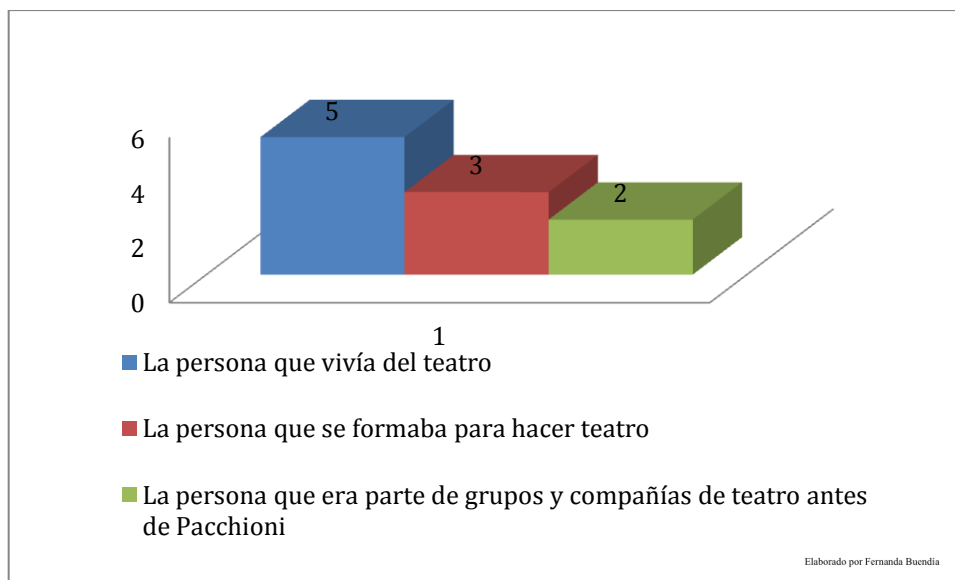
Para las personas entrevistadas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano un profesional en los años 60 era quien se formaba en teatro; en menor medida, se indicó que profesional era quien vivía del teatro, es decir, la persona que se mantenía con su trabajo teatral.

*Entrevistados que no pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



Para el grupo de entrevistados que no pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano, en los años 60, un profesional se consideraba a la persona que podía mantenerse del trabajo teatral; en menor medida, profesionales eran quienes formaban parte de un grupo o compañía de teatro.

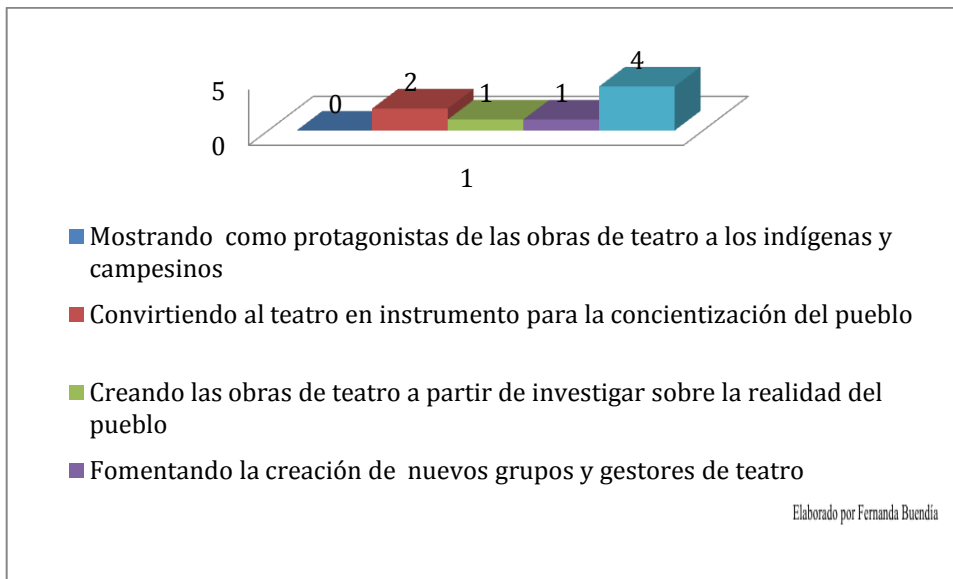
### *Respuesta general*



De forma general, se señaló que, en los años 60, se consideraba profesional de teatro a la personas que podía vivir del teatro; en segundo lugar, se afirma que profesional era quien se formaba para hacer teatro, y para dos personas profesionales del teatro se consideraba a quienes formaban parte de grupos y compañías de teatro con un trabajo continuo.

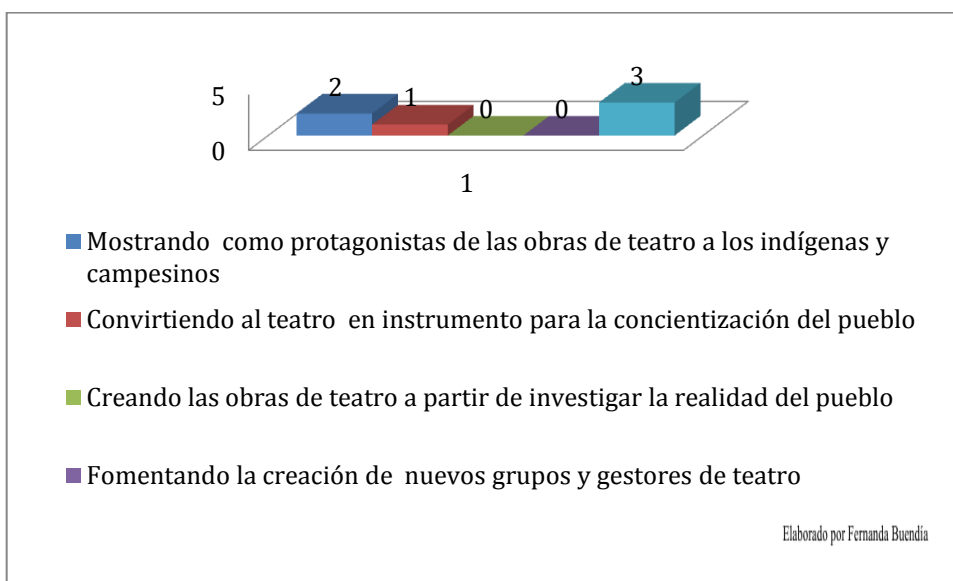
### **b) Forma en la que el Nuevo Teatro Ecuatoriano aportó a la modificación el sistema cultural de los años 60**

#### *Entrevistados que pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



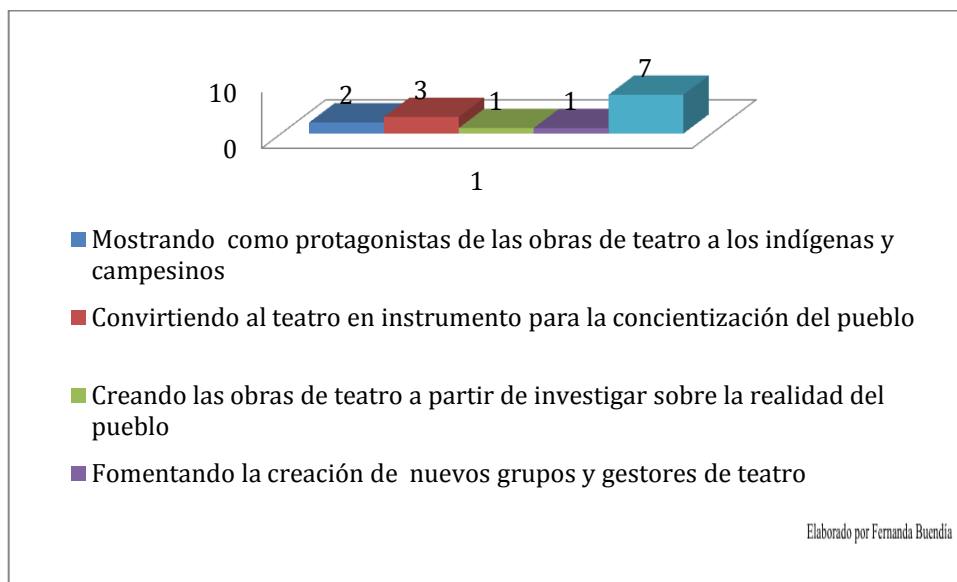
Para los informantes que pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano el aporte más significativo desde el teatro para cambiar el sistema cultural en los años 60 fue generar mayor acceso a los sectores populares al arte teatral; en segundo lugar, se indica que aportó a concientizar al pueblo sobre su estado de explotación; una persona señaló que fomentó la creación de grupos y gestores de teatro, y otra que las obras se relacionaban directamente con el público, pues partían de un proceso de investigación.

*Entrevistados que no pertenecieron al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



Para los entrevistados que se relacionaron con el teatro independiente, el Nuevo Teatro Ecuatoriano aportó a cambiar el sistema cultural en los años 60, generando mayor acceso al teatro para los sectores populares; en segundo lugar, se menciona el aporte que significó mostrar como protagonistas de las obras de teatro a los grupos históricamente marginados como los indígenas y campesinos; en menor medida, se menciona el aporte a través de convertir al teatro en un instrumento para la concientización del pueblo.

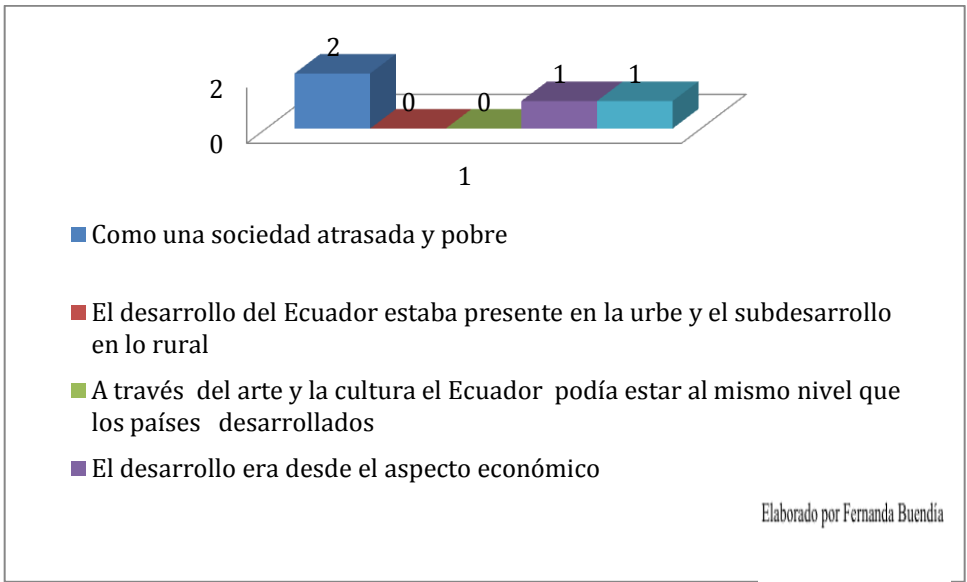
*Respuesta general*



De forma general, el aporte del Nuevo Teatro en el cambio del sistema cultural de los años 60 fue generar mayor acceso al arte teatral para los sectores populares; en segundo lugar, se indica el aporte al convertir al teatro en instrumento para la concientización del pueblo; finalmente y en menor medida, se menciona el aporte a la modificación del sistema cultural a través de fomentar la creación de nuevos grupos y gestores teatrales, así como mostrar como protagonistas de la historia a los campesinos e indígenas.

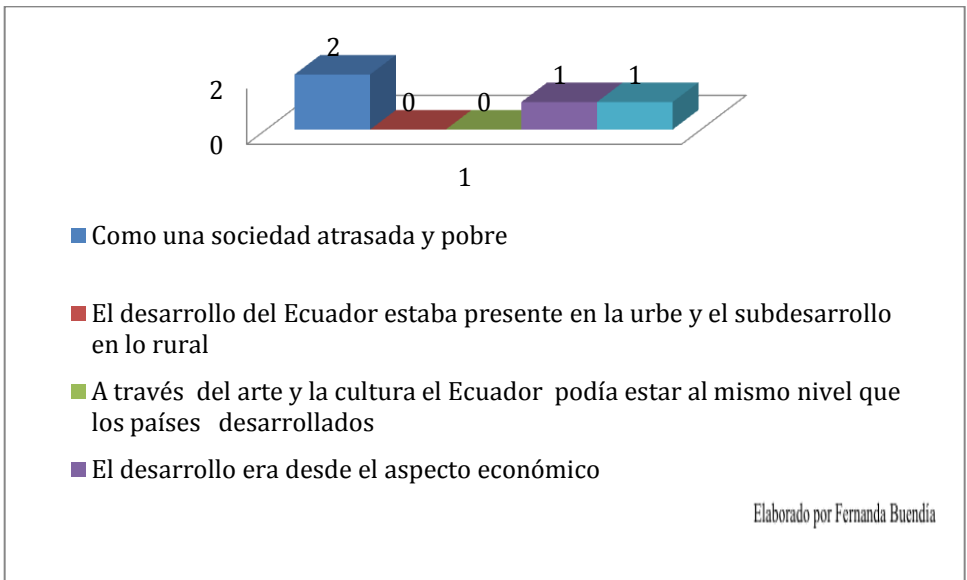
**c) Entendimiento del Ecuador dentro del dualismo desarrollo-subdesarrollo en los años 60**

*Entrevistados pertenecientes al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



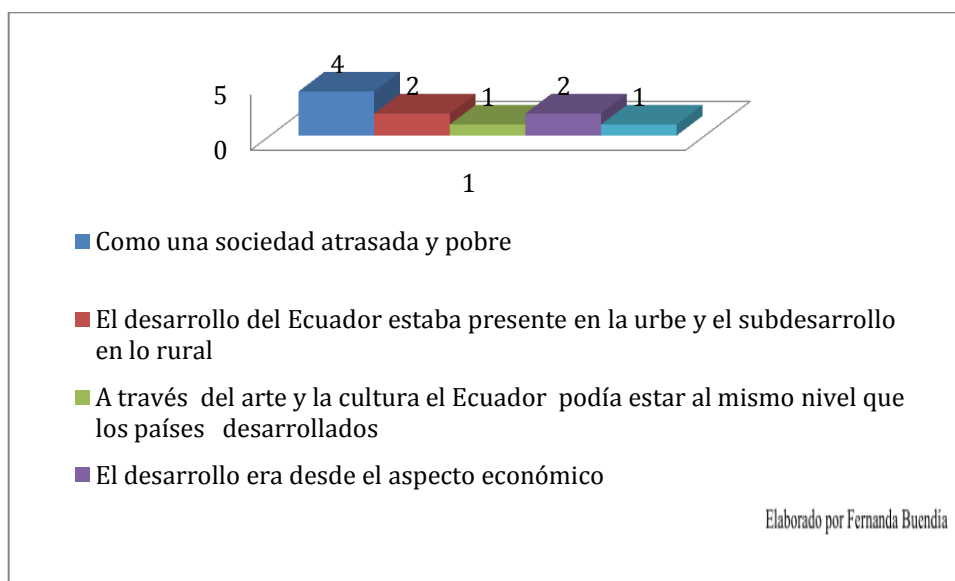
Para las personas entrevistadas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano el país en los años 60 era una sociedad atrasada y pobre en comparación a las sociedades europeas y de Estados Unidos; para un entrevistado el desarrollo se medía desde el aspecto económico y no cultural, y para otro, el desarrollo era entendido de forma distinta según la región: en Quito el desarrollo era cultural y Guayaquil el desarrollo era comercial.

*Entrevistado no pertenecientes al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



La relación desarrollo y subdesarrollo para las personas entrevistadas que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano se vio reflejada en el contraste del campo que representaba al subdesarrollo y la ciudad que representaba al desarrollo; y en la visión del Ecuador como una sociedad atrasada y pobre, es decir, como sociedad subdesarrollada; para una persona el desarrollo era visto solo desde el aspecto económico.

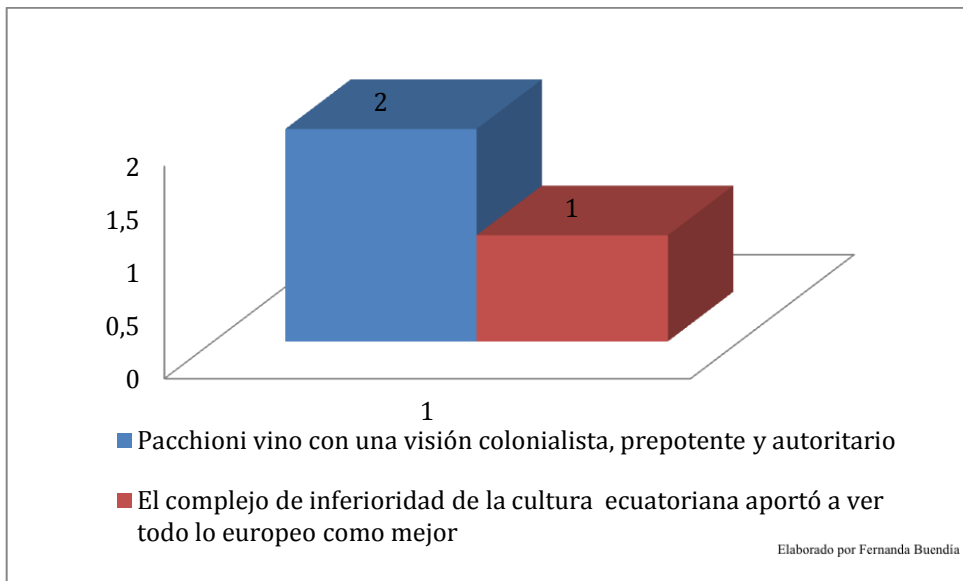
### *Respuesta general*



De manera general, al ubicar al Ecuador en la relación desarrollo y subdesarrollo, en primer lugar, se encuentra la idea de que el país era atrasado y pobre; en segundo lugar, la visión de que el desarrollo era visto desde el aspecto económico y se encontraba en la urbe, mientras el subdesarrollo era una característica del sector rural; una persona indicó que el desarrollo en Quito era desde la cultura y en Guayaquil desde lo comercial.

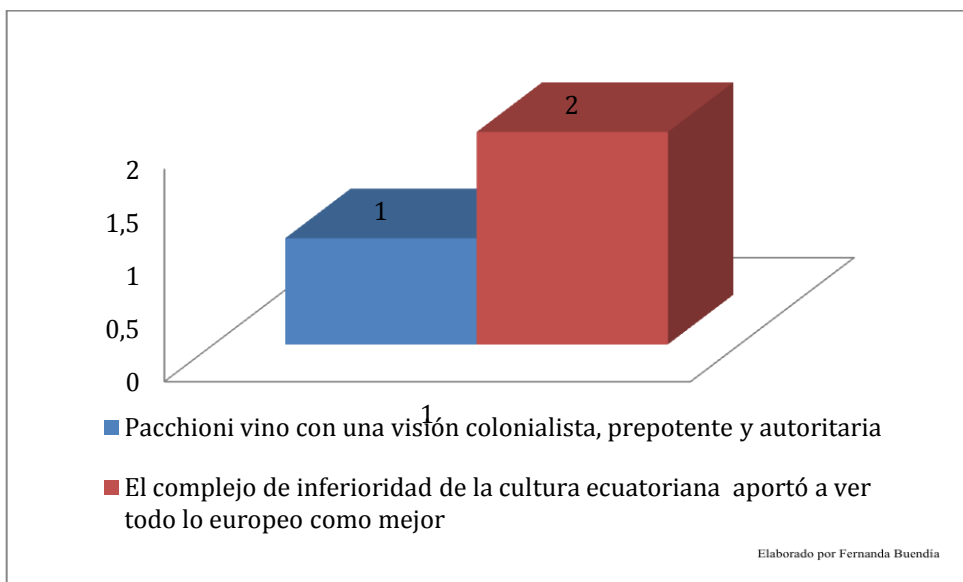
### **d) Elementos culturales que aportaron a posicionar a Pacchioni dentro del teatro ecuatoriano**

*Entrevistados pertenecientes al Nuevo Teatro Ecuatoriano*



Para el grupo que fue parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano la característica que aportó para que Pacchioni se posicionara dentro del teatro ecuatoriano fue su visión colonialista y su personalidad prepotente y autoritaria; una persona en este grupo señala que el complejo de inferioridad de la sociedad ecuatoriana de los años 60, que intentaba ser el reflejo de Europa y para la que todo lo europeo era mejor, aportó para que Pacchioni se posicionara dentro del teatro del país.

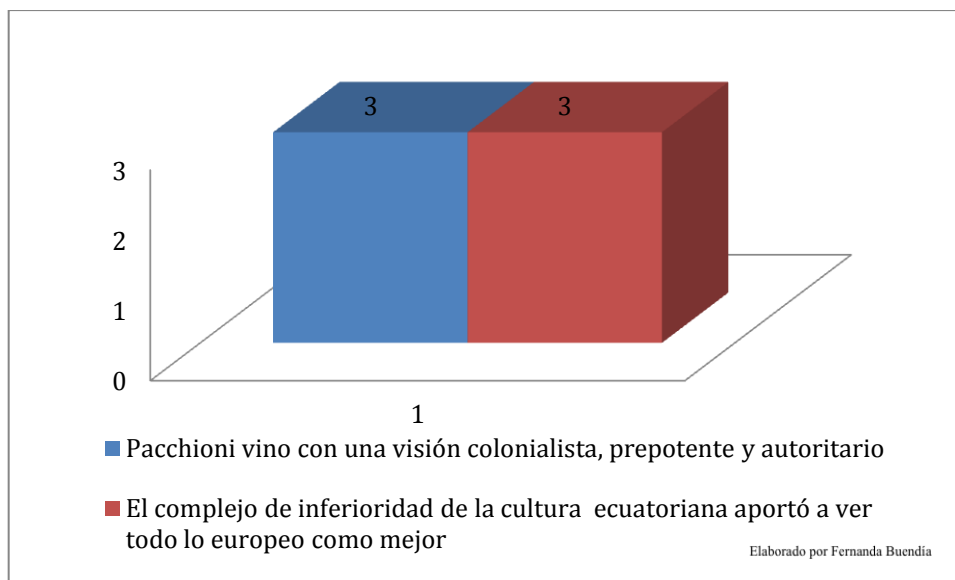
*Entrevistados no pertenecientes al Nuevo Teatro Ecuatoriano*





Para las personas entrevistadas que representan al teatro independiente el complejo de inferioridad de la cultura ecuatoriana de los 60 que veía lo europeo como mejor fue lo que aportó a la popularidad de Pacchioni dentro del teatro ecuatoriano; una persona habló sobre la prepotencia del delegado de la UNESCO.

*Respuesta general*



En general, en esta respuesta, aunque de manera inversa para un grupo y otro, se da el mismo valor a la visión colonial y prepotente de Pacchioni, así como al complejo de inferioridad de la cultura ecuatoriana de los 60 que veía a todo lo europeo como mejor.

### 4.3. Relación entre variables

Relación indicadores Variables	Relación del Nuevo Teatro ecuatoriano con ideas desarrollistas		Relación de deslegitimación del teatro anterior a Pacchioni con el sistema cultural vigente			Relación entre teatro popular y burgués con proyecto desarrollista	
<b>Legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano</b>	El Nuevo Teatro Ecuatoriano fue subsidiado por el Estado y la UNESCO.		Los grupos y compañías que trabajaban antes de la llegada de Pacchioni y el teatro calificado como burgués eran marginados por el Nuevo Teatro Ecuatoriano.			Teatro popular fue influenciado por el pensamiento político izquierdista que mostró las contradicciones de clase.	El teatro calificado como burgués fue el realizado por la élite económica y para el público de este sector.
<b>Discurso del desarrollo</b>	El aporte del Nuevo Teatro en el cambio del sistema cultural de los años 60 fue la generación de mayor acceso al arte teatral a los sectores populares.	Ser profesional de teatro en los 60 significaba vivir del teatro.	Ecuador era visto como una sociedad atrasada y pobre.	Pacchioni vino con una visión colonialista, prepotente y autoritaria.	Complejo de inferioridad de la cultura ecuatoriana de los 60 que veía todo lo europeo como mejor.	El teatro se convirtió en instrumento para la concientización del pueblo. <sup>112</sup>	

<sup>112</sup> Esta respuesta fue la segunda más mencionada en la pregunta sobre el aporte del Nuevo Teatro Ecuatoriano al cambio del sistema cultural, sin embargo, es importante destacar la relación existente con las ideas de teatro burgués y popular.

### **a) Relación entre el Nuevo Teatro Ecuatoriano y las ideas desarrollistas**

La principal característica del Nuevo Teatro Ecuatoriano fue el ser un teatro subsidiado por el Estado, lo cual aportó para que este movimiento teatral llegue a sectores populares como campesinos, indígenas y a los barrios, ya que contaban con los recursos económicos y logísticos para hacerlo. Además, permitió que los miembros de este movimiento pudieran dedicarse exclusivamente al teatro.

### **b) Relación de deslegitimación del teatro anterior a Pacchioni con el sistema cultural vigente**

Una de las características del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano fue la de deslegitimar al teatro que se practicaba antes de su aparición; el principal argumento para el desprestigio fue catalogarlo como un teatro realizado por y para la clase burguesa. Sin embargo, deslegitimar el teatro anterior puede relacionarse con la idea de que, en una sociedad atrasada y pobre como la ecuatoriana, los productos artísticos que se generan sean subestimados por aquellos que provengan de un sistema cultural en el que se asuma que lo occidental es superior y que se sientan con derecho a desvalorizar las culturas no occidentales.

### **c) Relación entre teatro popular y burgués con el proyecto desarrollista**

El teatro popular se identificó con aquel teatro influenciado por el pensamiento político de izquierda que esperaba, a través de sus representaciones, mostrar las contradicciones de clases en espera de que el pueblo tomara conciencia de su situación y apoyara el cambio revolucionario que tenía como objetivo superar la pobreza y las injusticias sociales; en esta campaña revolucionaria, todo lo identificado con la clase burguesa era rechazada y combatida. Cabe mencionar que para esta investigación el proyecto de izquierda estaba dentro del discurso del desarrollo en tanto replicaba la idea de la existencia de sociedades desarrolladas y subdesarrolladas.

## Capítulo quinto

### Conclusiones

La significación de teatro al igual que cualquier manifestación de la creatividad humana dependerá del sistema cultural en el cual se encuentre inscrito, desde esta perspectiva se considera que existen diversas formas de teatro que pertenecen a diversos sistemas culturales. En nuestro sistema cultural occidentalizado, el teatro es concebido como el arte de representar conscientemente personajes y situaciones ficticias para un grupo de observadores.

El teatro es un medio de comunicación que reproduce y legitima discursos culturales dominantes, de igual manera, aporta a la creación y posicionamiento de nuevos regímenes discursivos. En el predominio del régimen discursivo de desarrollo en el Ecuador de la década de los 60, las formas y procesos del movimiento teatral estuvieron relacionados con este discurso.

El discurso de desarrollo estuvo presente tanto en el proyecto político de izquierda que apostaba por un cambio revolucionario, como en el ideal de la derecha que esperaba profundizar el sistema capitalista en el país. De igual forma, en el ámbito artístico-cultural, izquierda y derecha consideraron necesario el apoyo y fomento del teatro en el Ecuador: la izquierda para lograr a través del teatro una concientización de la gente que la lleve a ser parte del proceso de cambio social y la derecha para cultivar el espíritu de los ecuatorianos en aras de completar el proceso civilizatorio occidental.

Dentro del discurso de desarrollo, y siguiendo la tradición de Occidente, el espacio artístico (y dentro de este el teatro) está restringido a aquellas manifestaciones que coinciden con las concepciones estéticas europeas de las llamadas “bellas artes”. De esta manera, se deslegitiman las expresiones artísticas de los pueblos y culturas no occidentales, otorgándoles categorías menores a la categoría de arte como, por ejemplo, artesanía, folclore, arte popular, parateatralidad en el caso del teatro.

El régimen discursivo del desarrollo fue relacionado directamente con el campo de la economía, por tanto, su intervención fue visible en este ámbito, sin embargo, la marca del desarrollismo fue determinante en los sistemas culturales de los países denominados subdesarrollados. En este sentido, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) jugó un papel fundamental para la asimilación del desarrollo como discurso cultural en las naciones del llamado tercer mundo.

Ciertas características del discurso del desarrollo y la concepción de cultura se encuentra en los idearios y proclamas de Benjamín Carrión, para quien el desarrollo cultural del país se basaba en la construcción de una identidad nacional cuyo valor fundamental fuera el mestizaje.

La idea del ser mestizo fue un intento de anular la diversidad cultural del país, negando nuestros orígenes andinos y pretendiendo acercarnos a la cultura occidental, ya que el mestizaje fue un proceso que rompió con las identidades de los pueblos y nacionalidades indígenas y afroecuatoriana.

La institución arte en Ecuador fue representada a partir de 1944 por la Casa de Cultura Ecuatoriana que se encargó de reconocer y legitimar las obras consideradas artísticas durante la década de los 60. Además, fue el aparato del Estado responsable de la creación e implementación de las políticas culturales en el país.

La cultura es un espacio político, ya que está en continua lucha y confrontación del poder simbólico, razón por la cual la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue, en la década de los 60, escenario de disputa entre los movimientos culturales del país.

Nuevo Teatro fue un apelativo compartido por varios exponentes del movimiento teatral de América Latina en los años 60 y 70 y daba cuenta de una tendencia teatral que buscaba romper con las formas tradicionales de hacer teatro y buscaba relacionar el teatro con el ámbito político revolucionario. Uno de los principales aportes de esta tendencia fue aplicar procesos de creación colectiva para el trabajo teatral.

El Nuevo Teatro en Ecuador tiene dos visiones distintas, por un lado, está la afirmación que el origen del Nuevo Teatro Ecuatoriano se encuentra en la intervención del delegado de la UNESCO Fabio Pacchioni en el movimiento teatral de la Casa de la Cultura y, por otro, se encuentra la visión del Nuevo Teatro Ecuatoriano como un proceso artístico

heredero de la historia teatral de la ciudad de Quito que empieza a configurarse en los años 50 y que culmina en los 70.

El apoyo y el fomento a la cultura, que para los años 60 se relacionaba directamente con el desarrollo artístico, tenía una deuda con el campo teatral, la cual se esperaba pagar con la llegada de Fabio Pacchioni, delegado de la UNESCO de origen italiano, calificado como experto en teatro. Junto con Pacchioni llegó el apoyo económico y logístico por parte de la CCE al proyecto teatral ideado por el delegado italiano, el cual consistió en la creación del grupo Teatro Ensayo para hacer teatro experimental y de investigación, una Escuela de Arte Dramático para la formación en teatro y el grupo Teatro Popular donde trabajarían los profesionales del teatro.

Este apoyo estaba relacionado con las ideas culturales en boga a inicios de los 60 que esperaban popularizar la cultura, es decir, “llevar la cultura de los cultos a los incultos”; es así que el movimiento de teatro de la Casa de la Cultura debería tener como premisa básica la popularización del teatro, entendida esta como la generación de acceso al arte teatral a los sectores populares. De esta manera, se esperaba llevar la cultura y la visión del teatro occidental a los sectores “menos desarrollados”, sobre todo en las periferias urbanas y las comunidades rurales del país, para así aportar en un cambio del sistema cultural que estaba dirigido hacia la modernización.<sup>113</sup>

Antes de la intervención de la UNESCO, el ámbito teatral en su mayor parte estaba restringido a ciertos sectores económicos altos y medios que podían mantener, por autogestión, la labor artística teatral, es decir, contaban con el dinero suficiente para autofinanciar los montajes de las obras y a su vez el público que acudía a verlos tenía la capacidad adquisitiva para pagar por el espectáculo, limitando así el acceso a las obras de teatro a los sectores económicamente bajos. Sin embargo, cabe mencionar que dentro de las comunidades y sectores urbano-populares existían y existen prácticas artísticas y teatrales que no necesariamente se ajustaron a la idea occidental de arte y mucho menos de teatro.

El “desierto teatral” existente en Ecuador, que afirmó Pacchioni en el informe que realizó al llegar al Ecuador, hace pensar que a su arribo no existían grupos o compañías

---

<sup>113</sup> Para 1963 Ecuador estaba más relacionado con la palabra *modernización* que *desarrollo*, sin embargo, para temas de análisis en esta investigación se toman estas dos palabras como sinónimos.

dedicadas al quehacer teatral; sin embargo, se sabe que el teatro en Quito formaba parte de su cultura, y que las obras de teatro y sus críticas y comentarios estaban presentes en los colegios y universidades y el público asistente, como también en los principales periódicos de la ciudad. Por lo que se deduce que la metáfora del “desierto teatral” no se refiere a la ausencia de expresiones dramáticas sino a descalificar las prácticas escénicas de la ciudad como teatro.

Fabio Pacchioni se presenta a la sociedad quiteña como el experto de teatro que viene desde Europa y delegado de la UNESCO para enseñar la verdadera forma de hacer teatro a un país atrasado en la campaña civilizadora. Esta visión es calificada por los entrevistados que formaron parte de Nuevo Teatro Ecuatoriano como colonial. Es relevante que quienes tuvieron contacto directo con Pacchioni son los que destacan su personalidad autoritaria y prepotente y su campaña para mostrar internacionalmente que estaba trabajando con sociedades atrasadas que desconocían el teatro.<sup>114</sup>

La personalidad colonialista de Pacchioni fue bien aceptada por una parte de la sociedad quiteña de los años 60, donde (igual que para algunas personas hoy en día) la cultura se entendía como un conjunto de normas, comportamientos, conocimientos y talentos relacionados con aspectos morales, académicos y artísticos. La cultura fue considerada un bien, un valor que se encontraba en la sociedad casi de manera independiente y que no estaba al alcance de todos, solo de aquellos privilegiados que por sus circunstancias, económicas y sociales podían acceder a ella. Una persona culta era aquella que sabía leer y escribir, conocía de arte, de política, de historia universal (es decir, la historia de Occidente), que se comportaba de acuerdo a la “etiqueta” y lo calificado como “buenas costumbres”; es decir que la cultura era un bien del sistema cultural hegemónico occidental.

No se puede afirmar que la sociedad de Quito pretendía copiar el comportamiento de la Europa del siglo XX, sino recrear y preservar las concepciones culturales de España y de Europa monárquica. Mientras en Europa el conflicto cultural pedía mayores niveles de

---

<sup>114</sup> Armando Yépes afirma que Fabio Pacchioni, antes de ser expulsado por los integrantes del Teatro Popular, había publicado en el periódico francés *Le Monde* de París que estaba enseñando teatro a indios de la Amazonía. Toti Rodríguez afirmó que el trabajo de Pacchioni era reconocido en Argentina con el titular “El segundo descubrimiento de América, el Teatro Ensayo en el Ecuador”.

libertad en todos los sentidos (mayo del 68 fue un hito en este proceso), en Quito se seguía compitiendo por demostrar la nobleza y la superioridad de unas cuantas familias económica y socialmente posicionadas. Este comportamiento se trasladó y legitimó a los otros grupos sociales, generándose la idea de cultura como un bien que se debe alcanzar y que tiene relación directa con la raza y la posición económica.

Aprovechado este entorno cultural, Pacchioni legitimó el movimiento teatral que él dirigía como mejor, frente a las experiencias teatrales anteriores y lo bautizó como “Nuevo”. Con esta actitud Pacchioni aportó a ocultar del patrimonio intangible del Ecuador a grandes exponentes del teatro como Sixto Salguero, Francisco Tobar García y Ernesto Albán, pero no solo a ellos como personas sino a la herencia teatral que ellos representaron y a la posibilidad de configurar a Quito como una ciudad de teatro.

Una característica del teatro de inicios de los años 60 fue que un profesional del teatro no necesariamente era aquel que tenía educación teatral de manera formal o un título en teatro, más bien la idea de profesional se relacionó con el hecho de mantenerse económicamente de la práctica teatral; por tanto, si el espacio de teatro estaba restringido para los grupos económicos que podían autogestionarse y financiarse, mantenerse del teatro era casi una utopía, solo aquellas personas que incursionaban en la industria del espectáculo, como Ernesto Albán que se dedicaba a producir o ser parte de espectáculos de variedades donde el espacio teatral era parte de los números de divertimento, lograban mantenerse de las ganancias de la labor teatral.

De esta forma, se genera la idea que los únicos profesionales del teatro son los grupos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ya que si bien al inicio los miembros de los grupos que pertenecían a la CCE no ganaban un sueldo –aunque se les entregaba un fondo para logística como comida y movilizaciones–, para 1967 se consiguió una partida para pago de salarios de los miembros del grupo Teatro Popular.<sup>115</sup> A partir de relacionar lo profesional con la idea de retribución económica, se afirma que antes de Fabio Pacchioni no existía en Ecuador profesionales del teatro.

---

<sup>115</sup> Cabe recalcar que los favoritismos en el pago salarial sumados a los constantes abusos de autoridad por parte de Pacchioni fueron unas de las causas que motivaron al Teatro Popular a solicitar al italiano que renunciara a su cargo como director de grupo.



Con la creación de la Escuela de Teatro, además de mantenerse del teatro y dedicarse exclusivamente a él, se incorpora al profesional de teatro el requisito de la formación, por tanto, los únicos profesionales eran los que habían pasado por la Escuela de Arte Dramático. Desde 1973, con la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central, el profesional de teatro tiene un título que lo reconoce como tal.

A las características aristocráticas de la cultura de Quito se debe sumar la necesidad de romper con ese statu quo, y replantearse una nueva forma de sociedad más equitativa y justa, es así que la capital se ve influenciada, por un lado, por un pensamiento iconoclasta y, por otro, con la ideología marxista y sus postulados revolucionarios. Estas visiones penetran también en las concepciones de teatro y el rol que debe cumplir en la sociedad; el teatro es valorado en tanto su potencial de adoctrinamiento político revolucionario, dirigido al pueblo, y desvalorizado en tanto se lo relacionaba con las características burguesas; de esta manera, el teatro fue dividido en dos grupos opuestos y enfrentados entre sí: el teatro popular versus el teatro burgués.

El teatro popular estaba directamente relacionado con el teatro político de izquierda, por tanto, su postura estaba en contra del sistema capitalista dominante (esta postura se radicalizó y provocó la expulsión del Teatro Ensayo y del Teatro Popular de la CCE); sin embargo, concedían en la aceptación del discurso de desarrollo y sus postulados de sociedades y culturas subdesarrolladas que algún día, siguiendo el camino trazado por Occidente, podrían alcanzar el desarrollo. En la ideología de izquierda, el camino al desarrollo de los pueblos era a través de superar el capitalismo y convertirse en sociedades socialistas.

Una conclusión que, aunque no fue objeto directo de la investigación, surgió del análisis de la forma de hacer teatro en Quito, en los años 60, es su carácter patriarcal, ya que tanto antes como después del Nuevo Teatro Ecuatoriano, los reconocimientos y legitimaciones son predominantemente para los hombres de teatro, no así para las mujeres, que sin duda jugaron un papel importante en el movimiento teatral de Quito.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> La directora, actriz y gestora de teatro Susana Nicolalde ha desarrollado importantes acciones para visibilizar el papel de la mujer en el teatro y el arte del Ecuador; entre las acciones principales está la

Una de las limitantes del trabajo fue la sistematización de las entrevistas, puesto que cada actor, aunque coincidía en la mayor parte de la información, se extendía y contaba versiones diferentes sobre los temas que eran parte de su historia de vida, por lo que finalmente los resultados de esta investigación son las percepciones de la mayoría de entrevistados y de las fuentes escritas, sin embargo, no son verdades absolutas.

Al finalizar este trabajo de investigación, se concluye que para 1964 (fecha en la que se configura el llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano), en el imaginario de Quito, no se tenía claridad sobre el discurso de desarrollo y sus postulados; la sociedad arrastraba las taras de la ideología colonial. Se denota aquí el cambio del discurso colonial por la idea de desarrollo, en un proceso de cambio cultural hacia el ideal de modernización y la necesidad de configurarnos como país, incorporando a la cultura moderna a las clases y sectores históricamente excluidos, en esa campaña por construir el Estado nación y avanzar al desarrollo, sea este liberal o socialista, estaba inmerso el llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano.

## Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique y otros. *Fabio Pacchioni (1927-2005) - El teatro y la vida*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005.

Acosta, Daniel. “El secreto está en incomodar: fascinante caso de censura en la mezquita de los Andes”. En diario *El Telégrafo*. Quito: 28 de diciembre de 2014.  
<<http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/el-secreto-esta-en-incomodar-fascinante-caso-de-censura-en-la-mezquita-de-los-andes.html>>

Cardoso, Byron. “El panorama mundial contemporáneo (1960-1988)”. En Enrique Ayala Mora, editor, *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991.

Castro-Gómez, Santiago. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá: Instituto Pensar, Centro Editorial Javeriano, 2000.

Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. Segunda edición. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Primera edición. Venezuela: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.  
<[https://docs.google.com/file/d/0B\\_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B_IkYTHPZsrLOFd1Z3VwMVJEU2s/edit?pli=1)>

----- *Globalización, desarrollo y modernidad*. Medellín: Planeación, Participación y

Desarrollo, 2002. <<http://www.oei.es/salactsi/escobar.htm>>

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London-Thousans Oakks-New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997. <[http://faculty.washington.edu/pembina/all\\_articles/Hall1997.pdf](http://faculty.washington.edu/pembina/all_articles/Hall1997.pdf)>

----- *Información histórica - Evolución de las ideas de la CEPAL*. En web oficial de CEPAL, 2013. <<http://www.cepal.org/cgi-bin/getprod.asp?xml=/noticias/paginas/4/13954/P13954.xml&base=/tpl/top-bottom.xsl>>

----- *Trayectoria y problemáticas en estudios de la cultura*. Eduardo Restrepo, Catherin Walsh y Victor Vich, editores. Quito: Clacso, Universidad Andina Simón Bolívar Instituto, Pensar-Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., “Dialéctica de la ilustración”. En *Fragmentsos filosóficos*. España: Trola, 1998.

Kingman Garcés, Eduardo, “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos”. En revista *Proposiciones*, 2002. <<https://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>>

Luzuriaga, Gerardo. “La generación de los 60 y el teatro”. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 34, 1980. Numéro consacré à l'Équateur, doi: 10.3406/carav.1980.1507.  
<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav\\_0008-0152\\_1980\\_num\\_34\\_1\\_1507](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1507)>

- Maraña, Maider. Revista *Cultura y desarrollo, evolución y perspectivas*. UNESCO, cuaderno de trabajo N° 1, 2010.
- Martínez, Abel Fernando. “Reflexiones en torno al sistema Mundo de Enmanuel Wallerstein”. En revista *Historia y Memoria*, vol. 2, 2011.  
⟨<http://www.redalyc.org/pdf/3251/325127478010.pdf>⟩
- Montecinos, Hernán. *El arte como institución*. 2008.  
⟨<http://hernanmontecinos.com/2008/03/18/el-arte-como-institucion/>⟩
- Nizet, Jean y Rigaux, Natalie. *La sociología de Erving Goffman*. España: Melusina, 2006.  
⟨[http://www.melusina.com/rcs\\_gene/goffman.pdf](http://www.melusina.com/rcs_gene/goffman.pdf)⟩
- Paz y Miño, María Eugenia. *Biografía de Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2007.
- Pellettieri, Osvaldo. “La puesta en escena en Argentina”. En Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner, editores, *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral. Grupo de Estudios de Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna/GETEA/CITI, 1995.
- Polo, Rafael. “Los intelectuales y la narrativa de la nación mestiza en el Ecuador en la década de los 50”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998.
- Pachioni, Fabio. “Informe de labores teatrales, período comprendido: enero de 1964- abril del 1966”. En revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión N° 24. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1966.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Teatro contemporáneo*. Quito: Clásicos Ariel 96, 1975.

Rodríguez, Franklin. “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990) búsqueda de una expresión nacional”. En Adoum y otros, *Yo me fui con tu nombre por la tierra, Fabio Pacchioni (1927-2005)- El teatro y la vida*. Quito: editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005.

Rodríguez, Franklin. *Poética del teatro latinoamericano y del Caribe*. Quito: Abrapalabra, 1994.

Salguero, Natasha. *Currículum de Sixto Salguero* (documento personal), 2000.

Serrano, Santiago. *Historia del teatro ecuatoriano*. En  
〈<http://www.santiagoserranoteatro.com/histecuador.htm>〉

----- UNESCO. *Declaración de los principios de cooperación internacional*,  
noviembre 1966. En  
〈[http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL\\_ID=13147&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)〉

Vallejo Aristizábal, Patricio. *La niebla y la montaña, tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2010.

Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Segunda edición. California: Gestos, 2014.

“Los cinco artículos del decreto de organización de la Casa de la Cultura aprobados por la comisión”. En diario *El Comercio*, 11 de septiembre de 1966.

Entrevistas realizadas entre noviembre de 2014 y enero de 2015:

- María del Carmen Albuja
- Petronio Cáceres
- Elena Caicedo
- José Ignacio Donoso
- Francisco Febres Cordero
- Efraín González
- Juana Guarderas
- Antonio Ordóñez
- Hernán Rodríguez Castelo
- Toti Rodríguez
- Armando Yépes
- Natasha Salguero

## Anexos

Anexo 1: Tabla de sistematización de entrevistas a las personas que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano

Respuestas de variable legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano	Entrevistados que fueron parte del Nuevo del Nuevo Teatro Ecuatoriano					Resultado
	Antonio Ordoñez (alumno de Pacchioni, actual director del Teatro Ensayo)	José Ignacio Donoso (alumno de la Esc. de Arte Dramático de la CCE, fundador del Teatro Ensayo Libre de la PUCE)	Toti Rodríguez (miembro del Teatro Popular, compañera sentimental de Pacchioni)	Armando Yépes (miembro del Teatro Popular y profesor de la Esc. de Arte Dramático de la CCE)	Petronio Cáceres (alumno de la Escuela de Arte Dramático de la CCE, profesor de Esc. de Teatro UCE)	
<b>¿Cuáles fueron las características del Nuevo Teatro Ecuatoriano?</b>						
Teatro subsidiado por el Estado y la UNESCO				1	1	2
Teatro como instrumento de adoctrinamiento político						0
Se incorporan técnicas europeas de teatro	1	1	1			3
Incorporación de nuevos públicos	1			1	1	3
<b>¿Cómo se definía al teatro burgués en la década de los 60?</b>						
Teatro realizado por y para una	1		1		1	3



élite económica						
Teatro sin pretensiones políticas		1		1		2
Teatro que cobra para ser visto						0
<b>¿Cómo se definía al teatro popular en la década de los 60?</b>						
Teatro influenciado por el pensamiento político de izquierda que mostró las contradicciones de clase	1	1	1		1	4
Teatro gratuito o precios muy económicos						0
Teatro que llegaba a los pueblos y comunidades	1			1	1	3
<b>¿Quiénes se sintieron marginados por el Nuevo Teatro Ecuatoriano?</b>						
Los grupos y compañías que trabajan antes de la aparición del Nuevo Teatro ecuatoriano	1			1	1	3
Las personas que eran calificadas como no talentosas					1	1
El teatro calificado como burgués		1	1			2

Respuestas de variable Discurso del Desarrollo	Entrevistados que fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano					Resultado
	<b>Antonio Ordóñez</b> (alumno de Pacchioni, actual director del Teatro Ensayo)	<b>José Ignacio Donoso</b> (alumno de la Esc. de Arte Dramático, fundador del Teatro Ensayo Libre de la PUCE)	<b>Toti Rodríguez</b> (miembro del Teatro Popular, compañera sentimental de Pacchioni)	<b>Armando Yépes</b> (miembro del Teatro Popular y profesor de la Esc. de Arte Dramático de la CCE)	<b>Petronio Cáceres</b> (alumno de la esc. de Arte Dramático de la CCE, profesor de Esc. de Teatro UCE)	
<b>¿Cómo se definía a un profesional de teatro en la década de los 60?</b>						
La persona que vivía del teatro			1		1	2
La persona que se formaba para hacer teatro	1	1		1		3
La persona que era parte de grupos y compañías de teatro antes de Pacchioni						0
<b>¿De qué forma el Nuevo Teatro Ecuatoriano aportó para modificar cultura de los años 60?</b>						
Mostrando como protagonistas de las obras de teatro a los indígenas y campesinos						0
Convirtiendo al teatro en instrumento para la concientización del pueblo	1	1				2
Creando las obras de teatro a partir de investigar sobre la		1				1

realidad del pueblo						
Fomentando la creación de nuevos grupos y gestores de teatro					1	1
Generando mayor acceso a los sectores populares al arte teatral	1		1	1	1	4
<b>¿Cómo se entendía al Ecuador dentro del dualismo desarrollo subdesarrollo?</b>						
Como una sociedad atrasada y pobre	1		1			2
El desarrollo del Ecuador estaba presente en la urbe y el subdesarrollo en lo rural						0
A través del arte y la cultura el Ecuador podía estar al mismo nivel que los países desarrollados						0
El desarrollo era desde el aspecto económico		1				1
La visión de desarrollo era distinto en Quito (había cultura) y en Guayaquil (había comercio)			1			1

¿Cuál fue la relación entre la legitimación del teatro creado por Pacchioni y la mentalidad colonial de los años 60?						
Pacchioni vino con una visión colonialista, prepotente y autoritario		1		1		2
El complejo de inferioridad de la cultura ecuatoriana aportó a ver todo lo europeo como mejor				1		1

Anexo 2: Tabla de sistematización de entrevistas a las personas que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano

Respuestas de variable legitimación del Nuevo Teatro Ecuatoriano	Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano							Resultados
		<b>Hernán Rodríguez Castelo</b> (historiador y crítico de arte)	<b>Efraín González</b> (alumno del Sixto Salguero, profesor de Esc. de Teatro UCE)	<b>Natasha Salguero</b> (miembro del grupo Teatro Experimental Universitario, hija de Sixto Salguero)	<b>María del Carmen Albuja</b> (parte del Teatro Independiente, fundadora del Teatro Patio de Comedias)	<b>Elena Caicedo</b> (última esposa de Francisco Tobar García)	<b>Juana Guarderas</b> (actriz, propietaria del Teatro Patio de Comedias)	
¿Cuáles fueron las características del llamado Nuevo Teatro Ecuatoriano?								

Teatro subsidiado por el Estado y la UNESCO	1	1	1	1		1		5
Teatro como instrumento de adoctrinamiento político	1						1	2
Se incorporan técnicas europeas de teatro						1		1
Incorporación de nuevos públicos							1	1
<b>¿Cómo se definía al teatro burgués en la década de los 60?</b>								
Teatro realizado por y para una élite económica	1	1	1				1	4
Teatro sin pretensiones políticas	1			1				2
Teatro que cobra para ser visto						1		1
<b>¿Cómo se definía al teatro popular en la década de los 60?</b>								

Teatro influenciado por el pensamiento político de izquierda que mostró las contradicciones de clase	1						1	2
Teatro gratuito o precios muy económicos		1	1			1		3
Teatro que llegaba a los pueblos y comunidades	1							1
<b>¿Quiénes se sintieron marginados por el Nuevo Teatro Ecuatoriano?</b>								
Los grupos y compañías que trabajan antes de la aparición del Nuevo Teatro ecuatoriano	1	1	1					3
Las personas que eran calificadas como no talentosas								0
El teatro calificado como burgués	1			1	1	1	1	5

Respuestas a la variable Discurso de Desarrollo	Entrevistados que no fueron parte del Nuevo Teatro Ecuatoriano							Resultado
	Hernán Rodríguez Castelo (historiador y crítico de arte)	Efraín González (alumno del Sixto Salguero, profesor de Esc. de Teatro UCE)	Natasha Salguero (parte del grupo Teatro Experimental Universitario, hija de Sixto Salguero)	María del Carmen Albuja (parte del Teatro Independiente, fundadora del Teatro Patio de Comedias)	Elena Caicedo (última esposa de Francisco Tobar García)	Juana Guarderas (actriz, propietaria del Teatro Patio de Comedias)	Francisco Febres Cordero (miembro del Teatro Ensayo Libre, periodista)	
¿Cómo se definía a un profesional de teatro en la década de los 60?								
La persona que vivía del teatro			1			1	1	3
La persona que se formaba para hacer teatro								0
La persona que era parte de grupos y compañías de Teatro	1	1						2
¿De qué forma el Nuevo Teatro Ecuatoriano aportó para modificar cultura de los años 60?								

Mostrando como protagonistas de las obras de teatro a los indígenas y campesinos						1	1	2
Convirtiendo al teatro en instrumento para la concientización del pueblo	1							1
Creando las obras de teatro a partir de investigar la realidad del pueblo								0
Fomentando la creación de nuevos grupos y gestores de teatro								0
Generando mayor acceso a los sectores populares al arte teatral	1					1	1	3
<b>¿Cómo se entendía al Ecuador dentro del dualismo desarrollo subdesarrollo?</b>								
Como una sociedad atrasada y pobre		1					1	2



El desarrollo del Ecuador estaba presente en la urbe y el subdesarrollo en lo rural				1		1		2
A través del arte y la cultura el Ecuador podía estar al mismo nivel que los países desarrollados	1							1
El desarrollo era desde el aspecto económico			1					1
La visión de desarrollo era distinto en Quito (había cultura) y Guayaquil (había comercio)								0
<b>¿Cuál fue la relación entre la legitimación del teatro creado por Pacchioni y la mentalidad colonial de los años 60?</b>								
Pacchioni vino con una visión colonialista, prepotente y autoritaria	1							1

El complejo de inferioridad de la cultura ecuatoriana que en los 60 aportó a ver todo lo europeo como mejor		1		1		2
---	--	---	--	---	--	---

Anexo 3: Reparto de la obra de Eugene O'Neill *Rumbo al Este hacia Cardiff*, presentada por el club de arte dramático del Colegio Nacional Mejía en la velada de gala en honor de Mireya I señorita Mejía 1963

**REPARTO DE LA OBRA DRAMATICA**

**PERSONAJES:**

<b>YANK.....</b>	<b>René Ortiz</b>
<b>DRISCOLL.....</b>	<b>Antonio Ordóñez</b>
<b>COCKY .....</b>	<b>Carlos Ibarra</b>
<b>DAVIS.....</b>	<b>Hugo Calahorrano</b>
<b>SCOTTY.....</b>	<b>Franklin Carrión</b>
<b>OLSON.....</b>	<b>Simón Corral</b>
<b>SMITTY.....</b>	<b>César Benítez</b>
<b>IVAN.....</b>	<b>Raúl Terán</b>
<b>EL CAPITAN.....</b>	<b>Iván Jervis</b>
<b>EL SEGUNDO PILOTO.....</b>	<b>René Terán</b>

**DIRECCION: Efraín González**

**ESCENOGRAFIA: "MONTIGOR"**

**TRAMOYA: Sindicato de Trabajadores del Teatro.**

**SONIDO: Radiodifusora Nacional del Estado**

**Quito, 7 de Junio de 1963**

**Imprenta del Instituto Nacional Mejía.**

