

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**Redes para la gestión cultural de las artes escénicas desde el puerto de
Manta en los años 80**

Caso “La Trinchera”

Carolina Francisca Espinosa Iza

Tutora: Paola Karina de la Vega Velasteguí

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Carolina Francisca Espinosa Iza, autora de la tesis intitulada “ Redes para la gestión cultural de las artes escénicas desde el puerto de Manta en los años 80: caso “La Trinchera”, mediante el presente documento dejo constancia 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 Políticas Culturales, 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 formato virtual, electrónico, digital u 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 la 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 digital o electrónico.

Fecha:.....

Firma:.....

Resumen

La Trinchera es una de las agrupaciones más importantes en el campo de producción teatral del Ecuador, tanto por la calidad de sus propuestas escénicas, como por ser los creadores del Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro del país, que luego se convertiría en el Festival Internacional de Teatro de Manta FIM. La construcción y consolidación de su proyecto fue posible gracias a la conjunción de varios agentes culturales como Francisco Aguirre, Gerente del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador y Medardo Mora, Rector de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. Dos mecenas que –a falta de políticas culturales estatales- crean sus propias políticas a partir de sus agendas personales, redes de afectos y contactos, para apoyar y fomentar la producción y difusión de las artes escénicas mediante recursos públicos.

En esta investigación se analiza cómo se construyen estas redes, y los agenciamientos mediante el uso estratégico de la performatividad y la astucia, para ingresar en las agendas políticas personales de los mecenas de la época.

El primer capítulo es un análisis histórico de la década de los ochenta, sus instituciones culturales, sus agentes, y las diversas formas de movilizarse a partir de redes afectivas fuertes y lazos débiles, que sostienen la cuerda floja - contexto del campo artístico teatral- por donde transitan los funambulistas o trabajadores de las artes escénicas. El deseo es el motor que impulsa la acción, pero éste debe enmascararse para moverse equilibradamente entre los discursos éticos y las necesidades. Una acción performática para la supervivencia de los actores y de sus proyectos artísticos.

El segundo capítulo grafica las contradicciones de la descentralización a partir de la acumulación de capitales y la construcción de nuevos centros hegemónicos. Además, se expone como esta década se convierte en la antesala para la aplicación de los discursos neoliberales y el uso de la cultura como un recurso, así como la incorporación de nuevos debates sobre el trabajo y la gestión cultural.

Al final se analiza a la fiesta como una postura política cimentada en la comunidad y la cotidianidad. Una táctica que, como consecuencia de la descentralización, aportó a crear comunidades de afines, mientras desacralizaba al arte y su gestión. Integrando a todos los participantes de la comunidad, en la creación de la fantasía del hecho artístico teatral.

Dedicatoria

Como siempre es y será: para ellas y ellos

A los abuelos por las semillas.

A Aurora por la sonrisa.

A Juan David por la esperanza.

A Mónica por la vida.

A la vida, por el renacer.

A Víctor, por el renacer en amor.

Agradecimientos

Al maestro Bolívar Andrade,

por haber iniciado el sueño de La Trinchera.

A Tatiana Hidrovo,

por su predisposición y cariño para recordar.

A Nixon García, Rocío Reyes,

Freddy Reyes y Raymundo Zambrano,

por permitirse mirar el pasado y compartirlo.

A Christoph Baumann,

Por su sutileza para reconstruir el pasado

con criticidad y respeto.

A Adriana Oña y Yolanda Acosta

por su sonrisa y generosidad para tejer redes.

A mis lectorxs,

Por las recomendaciones

para leer la historia desde otra perspectiva y sentir.

A Paola de la Vega,

por el interés y la paciencia.

A mis amigxs,

por el apoyo incondicional

y la espera para seguir caminando

por las cuerdas flojas y lo sueños.

Tabla de Contenido

Introducción.....	12
Capítulo uno	21
Las políticas culturales y el arte del funambulismo	21
1.1 El escenario de las cuerdas flojas.....	26
1.2 Las Instituciones Culturales del Estado y sus políticas.....	28
1.2.1 La Casa de la Cultura Ecuatoriana: un salto al vacío para el teatro	28
1.2.2 El Banco Central del Ecuador y su mecenas: una apuesta por el teatro.....	33
1.2.3 La Asociación de Trabajadores del Teatro “ATT” y su obra: ¿A organizarnos? ...	41
Capítulo dos	49
¿Por amor al teatro?:.....	49
afectos, astucias y efectos que sostienen los hilos de.....	49
la cuerda floja	49
2.1 Una universidad que navega hacia el puerto	53
2.2 El momento exacto y el lugar preciso: La Asociación de Trabajadores del Teatro (“ATT”), La Trinchera y el Banco Central del Ecuador (“BCE”).....	55
2.3 El trabajo teatral: lo tragicómico de ser un funambulista	59
2.4 Status y astucias del artista: sobre la autonomía y otras mentiras	64
Capítulo tres	67
La gestión cultural es una fiesta.....	67
3.1 La Flor de Septiembre: la intención de una semilla.....	68
3.2 El Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro en 1988.....	71
3.3 Ventajas y desventajas de extender una cuerda floja hacia el mar	73
3.4 La gestión cultural: política de la fiesta.....	76
Conclusiones	79
Bibliografía	83
Anexos	91

Introducción

Mis compañeros del grupo de teatro y yo, recogíamos la escenografía tras haber terminado nuestra temporada de estreno de un mes; con una obra que para su montaje requirió más de

seis meses, cuatro horas diarias, un esfuerzo de autogestión para recursos de producción y la interminable división de actividades como comunicación, diseño gráfico, construcción escenográfica, diseño de vestuario, etc.

Contrario a nuestras expectativas, aquella noche ocurrió algo particular, todos estábamos tristes y confundidos; a pesar de la gran capacidad de difusión que conseguimos en distintos medios de comunicación y de haber recibido una buena crítica por parte de personas especializadas en teatro, jamás pudimos llenar la sala, que no excede las 60 butacas. No era la primera obra que estrenábamos y casi siempre ocurría lo mismo, las personas que asistieron eran nuestro círculo de amigos, familiares y personas vinculadas al campo de producción escénico. Estas presencias me reafirmaron que el teatro sigue lejano de la comunidad.

La angustia aumentó la semana siguiente cuando hicimos cuentas del ingreso de taquilla con el administrador del teatro, de lo cual tuvimos que cancelar un porcentaje por alquiler del espacio, cubrir otros gastos de producción que quedaron pendientes y dividir las “ganancias”, que no ascendían a los \$30 dólares por persona.

Nadie pudo ocultar la desazón que esto nos produjo. En reuniones posteriores nos preguntábamos qué es lo que hace falta para que la gente asista al teatro, qué necesitábamos para convertirnos en un grupo de renombre como Malayerba o La Trinchera, tener nuestro propio teatro, proyectarnos a crear una escuela de formación. ¿Qué necesitamos para que eso ocurra? El director contestó: necesitamos un mecenas. Y ese el motivo de esta investigación.

Desde hace varios años he podido estar cercana a importante personajes del campo de producción de las artes escénicas en la ciudad de Quito Susana Reyes y Moti Deren, Adriaña Oña, Jaime Guevara, Carlos Michelena –quienes en los ochenta integraron la Coordinadora de Artistas Populares CAP- con una imponente postura ideológica de izquierda que cuestionaba la creación artística sin sentido social, así como la centralización del arte en Quito, sobre todo en el centro de Quito, en la Casa de la Cultura por ejemplo. Esto los movilizó a generar procesos de difusión y encuentro en barrios populares y a hacer de la calle su principal escenario.

Por otro lado, tuve mi formación teatral en el Laboratorio Malayerba, en donde cada clase significaba para mí un cuestionamiento constante a mi propia forma de leer el mundo.

La premisa de libertad, independencia y autonomía eran la base de la formación, donde yo aún me movía con la utópica idea del arte que cambia al mundo y que en ella reúne todos los sentimientos más nobles del ser humano.

Con estos referentes salté a la calle con máscaras, poesía y personajes. Luego me moví a los teatros y el encierro me produjo angustia. Después confirmé que por más que lo intentara, no podía dedicarme exclusivamente a hacer teatro, las cuentas no se pagaban con aplausos, aunque debo admitir que el corazón estaba lleno. En fin, socialicé estas dudas con quien era mi director en ese entonces. Él me contó historias de fundaciones y alianzas; e insistía en la necesidad irremediable de buscar un mecenas. Ahora entiendo que esto era el reflejo de su resignación y desesperanza ante la ausencia de políticas culturales para el teatro, o la imposibilidad de incidir en su creación.

Sin embargo, por estas mismas redes de amistades y vericuetos llegamos a conocer a los integrantes de La Trinchera y su Festival Internacional de Teatro de Manta (“FIM”). La dinámica que envolvía a la producción de este festival era distinta de lo que ocurría en Quito, me causó gran asombro la capacidad de improvisación con la que se resolvía todo y también el ambiente de fiesta que se sostenía antes, durante y después de la función. Sin embargo, ocurría lo mismo respecto al público, al parecer las personas que asistían era un círculo de amistades, familiares y otros trabajadores escénicos.

Aun así, debido a la magnitud del evento, a su ubicación geográfica, la vasta programación de grupos nacionales e internacionales y la imponente infraestructura de su teatro, me llevó a preguntarme ¿cómo es posible construir algo de este tipo? Luego, desde varias charlas informales entendí que todo era parte de un gran tejido. Así nace mi pregunta de investigación: ¿Cómo el trabajo a partir de redes políticas, culturales y educativas aportaron a la consolidación de un proyecto de producción escénica y de difusión cultural en la ciudad de Manta durante los años 80, mirados a través del caso del grupo teatral La Trinchera?

La metodología utilizada para recorrer este camino fue la investigación cualitativa con el método etnográfico. A partir de entrevistas, revisión bibliográfica y trabajo de archivo, pude reconstruir el escenario donde estas políticas tuvieron lugar en la década de los ochenta; además de los diferentes agentes culturales que intervinieron y fomentaron la creación de este proyecto.

De esta manera, el primer capítulo es una descripción y análisis de las políticas culturales, que se promulgaron desde instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador, en el contexto de una época de profundas contradicciones políticas con el gobierno de León Febres Cordero. Destaco sobre todo que, a falta de una política cultural nacional, Instituciones como el Banco Central del Ecuador, fomentaron el arte a través de políticas mesiánicas, impulsadas por agendas personales y redes afectivas. Así impusieron unas reglas de juego dentro del campo de producción teatral (Bourdieu 1995), donde las astucias políticas de los trabajadores escénicos, se reflejaron en su capacidad performática (Butler 2000) para caminar sobre una cuerda floja. Una metáfora sobre la situación de constante inestabilidad y riesgo, por donde equilibraron sus intenciones, astucias y discursos estos funambulistas del teatro.

En esta misma línea, el capítulo dos es una aproximación al contexto y los agentes culturales de la ciudad de Manta, para entender la “alquimia simbólica” (Bourdieu 1995) que creó al grupo La Trinchera. Los nuevos hilos que se tensaron para sostener la red desde la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, el grupo teatral Malayerba y otros agentes culturales legitimados en ese campo de producción artístico. Todos ellos aportaron desde sus posibilidades para sostener la gran cuerda floja por donde ahora se mueve La Trinchera; quienes su vez debieron garantizar su trayectoria social y la acumulación de capitales, para convertirse en un grupo hegemónico capaz de crear las reglas para este campo y en este territorio.

“La Trinchera” es una de las agrupaciones teatrales más importantes del país, tanto por la calidad de su trabajo escénico iniciado en 1982, como por haber coordinado desde 1988 el Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro, que luego se convertiría en el Festival Internacional de teatro de Manta “FIM”, el cual La Trinchera dirige hasta la actualidad y es considerado el primero y más antiguo del país.

Este proyecto escénico empezó en el puerto de la ciudad de Manta, cuando un grupo de estudiantes del Colegio Nacional Cinco de Junio conoció a Bolívar Andrade. Un docente de literatura, sin formación teatral, militante del Partido Comunista del Ecuador proveniente de la región Sierra, que se desplazó a la Costa mientras huía de la represión política de los años 60. Él utilizó al teatro como una estrategia didáctica para sus clases de Historia, pero el

objetivo pedagógico rebasó su materia y provocó el entusiasmo del grupo hacia la actividad teatral.

Así surgió la necesidad de tener un espacio para dedicarse exclusivamente a investigar en qué consistía este arte, montar obras y participar en festivales intercolegiales. Se formó un taller extracurricular cuya brújula fue la intuición y la dirección del profesor Andrade, junto a la predisposición de sus jóvenes integrantes: Ubaldo Gil, Alberto Palacios, Joselo Pinoargote, Leonardo Moreira, Raymundo Zambrano, Carlos Valencia, Rocío Reyes Macías, Freddy Reyes y Nixon García Sabando. Este taller se extendió incluso después de que la mayoría de los jóvenes terminaron el colegio. En 1982 dejó de ser una agrupación de teatro colegial y se formó la agrupación La Trinchera.

De aquel grupo original solo permanecieron tres personas: Ubaldo Gil, quien falleció en 2013, se inclinó hacia la literatura y es considerado un referente para Manabí. Raymundo Zambrano y Carlos Valencia abandonaron el grupo a inicios de los noventa porque los objetivos que los juntaron para hacer teatro se transformaron y ya no conciliaban con la nueva perspectiva de los otros integrantes de La Trinchera, entonces decidieron continuar con sus propios proyectos teatrales, mientras que los otros emprendieron caminos alejados del teatro (Zambrano 2018).

Según Zambrano, el verdadero detonante de esta separación fue esa imposibilidad de habitar lo humano y lo colectivo sin competir: “A mí me hubiera gustado que nos separemos por razones más vinculadas al teatro, pero fue un tema de egos y vanidades” (Zambrano 2018).

De este modo, La Trinchera se consolidó a partir de un núcleo familiar: Rocío Reyes contrajo matrimonio con Nixon García y continúan el trabajo junto a su hermano Freddy Reyes para integrar itinerantemente a otros actores como Magaregger Mendoza y Pablo Chávez. A la actualidad, constituidos como Fundación La Trinchera, se vinculan Gabriela García y Hernán Reyes, hijos de los fundadores.

Su amplio recorrido escénico lo han compuesto obras como “El tejedor de Sueños”, “De remos a motores”, “La mano negra”, “Viaje al Mundo de Plauto”, “Bandaís”, “Cuco de los Sueños”, “El Zaguán de Aluminio”, “La Montaña Azul”, “Ana, el mago y el aprendiz”, “Tres viejos mares” y “La Travesía”. Han participado en festivales teatrales en Ecuador, Colombia, Venezuela, Perú, Costa Rica, Brasil, México, EEUU, Bolivia (Vargas 2003). No

obstante, su trabajo como actores siempre estuvo vinculado a la promoción cultural y a la docencia en la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, temas que desarrollaremos más adelante.

Ahora, algunos comentarios sobre la importancia de esta agrupación teatral y su gestión para las artes escénicas del país.

Sobre el festival:

Hay que decir [...] que, en la historia de las artes escénicas, este Festival fue determinante por su capacidad de convocatoria y de suscitación. Porque le permitió al país entero, iniciar una etapa de intercambios fecundos con las nuevas experiencias y tendencias que se daban en otros ámbitos del teatro mundial. [...] Algunas consideraciones intrínsecas se deben hacer sobre el Festival: el respaldo incondicional del público que testifica cada una de las ofertas escénicas; la afectación secreta y compartida por el teatro que se mantiene intacta desde hace 24 años; el encuentro permanente entre el “yo” y el “nosotros” que ha significado la promulgación de un código único como una condición de la aventura teatral; y el intercambio recíproco entre las tendencias y modos diversos que siempre provoca un temblor fecundo. Son los valores que sostienen a uno de los festivales de teatro más importantes que tiene el país (2011, 23).

En 2007, el Festival Internacional de Teatro de Manta, cumple su vigésima edición, con sabor de hermano mayor de las artes escénicas en Ecuador. Suena a poco, suena a bastante, según como se mire. Para Ecuador, con poca tradición en ese ámbito, es un gran portaestandarte; en el concierto latinoamericano, posiblemente haya empezado a ser un punto en clara evidencia (L. M. Soriano 2007).

Sobre su origen y su fundador: “Bolívar Andrade, profesor del colegio nacional Cinco de Junio, de Manta, jamás se imaginó que al motivar a sus alumnos a integrar un grupo de teatro iba a impulsar una actividad artística, reconocida dentro y fuera del país” (Cultura- El Universo 2002).

El dramaturgo argentino Arístides Vargas sobre los integrantes de La Trinchera: “En aquellos años todos éramos jóvenes y La Trinchera, como era natural, era una trinchera de ideas políticas y era la trinchera de algunos jóvenes que queríamos cambiar, como primera

instancia, a nosotros. [...] Todos ellos de una u otra manera han seguido haciendo teatro y todos ellos grandes artistas de este arte tan extraño, tan hermoso y tan violento (2003, 7).

El éxito de este grupo es la conjunción de diversos actores y situaciones muy particulares de la época; pero, además, de su constante esfuerzo de investigación artística para consolidar un lenguaje y una estética teatral de gran contundencia, que destaca en cada obra que presentan.

Ahora bien, en relación a su gestión, su existencia, sus modos de trabajo y de gestión, estos responden a una serie de agentes, espacios, intenciones, agenciamientos y astucias, junto a las particularidades del contexto de la época, y a una performatividad estratégica. La situación periférica de la ciudad de Manta, en relación con la centralización de la educación y prácticas artísticas en la capital, disuelve este binarismo a partir de los hilos que se tejen entre Quito y Portoviejo; mediante las relaciones entre agentes culturales de ambas ciudades, que se vinculan para movilizar acciones en beneficio del arte y la cultura.

En este punto la metáfora de la cuerda floja sostenida por los hilos, explica la sinergia cultural de la gestión, donde cobran fuerza los vínculos débiles (Granovetter 1973) y se grafica como la ausencia o presencia de cada agente -incluida la comunidad- influye drásticamente en la resistencia y equilibrio que sostiene a la actividad teatral.

También en este capítulo se muestra que en la década de los ochenta, empiezan a visibilizarse los debates sobre el trabajo cultural, especialización y gestión cultural en el marco del paradigma neoliberal que se consolida en la década del noventa.

Para el capítulo tres, se analizan las prácticas comunitarias y festivas que involucraron al Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro en 1988. Los actuales integrantes y fundadores de La Trinchera, facilitaron entrevistas para reconstruir históricamente su nacimiento como agrupación, pero al solicitar información más detallada y material de su archivo personal -para entender con mayor profundidad la gestión que envolvió a este festival- no hubo una respuesta a pesar de realizar varios intentos.

Sin embargo, a partir de entrevistas a ex integrantes del grupo e información de periódicos de la época, se recreó las características de este evento que resume la perspectiva política de la agrupación durante esta década. La cual actuó según el marco de fuerzas del contexto que los contuvo, priorizando el encuentro comunitario y la fiesta como formas de un accionar cultural propio de su ethos territorial. Fundamental para analizar cómo se

pensaba la producción artística y su promoción cultural desde prácticas intersticiales como la fiesta, antes de que el proyecto neoliberal convierta al arte en un recurso a partir de los noventa.

En este sentido, la gestión cultural de esta agrupación durante los ochenta, fue una fiesta que permitió la desacralización del consumo artístico, así como la creación de comunidades de afines (Lohman 2015) y públicos; que al ser parte de la producción del hecho artístico no fueron ajenos, al mismo se les asignó un lugar, la posibilidad de ser dentro de esta fiesta, no solo como espectadores, sino como participantes activos. La potencia política del tiempo festivo, fue una postura irreverente ante las prácticas de consumo artístico neoliberal que se instauraron en los noventa, y la exaltación a otras posibilidades de gestión fuera de exclusiva dependencia hacia los núcleos centrales de la administración cultural estatal y privada.

La fiesta y el teatro habitan en la cotidianidad del ser humano y sus prácticas comunitarias; la Trinchera tuvo la intuición que reafirmó la necesidad de esta sinergia para la consecución de este sueño. Al menos así fue en este primer momento, luego habría que repasar los caminos que La Trinchera ha andado hasta la actualidad y analizar cuál ha sido la proyección de su sueño inicial.

Capítulo uno

Las políticas culturales y el arte del funambulismo

Dedicarse al teatro como forma de vida es un reto lleno de contradicciones. El contenido de las obras dentro de escena, usualmente crítico al sistema económico y a sus formas de violencia –aunque también existen otras propuestas más comerciales-, suele ser un discurso que se derrumba en la vida cotidiana de los actores. Recursos como la improvisación- motor de la creación-, o esa búsqueda intencionada por salir del lugar seguro en la actuación para convocar lo extra-ordinario, son elementos y prácticas que se trasladan fuera de la escena. Lastimosamente, el análisis de esta metáfora en la cotidianidad se traduce en que: la improvisación son las peripecias para conseguir fondos, auspicios o vender funciones, mientras lo extra-ordinario se evidencia en la habilidad de gestionar recursos, redes, discursos y todos los artificios que se tejen alrededor de la sobrevivencia.

De allí que los teatreros deben tener alma de funambulista; de hecho, si hubiera una lista de requisitos, este sería uno fundamental. Y los motivos no son pocos: hacer teatro involucra una gran habilidad para sostenerse caminando sobre una cuerda floja. Este falso equilibrio exige estar pendiente del presente, proyectarse al futuro y saber que cada paso importa, que si se inclina demasiado hacia cualquier lado caerá, y esas precauciones determinarán una forma de habitar su actividad en esa condición de ser uno, aunque escindido constantemente.

La metáfora del funambulista recrea la situación en la cual deben transitar los trabajadores del teatro para poder existir; esto es entender que para poder caminar deben considerar ambos hemisferios, no importa por cual quisieran inclinarse más, deben mantener ambos a flote porque de eso depende su existencia.

En Ecuador, en el teatro de la década de los 80, la cultura giraba alrededor de la construcción de un sujeto educado capaz de responder a las normas cívicas y con un alto grado de conciencia de su identidad nacional (Tinajero 2011). Sin embargo, el teatro ecuatoriano, un movimiento artístico incipiente, disperso y sin un lenguaje estético que lo caracterice, aún buscaba entender cómo crearse y existir dentro del discurso de identidad nacional (Villareal 1984). Por otro lado, no era la expresión artística con mayor apoyo

institucional como el caso de la literatura y las artes plásticas en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (“CCE”) (Cevallos 2013). En esta década, durante los años 1984-1988, el país fue gobernado por León Febres Cordero, considerado el primer gobierno de derecha neoliberal del Ecuador (Montúfar 2000), no se condicionó ni censuró la producción teatral, pero se abandonó su destino a la creatividad de sus actores, que a partir de la carencia de espacios para ensayar, crear, difundir y también de recursos para subsistir, debieron descubrir sus propios caminos para formar una corriente que respondiera a las inquietudes sobre la dirección que debía tomar el teatro en el país (Villareal 1984).

En 1982, se promulgó la Ley de Cultura. Ésta no subsanó las necesidades del naciente movimiento teatral: fondos económicos, infraestructuras para ensayar, teatros, equipos técnicos, difusión y formación, además fortalece alianzas con sectores afines al gobierno, mientras excluye a la mayoría de actores de la escena teatral (Vargas, 1984).

FONCULTURA, fue un fondo de créditos reembolsables y no reembolsables para la cultura, que podría haber aliviado la falta de recursos para la producción; sin embargo, no fue un sistema de fomento sino de crédito, una medida neoliberal con la intención de formar un sujeto autónomo y emprendedor. Además, los créditos de FONCULTURA exigían extensos protocolos burocráticos. Para su consecución se debía presentar un proyecto, del cual se verificaba sobre todo su probabilidad de pago. La aprobación de los créditos se realizaba a partir de reuniones convocadas por el Subsecretario de Cultura del Ministerio de Educación, la cual no manejaba cronogramas para cumplir plazos. Hubo casos en los cuales los proyectos se acumularon durante varios meses sin respuesta (Salguero, 2018). Por otro lado, endeudarse en un préstamo para desarrollar un proyecto artístico sin la certeza de que podría generar rentabilidad -dadas las condiciones de producción y consumo teatral en el país- representaban un riesgo muy alto.

Paralelamente al Ministerio de Educación y Cultura, máxima institución responsable de la creación de una política de desarrollo cultural para el país, hubo otras instituciones que también incidieron en este contexto cultural, como la Casa de Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador. Esta última particularmente, generó una dinámica de trabajo muy cercana a los artistas escénicos sostenida desde el mecenazgo. Así se construyó un campo de producción cultural, como lo define Bourdieu (1995), donde los agentes se movían a partir

de tensiones y jerarquías. El objetivo de este capítulo se enfoca en mostrar la dinámica entre los agentes institucionales y los hacedores artísticos en este contexto.

La Asociación de Trabajadores del Teatro¹ (“ATT”) es el núcleo que resume las formas de concebir el teatro y su gestión durante esta década, el reflejo de los límites del accionar colectivo e individual, así como los aciertos en el vaivén de los mecenazgos y el clientelismo de las políticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (“CCE”), el Banco Central del Ecuador (“BCE”) y FONCULTURA.

Así se produjeron una serie de agenciamientos personales y colectivos de estos funambulistas que intentaron mantener un discurso de libertad y resistencia -heredado de los procesos políticos de los años 60 para cuestionar el capitalismo hegemónico representado en potencias mundiales como EEUU- a partir de construcciones discursivas y prácticas cotidianas, en una lucha por la independencia ideológica y soberanía de los pueblos; aunque ellos mismos marcaron límites que condicionaron el diálogo y el trabajo mancomunado dentro de su propia organización, así lo analizó Francisco Febres Cordero², en el Primer Encuentro de Teatro organizado por el Banco Central del Ecuador y la Asociación de Trabajadores del Teatro en 1984:

Ahí está uno de los principales problemas [...] actuamos individualmente, cuando la mecánica del teatro es colectiva [...] se necesita entender que la interrelación entre la gente del gremio es positiva, y que el contacto, discusión y análisis del trabajo con otros actores, antes que cerrar las puertas las abre. Este hermetismo, tanto que asusta, revela no sólo inseguridad sino egoísmo (Cordero 1984, 22).

¹ Asociación fundada en 1979, conformada por actores, directores, escenógrafos y dramaturgos. Entre los nombres más reconocidos de sus integrantes constan: Adriana Oña, Yolanda Acosta, Carlos Villareal, Carlos Villalba, Francisco Febres Cordero, Pedro Saad Herrería, Bruno Sáenz, Álvaro San Félix, Carlos Michelena, Antonio Ordoñez, María Escudero, Aristides Vargas, Charo Francés, Ilonka Vargas, Ernesto Suárez. Sus objetivos eran desplegar acciones para defender los intereses de los teatreros y reivindicar su trabajo; funcionar como una organización gremial con incidencia nacional a través de los núcleos provinciales; vincularse a la escena teatral latinoamericana mediante su asistencia a festivales, congresos, seminarios; impulsar la actividad teatral ecuatoriana mediante el intercambio de trabajo entre grupos; creación de festivales, talleres y seminarios de formación artística y técnica; y obtener fondos económicos para desarrollar dichos objetivos (I. Vargas 1984).

² Periodista, actor y escritor ecuatoriano. Conocido por su seudónimo periodístico y literario “El Pájaro”. Ha trabajado como columnista en: El Tiempo, Hoy y El Universo. Dirigió revista *Mundo Diners*.

Las formas que existen para producir teatro se mueven en este juego equilibrista donde la gestión cultural es en sí mismo una acción performática (Yúdice, 2002). Según Buttler (2000) la performatividad consiste en la repetición de modelos de conducta útiles al sistema heteronormado. Los sujetos deben repetir dichas conductas para mantener el statu quo y sobrevivir dentro del molde; sin embargo, esta repetición constante nunca se parecerá al modelo y estas fisuras son las que direccionan los agenciamientos personales y proponen otras formas de habitar el mundo, las identidades y las prácticas.

En el campo de producción teatral de los 80, imperó en el discurso del gremio un modelo de trabajador escénico independiente y libre para crear, pero que para producir su trabajo (investigación, creación, difusión) debe hacerlo dentro de la lógica de convertirse en un emprendedor- y asumir el papel de empresario- al acceder a préstamos de FONCULTURA mediante largos procesos burocráticos, ser absolutamente independientes sin fomento de ninguna institución (Michelena 1984), o bien moverse entre las políticas de mecenazgo del BCE.

El campo de producción cultural escénico de la época se sostuvo dentro del discurso de un arte libre, consciente, consecuente con la sociedad y la investigación sobre la identidad. Vamos a imaginar un espacio donde diversos agentes estatales y actores sociales coexisten, pero debido al capital económico y político, son los agentes estatales e institucionales quienes pueden tender las cuerdas flojas que sostienen su discurso. Utilizamos esta metáfora para recalcar que los modelos culturales imperantes no son estables, tienen una constante movilidad; y sobre todo, exponer que su tránsito requiere de muchas habilidades y destrezas que se evidencian en las formas de performatividad.

Si la gestión de las artes escénicas es un hecho performático (Yúdice 2002) adaptado a las agendas personales -de instituciones y mecenas- convertidas en políticas culturales, considero que en relación con lo que plantea Buttler (2000) sobre la acción performática llevada a la gestión cultural, ésta exterioriza el habitar dividido entre esos los espacios de tránsito del funambulista, motivado sobre todo por su impostergable deseo de sobrevivir, pero expuesto a intrincadas redes que lo obligan a afianzar o disfrazar su discurso.

A su vez, si trasladamos esa performatividad a términos teatrales, se hace aún más visible que la gestión cultural es un acto teatral y, por ende, no todas las acciones de los agentes responden a sus intereses reales; sin embargo, eso no los deslegitima sino que

reafirma su condición de funambulistas. A partir de lo mencionado, planteo los siguientes elementos para delinear el campo de producción cultural del teatro en Ecuador, en la década de los 80: actores, relaciones y situaciones que producen la acción.

El análisis de este campo de producción cultural se da a partir de analizar el lugar que ocupan los trabajadores del teatro y los agentes estatales, así como la relación social que los vincula. Además, se podrá recorrer la ruta de esta serie de acciones performáticas que se sostienen a partir de redes de contactos y astucias, que durante la década de los años 80 en la ciudad de Quito, influyeron para la creación de otros proyectos artísticos en provincias, expandiendo las redes, discursos y destrezas de funambulistas.

1.1 El escenario de las cuerdas flojas

Entender el contexto permite mostrar las condiciones particulares para que este acto performático se realice, y así conocer las diferentes fuerzas que tensionan la cuerda floja que han de recorrer. La década de los ochenta es particularmente interesante porque evidencia como la cultura empieza a perfilarse como un recurso para subsanar problemas sociales como pobreza, delincuencia, desempleo, etc. (Yúdice 2002) y a ser utilizado estratégicamente en ámbitos de poder político y económico. Aunque para Yúdice (2002), esta categoría aparece con mayor claridad a nivel mundial en los noventa, para esta investigación se la puede pensar como un puente que permite alcanzar ciertos fines institucionales como veremos más adelante con la CCE, el BCE, la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (“ULEAM”) y el marco de la Ley de Cultura.

En Ecuador, la década de los ochenta es heredera de los conflictos y las transformaciones sociales producidas por el boom petrolero, la implementación de un modelo de industrialización y la pretensión de una modernidad siempre dependiente de la inversión del capital extranjero. En el campo artístico, la ilusión de progreso que generó el boom petrolero permitió “la institucionalización del campo cultural” (Cevallos 2013, 30), y cierta consolidación de un público para el consumo de arte, especialmente las artes plásticas.

Para 1984, el presidente Osvaldo Hurtado³ afrontó los efectos de la guerra con Perú, la baja en los precios del petróleo, las inundaciones en toda la región Costa del país y la crisis por la deuda externa (Cepeda 2006). Un panorama económico poco favorable y de inminente crisis económica y social, que provocó en las elecciones de aquel año, el triunfo de León Febres Cordero, miembro del Partido Social Cristiano, quien instauró el primer gobierno neoliberal de derecha en el Ecuador; implementó políticas de desarrollo empresarial, gobernó con un régimen dictatorial (Tamayo, 2008) y desplegó una serie de prácticas que violentaron sistemáticamente los derechos humanos y favorecieron al capital económico sobre las problemáticas sociales.

Si bien, Febres Cordero recogió el “sentir popular contra las oligarquías” (su slogan de propaganda electoral fue “pan, techo y empleo”) fortaleció una economía neoliberal.

³ Político ecuatoriano que ascendió al cargo de Presidente de la República del Ecuador entre el 24 de mayo de 1981 y el 10 de agosto de 1984, después del accidente aéreo del Presidente en funciones Jaime Roldós Aguilera, del cual era su vicepresidente (1979-1981).

Asimismo, realizó una instrumentalización legal que permitió un uso muy particular del poder del Estado a partir de decisiones del Poder Ejecutivo.

La propuesta Central de León Febres Cordero para el “progreso” fue retomar el postulado clásico de oferta y demanda para articular un correcto funcionamiento de la sociedad donde los compradores y los consumidores dirimieran sus intereses en el mercado y así los precios se ubicarían en el margen justo entre producción y utilidades. Para que esto ocurra, y considerando la seria crisis que vivía el país, se acogió a una política de ajustes estructurales bajo la tutela del FMI. Se limitaron los precios de varios productos, estimuló las inversiones extranjeras y actualizó las exportaciones con costos más competitivos en el mercado internacional. Sin embargo, la situación económica estaba marcada por la inflación que redujo la capacidad adquisitiva; además, con el crecimiento de importaciones, los productos encarecieron y se eliminó de la escena comercial a la mediana y pequeña empresa que no pudo competir con las grandes producciones extranjeras. A esto se sumaron políticas como congelar los precios a una base mínima que produjo especulación y algunos productos aumentaron tres o cuatro veces el costo real de producción; pero el mayor detonante de la crisis fue el alza de combustible que desencadenó el encarecimiento, aumento de la pobreza y sobre explotación (Montúfar 2000).

Así es como se consolidó un Estado garante del orden económico neoliberal como eje articulador del aparato productivo y de los procesos de centralización, monopolización y transnacionalización, que para neutralizar todo conflicto producido por la insondable inequidad, fortaleció su sistema coercitivo a través de la Doctrina de Seguridad Nacional, una doctrina contra la subversión.

En este marco político y económico, la situación artística y cultural ingresó en una lógica de mercado que se construyó en un particular tejido de relaciones entre instituciones estatales y nuevos actores culturales, provenientes de sectores populares que no integraban las élites intelectuales ni burguesas (Tinajero 1991).

Estos actores culturales se movieron en la cuerda floja de los discursos institucionales mientras indagaron formas de consolidar una hegemonía que favoreciera su campo de acción, aunque esto los llevara a profundas contradicciones en su accionar cotidiano por la búsqueda de condiciones para su subsistencia y la innegable dependencia con el mercado o la protección del mecenazgo.

1.2 Las Instituciones Culturales del Estado y sus políticas

1.2.1 La Casa de la Cultura Ecuatoriana: un salto al vacío para el teatro

Tanto la Casa de la Cultura como el Banco Central del Ecuador son fundamentales para estudiar cómo se han constituido los parámetros para la administración institucional del arte y la cultura, los discursos que los reafirman, sus contradicciones y las relaciones con los hacedores artísticos.

En este sentido, la Casa de la Cultura Ecuatoriana creada por Benjamín Carrión⁴ en el año de 1944, es una institución oficial cuyo espíritu nacionalista articula múltiples campos del arte y pensamiento crítico para convertirse en un referente de la creación, apoyo y difusión para la cultura. Por ello desde su fundación se determinó que además de la casa matriz ubicada en Quito, deberían existir núcleos provinciales que descentralicen la acción administrativa, de difusión, promoción y fomento al arte. (Ribadeneira 1994).

Su aparición en la vida institucional cultural del Ecuador influyó la manera de pensar las políticas culturales hasta la actualidad. De hecho, hasta 1974, cuando se creó la primera Ley de Cultura, los reglamentos de la CCE fueron la única noción de política cultural, enfocadas en construir una “Ideología de la Cultura Nacional” para revitalizar el “espíritu nacional” afectado tras la derrota con Perú en 1941 (Tinajero 2011).

Según Tinajero (2011), esta política se aplicó en dos momentos: el primero bajo la premisa de “llevar la cultura al pueblo” en una acción de blanqueamiento donde la bandera de lo mestizo sintetizó la unidad de la nación. Mientras que el segundo momento se dio en 1966, tras la dictadura de Ramón Castro Jijón, cuando por la efervescencia de la Revolución Cubana se hermanó la idea de identidad nacional con el movimiento de izquierda; así el rol de intelectuales y artistas cambió y pasaron a convertirse en voceros de los sectores vulnerabilidades a través del arte.

A partir de 1979 hasta 1988, Edmundo Ribadeneira asumió la presidencia de la CCE, y fue el mentalizador y sobre todo ejecutor de importantes políticas y escenarios para las artes. Durante su mandato terminó la construcción del “Edificio de los Espejos” que alberga a las salas de teatro, el museo, la radiodifusora, funda la Cinemateca Nacional, renovó toda

⁴ De los más importantes ensayistas de la literatura ecuatoriana del siglo XX. También ejerció como periodista, escritor, y activista cultural, pero sin duda su mayor obra fue la mentalización y creación de la CCE.

la imprenta e impulsó la editorial con la firma de la CCE -uno de los proyectos que mayor actividad generaba en la institución incluso antes de Ribadeneira-, ofreció auspicios económicos para la creación en las áreas de literatura y artes plásticas, fortaleció los núcleos y buscó estrategias para generar públicos que consumieran arte (Avecillas 2009).

La ideología de izquierda de Ribadeneira se proyectó en una política de acciones sustentada desde el “humanismo práctico” que significó accionar, crear, dar un paso sobre el humanismo teórico y ejecutar las ideas. Así la política de los ochenta se aplicó, en el caso de la CCE, en tres ejes prioritarios: infraestructura, identidad nacional y estética (Avecillas 2009).

Sin embargo, lo más cuestionado de la administración de Ribadeneira radica en que la infraestructura se fortaleció de forma muy centralizada en Quito, considerado el sitio de reunión nacional y emplazamiento de la cultura ecuatoriana, lo cual reafirmó una visión elitizada por democratizarla (Polar 1987). Así mismo, la identidad nacional fortalecida como máximo objetivo de la cultura, a ser alcanzada a través del conocimiento y exaltación de la historia y las raíces, implicó una atomización de la identidad nacional unificada en el ser mestizo, mientras ignoraba los constantes cambios a los que se expone la cultura, aún más en la globalización, y sobre todo en constante detrimento para las otras culturas localizadas.

Incluso, a partir de algunos análisis históricos, se ha pretendido calificar a este espacio como EL lugar – casi el único- donde se encuentran y presentan artistas revolucionarios y hacedores de la cultura (Avecillas 2008). Esta falacia niega la criticidad y agenciamiento de otros sectores de las artes que ya se empoderaban de su trabajo, aunque con mayor insistencia a partir del proyecto democrático post gobierno militar en 1970, y que sustentado en el regionalismo cultural, propició escenarios para nuevos actores y discursos culturales (Parga 1991).

Estos otros actores, también ocuparon otros escenarios como las provincias, donde los núcleos de la CCE debieron ser un lugar de encuentro, potenciación y apoyo; sin embargo, existió una práctica jerarquizada y excluyente tanto para la dirección de la institución como para el fomento, exclusiva y mayoritariamente para ciertas expresiones artísticas, como ocurre con el núcleo de la CCE de la provincia de Manabí.

Esta extensión de la CCE funcionó desde 1947 en Portoviejo y durante los primeros años hubo una gran actividad gestada por actores culturales como Verdi Cevallos Balta⁵, Vicente Amado Flor⁶ y Horacio Hidrovo Velásquez⁷, quienes aportaron al movimiento literario al crear el Primer Festival Nacional de Poesía en Manta con la participación de escritores como Enrique Gil Gilbert⁸, lo que significó un gran momento de encuentro y esperanza para la difusión literaria. Durante la década de los 80, este núcleo fue dirigido por Vicente Espinel, quien carente de una reflexión y visión sobre la cultura, además de la escases de recursos, convirtió a este núcleo en una institución de homenajes entre conocidos y amigos escritores (Hidrovo 2018).

Esto expone una de las principales falencias sobre la administración cultural estatal, siempre centralizada, si bien no únicamente en Quito, sí en la región Sierra. La siguiente cita explica el ambiente institucional cultural de la época en las provincias de la Costa ecuatoriana:

A nivel de la Costa debido a la escasa presencia del Estado en este terreno se han desarrollado, de manera asimétrica y descoordinada, una producción estatal que ha estado objetivada en los núcleos de la Casa de la Cultura con un insignificante impacto y trascendencia en la población, debido principalmente a sus bajísimos recursos financieros [...] la escasa acción de los Centros Municipales de Cultura, al mismo tiempo tan antiguos institucionalmente hablando y tan nuevos en labores culturales; situación imputable a la inestabilidad administrativa edilicia que realiza alguna labor especialmente durante los onomásticos ciudadanos o en períodos

⁵Renombrado médico manabita quien en 1938 compuso la letra del Himno a la ciudad de Manta. Sus obras más importantes fueron: “Cuatro voces de la Poesía Manabita” y “Guerreros de Hipócrates”.

⁶Poeta portovejense cuya obra es reconocida en los círculos literarios y culturales de todo el país, recoge títulos como “Canto a Portoviejo”, “Atardecer” y “Advenimiento de Portoviejo”; publicó además los libros “Romanza de la Ausencia”, “Motivos de Ayer y de Hoy”, “Cuatro Voces de la Poesía Manabita” y “Antología Poética”. Recibió la Condecoración Nacional Al Mérito en el Grado de Comendador” en 1963, además de otros reconocimientos provinciales.

⁷Poeta, novelista y cuentista portovejense, padre del poeta Horacio Hidrovo Peñaherrera, fue presidente del núcleo de la CCE en 1957. En 1961, el gobierno ecuatoriano lo honró con el Premio al Mérito Educativo. Su novela más conocida es “Un hombre y un río” (1957).

⁸Político y escritor ecuatoriano del realismo social. Sus obras más importantes fueron “Los que se van”, “Yunga” y “La Cabeza de un niño en un tacho de basura.”

electorales; o insertos en una dinámica clientelar que diluye sus labores” (Villavicencio 1991, 69).

Frente a esta ausencia de Estado y una débil relación entre el Estado y la sociedad civil, en ella surgen particulares iniciativas que, sobre todo en la región Costa del país, contaron con el apoyo de sectores empresariales que actuaron como promotores culturales, pero sin una visión social, y priorizando las ventajas publicitarias que les proporcionaba (Villavicencio 1991); es decir, la cultura como un insumo que apuntalaba alcanzar otros fines.

Sin embargo, sería absurdo recriminar a los trabajadores artísticos que se apoyaron en estas formas de financiamiento, sobre todo porque esta forma se convirtió en la única posibilidad de conseguir recursos ante la ausencia del Estado, aunque también entraron en juego otros riesgos y condiciones éticas tanto de los empresarios como de los artistas. Si los auspicios fueron una decisión espontánea y circunstancial que no se sustentó en una reflexión personal, ni mucho menos en un marco institucional que abordara la importancia del fomento a las artes y ofreciera beneficios a quienes la apoyarían, estos tuvieron una duración muy corta, dirigida sobre todo a fortalecer inmediatamente la imagen de las empresas, hecho que complejizó aún más la permanencia de estos proyectos culturales en el tiempo.

A esto se suma la ausencia de diálogo y respuestas ante las necesidades de los trabajadores artísticos dedicados al teatro en este periodo. La perspectiva de la CCE por “democratizar”, entendida sobre todo como socialización del arte, se enfocó exclusivamente en la literatura y las artes plásticas, ignorando otras expresiones culturales como el teatro, que podrían ser consideradas periféricas en la escena artística de la época.

Solo durante la década de los 60 el teatro tuvo un gran apogeo en Quito por la contratación de Fabio Pacchioni⁹, experto italiano de la UNESCO, quien inició un proceso de formación teatral del cual emergieron las agrupaciones “Teatro Popular” y “Teatro Ensayo”, siendo este último el único referente teatral consolidado por el fomento de la CCE, Sede Nacional, en Quito. Algo parecido ocurrió en Guayaquil: durante la década de los setenta con eventuales talleres y seminarios de teatro se impulsó la creación de La Escuela

⁹ En 1964, Fabio Pacchioni se vinculó al grupo literario Los Tzántzicos, con quien organizó un Seminario teatral con estudiantes y obreros. Para 1965, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, de acuerdo con la UNESCO contrató, definitivamente a Pacchioni para que se encargue de crear un movimiento teatral cuyas obras reflexionen sobre temáticas sociales, mediante el uso de un lenguaje y técnica teatral con expresiones populares y según la realidad del contexto ecuatoriano.

de Teatro de la Casa de la Cultura Núcleo de Guayas a cargo de Ilonka Vargas¹⁰, proyecto que más allá de esta década no contó con apoyo económico (I. Vargas 1984).

El Teatro Prometeo, inaugurado en 1977, fue el espacio asignado para trabajo, formación y presentaciones del grupo Teatro Ensayo¹¹. Para la década de los ochenta, es el mayor, por no decir único, apoyo para las artes escénicas mediante el alquiler de este escenario para la presentación de obras teatrales; aunque para ello el grupo debía cancelar el 20% de la taquilla, aceptar temporadas muy cortas de tiempo y encargarse de la difusión en medios porque la administración del Teatro Prometeo no garantizaba difusión.

Según Santiago Ribadeneria¹², destacado crítico de artes escénicas, la gestión de la CCE durante la década de los ochenta en relación al teatro, se limitó al alquiler de espacios para presentar funciones y a la difusión de información sobre estrenos de obras a través de sus medios de comunicación. Pero más allá de eso, no aportó a consolidar procesos de mayor alcance en el tiempo, ni con espacios para ensayos –aunque en la actualidad son varias las salas independientes que funcionan ahí, éstas se consiguieron por procesos de ocupación en la década de los noventa-, ni mucho menos con recursos económicos; estos últimos jamás han sido democratizados para que la diversidad de grupos de la escena teatral acceda a ellos. Las políticas administrativas y de gestión para cada área artística dependían de quien estuviera en la presidencia y sus predilecciones (Ribadeneria 2018), por lo tanto, no había una política integral para el arte y al parecer el teatro no era una prioridad.

En este sentido, si la CCE es una de las dos instituciones oficiales que rigen la política cultural de la época en el país y su accionar en el campo teatral se reduce a lo antes

¹⁰ Actriz y activista del teatro. Se forma como actriz en la Unión Soviética. Al regresar a Ecuador creó y dirigió la Escuela de Teatro de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas y posteriormente a creó y dirigió los grupos profesionales T.O.E. (Teatro Obrero Estudiantil) y el Teatro Experimental de Guayaquil. Ha participado en la formación de la Corporación Ecuatoriana de Teatro, la Asociación de trabajadores del Teatro, La Coordinadora Latinoamericana del Teatro, el Comité de intelectuales y artistas por la soberanía de los pueblos de América Latina. Fundadora, y profesora en la Escuela de Teatro de la Universidad Central, promotora de programas educativos en las comunidades indígenas. Organizó el I Festival Nacional de Teatro, así como el I Encuentro Sudamericano de Promotores de Teatro Popular. Integrante y pionera del Teatro Popular y más adelante de Mascaró.

¹¹ Teatro Ensayo fue una agrupación teatral que se formó en la década del sesenta tras los talleres de actuación dictados por el experto de la UNESCO Fabio Paccioni en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Así se convirtió en el grupo de teatro oficial de esta institución.

¹² Santiago Rivadeneira Aguirre es crítico de artes escénicas, editorialista, investigador y docente. Fue coordinador académico de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, entre 1973 y 2000. Ha publicado “De cantos y huellas” (1976) y “Las desventuras de la abuela rota” (1995) y “Los sonidos del pensar en el teatro y la danza” (2017).

mencionado, se puede argumentar que no existía una política o al menos una intención estatal de fomentar el movimiento teatral ecuatoriano. Y aunque su objetivo público fue apoyar e impulsar al desarrollo de las artes para fortalecer la identidad nacional, su relación de fomento exclusivo a ciertos sectores artísticos como la literatura y las artes plásticas nos permite dudar y pensar en otros posibles fines institucionales y personales.

1.2.2 El Banco Central del Ecuador y su mecenas: una apuesta por el teatro

El Banco Central del Ecuador apareció en la escena de las instituciones estatales en 1929 y ha sido la institución encargada de la regulación de las políticas económicas del país, aunque su función más importante fue la emisión del sucre hasta el año 2000, cuando el país ingresó un proceso de dolarización.

Su actividad cultural inició en los años 50 con la dirección general de Guillermo Pérez Chiriboga, quien apoyó el rescate de piezas arqueológicas de oro que no fueron fundidas como activo de reserva monetaria. Durante los 60 recuperó colecciones particulares de arte pre hispánico, colonial, libros antiguos, etc., con los que luego se inauguró el mayor aporte para la historia cultural del país: el Museo del Banco Central.

El primer hecho que vinculó al Banco y a la cultura está influenciado por tres antecedentes: primero la reflexión de Edwin Kemmerer¹³ en los años 20 sobre cómo deberían aportar a la cultura los bancos centrales; después, la motivación por la inauguración del Museo del Banco de la República de Colombia en 1949; y por último, la visión de Hernán Crespo Toral¹⁴, fundador del Museo del Banco Central.

Este museo se inauguró en 1969 ante la gran expectativa de la opinión pública que tuvo opiniones muy diversas, pero la principal: ¿por qué un banco se dedica a la actividad cultural? Los objetivos eran precisos: preservación del patrimonio y el robustecimiento de la imagen de esta institución con la meta de aportar a consolidar la identidad nacional. A lo que también se puede añadir que: “cuando se abrió el museo, la bonanza petrolera estaba generando también un “consumo” de la cultura por parte de la clase media; era la coyuntura

¹³Asesor económico de gobiernos de países de todo el mundo, especialmente latinoamericanos, como promotor de políticas monetarias.

¹⁴ Arquitecto cuencano que posteriormente estudia museología en la Escuela de Louvre en París y al volver al Ecuador idea y construye y dirige el museo del BCE.

ideal para alimentar el deseo de ese amplio sector por articularse con la corriente mundial que había dirigido su mirada al tercer mundo [...] es el momento del llamado “boom” de la literatura, y el fortalecimiento de las corrientes sociológicas y antropológicas de nuestro continente” (R. Adoum 1994).

En realidad, fue un gran aporte a la educación del país, porque era la primera vez que las colecciones privadas se abrieron al público. Además, representó una significativa contribución en estrategias de mediación museológica que impulsó la participación activa de diversos públicos mediante talleres, concursos y giras de estudiantes en un intento por deselitizar el consumo artístico (Molina 2007) .

En 1977 se celebró el cincuentenario del banco y se conformó un comité encargado de los festejos. Francisco Aguirre Vásconez¹⁵ fue parte de la organización, y tras la finalización del aniversario, él propone a Rodrigo Espinosa Bermeo, gerente del banco en ese entonces, la creación de un área que se encargara de todo lo vinculado a la cultura, es decir museos, publicaciones, investigación, y a eso le añadió el componente de Difusión Cultural. Es así que en 1978 se fundó el Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador con tres áreas: editorial y publicaciones, actividades culturales, e investigaciones (Molina 2007).

Desde la gestión de este centro a nivel museológico se promovió la creación de sedes de museos en Cuenca, Loja, Guayaquil, Esmeraldas y Manta. Aparecieron importantes publicaciones como la “Biblioteca clásica del pensamiento ecuatoriano” y la revista “Cultura” conjuntamente con la investigación y el rescate documental. También se crearon nuevas propuestas educativas y de socialización, como el bus museo, con el cual visitaron sectores alejados del país con maletas didácticas. Además, se impulsó a los Centros Culturales Independientes para mantener las tradiciones populares, el fortalecimiento de talleres para la difusión de oficios tradicionales y las “semanas culturales” como un programa de difusión de valores artísticos (Molina 2007).

Para el año de 1981, por el aumento de actividades culturales y proyectos de cada área éstas dejaron de funcionar en conjunto y Difusión Cultural se convirtió en la Gerencia de Difusión Cultural, con lo que tuvo mayor libertad para su gestión. Sus objetivos se vincularon

¹⁵ Funcionario del BCE, impulsor y posterior gerente del Departamento de Difusión y Cultura del BCE.

específicamente a impulsar los valores culturales del país mediante la investigación, valoración y difusión de todas las expresiones sociales: teatro, danza, música, plástica.

Se creó un programa que incluyó la creación de talleres para aproximar las artes a los sectores populares y para la profesionalización. Este último término genera confusiones porque la profesionalización como tal solo puede existir a partir de la educación formal¹⁶ cuyo alcance era limitado ya que muchos artistas de la época se habían formado de manera autodidacta o a partir de la experimentación colectiva y además tenían cierto rechazo por la formación académica dentro de la institución formal (Michelena 1984). En este sentido, la capacitación, a pesar de ser educación no formal, supuso una garantía para el acceso a mayores recursos y mejores condiciones laborales de los trabajadores de las artes al incursionar laboralmente como instructores.

Esto responde a políticas de desarrollo que destinaron un particular interés en la educación para generar Capital Humano, que alcanzaría su auge en la década de los noventa y con el cual postulaban se subsanarían otros problemas sociales como la pobreza o la delincuencia; ésta política supone que una persona preparada y con conocimientos podría acceder rápidamente a conseguir empleo, promover cohesión social y un ambiente armónico; educación es sinónimo de desarrollo, pero dentro de un sistema capitalista, habría que preguntarse qué tipo de desarrollo y para quién.

Además de los dos programas mencionados, estuvieron las “caravanas culturales” con las cuales los grupos artísticos recorrieron el país mostrando su trabajo (Banco Central del Ecuador 2007).

Según Tinajero (2011), esta ruta cultural establecida por el Banco Central del Ecuador cuestionaba la política de Ideología de la Cultura Nacional planteada desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana, porque promovía la “recuperación de la memoria” para pensar una nueva identidad no racista ni esencialista.

Ya no se trataba, por lo tanto, de “volver a tener patria”, sino de reintegrar la perdida unidad de un sujeto histórico que, por supuesto incluía al mundo indígena, cuyos meandros profundos se trataba de

¹⁶ En 1974, Edmundo Ribadeneira decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, crea la Escuela de Teatro en esta institución.

sacar a la luz: de la utopía de la patria [...] se había pasado ya a una nueva utopía de la nación mestiza, dialécticamente concebida como unidad de lo diverso y no, como antes, a manera de una imposible síntesis homogénea (Tinajero 2011, 37).

El Banco Central respondió a la perspectiva de utilizar a la cultura como un recurso estratégico para la consecución de otros fines. Su discurso oficial se fundamentó en la brújula de las políticas de la Organización de Naciones Unidas (“ONU”) sobre las críticas a los conceptos de progreso occidental. Así propusieron la noción de Desarrollo Humano, enfocado en potenciar las habilidades individuales y ofrecer condiciones de libertad necesarias para que cada sociedad exista a plenitud (Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo 1996).

Hay un giro en los conceptos de acceso y democratización que habían operado en décadas anteriores, de tal manera que la visión paternalista de “llevar la cultura” y proyectar discursos predeterminados, cambió en esta década en dirección de asegurar la participación activa de grupos, individuos y pueblos, que se convierten en gestores particulares para el desarrollo de su vida cultural a partir de sus propias dinámicas. Una transformación muy utilitaria porque, aunque reconoció la potencialidad en las diferencias locales, no planteó acciones estructurales.

Si bien una sociedad es capaz de agenciar sus propias alternativas de vida y existencia, esto se efectúa dentro de un sistema político y económico que determina las reglas del juego. Que las personas puedan, aprendan y gestionen sus posibilidades, no elimina la responsabilidad del Estado. Las luchas y el agenciamiento colectivo de la sociedad no debería ser una conquista ante los discursos y políticas oficiales, el reto es entender cómo se produce el diálogo entre la sociedad y las instituciones, con la responsabilidad que cada una posee; y, sobre todo, con qué intención actúa cada uno, condicionado por la voluntad individual y agenda personal de quien detente el poder, antes que guiados por una política institucional.

En este sentido, el BCE siguió el modelo imperante de desarrollo de la época y destinó capital humano y económico para el impulso de la cultura, especialmente para la preservación del patrimonio, visión propia de una institución estatal en pro de impulsar la identidad nacional. Para guiar estas acciones, en 1984 se creó el Plan Trienal de Desarrollo Cultural donde se reiteró que “muy difícil resulta hacer política económica cuando se desconoce un

país [...] mientras más rico sea nuestro conocimiento del pasado cultural, más sólido será nuestro futuro.” (Banco Central del Ecuador 2007, 220)

Lastimosamente, todas estas intenciones humanistas, como se cita constantemente en este documento, tuvieron muchos tropiezos por la intensa crítica que se hacía a la relación entre un banco y la cultura de un país, hubo una oposición activa a esta relación de fomento. Es por ello que en 1989 cuando se anunciaron las reformas a la institucionalidad del banco, “no faltó quien [...] empezara a preguntarse y cuestionar la permanencia de las actividades de orden cultural y social y sobre la utilidad de estas.” (Banco Central del Ecuador 2007, 225).

Un informe sobre los 80 años del BCE, publicado en 2007, analizó los beneficios que produjo la incidencia del banco en temas culturales, se reiteró su valiosa labor en la preservación, educación, formación, el fomento a artistas, fortalecer prácticas culturales y “algo tan importante [...] que el trabajo cultural ha fortalecido la imagen institucional del Banco sobre todo en sus tiempos más difíciles.” (Banco Central del Ecuador 2007, 235)

Esta afirmación nos ubica en un plano menos humanista e idealista, sin desmerecer la importancia que tuvieron estas áreas, otra de sus finalidades fue fortalecer la imagen del banco en una época de profunda crisis económica.

En 1992 se desprendió jurídicamente al Departamento de Cultura del BCE con la intención de crear una fundación de derecho privado, que hubiera requerido la privatización de los servicios públicos y la reducción del “Estado”, una práctica común en un contexto de crisis económica como en los 90; sin embargo, nunca se consolidó. Se intentó mantener alguna actividad cultural y se crearon programas para ser dirigidos desde Quito, Guayaquil y Cuenca, administrados a través de un Mecanismo de Procesos que agilizaría la organización desde los tres centros nacionales con un comité cultural nacional que aprobaría los proyectos. Pero nada de esto funcionó con la misma capacidad organizativa y de incidencia social inicial. Fue entonces el fin de una época que aportó, aunque con debilidades de política y gestión, con programas y acciones de fomento para dinamizar distintas áreas culturales del país, especialmente los museos.

En este proceso fue clave la figura de Francisco Aguirre Vásconez en su calidad de Director del Departamento de Difusión Cultural del BCE y en el fomento a las artes escénicas en la década de los 80, quien a pesar de tener un documento institucional como el Plan Trienal

de Desarrollo Cultural (que podría considerarse la política del BCE durante los años 80) en el cual se explicitó muy detalladamente que la prioridad del fomento cultural del banco debe dedicarse a las áreas de investigación, editorial, rescate documental y fortalecimiento de la red de bibliotecas a nivel nacional. Pero, jamás se mencionó una política de apoyo para las artes escénicas como la danza, el teatro o la música; aun así, Francisco Aguirre supo movilizar recursos económicos y humanos para estas áreas invisibilizadas en este plan.

Parecería que, para el BCE en la práctica, las artes escénicas no aportaban a fortalecer la identidad nacional y además presentaban gran dificultad de consumo por sus necesidades de condiciones particulares; o quizás, en el fondo, la política institucional quería mantener la elitización de este consumo y desligarlo de lo popular (Espinosa 1991). Por ello, desde el Centro de Investigación y Cultura “CIC” del Banco, del que era parte el área de Difusión Cultural, se indagaron justificaciones para financiar estos proyectos y plantear que la cultura es, por sobre todo, un acto político que se sostiene a partir de decisiones, acciones que reinterpretan, cuestionan o reafirman la realidad nacional y esa es uno de los principales valores de las artes escénicas (Espinosa 1991).

Aguirre debió justificar los motivos por los que el fomento para las artes escénicas era importante; insistió en que el arte es un movilizador social, un detonante para el pensamiento que se construye desde lo popular, deselitizando y democratizando recursos para su creación y consumo (Aguirre, 1986). Aguirre citó a Franz Fanon cuando mencionó: “La cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para descubrir, justificar y cantar la acción a través de la cual ese pueblo se ha constituido y mantenido.”

En este marco de política se efectuaron proyectos como las “Temporadas Culturales” en 1978 que consistieron en la difusión de todo tipo de arte y expresión cultural por varias provincias del país, así como también los “Programas de Difusión” que bajo la misma lógica buscaron desarrollar plataformas culturales en sectores más vulnerabilizados y olvidados socialmente: penitenciarías, orfanatos, etc. A partir de estos compartires, entre comunidad y trabajadores de las artes, se organizaron talleres en función de lo que se evidencia como requerimiento en cada lugar: hubo talleres de teatro (en los cuales personajes varios integrantes de la ATT fueron instructores), música, danza, títeres, literatura serigrafía, encuadernación. Fue tan fructífera su labor, que en el año de 1985 recibió el premio Ollantay,

otorgado por el Centro Latinoamericano de Investigaciones Teatrales, por reconocer a esta institución como la más destacada en Latinoamérica por su apoyo al teatro (Aguirre 1986).

Otro momento de gran representatividad durante su gestión es la difusión. En 1985, se inauguró el proyecto “Caravanas de Teatro Nacional”, donde todos los grupos que fueron capacitados con talleres, recorrieron el país mostrando su trabajo, por lo que recibieron un pago periódico. La Caravana de Teatro Nacional llegó a la ciudad de Manta, del 27 de septiembre al 1 de octubre y se presentaron los siguientes grupos: CLAM, La Oreja, Arlequín, Teatrino de los Comediantes, TAF, Saltimbanquis, Ollantay y por supuesto, el naciente grupo La Trinchera (BCE 1986).

Las acciones de fomento de Francisco Aguirre para las artes escénicas también podrían leerse como el producto de dos hechos: Él mismo fue actor durante su juventud y trabajó con Paco Tobar¹⁷, por otro lado su abuelo Francisco Aguirre Guarderas¹⁸, quien escribió “Receta para viajar”, considerado referente de la dramaturgia ecuatoriana (F. Aguirre 2018). Es decir que, de alguna forma, siempre estuvo vinculado al teatro y también al circuito de artistas de la época, por lo cual había una ventaja respecto a otros posibles administradores: él conocía el campo y las necesidades teatrales. Su capital cultural lo legitimó en el campo y permitió su accionar desde la institución, pero de ninguna manera esto responde a una política institucional sólida y a largo plazo del BCE; al contrario, responde exclusivamente a una política personal.

Esta es una característica decisiva al momento de crear una política, porque el desconocer cómo funciona el trabajo artístico teatral y sus procesos ha provocado que los administradores de instituciones culturales y la empresa privada, invisibilicen los recursos humanos, materiales y el tiempo que conlleva el montaje de una obra, es decir: el trabajo del actor (Ribadeneria 2018). Sin embargo, el riesgo radica en que estas acciones basadas en agendas y redes privadas se conviertan en políticas institucionales sin sustento técnico ni político para una intervención.

¹⁷ Fue poeta, dramaturgo, narrador, ensayista, periodista, crítico literario, diplomático y profesor universitario ecuatoriano. Está considerado como una de las figuras más relevantes de la literatura y el teatro ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁸ Dramaturgo quiteño que escribió dos reconocidas obras teatrales: “Receta para heredar” y “Receta para viajar”, la última representada en el teatro Sucre, en 1892.

Ahora bien, a partir de los antecedentes personales de Aguirre podríamos deducir que existió un interés personal por apoyar al teatro, que articulado a su pertenencia a una élite cultural, lo hizo poseedor de un vasto capital simbólico. Los mismos trabajadores del teatro lo catalogaron como un hombre de amplia y justa sensibilidad para apreciar el arte y apoyarla (Ribadeneria 2018).

De cierta forma, este mecenas ilustrado, que utilizó recursos públicos para su agenda personal, es la representación prototípica de lo que Bourdieu (1995) denomina “protector oficial de las artes”, que por su status político, económico, y su capital cultural, es capaz de generar reglas, donde lo subjetivo e interpersonal tiene mayor peso, y producir “una auténtica subordinación estructural, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo.” (Bourdieu 1995, 82). Es así como las relaciones sociales se tejen en una red de relaciones que excluyen y benefician a los trabajadores de las artes a partir del vínculo con “el mecenas”, quien aporta no únicamente con recursos económicos, sino también con relaciones personales que a su vez generan nuevas redes.

Sin embargo, pensar que la intención de fomento de Aguirre estuvo guiada únicamente por móviles altruistas es poco convincente. En este juego performático, su intención también fue de tipo personal, que produjo marcadas diferencias en los beneficios que cada actor recibió a partir del tipo de relaciones y afectos con el mecenas. Como se desprende de entrevistas realizadas a algunos trabajadores teatrales, Aguirre disfrutaba la bohemia de los círculos del arte y este espacio de fiesta se convirtió en el espacio privilegiado para la socialización, la elaboración de relaciones y tejido de redes.

Adriana Oña¹⁹ (2017) recuerda que estas prácticas provocaron profundos enfrentamientos y competencia, al no existir una política clara para la selección de proyectos: todo era muy intuitivo, “muy de recomendaciones y amistades porque él no tenía una política de acción, actuaba según lo que sentía, y eso impedía avizorar la proyección a futuro de cada proyecto”. A pesar de la crítica, este tipo de prácticas eran comunes en estas acciones de fomento porque “los mecenas no tienen políticas públicas. Sería una vergüenza para su libérrima magnanimidad. No hay camino... se hace camino al donar.” (Espinosa 1991, 50)

¹⁹ Fundadora del grupo teatral “Los Saltimbanquis” que se desarrolla a partir de investigaciones sobre teatro antropológico. Ha sido la creadora de un lenguaje escénico basado en las culturas andinas y las fiestas. Reconocida por su vinculación al método de creación colectiva y por su ideología de izquierda, que la llevó a ser parte de organizaciones artístico políticas como la Coordinadora de Artistas Populares (“CAP”).

La importancia del Departamento de Cultura del Banco Central aún es visible en la actualidad porque impulsó el trabajo de quienes luego se convertirían en referentes para las artes escénicas como el grupo teatral Malayerba²⁰, La Trinchera²¹, Susana Reyes²² y Wilson Pico²³ entre los más destacados. Además, debido a la cercanía con los trabajadores del arte, sobre todo con la Asociación de Trabajadores del Teatro (“ATT”) y sectores populares, el Departamento de Cultura activó una democracia participativa que a su vez promovió niveles de agenciamiento artístico (Espinosa 1991).

1.2.3 La Asociación de Trabajadores del Teatro “ATT” y su obra: ¿A organizarnos?

Durante las décadas de los 60 y 70, el “Nuevo Teatro” era la máxima expresión de la vinculación entre teatro y política. El movimiento cuestionó la ideología imperante, la moral hegemónica y la identidad reducida al proyecto de identidad nacional mestiza. Por ello, el espacio público fue su escenario primordial para vincularse con la gente y promover una postura crítica ante el sistema y así forjaron el imaginario de las características políticas que debía tener un artista (Aristizábal 2010).

En los ochenta se develan otros actores culturales diversos e identidades colectivas que antes habían sido invisibilizadas por una política cultural centrada en el nacionalismo y el mestizaje (Parga 1991). Todo esto impulsó una potente crítica ideológica a las propias trincheras de enunciación política, y el teatro, que había estado íntimamente ligado a los procesos políticos de izquierda ecuatorianos, cuestionó que la creación únicamente existiera bajo estas formas militantes que no potenciaban los lenguajes creativos y muchas veces sujetas a las direcciones de las necesidades del partido.

Así se produjo una fractura estética con el teatro cuya prioridad era la vocación política, esto provocó el apareamiento del “Teatro Experimental” como plataforma para sistematizar los procesos teatrales que ya se realizaban en el país, y también como una

²⁰ Grupo teatral que nació en Quito en 1980, fundado por los actores argentinos Susana Pautaso, Arístides Vargas y la actriz española Rosario Francés.

²¹ Grupo de teatro manabita creado en 1982 a partir de un grupo de teatro del colegio “5 de Junio” y dirigido por el maestro Bolívar Andrade.

²² Figura de la danza nacional, creadora del Butoh de los Andes.

²³ Pionero de la danza contemporánea ecuatoriana.

respuesta al modelo capitalista y la mercantilización del teatro, reflejada sobre todo en el contenido artístico reducido a espectáculo de entretenimiento en la televisión.

Este teatro le apostó a la investigación y la experimentación centradas en el trabajo del actor como creador y no únicamente como intérprete. Integró nuevas técnicas que diluyeron las marcadas fronteras entre teatro, danza, artes plásticas y música. Con todos estos insumos le dedicó especial importancia a la formación y las experiencias, impulsó propuestas pedagógicas para potenciar la acción, así como una ética capaz de dar respuestas a estas nuevas necesidades dentro y fuera de la escena (Aristizábal 2010).

De esta manera y ante la imposición de políticas neoliberales en todas las áreas sociales, los hacedores de las artes y otros agentes sociales tuvieron que enfrentarlas, al tiempo que adoptaron una clara posición política encausada en la búsqueda de estéticas y lenguajes artísticos nuevos y coherentes con el panorama social. Así apareció en 1979 la Asociación de Trabajadores del Teatro, aun vinculada a la propuesta ideológica de los procesos revolucionarios de la década del 60 y 70. Su principal intención fue consolidar un movimiento de Teatro Nacional y luchar por la consecución de derechos colectivos como afiliación al seguro, carnet laboral, promover la creación de espacios para la producción teatral y capacitaciones.

En 1983, con el apoyo del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, la ATT realizó el Primer Encuentro de Teatro Ecuatoriano donde se debatió la importancia de reconocer a todos los agentes (críticos, dramaturgos, iluministas, vestuaristas, público, etc.) que integran el proceso para la creación del hecho escénico y así como también debatir sobre los problemas que aquejaban este campo cultural: un área artística desmerecida por el Estado y que reflejaba ese desinterés en la falta de infraestructura para ensayos y presentaciones, así como falta de recursos para montajes. También se expuso una controversial postura ante de profesionalización, porque para algunos actores como Arístides Vargas²⁴ o Carlos Michelena²⁵ no era preciso una escuela formal para preparar actores. Se evidenció que tampoco existían espacios especializados para difundir y hablar de teatro en los medios de comunicación. Y por último, se analizó la problemática del tiempo de

²⁴Dramaturgo, director y actor argentino, fundador del grupo Malayerba y radicado en Ecuador desde 1975.

²⁵ Creador del grupo “Teatro de la Calle” con el cual explora lenguajes cotidianos y comunes para hacer teatro en el espacio público. Actualmente es uno de los mayores referentes del teatro de calle.

producción teatral y la imposibilidad de dedicarse exclusivamente a esta actividad, cuyos efectos eran la débil formación de públicos al no existir una cartelera variada y constante de obras (Cordero 1984).

Además de ser un diagnóstico, este encuentro también aportó al gremio reflexiones sobre las divergencias entre profesionalización y educación no formal. Aunque ambas se resumen en la necesidad de prepararse técnicamente y muestran el inicio del giro que ocurrirá en la década de los noventa con la formación especializada, técnica y la división de los roles profesionales. Sin embargo, ésta lógica no funcionaba en el teatro ecuatoriano “quien quiere ser actor debe ser también muchas otras cosas: utilero, luminotécnico, sonidista, dibujante, barredor, diseñador y guionista, entre una serie de etcéteras posibles. La división del trabajo teatral aquí y en nuestras circunstancias es, por lo pronto, una quimera” (Cordero 1984, 22)

Posterior al encuentro, el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central acogió estas reflexiones y a partir del año siguiente propuso una serie de talleres de formación con Christopher Baumann²⁶, Tamara Navas²⁷ y Charo Francés²⁸ con Arístides Vargas a la cabeza.

Es preciso entender que únicamente la profesionalización, es decir, el estudio sistemático y la obtención de un título permiten hablar de precarización laboral. Según Jaron Rowan (2010), al convertir a la cultura en un recurso en la década de los noventa, el Estado trató de resolver la problemática laboral de este sector mediante el fomento de emprendimientos culturales, microempresas y el trabajo autónomo. Por otro lado, la clase trabajadora que ingresó a la universidad buscó nuevas formas de trabajo que asignara el valor y el sentido justo a los conocimientos y aptitudes adquiridos. Pero contradictoriamente, esta fuga del trabajo formal decantó en una profunda precarización. El éxito de un buen emprendizaje²⁹, dentro discurso neoliberal, depende del nivel de profesionalización del agente, ya no del sector cultural ni de las políticas estatales. Por ello, mientras sus agentes culturales se convierten en emprendedores que deben gestionar su trabajo sin estabilidad

²⁶ Actor alemán de larga trayectoria artística y formativa que llega a Ecuador en 1984. Integra los grupos de talleristas que Francisco Aguirre reúne desde el BCE para la formación de actores en provincias como Quito, Guayaquil, Cuenca y Manta.

²⁷ Actriz manabita con formación teatral en Alemania, es reconocida por su obra “Informe para una Academia”.

²⁸ Actriz española fundadora del grupo teatral Malayerba en 1979, en la ciudad de Quito.

²⁹ Rowan acuña este concepto para categorizar al emprendedor cultural que aparece a mediados de la década de los noventa junto con las Industrias Creativas.

alguna: seguro social, bonificaciones, horarios y estabilidad, todas las facetas de la vida se economizan y todo se vuelve un recurso, no hay límites entre el trabajo y la vida privada y se debe gestionar una constante incertidumbre como sinónimo de libertad (Rowan 2010).

Sin embargo, la situación en los ochenta no respondió en sentido estricto a un trabajo precario, pues la mayoría de artistas se formaron de manera empírica, intuitiva o a partir del intercambio colectivo; para ellos, su ejercicio teatral no era un trabajo precario, sino un trabajo no reconocido como trabajo, y sin condiciones dignas para ejercerlo. Por ello la lucha principal para movilizar al gremio se basó en concientizar que todo artista escénico es un trabajador. Se cuestionó que la profesionalización sea dada únicamente por el título que concede la educación formal, porque esto no garantiza calidad ni reflexión. Un verdadero profesional es aquel capaz de ser lo suficientemente crítico para leer la realidad y develarla (A. Vargas 1984).

Justamente para ese año se aplicó la Ley de Cultura, que determinó la creación de FONCULTURA, un fondo de créditos reembolsables y no reembolsables. No se pudo acceder a registros en archivos del BCE, Ministerio de Cultura ni Ministerio de Educación sobre cómo funcionó este fondo para las artes escénicas durante esta década, por ello nos permitiremos inferir a partir de las memorias Natasha Salguero³⁰, quien trabajó para esta institución durante la década de los noventa. Se trata de una aproximación empírica a lo que pudo ser este panorama.

Según Salguero, para aplicar a este crédito se necesitaba tener un proyecto capaz de reembolsar económicamente la totalidad del préstamo concedido, aunque también existían porcentajes a manera de bonos que se añadían como estímulo al préstamo y que no debían ser devueltos; pero, en ambos casos, la asignación de la cantidad dependía de las referencias personales y contactos dentro de la institución. Sin embargo, la mayoría de proyectos no cumplían con este requisito, porque a pesar de que el consumo artístico se había acrecentado a partir del boom petrolero en los 70, la poca permanencia de espectáculos en la escena local y la gratuidad, no había formado ni fortalecido al público existente, por lo cual no se podía asegurar una devolución del préstamo.

³⁰ Natasha Salguero es una novelista, ensayista, poeta y periodista ecuatoriana. La primera mujer ganadora del Premio Aurelio Espinosa Pólit en 1989 por su novela *Azulinas*.

Además, el trámite burocrático para obtener un crédito exigía una gran inversión de tiempo, al cual los trabajadores artísticos no estaban acostumbrados y no buscaban sumarse, sobre todo porque se conocía que los beneficiarios predilectos de los proyectos eran personas allegadas al régimen del presidente Febres Cordero (Salguero 2018), radicalmente opuesto a las posturas ideológicas de la mayoría de los artistas escénicos de la ATT. Por otro lado, conseguir financiamiento a partir del Departamento de Difusión Cultural del BCE era más sencillo, porque más allá de la calidad artística con la que ya contaban varias agrupaciones, sobre todo se requería de habilidades sociales para acercarse al mecenas.

Aplicar a estos créditos era aceptar condiciones injustas porque al ser un préstamo ellos debían crear un proyecto escénico que genere ingresos en una época de gran crisis económica y la ausencia de un público dispuesto a pagar por ver teatro. La gratuidad era la única forma de generar públicos (Baumann 2018), acceder a préstamos en estas condiciones era algo absurdo, y por otro lado no eran claros los procedimientos para la selección (Oña 2017). De hecho, las irregularidades sobre el manejo de FONCULTURA no se hicieron esperar y se le acusó por un sobregiro de 18 millones de sucres: “los directivos que manejaron los fondos de FONCULTURA no actuaron con criterios técnicos ni en base a estudios culturales, sino más bien con criterios políticos [...] se entregó dinero a cualquier organismo o institución que lo solicitaba sin priorizar las verdaderas necesidades que se presentan en el ámbito cultural” (Diario El Mercurio 1988).

En respuesta a la necesidad de financiamiento, pero contrario a las políticas de FONCULTURA, el Departamento de Difusión Cultural del BCE creó en 1985 un fondo destinado al impulso de grupos teatrales pertenecientes a la Asociación de Trabajadores de Teatro (ATT) a partir de préstamos no reembolsables. En un primer momento, la posibilidad de llevar esta iniciativa hasta convertirla en una política de Estado movilizó a todos los integrantes de la ATT y fortaleció los objetivos gremiales (Pérez 1986). Esta era la mejor propuesta para financiar montajes ya que no requería un trámite burocrático sino la presentación de una propuesta artística creativa y de calidad, pero sobre todo estos criterios estaban circunscritos exclusivamente al gusto y apreciación artística de Francisco Aguirre, además de los vínculos personales con las personas cercanas al Departamento de Difusión Cultural, pues no había criterios explícitos ni una política clara.

Ahora vamos a utilizar al testimonio según lo plantea Beatriz Sarlo (2005), como una herramienta para conocer esa época a partir de la subjetividad y los recuerdos de algunos de sus actores, es decir que no son hechos comprobados, sino una perspectiva subjetiva que a su vez debe ser interrogada al estar atravesada en sí misma por las mediaciones personales de los entrevistados.

Adriana Oña recuerda que, por estas preferencias personales hacia algunos actores y actrices, el gremio propuso la creación de comisiones y un reglamento para organizar la relación con el BCE de acuerdo a las necesidades colectivas y así administrar los beneficios económicos sin que se asignen de manera personal a los grupos. Ella no recuerda cuántos comités hubo, pero sí al probable causante de la desintegración inicial de la ATT: la Comisión de Capacitación, integrada por Charo Francés y Arístides Vargas, quienes plantearon hacer un diagnóstico inicial sobre los grupos. Según Yolanda Acosta³¹, esta fue una estrategia para reafirmar una infundida superioridad del grupo Malayerba y así convertirse en los elegidos para capacitar al resto; la intención inicial de repartir orgánicamente los recursos se desplomó y todo se canalizó para esta agrupación.

Estos dos actores, provenientes de España y Argentina respectivamente, habían llegado a Ecuador a finales de los setenta huyendo de la crisis política de sus países. Además de su calidad actuarial, ellos también tenían una particular vinculación con el Departamento de Difusión Cultural, ya que el esposo de Charo Francés, el antropólogo ecuatoriano Ramiro Navarrete, era uno de colaboradores de Francisco Aguirre. Tras ser capacitadores teatrales a nivel nacional -con lo cual llegaron a Manta y conocieron al grupo La Trinchera-, se convirtieron en los presidentes de la ATT, y bajo esta dirección consiguieron una serie de contactos internacionales que posteriormente se convirtió en la base de su gestión y fomento para sus proyectos (Acosta y Oña 2018).

Estos testimonios exponen un campo de producción teatral velado sobre todo por una constante competencia. El escenario, donde los privilegios y las jerarquías en función de las redes familiares y de amistades son determinantes para el impulso de un proyecto artístico. Cabe recalcar que el grupo Malayerba es un referente para la escena teatral latinoamericana, a diferencia de otras agrupaciones que también fueron parte de esta misma organización, pero

³¹ Se considera una de las actrices más antiguas del país. Su formación la realizó junto al Teatro Experimental de Cali a partir del trabajo con el método de acción colectiva en Colombia, y tras su regreso a Ecuador, en 1978, se integra como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador.

además de la calidad de su lenguaje artístico, dramaturgia y puesta en escena, es probable que el tejido de estas redes iniciales haya impulsado esa trayectoria.

En resumen, esta organización intentó transformar el statu quo basado en su intención por impulsar el movimiento teatral del Ecuador a pesar de las condiciones adversas para su existencia. Aunque estas condiciones también incidieron en el accionar interno de la ATT, donde los egos marcaron trayectorias y astucias para generar tácticas y así obtener más beneficios personales que colectivos, en una constante competencia disfrazada bajo la relación gremial con el BCE.

Mientras que el Banco fomentó las artes escénicas a partir de la democratización en la formación, producción y consumo, también buscó otros beneficios como el fortalecimiento de la imagen institucional; y a menor nivel, también la imagen personal de sus directores que al convertirse en mecenas adquirieron prestigio social y capital simbólico social.

Para el Banco Central, el no apoyar a las artes escénicas no hubiera representado una gran pérdida en su proyecto cultural que se sostenía prioritariamente a partir del museo, investigaciones y publicaciones. Como se mencionó anteriormente, el teatro fue desplazado a segundo plano al no responder al enaltecimiento de la identidad nacional como sucedió con las artes plásticas y la literatura, ampliamente visibilizadas desde el proyecto de Benjamín Carrión con la CCE. La prioridad del BCE fue invertir en bienes culturales materiales como las colecciones del museo, que significaban la posesión de un bien económico, pero el teatro era una inversión intangible que no se podía poseer. Por todo esto, se debe remarcar la importancia de la gestión de Francisco Aguirre para las artes escénicas (Salguero, 2018).

Este mecenas ilustrado incidió radicalmente en la formación y consolidación de artistas como Susana Reyes o Wilson Pico en la danza (Baumann 2018) y grupos teatrales como Malayerba y La Trinchera.

Para los trabajadores del teatro, el no cumplir el deseo dentro de la escena anula su existencia. En esta escena funambulista, su motivación es vital: hacer teatro y vivir de ese trabajo. Ninguna otra opción era tan accesible en la década de los ochenta como el fomento del BCE, esto llevó a varios de los trabajadores el accionar todos sus recursos para generar capital social y potenciar sus redes. Estos funambulistas transitaron en la cuerda floja de sus relaciones con el BCE. No todos consiguieron mantenerse en pie. El equilibrio requiere de astucias, máscaras y atender al código; todo esto posibilita el juntar otras redes para

sostenerse. Por ello, en el siguiente capítulo, seguiremos tejiendo cómo se construye esta matriz que luego será la base de los modos de gestión del grupo La Trinchera en la ciudad de Manta.

Capítulo dos
¿Por amor al teatro?:
afectos, astucias y efectos que sostienen los hilos de
la cuerda floja

Según Bourdieu (1995), el campo de producción cultural es un espacio de varias fuerzas en tensión –los hilos que tensan la cuerda floja- que definen las reglas del juego de los agentes involucrados. Su principal característica es la inestabilidad, así que para transitarla se requiere que los funambulistas/trabajadores escénicos, logren cierto equilibrio dada la condición móvil del campo. Sus posiciones no son fijas, por lo tanto, un extremo puede ser desatado y prolongado hacia otra dirección, cambiar de altura o incluso retirarse por completo; pero esto no depende exclusivamente de los funambulistas, sino de las dinámicas y relaciones entre otros agentes culturales y el marco de políticas que los contiene. Además del equilibrio, la astucia de los funambulistas consiste en reconocer todos los hilos que tensan esta cuerda floja extendida en el campo y entrenarse en dominar los artilugios para transitarla; pero, sobre todo, conocer hacia donde saltar si una cuerda se retira de este tejido que se proyecta en múltiples direcciones.

En este capítulo, se analizará la proyección de estas redes desde la ciudad de Quito hacia el puerto de Manta, y cómo su aporte influyó en la conformación y existencia del grupo teatral La Trinchera, uno de los grupos más importantes en la escena teatral del país por la calidad actoral de sus propuestas escénicas, que los ha llevado a recorrer varios festivales internacionales. Además, son fundadores del Primer Festival Internacional de Teatro del Ecuador, con lo cual acumularon mayor capital simbólico como agentes.

En este trayecto se evidenciará como las redes son fundamentales para garantizar la existencia de un agente dentro del campo de producción teatral en Ecuador. Se diferencian los tipos de hilos y las intenciones con las que se proyectan y sostienen, mostrando que las redes tejidas por afectos y astucias son la táctica central de esta gestión.

En el primer capítulo se expusieron los motivos, por los cuales el teatro no fue considerado una de las actividades artísticas predilectas para potenciar el discurso de identidad nacional, que detentaban las instituciones culturales como el Banco Central del Ecuador y la Casa de la Cultura en la década de los ochenta; contrario a lo que ocurrió con el apoyo para las artes plásticas y la literatura. Este contexto generó ciertas condiciones particulares, o condiciones de posibilidad, como la presencia de los mecenas Francisco Aguirre y Medardo Mora, que fueron aprovechadas por los trabajadores de las artes escénicas; y es lo que Michel de Certeau denomina las ventajas del débil.

Según este autor, el hablar desde un lugar sin poder produce la ventaja de no ser visto, la posibilidad de moverse en libertad entre los intersticios del gran acto performático y del sistema que lo sostiene, siempre alerta para aprovechar cualquier instante que pudiera ofrecerle un beneficio.

Este no lugar, permite sin duda la movilidad, pero con la docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta (De Certeau 1979, 43).

La astucia es el motor de la táctica, siendo ésta una utilización hábil y creativa del tiempo, de las circunstancias, de la ausencia de poder. En este sentido, los mecanismos de regulación performática, las tácticas que aprehendemos y desarrollamos para adecuar nuestro actuar en el mundo dentro de los marcos normativos, es la astucia de saber qué, pero sobre todo cómo actuar según el requerimiento de la situación para no ser sancionado (Butler 2000) o para recibir beneficios. Para sobrevivir.

Las condiciones de posibilidad de esta época, incidieron en la necesidad de construir máscaras que otorgaran movilidad en el campo de gestión teatral. Esto los llevó a enfrentarse con los discursos romantizados de su práctica, idealizada desde el amor la libertad, la paz, etc. Las astucias que debieron desarrollar para existir, pusieron en escena otros motores importantes para la acción humana, usualmente invisibilizados en la práctica artística, como el error, el egoísmo, la vanidad.

Por lo tanto, una acción performática también está atravesada por astucias para resistir y existir; siguiendo a Yúdice (2002), la gestión cultural para las artes escénicas es una acción performática, donde el sujeto está constantemente escindido entre lo que necesita hacer para sobrevivir; es decir, imponerse máscaras e improvisar, a la par de lo que realmente puede sentir o no. Estos actos performáticos sostenidos desde la astucia generan redes de contacto.

Sin una política estatal o institucional que formule lineamientos, las astucias se movieron en el plano de lo personal y emocional, provocando una gestión frágil e inestable que dependía únicamente de la intención personal de quien las asignaba, en este caso, de Francisco Aguirre desde el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. Y es precisamente esta gestión inestable la que provocó las astucias de los trabajadores de las artes, ellos la convirtieron en una oportunidad, porque “mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias” (De Certeau 1979, 43).

La intención de este capítulo, es mostrar que el trabajo artístico y cultural requiere la presencia de redes como insumo irremplazable para sostener su proceso y garantizar la adquisición de capital social, cultural y económico; sobre todo en contextos donde, debido a la ausencia de políticas estatales, el agenciamiento individual y colectivo es una táctica para crear una plataforma de acción mediante el uso de redes. Esto garantiza el intercambio y también muestra la existencia e injerencia de los agentes en el campo de producción cultural.

Sin embargo, este complejo entramado de redes -indispensables para la gestión- ponen en tensión el discurso de autonomía que se debatía en los ochenta en el gremio teatral, cuyo postulado fundamental era la no dependencia hacia cualquier institución estatal o privada, en favor de la libertad creativa y política de los actores (Michelena 1984).

Pero incluso el concepto de libertad creativa es discutible. Según Bourdieu (1995), ésta existe en cierta medida y sólo en relación a las reglas internas que regulan la producción de un campo artístico. Seguir estas reglas otorga legitimidad dentro del campo para cuestionarlas, pero ésta solo existe previo un proceso de sujeción a las normas estéticas, conceptuales, etc. De igual forma sucede con la cadena de producción, para Becket (2008) el mundo del arte se constituye a partir de una red de personas organizadas por conocimientos colectivos. La autonomía es una mentira que enarbola y sacraliza al arte, como si ésta no integrara todas las formas de existencia y producción en el mundo.

Ahora bien, en función de entender cómo actúan las redes, producto de la astucia en torno a las condiciones de posibilidad de la época, primero hay que diferenciarlas del clientelismo. Ambas suelen ser confundidas porque permiten acceder a recursos sociales como información, dinero o poder.

El clientelismo es crear una relación política entre el Estado y la sociedad, no necesariamente amistosa ni de dependencia, que beneficia a ambos actores mediante la complementariedad de intercambios. Esta relación es muy particular porque obtiene un favor que no se conseguiría sin esta relación, aun así todo agente puede ser reemplazado por otro, lo que genera un alto nivel de competencia (Günes- Ayata 1994).

En tanto que las redes, se tejen sobre todo por niveles de amistad y afectos; de hecho, según Granovetter (1973), las redes se sostienen mediante lazos fuertes que constituyen las relaciones entre amigos cercanos, el núcleo donde se toman las decisiones. Mientras que los lazos débiles son los puentes que expanden los contactos del núcleo central hacia las periferias y permiten obtener información e incidir fuera del circuito de lazos fuertes, para su vez crear nuevos nodos. Esta teoría de redes analiza la influencia que existe entre los actores individuales y la estructura social a la que pertenecen. Las redes muestran las relaciones y todas las posibilidades de movimiento entre ellas, sin desmerecer a ninguno de sus agentes. Por lo tanto, no existe una competencia frontal, todos tienen algo que aportar y eso se reconoce como legítimo.

Aun así, la capacidad de desplazarse por ciertos hilos y ser parte de una red, es un privilegio que se obtiene manejando “[...] posesiones, es decir, el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza y el capital bajo sus diversas formas, económica, cultural, social, constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito del juego” (Bourdieu 1995, 28).

Para el caso del grupo La Trinchera, su condición periférica – categoría con la cual ellos se definen al reconocerse distantes de los centros de producción artística- aportó en gran medida a la consecución de privilegios dentro de las redes artísticas del país y del continente. Su ubicación geográfica y la ausencia de producción artística en ese lugar, convirtió a este puerto en un espacio de libertad para desarrollar una hegemonía por ausencia. Fue un espacio de encuentro y de posibilidades para explorar sus propias temáticas y universos creativos, que desbordan en la poética de sus obras; además, les permitió estar en contacto con agentes

de diversos contextos sociales y artísticos, con lo que lograron expandir su red de lazos débiles y consolidar su red de afectos íntimos, mientras fortalecían su prestigio y centralidad en esta red.

Su performatividad estratégica (Yúdice 2002) consistió en obtener ventajas mediante el uso de los discursos que los excluían, en este caso su periferia: así afirmaron su voluntad, su agencia y su astucia (De Certeau 1979). A partir de estas tácticas, además de un fecundo desarrollo artístico, La Trinchera logró convertirse en un agente capaz de extender su propia cuerda floja para que otros se desplacen por ella, e influir con reglas dentro de la red en el ámbito local del campo de producción teatral.

2.1 Una universidad que navega hacia el puerto

Manta ha estado históricamente asociada a la pesca, los servicios portuarios, el desarrollo industrial, la agroexportación y un intenso movimiento comercial (Quiñonez 2005). Pero, según Tatiana Hidrovo³² (2018), esta ciudad nunca destacó por su actividad artística, que apenas empezó a despuntar en la década de los ochenta, cuando la producción de café –principal producto de exportación de la región–, se redujo por la masiva exportación de petróleo, hecho que desencadenó una profunda crisis social en Portoviejo, la capital de la provincia y centro de la actividad artística. Manta, sin embargo, había mantenido cierta estabilidad por su condición de puerto, y rápidamente se convirtió en el nuevo destino para trasladar o inaugurar proyectos educativos, culturales y artísticos, como La Flor de Septiembre y la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí.

Esta podría ser una de las razones que motivó a Medardo Mora³³ a fundar la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (“ULEAM”) en 1985. Este personaje es fundamental en la matriz cultural y artística de la provincia, porque su política cultural, que también integró al mecenazgo como una práctica, garantizó cierta continuidad a los proyectos artísticos al vincular a los trabajadores escénicos a la universidad.

³² Escritora, política, docente universitaria, investigadora, historiadora y política portovejense. Asambleísta Constituyente en el período 2007-2008. Hija del escritor Horacio Hidrovo, quien fue Director del Departamento de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la ULEAM.

³³ Dr. en Jurisprudencia, rector fundador de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ex alcalde de Manta, presidente del CONEUP y luego CONESUP (Consejo de universidades y escuelas politécnicas) por dos períodos en 1994 y 2000. Dr. Honoris causa de la Universidad Alfredo Pérez Guerrero de Quito, Uruguay; y de la Universidad del Mar de Chile. Considerado como un referente en la educación ecuatoriana.

Con el título de promotores culturales de teatro, su labor consistió en difundir el quehacer teatral en la ciudad de Manta, a través de festivales intercolegiales, talleres de formación, administración del Teatro Chusig y la gestión del Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro.

Medardo Mora formó un personal dedicado al quehacer cultural para intervenir en diferentes contextos socio-económicos y educativos, en función del reconocimiento de la universidad como un agente responsable de aportar e incidir en la sociedad. Su gestión cultural siguió la corriente de la época sobre el debate por el derecho a la cultura, que en teoría, garantizaba la participación en la vida cultural, protección, desarrollo y difusión de ciencia y cultura; la responsabilidad del Estado y sus instituciones era asegurar estas condiciones con el fin de alcanzar la democratización cultural; una perspectiva paternalista que promovía la cultura basada en el extensionista, es decir “llevar cultura” (UNESCO 1987).

El Departamento de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la ULEAM, desde donde se diseminó esta política, fue creado para dar continuidad a proyectos como “La Flor de Septiembre³⁴” (de la cual hablaremos en el siguiente capítulo) creada y dirigida por Horacio Hidrovo³⁵, que además de su fecunda trayectoria como escritor, tenía una fraterna amistad con Medardo Mora, quien influyó para que Hidrovo se convirtiera en el Director de ésta Área.

La Universidad Laica Eloy Alfaro se creó en el período en el que Medardo Mora fue congresista por el partido Liberal Radical Ecuatoriano. En 1983 presentó la propuesta de proyecto de ley ante el Congreso Nacional, a pesar de la negación política de esa década para crear nuevos centros universitarios. Aun así, en 1985 se convirtió en ley, se creó esta Universidad y se reafirmó que esta institución sería pública, a pesar de las presiones del presidente León Febres Cordero por impedirlo.

³⁴ Considerado como un referente cultural y artístico para la cultura Manabita, en el 2017 este festival inició el proceso para ser declarado Patrimonio Inmaterial del Ecuador (EL DIARIO 2017).

³⁵ Poeta, escritor, profesor y promotor cultural. Fundador del Festival Flor de Septiembre en Portoviejo. Hijo del poeta Horacio Hidrovo Velásquez. En 2009 recibió el Premio Nacional de Ecuador " Premio Eugenio Espejo " en la categoría de Actividades Culturales. Director el núcleo de Portoviejo de la CCE entre 1976 y 1980.

En estas circunstancias nace la ULEAM, con un presupuesto del Estado de alrededor de nueve millones de sucres anuales para su funcionamiento; de los cuales, según su propia información, se invirtió gran cantidad para la promoción cultural y el teatro a través del Departamento de Relaciones Públicas de la Universidad Laica Eloy Alfaro Manabí (Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí 2010). Sin embargo, como es común en este tipo de asignaciones presupuestarias para la cultura, no hay registro exacto de cuáles fueron esos montos en los archivos de esta institución. De cualquier manera, esta inversión en cultura inauguró las condiciones de posibilidad de una época que edificó el campo de producción teatral en el puerto de Manta, y realizó una de las principales demandas del gremio teatral quiteño: contar con espacios para ensayo y difusión, además del reconocimiento del tiempo y recursos económicos para un trabajo digno de las artes.

2.2 El momento exacto y el lugar preciso: La Asociación de Trabajadores del Teatro (“ATT”), La Trinchera y el Banco Central del Ecuador (“BCE”)

Se mencionó en el capítulo anterior que una de las acciones más destacadas que realizó la ATT fue el I Encuentro de Teatro Ecuatoriano en 1983, porque sirvió como diagnóstico sobre la situación de la escena teatral, pero también fue el espacio de encuentro e intercambio entre agentes culturales.

Para Nixon García (2018), este espacio fue significativo porque conocieron a todos los trabajadores del teatro de la ciudad de Quito; pero para que eso ocurriera hubo un preámbulo. En 1982, La Trinchera viajó a Quito para presentarse con su obra “El tejedor de sueños”, en un evento político organizado por el Movimiento Popular Democrático, contacto que se obtuvo gracias a los contactos políticos del profesor Bolívar Andrade.

En esta primera visita a Quito conocieron a Lucho Martínez³⁶, quien les dio un breve taller y aportó a mejorar la obra, Pepe Morán³⁷ les regaló su primer libro de Stanislavsky sobre técnica teatral y además consiguieron asistir como oyentes a los talleres que dictaba

³⁶ Fundador y director del grupo teatral Matraka. Luis Martínez fue integrante de los grupos teatrales de la CCE dirigidos por Fabio Pacchioni- técnico de la UNESCO- en 1964.

³⁷ Actor ecuatoriano y narrador desde el 2004. Ha trabajado en producciones de teatro, radio, cine y televisión como actor, director o dramaturgo. Inició su trayectoria junto al grupo TAF, dirigido por Diego Pérez. En 1987 integró el Teatro de la Carpa, junto a Christopher Baumann, Tamara Navas y Wolframio Benavides.

Atahualpa del Chioppo³⁸ en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (“CCE”). Eso influyó para que adquirieran otra perspectiva sobre el teatro (Zambrano, 2018) y sobre el trabajo colectivo, porque al ser los primeros años del sueño gremial de la ATT, hubo un clima de solidaridad y serio compromiso con el teatro (García 2018).

Son muchos los teatreros con quienes entraron en contacto, pero los agentes más trascendentales para proyectar la red hacia Manta fueron el grupo Malayerba y Francisco Aguirre, Director del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central.

Para 1985, se iniciaron los talleres de capacitación auspiciados por el BCE y dirigidos por Aristides Vargas y Charo Francés del grupo Malayerba, a los que se juntaron Tamara Navas –actriz manabita- y su esposo Christoph Baumann, una joven pareja de actores que habían llegado desde Alemania. Ellos fueron el equipo base para las capacitaciones que se dictaron en varias provincias como Santo Domingo, Guayas, Manabí y Pichincha. Según Adriana Oña (2017) por la fractura que ya existía dentro del gremio teatral, los integrantes de la ATT poco a poco fueron abandonando las capacitaciones. Según su testimonio, esta situación favoreció la cercanía con La Trinchera, un grupo joven y sin experiencia que necesitaba maestros.

Este año fue particularmente importante para La Trinchera, porque además de las capacitaciones, otras redes empezaron a formarse. Según Nixon García (2018), uno de sus mayores aciertos fue reunir a Medardo Mora y a Francisco Aguirre para que financiaran un proyecto de apoyo a las artes: danza, artes plásticas, literatura y teatro, para promover artísticamente a la ciudad. En esta misma línea, la ULEAM creó el Departamento de Promoción Cultural y Extensión Universitaria, al que vinculó a la Trinchera con su política de formación de promotores culturales, cuyo trabajo consistió en dictar talleres de teatro en colegios y crear festivales intercolegiales; esto aseguró un salario mensual para La Trinchera (N. García 2018) y la posibilidad de construir una imagen como artistas al ser los únicos trabajadores de teatro en Manta y además contar con el amparo de la ULEAM.

Durante la década de los 80 el concepto de promotor cultural era imperante; esta persona se dedicaba a impulsar proyectos culturales y políticos que beneficiaran a la comunidad e incidieran en el desarrollo socio-cultural para un proceso de transformación

³⁸ Poeta, director teatral y escritor uruguayo. En 1936 crea el grupo teatral La Isla de los Niños, para explorar la sensibilidad infantil y formar espectadores utilizando como plataforma la escuela. Fundador del grupo El Galpón en 1949.

social (A. Colombres 1997). En la década de los noventa fue reemplazado por el de gestor cultural, que implicó un desplazamiento en el imaginario sobre la cultura y las gestiones comunitarias y políticas desde su lugar de enunciación. Proyectado en un contexto de reformas neoliberales y políticas basadas en el Desarrollo Humano, los gestores culturales diseminaron el discurso de autonomía y emprendimiento, mientras se despolitizaba su práctica cultural y artística (De la Vega 2016).

Como se mencionó en el primer capítulo, en la Costa era común que los comerciantes apoyaran las actividades artísticas y culturales por beneficios publicitarios y también por el prestigio que producía vincularse al arte como auspiciante. Representan otros hilos, en otro nivel, pero con mucha incidencia por su relación cotidiana con las comunidades y grupos sociales. Orley Zambrano, amigo de La Trinchera y dueño de un local de materiales para la construcción, colaboró con ellos en 1983, prestándoles su camión como un teatro improvisado para que presenten sus obras en barrios populares de Manta. Para 1985 Zambrano construyó el primer teatro de Manta: el Teatro Chusig, para que La Trinchera lo administre y además cuente con un espacio para ensayar.

No obstante, en 1987 el teatro fue embargado por el banco debido dificultades para pagar el préstamo con el que se financió su construcción. Entonces la ULEAM asumió esa deuda y mantuvo a La Trinchera como administradores, ofreciéndoles un espacio permanente para creación y ensayos, así como para proyectos artísticos de difusión. En 1988, el Teatro Chusig fue la sede principal del Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro, organizado por la Trinchera y la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, con el auspicio del Departamento de difusión Cultural del BCE hasta 1992, cuando ésta área desapareció de la estructura general del Banco para convertirse en un conjunto de programas.

Después de esto, la ULEAM fue el único hilo tenso que sostuvo a La Trinchera– y continúa haciéndolo hasta la actualidad–, comprobando que la destreza del funambulista no consiste únicamente en mantener el equilibrio en una cuerda, sino sobre todo en la destreza para moverse por toda la red. Este apoyo institucional creado a partir de cruzar los hilos precisos que sostienen la cuerda, fue una garantía para consagrar su proyecto, o lo que algunos teatreros denominan “la fórmula del éxito” (Baumann 2018).

Pero, hay que reconocer el pertinente accionar de Bolívar Andrade, un agente cultural capaz de saltar por todos los hilos como efecto de su credibilidad en el medio y el cuidado

de sus redes afectivas, con lo que consiguió direccionar una ruta inicial para La Trinchera. Repasemos este andar donde él los vincula con los espacios y personas exactas a partir de vínculos que varían en intensidad -fuertes y débiles- pero que en conjunto generan gran movilidad por la red (Granovetter 1973). Primero a partir del Movimiento Popular Democrático-MPD, los contactó con los teatreros de la ATT en Quito, que fue el lugar donde conocieron a Francisco Aguirre y al grupo Malayerba. Posteriormente, cuando se abrió la ULEAM, y aprovechando la coyuntura, propició el vínculo entre el Medardo Mora, amigo y ex colega suyo cuando dictó clases en el Colegio 5 de junio; esta relación de afectos le permitió solicitar y recomendar “muy personalmente y de manera especial” (Andrade 2018) el apoyo para aquel grupo de jóvenes: La Trinchera.

Según Bourdieu (1995), usualmente el proceso creativo es reducido a un objeto final producto de la “ideología carismática de la creación” que atañe únicamente al artista creador y a su obra, velando todas las condiciones externas de su creación “impidiendo plantear quién ha creado a ese creador” (1995, 253). Pero los hilos y las redes resignifican el supuesto totalizante del artista creador, ya que no es únicamente él/ella quien construye su obra, de hecho, es capaz de hacerlo solo en función de un campo de producción que lo sostiene y que a su vez influye en su creación, porque “la participación del artista en vínculos cooperativos y su dependencia de los mismos, limita el tipo de arte que puede producir” (Becker 2008, 45), la potencia, reafirma, cuestiona, reproduce, renueva. Y no solo al arte, sino las formas de pensar y gestionar.

La Trinchera contó con una solución para todos los requerimientos que aquejaban a la mayoría de trabajadores escénicos de la época: financiamiento para producción, espacios y difusión. Para entender el porqué de la importancia de estas prácticas de fomento y gestión del arte, hay que analizar al trabajo cultural y sus otras lógicas de producción que inevitablemente requieren de estrategias para la supervivencia de los trabajadores del teatro.

2.3 El trabajo teatral: lo tragicómico de ser un funambulista

Dentro del sistema de producción capitalista, trabajar significa producir valor monetario, el dueño del capital asigna dicho valor al trabajo que alguien realiza para él; de esta manera lo convierte en su asalariado, quien recibe un pago por el trabajo productivo que realiza. Así también existen otras actividades que no producen valor monetario, como el arte. Según Marx, la actividad artística no puede ser considerada un trabajo ya que no deriva del uso de la capacidad física que supone requiere un verdadero trabajo productivo. Es por eso que los artistas no perciben paga, su actividad es improductiva en términos monetarios (Durán 2008).

Según este autor, en el sistema económico capitalista, el trabajo no es liberador ni dignifica al ser humano, es forzado e inevitable para la subsistencia. El arte por su parte, al utilizar otros insumos para su producción, como el placer, la inspiración, las emociones, etc., podría sugerirse como una actividad liberadora, consciente y creativa, por lo tanto no se circunscribe en la lógica de la fábrica (Durán 2008).

Esta división del arte y el trabajo ha elitizado la práctica y el consumo artístico, ha creado dos mundos que parecen intocables, donde el arte y su creador adquieren un aura (Benjamin 1982) que los separa del mundo cotidiano. El arte guarda valor en su originalidad y autenticidad, en esa transferencia de la genialidad del artista que no se mezcla con el comercio. Tal es el caso que la mayoría de los artistas, en “su orgullosa soberanía en el desprecio por el dinero” (Gilles Lipovetsky 2015, 15) decidieron no vender sus obras para no convertirlas en una mercancía y perder su valor artístico y simbólico; o en otras palabras, mantener el arte puro. Sin embargo, otros artistas apostaron por un arte del tipo comercial, que mediante las industrias artísticas otorgan prioridad a la difusión y el éxito inmediato.

Según Bourdieu (1995), los trabajadores de las artes redefinen constantemente su posición dentro del campo de producción, a partir del capital económico, cultural o social que movilizan como piezas dentro de un juego. De esta manera, pueden “decantarse hacia las posiciones económicas más arriesgadas” y abandonar todo apoyo o contrapartida económica, hecho que produce una absoluta pauperización de la vida del artista y posiblemente también de su obra. O bien apostar por unas condiciones económicas que favorezcan el acceso a beneficios simbólicos, hábiles para transformarse a su vez en capital económico, o moverse entre ambas opciones e incluso crear otras alternativas.

Para 1983, el incipiente movimiento teatral ecuatoriano intentaba concientizar en el gremio que su trabajo debía ser reconocido económicamente. Pero esto no significaba la adhesión a una producción artística de tipo comercial, sino más bien la conciencia colectiva por abandonar el ideal del “arte por el arte”, para luchar por condiciones más dignas para la creación artística. Y el Estado, por sobre todo, debía responder con infraestructura, capacitaciones y medios de distribución. Pero que los trabajadores entendieran que se necesitaba luchar por ello, significaba remover las bases con las cuales la mayoría había construido su imaginario sobre el quehacer artístico.

Resulta que, además de esta negativa por someter a la obra de teatro al intercambio comercial, muchos artistas aún dudaban sobre su condición de trabajadores. Y esta dificultad para nombrarse representaba un gran problema, ya que la falta de identificación y auto reconocimiento debilitó la organización y la perspectiva política (Federici 2000).

Para la ATT era urgente concientizar en todos sus miembros, que ser artista también significaba ser un trabajador. El hecho de no dedicarse exclusivamente a la actividad artística, e incluso realizar otras actividades para sobrevivir, no deslegitimaba al trabajo artístico dentro de su campo de producción, sino que demostraba las diversas condiciones para la producción artística, en relación con la posición que cada trabajador ocupaba dentro del campo de producción teatral.

Pero la posibilidad de moverse en este campo es una lucha donde cada agente tiene una predisposición a una trayectoria por su origen social, capital heredado y también por las propiedades incorporadas – cualquier forma de capital- y todo esto define las posibilidades de moverse – o no- y jugar dentro del campo (Bourdieu 1995). Así es como en el caso de La Trinchera, es un conjunto de redes y capitales adquiridos, los que apoyaron a la creación de su proyecto y movilidad en el campo.

Ellos ingresaron al mundo del arte, donde “el imperativo que supone el rechazo a la “economía” se presenta con todas las apariencias de la trascendencia” (Bourdieu 1995). Sin embargo, no se puede excluir a la práctica artística de la cadena de producción e intercambio económico en la que está inmersa:

En este nivel un piano es una mercancía y la música no lo es (o no lo era).
A este nivel y en análisis del capitalismo, no existe dificultad mayor hasta que

llega el momento en que comprendemos que el resultado necesario a esta proyección (alienación) de un cuerpo total de actividades que han de ser aisladas como “el reino del arte y las ideas”, como la “estética”(…) ninguna de ellas puede ser comprendida como lo que son: prácticas reales, elementos de un proceso social material total (...) una numerosa serie de prácticas productivas variables con intenciones y condiciones específicas (Williams 2009, 130).

Bajo esta reflexión se expone cómo dentro de la cadena productiva se necesitan niveles de especialización y formación que dan paso a la división social del trabajo y a la profesionalización del arte; discursos que se desarrollan en la década del noventa, y que ya se muestran como una necesidad para los trabajadores de la ATT. A pesar de ello, no se puede afirmar que en los noventa, dichas profesionalizaciones hayan ocurrido más allá de ciertos casos específicos, como con el grupo teatral La Trinchera. La división social del trabajo dentro del teatro tampoco fue una realidad; un actor fue a su vez director, luminotécnico, diseñador de vestuario, productor, técnico, jefe de piso...hecho que ocurre hasta la actualidad.

Este Mundo del Arte, inmerso en una cadena productiva, supera la perspectiva exclusivista que ubica al arte en el mundo de las ideas y la dota de un status que separa al artista de la red de trabajo y cooperación con la que puede existir y crear su obra final (Becker 2008).

El trabajo artístico ha sido comparado con el trabajo de las amas de casa en relación al no reconocimiento e invisibilización. Ambos se han naturalizado como una actividad motivada por el amor. La explotación laboral se convierte en un acto de amor que esconde todo el esfuerzo y la energía que requiere (Federici 2000). A nivel escénico, poco se conoce o valora la cadena de producción que se requiere para crear una obra, la mayoría de actividades no son pagadas; por ejemplo, los ensayos.

La producción de una obra de teatro es apenas el producto final de una serie de actividades que son muy poco conocidas. Repasemos algunas de ellas: creación o selección de textos para montaje, análisis de la obra, improvisaciones, construcción de personajes, creación de vestuarios, creación de escenografía, diseño de luces y la producción, que incluye la búsqueda de auspiciantes, la búsqueda de espacios para presentarse, diseño de afiches, promoción en medios de comunicación... para la realización de todas estas actividades se

necesitaría una gran cantidad de personas que las produzcan. Pero la realidad es que el mismo grupo de teatro se encarga de dividir todas estas responsabilidades, que difícilmente logran ser reconocidas con la recaudación de taquilla tras una temporada de función. Además, debe considerarse la cantidad de tiempo invertido—tiempo que en otro trabajo significaría dinero—y que varía según el grupo y la obra, pero me atrevería a decir que no puede haber una producción teatral de calidad en menos de tres meses de ensayos que no tienen paga. O “dicho de otra forma, el espectáculo pasa a ser apenas una suerte de punta visible del iceberg (Vallejo 2010)”.

Como consecuencia de este “amor al arte”, el actor se mueve en una suerte de espera y anhelo: cobrar después de la función. Nuevamente las emociones y los afectos se hacen presentes, pero no siempre para alcanzar redes, a veces también suelen ser los perpetuadores y cómplices de una autoexploración consentida, porque “todos los artistas saben que es imposible vivir de la taquilla” (Zambrano 2018).

A esto se suma que, a diferencia de otros trabajos artísticos, el teatro es esencialmente colectivo—práctica que tuvo mayor peso sobre todo en la década de los 80, por lo tanto, la poca recaudación que genera la taquilla debe dividirse entre todos los integrantes del grupo. Esta dinámica complejiza aún más la situación del actor porque inevitablemente necesita conseguir otro trabajo, o buscar actividades paralelas como dictar talleres de capacitación, etc. Esto reduce las actividades gremiales —tan necesarias para consolidar un proyecto colectivo de mayor incidencia territorial y política— y también puede provocar el empobrecimiento creativo y superficialidad de las obras para venderlas rápidamente. Y, por último, y en el peor de los casos, fomenta el trabajo individual. “En un punto no importa si tienes un producto artístico valioso, que genera discusión y conciencia política, si no se puede difundir y obtener recursos por ese trabajo se deja de hacerlo, esa es la conflictividad de este sistema capitalista y por eso la necesidad de otros agentes que aporten a sostener el arte” (Baumann 2018), estas condiciones nos devuelven la mirada hacia los mecenas.

Estos agentes fueron, y son hasta ahora, muy valorados en este medio, a pesar de que existan varios riesgos al permitir que el Estado con sus instituciones, y bajo la idea de Difusión Cultural, ejerzan este tipo de mecenazgos, estos son: la anulación de conflictos y contradicciones con el poder, e invisibilidad y reducir los acercamientos particulares de la sociedad civil (Moreano 1983).

Así ocurrió con la disolución de la ATT, las preferencias del mecenas, o a veces la ductibilidad de la conciencia colectiva, fracturó la intención de trabajo gremial, que hubiera beneficiado radicalmente al movimiento teatral del país. Las soluciones inmediatistas no transformaron la base de las condiciones de existencia del trabajador escénico, sino que permitieron el beneficio exclusivo de quienes accedían a sus redes.

Según Santiago Rivadeneira (1987) en la década de los ochenta, “el movimiento teatral ecuatoriano carece de definiciones programáticas e ideológicas y ha estado a punto de dejarse confundir por una política de subvenciones provenientes de los poderes públicos” Pero la disolución de la ATT y un vistazo al panorama actual de las agrupaciones teatrales, aisladas en sus métodos, lenguajes y egos, contradice aquello de que el movimiento teatral estuvo “a punto de dejarse confundir”, sino que de hecho se confundió. Y aunque los triunfos colectivos de ciertas agrupaciones hablen de la destreza y el éxito funambulista, la ausencia de una organización es el fantasma del fracaso de todos. Todos perdieron, aunque parezca lo contrario.

De igual forma, cuando la institucionalidad coopta a los trabajadores de las artes y los convierte en artistas-burócratas (Tinajero 1991) – al nombrarlos promotores culturales- los convierte en artistas oficiales y los legitima en esa matriz cultural. Pero también ingresan a una estructura de dependencia por lo que deben defender los intereses de la institución, mientras aportan a neutralizar conflictos y además reafirman circuitos oficiales para circulación y consumo artístico (Moreano 1983), hechos que suelen eclipsar los acercamientos independientes de aquellos que no integran ese campo de producción.

Esta es la función del Estado y sus instituciones dentro del “simulacro de democracia”. Según Tinajero (1991) la cultura se mueve en la ambivalencia de la memoria y el deseo. La memoria guarda la experiencia y el saber colectivo acumulado en el transcurso del tiempo, mientras que el deseo es la búsqueda del cambio. El Estado debe preservar la estabilidad: la memoria; pero en el caso latinoamericano, y específicamente el ecuatoriano, una sociedad colonizada se teje de dos memorias: la oficial impuesta y la clandestina. El simulacro se da cuando la memoria oficial se asume como una verdad en la que nadie se reconoce, pero que aun así el Estado debe salvaguardar para mantener el simulacro de libertad y democracia. Por lo tanto, la intervención del Estado en la década de los ochenta, concebida

bajo la forma de auspicio, se enfoca en mantener dicha memoria que no transgrede, que no fomenta el deseo. Entonces:

La cultura, solo puede ser considerada bajo el agrio criterio de la pura y simple contabilidad; cuántas funciones de teatro, cuántas exhibiciones de arte, cuánto dinero invertido, cuánta ganancia lograda en el Mercado infame que transfigura la memoria en bolsillo y el deseo en apuesta (Tinajero 1991, 70).

En este simulacro no hay censura, los artistas pierden el deseo y la palabra cuando se acomodan en el sueldo que garantiza la supervivencia individual mientras ceden a repetir la memoria que sostiene al status quo.

Podríamos suponer que la función de los artistas, a pesar de estar inmersos en el mecenazgo, debería ser no perder esa libertad creativa como algo transformador, “algo capaz de ayudarnos a conocer más y mejor, a curar, resolver, inspirar, confrontar, entender, perturbar, emocionar, desmontar injustas formas de poder, favorecer la igualdad social, mejorar el mundo” (Zafra 2017, 26).

Pero quizás esto es demasiado utópico, no todos los deseos de crear arte van acompañados de una intención altruista ni tampoco pueden ser absolutamente egoístas, los deseos pueden mezclarse y existir en contradicción, o existir inconscientemente, eso es parte del hecho performático. Y también hay circunstancias en las que el deseo por ser un trabajador de las artes se articula al status que genera y las posibilidades de adquirir otros capitales.

2.4 Status y astucias del artista: sobre la autonomía y otras mentiras

El grupo teatral La Trinchera tuvo una gran ventaja ante otras agrupaciones de la época, porque no tuvo que lidiar con carencias económicas intrínsecas al quehacer teatral, gracias a los prontos mecenazgos del BCE y la ULEAM, pero dentro de esta gestión, aparecieron otros retos por conquistar y mantener: el prestigio social. Esto lo consiguieron sobre todo con el trabajo y desarrollo de una estética y un lenguaje particular de sus obras, pero también con el buen uso táctico de sus redes.

En este sentido es interesante descubrir que la gestión artística desde el núcleo familiar³⁹ es una práctica recurrente en Ecuador (A. Aguirre 2018) porque garantiza cierta seguridad y regularidad en los proyectos por ese núcleo común cotidiano al que todos deberán volver siempre.

Ellos nunca fueron ni serán una agrupación común de teatro, no vivían de las taquillas (aunque es posible que ningún grupo de teatro independiente lo haga). El sueldo garantizado por la ULEAM, además de la consignación del Teatro Chusig (actualmente cuentan con un terreno en comodato, también aporte de la ULEAM sobre el cual construyeron el “Centro de Artes La Trinchera”) para ser administrado por ellos, y el apoyo económico para realizar el festival de teatro de Manta, construyen un fortín que les ofreció una particularidad en el campo de producción teatral de Ecuador. Aclaro que, paralela a esta gestión, ellos desarrollaron importantes y notables obras artísticas, que los ubica como uno de los más destacados grupos de teatro del país; pero creo necesario reconocer que, “las apuestas sobre el lugar o sobre el tiempo distinguen las maneras de actuar (De Certeau 1979, 45). Por lo tanto, su éxito también debe ser visto desde estas condiciones de posibilidad de la época respecto al apoyo de mecenas.

Para fortalecer su trayectoria y hegemonía, además de cuidar e impulsar su producción escénica, ellos debieron fortalecer las redes, como una garantía para obtener el recurso económico necesario para su existencia.

El capital económico sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo – y al mismo tiempo los beneficios económicos que se reportarán a largo plazo- si se convierte en capital simbólico. La única acumulación legítima [...] consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos [...] por lo tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación (Bourdieu 1995, 224).

³⁹ Sólo citaremos a algunos de los más renombrados artísticas escénicos que han sostenido su creación y gestión a partir del núcleo familiar. Rana Sabia: Fernando Moncayo y Claudia Monsalve, Malayerba: Charo Francés y Aristides Vargas, Futuro Sí: Wilson Pico y Natasha Salguero, Saltimbanquis: Adriana Oña y Víctor Ramos, Butoh de los Andes: Susana Reyes y Moti Deren

La Trinchera destinó un gran esfuerzo en alcanzar ese capital simbólico que les ofreció muchos beneficios en ese período, pero sobre todo les permitió alcanzar cierta autonomía a futuro. El teatro en sí mismo se convirtió en un instrumento de distinción a partir de las reglas de juego que ellos incorporaron en esa geografía, donde se volvieron hegemónicos al generar una práctica y conciencia predominante para las artes escénicas en Manta.

Hasta el momento hemos recorrido las cuerdas flojas que sostuvieron a La Trinchera, ahora analizaremos qué agenciamientos tuvieron a partir de eso y qué perspectiva política asumieron para tender su propia cuerda floja. Para ello, tomaremos como eje de análisis el Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro que realizaron en 1988.

Este evento expuso prácticas muy particulares, que gracias a su situación geográfica y a su performatividad estratégica, detonó un gran impacto para esta gestión. La fiesta y la cotidianidad fueron las bases que nos permitirán pensar en la política de la fiesta como insumo de la gestión para las artes escénicas.

Capítulo tres

La gestión cultural es una fiesta

Un funambulista precisa gran destreza al conseguir financiamientos para realizar su trabajo dignamente, pero también claridad para utilizar dichos fondos. La Trinchera puso en juego una serie de prácticas que dieron cuenta de lo comunitario, como base para expandir los nuevos hilos y afectos que sostienen a su mayor proyecto: El Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro. Lo comunitario, la improvisación y la fiesta, son las bases de la propuesta política con la que se mira a esta gestión teatral en la cotidianidad, que aunque siempre en diálogo y dependencia con el mecenazgo, produjo una sinergia cultural como efecto de la descentralización.

En la década de los ochenta Manta se pensaba como una periferia, según los integrantes de La Trinchera, había una profunda desventaja educativa y artística frente a la estructura centralizada de poder ubicada en Quito (N. García 2018). Por ello la creación de un festival de teatro internacional en este lugar, cuya particular ubicación la convertía en un centro turístico costero, se convirtió en un hito que expone cómo el tejido de redes permitió descentralizar y expandir el campo de producción y consumo teatral mediante los intercambios que cada agente cultural fue capaz de movilizar desde sus posibilidades.

Sin embargo, es importante leer a la descentralización como la creación de un nuevo ente o institución cultural con cierta autonomía respecto a las instituciones culturales centralizadas, es decir que no se desprende de ellas, sino que se crea por la necesidad particular de un territorio y una comunidad con la que se debería estar en constante diálogo. Por lo tanto, la descentralización supone, en la mayoría de los casos, la concesión de personalidad jurídica propia, de recursos y de normas propias de funcionamiento. Mientras que la deslocalización es la extensión de las políticas de las instituciones centralizadas en otros territorios (Boisier 2004).

La descentralización inauguró otras formas de creación y consumo artística teatral, que en este caso se basaron sobre todo en la idea de fiesta inmersa en un festival y su potencial para generar prácticas intersticiales con proyección disruptiva (Lucena 2012). Justamente al

convertirse en una institución hegemónica (Williams 2003), ellos tuvieron al posibilidad de determinar las formas como se quería producir esa gestión teatral.

La potencialidad real de la descentralización de este festival, radicó sobre todo en el ethos particular de la comunidad inmersa en la fiesta. La sinergia cultural de la gestión no era exclusiva de la Trinchera y los mecenas, sino del encuentro con otros múltiples agentes a través de relaciones débiles (Granovetter 1973). Todos sostuvieron el hecho festivo y posibilitaron la expansión de la fiesta y su razón de ser por otras redes y nuevos nodos dentro de la matriz.

Esta conjunción de fuerzas permitió consolidar comunidades afines (Lohman 2015) al teatro y una ética de relacionamiento, consumo y producción. La sinergia es la suma de potencialidades, que vista desde este contexto comunitario y en el marco de la gestión, es el trabajo aunado y colectivo donde todas las potencialidades de quienes están inmersos en el hecho festivo aportan decisivamente a que suceda. Esta sinergia en la gestión cultural es una postura que valora la presencia y asume la ausencia de cada participante como un hecho relevante que generará un impacto en la organización y el evento como tal. En este caso, se resalta la participación de la comunidad por la contundencia de las acciones cotidianas que la revistieron.

Sin embargo, La Trinchera enfrentó las imponentes transformaciones estructurales que trajo la década de los noventa, al incluir en su proyecto de desarrollo neoliberal a la cultura como un recurso, y a la gestión cultural como una tecnología para interiorizar en la sociedad, que el arte puede ser una herramienta para el desarrollo social (De la Vega 2016). Es así como la gestión cultural de esta agrupación, se adhirió a lógicas administrativas de planificación, mientras abandonaba las potentes microacciones políticas comunitarias de sus inicios.

3.1 La Flor de Septiembre: la intención de una semilla

El Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro inaugurado en 1988, podría haberse motivado y desarrollado por el proceso cultural antes iniciado en Portoviejo a partir del Festival Flor de Septiembre, que impregnado por la “idiosincrasia manabita” (Hidrovo 2018) - ethos de la cultura manabita basada en la solidaridad y lo comunitario-, e inmerso en una geografía próxima al mar, marcó otros ritmos, tiempos y libertades para la gestión teatral.

Varios detalles relevantes se tejen alrededor de este festival, y la capacidad de gestión cultural comunitaria impulsada por la fiesta, es la perspectiva por la cual pretendemos localizar lo que ocurrió posteriormente con La Trinchera.

Un festival como hecho cultural, es definido como una celebración colectiva de fisonomía festiva que apareció a mediados del siglo XX y estuvo vinculado sobre todo a las fiestas religiosas y patronales. Es un espacio temporal donde el rito y la ceremonia suspenden las reglas cotidianas para consolidar un espacio de reunión, que intensifica los lazos sociales, es “ un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social, donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar acontecimientos y nuevas formas ideales que impriman al mundo nuevos sentidos de la vida colectiva” (Lucena 2012, 44). A partir de la década del ochenta, se convirtió también en un instrumento de intervención cultural de gran atención por el Estado, que vio en los festivales un pretexto, legitimado mediante al arte, para cooptar nuevos públicos en beneficio de su proyecto político (Bonet 2011).

En 1965 se inauguró en Portoviejo el Festival Flor de Septiembre⁴⁰ por la iniciativa y dirección de Horacio Hidrovo Peñaherrera. Su sede principal fue el Colegio Nacional Olmedo⁴¹, desde el cual se convocaba a estudiantes de todos los cantones a participar en concursos de oratoria, literatura, teatro, danza, canto, pintura; también habían tertulias literarias y veladas artísticas, para reflexionar sobre personajes y procesos políticos importantes para el Ecuador (El Telégrafo 2012). El objetivo del festival giraba en torno a la reflexión de identidad, por lo tanto, hubo especial énfasis en el trabajo con la comunidad, sobre todo con el sector campesino.

Otro de sus escenarios fue Cine Jardín El Recreo, una propuesta privada de cine de pequeño presupuesto al aire libre. La edificación era un escenario de caña junto al río, del cual colgaban grandes telones, en un intento de mimesis con los escenarios de la capital, que desentonaban con la estructura y el paisaje. Era el único lugar con estas características en

⁴⁰ Este Festival es considerado un referente para la cultura Manabita. En 2017 ingresó al proceso para ser declarado Patrimonio inmaterial del Ecuador. Este reconocimiento les facilitaría el acceso a recursos económicos para su realización ya que nunca han contado con un fondo estable de financiamiento (EL DIARIO 2017).

⁴¹ Primer colegio laico de la provincia de Manabí creada el 30 de septiembre de 1852 y puesto en funcionamiento el 21 de octubre de 1883, por mandato del general Eloy Alfaro, jefe supremo de Manabí y Esmeraldas. Es importante mencionar que las instituciones educativas han tenido un rol decisivo en la vinculación de los estudiantes con el teatro y la literatura en la provincia, como ocurrió con el Colegio Cinco de Junio y la formación de La Trinchera.

todo Portoviejo. Cada edición del festival logró albergar hasta 5.000 personas mirando teatro (Hidrovo 2018) .

Esta gran capacidad de convocatoria era producto de la capacidad humana organizativa de los profesores y padres de familia de los estudiantes del colegio, lo que Becket denomina “personal de apoyo” (2008). Esos son los otros agentes o lazos débiles (Granovetter 1973) que intervienen en la cadena de producción artística y son fundamentales para crear lazos con la comunidad, porque la integran y se pertenecen a ella. En eso radica su capacidad de comunicación, así como de vincular a otros agentes y crear un público potencial: sinergias culturales en la gestión y comunidades afines. Ellos no percibían una retribución económica por su trabajo, aunque tampoco era su intención. Su principal motivación era el entusiasmo por la fiesta. “Si tú tenías que coger de tu bolsillo para ir en la Reina del Camino⁴² a Chone y buscar a fulanito y decirle que en dos meses tuviera a su grupo de alumnos preparados para que estuvieran en el festival de poesía inédita, o teatro, era así como funcionaba” (Hidrovo 2018).

Es importante subrayar como la fiesta crea lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina una “comunidad de afines” (Lohman 2015), que supera los lazos parentales: y movilizados por una afinidad ética o estética, se vinculan para producir pensamientos y acciones de gestión cultural, bajo la aparentemente sencilla finalidad del disfrute de la fiesta.

El sentido de celebración y festejo organizó a las personas e instituciones alrededor de negociaciones de intercambio no monetarias prioritariamente. Su objetivo se centró en impulsos más orgánicos de la vida cotidiana: el disfrute, la fiesta, el encuentro. Impulsos profundamente políticos, porque fueron el detonante de acciones capaces de iluminar y nutrir el pensamiento sobre la gestión cultural a partir del accionar comunitario.

Bajo esta misma lógica, Horacio Hidrovo realizó otras negociaciones para conseguir auspicios económicos de otros agentes de la comunidad. Anualmente reunía las asignaciones que entregaba el colegio y las colecturías -oficialmente designadas para este evento- además de donaciones de comerciantes de la ciudad, con las que se hizo un fondo para garantizar la alimentación de los personajes que asistieron al festival; entre ellos Eduardo Galeano, Nelson Estupiñán e Ilean Espinel Bass. Mientras que el hospedaje era de tipo comunitario, es decir que Horacio Hidrovo y colaboradores cercanos disponían sus casas para recibir a escritores

⁴² Primera cooperativa de transporte manabita creada en 1961.

y trabajadores del teatro. Ellos mismos crearon un fondo personal anual para garantizar condiciones para recibir a sus huéspedes cada año.

Esta intensa vinculación de la gente con el festival podría parecer exagerada, sobre todo porque no había una retribución económica. Aun así, sus acciones fueron generosas, creativas, exuberantes, libres y comunitarias, es decir una fiesta. Según Bajtín (2003), ésta es una manifestación propia de la cultura popular, cuya fortaleza radica en la colectividad y su necesidad por transformar la cotidianidad en un espacio carnavalesco, sin jerarquías políticas, económicas ni creativas, donde todos sean parte del juego e intercambio simbólico que construye y alimenta al pensamiento.

Así llegamos a 1988, cuando esta fiesta se trasladó a Manta tras la fundación de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí; de la cual Horacio Hidrovo asumió la dirección del Departamento de Promoción Cultural y Extensión Universitaria. Para él, La Flor de Septiembre debía caminar hacia la institucionalización de un festival internacional de teatro⁴³, el mismo que encuentra en Manta un territorio privilegiado para propagar este deseo.

3.2 El Primer Foro Internacional y Muestra de Teatro en 1988

"Para nosotros el festival de Manta no es un festival. En sus inicios fue una aventura, luego un terco proyecto, más tarde se convirtió en una necesidad artística y vivencial, y desde siempre una pasión" (L. M. Soriano 2007, 54) es lo que manifestó Nixon García cuando el Festival Internacional de Teatro de Manta - FIM celebraba sus 20 años. Pero esta aventura, proyecto y necesidad es también un camino para pensar qué se ha entendido por gestionar el teatro y las posibilidades de esta experiencia.

El Primer Foro se realizó del 3 al 7 de octubre de 1988 en el Teatro Universitario Chusig con el auspicio de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí y la Gerencia de

⁴³ Según Tatiana Hidrovo (2018), es posible que la preferencia por hacer un festival de teatro se vincule al antecedente histórico de los Juegos Florales realizados en Portoviejo en 1923, que reunió a importantes poetas como Vicente Amado Flor. Desde entonces hay una devoción por el barroco, la alegoría, la representación y la teatralización que se manifiesta en constantes verbenas y desfiles.

Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. Fue tanta la algarabía y novedad que cada día de función las salas estuvieron completamente llenas, mediante una gestión de comunicación bastante particular, porque contaba con la participación de varios agentes de la comunidad, y se basaba en la práctica cotidiana de la difusión boca a boca, en conjunto con la difusión de varios medios comunicación, que por primera vez mencionaban a Manta dentro del ámbito cultural (N. García 2018).

En este encuentro, que en un principio fue pequeño, participaron las siguientes agrupaciones: Malayerba de Charo Francés y Arístides Vargas, Teatro La Carpa con Christoph Baumann y Tamara Navas, Teatro de la Calle con Carlos Michelena en representación de Quito, La Mueca por Guayaquil y La Trinchera por Manta. De artistas internacionales asistieron Héctor Quintero de Cuba, Carlos José Reyes de Colombia, Beatriz Seibel de Argentina y Lindolfo Alvez Do Amaral de Brasil, quienes dirigieron los foros teatrales después de las funciones, para analizar las obras, contenidos y lenguajes, con el objetivo de formar a este nuevo público espectador de teatro; además dictaron talleres para actores y directores (El Mercurio 1988).

Esta agenda convocó a varios trabajadores del teatro de todo el país. Según Nixon García (2018), quien en ese entonces era el coordinador del encuentro, un gran entusiasmo que envolvió al festival; fue una aventura de principio a fin, y no únicamente para ellos sino para quienes asistieron: muchos armaron sus carpas cerca de la playa, la comida era un compartir y crear comunitario en el que todos intervenían y alternaban sus aportes, mientras programaban sus horarios para asistir a foros, funciones y talleres. Había un quiebre con los protocolos de consumo en las salas de teatro, porque era un público distinto, sin las limitaciones de formalismos y sin prejuicios.

A esto se sumó que la infraestructura del teatro también tenía sus peculiaridades: no había aire acondicionado, y las luces no eran suficientes o adecuadas, por lo que tuvieron inventar curiosas estrategias para los montajes escenográficos. Al igual que para convocar al público, se realizaba de forma artesanal, con equipos de perifoneo por calles y plazas; esto tuvo su mayor despliegue el día de la inauguración con la caravana nacional de teatro realizada en conjunto con la Asociación de Trabajadores del Teatro ATT, que recorrió varias calles con música y personajes (M. Aguirre 2016). En resumen: una fiesta, eso fue este primer encuentro, marcado sobre todo por la espontaneidad y alegría de lo cotidiano. Pero en este

punto cabe preguntarse cuan sustentable a largo plazo es un proceso y una práctica de gestión de este tipo.

3.3 Ventajas y desventajas de extender una cuerda floja hacia el mar

La ciudad de Manta se convirtió en un espacio privilegiado para el arte por varias razones: su ubicación geográfica favorecía la libertad del encuentro entre trabajadores de las artes, en una situación de fiesta donde las jerarquías se desdibujaban; la cercanía del Teatro Chusig con barrios de sectores populares y el apoyo de la ULEAM fue favorable para crear propuestas de talleres, funciones, formación, etc.; Y por otro lado, La Trinchera no tenía competencia, era el único grupo teatral y de promotores culturales del lugar capaz de re-crear y/o fundar otras formas de hacer teatro y gestión. Aunque quizás, la potencia de sus fortalezas comunitarias y la estrategia de la fiesta como una postura política fueron ignoradas.

Fredy Reyes, actor integrante de la Trinchera, recuerda que el mayor deseo que los movilizó a crear el festival fue llevar teatro a la ciudad de Manta. Esto tras motivarse con toda la actividad escénica que vieron en Quito en el Primer Encuentro de Teatro Ecuatoriano realizado en 1983 (N. García 2018). Pero a diferencia del festival en Quito, cuya intención fue analizar la situación del teatro nacional, organizado por la ATT y con el apoyo económico; el festival de Manta tuvo grandes ventajas de redes y apoyo para garantizar el éxito de su proyecto (Baumann 2018), mentalizado y gestionado por el grupo La Trinchera y Horacio Hidrovo, también recibieron financiamiento del BCE, y el apoyo de la ULEAM, con la finalidad de convertir a Manta en un escenario artístico de difusión del teatro nacional e internacional.

Es probable que para estos mecenas, el festival también significó una importante herramienta política que validó la presencia de la Universidad y su proyección a convertirse en un referente cultural y educativo en la provincia.

Para Lluís Bonet (2011) no hay un mapa que defina cuáles deberían ser los objetivos de un festival, porque depende de varios aspectos como: tipo de financiamiento, ideología de la agrupación organizadora, territorio, etc. Pero a manera general, se puede comprobar que, si bien el objetivo inicial fue la difusión artística en Manta para descentralizar el consumo, esto trajo consigo el beneficio de consolidar al grupo La Trinchera como hegemónico. Ellos

lograron crear una práctica y conciencia teatral predominante, basado en el potencial político de las acciones cotidianas comunitarias que fueron el preámbulo y sostuvieron su primera edición.

Entre 1983 y 1984, antes de que se mentalizara el festival y cuando aún no existía el Teatro Chusig, ellos daban funciones en barrios de la ciudad, sobre un camión de transportar cemento que les prestaba el comerciante Orley Zambrano. Así llevaron la fiesta del teatro por diferentes lugares, activando la energía vital del pensamiento que surge de la micropolítica de las acciones cotidianas, como lo afirma Silvia Rivera Cusicanqui (Lohman 2015). Estas condiciones del génesis artístico teatral en Manta durante la década de los 80, exponen la posibilidad de crear comunidades de afines, cuando los espectadores se sienten parte del hecho teatral más allá del escenario; por lo tanto, la gestión cultural es posible solo desde la sinergia de todos sus agentes.

Citando nuevamente a Fernando Tinajero (1991) la cultura habita en la contradicción de la memoria y el deseo. Cuando el Estado asigna fondos para la cultura, los gestores suelen convertirse en meros repetidores de la memoria que clausura el deseo y el cambio. En este sentido, los integrantes de La Trinchera, al convertirse promotores de la ULEAM recibieron un gran beneficio económico, el apoyo del BCE también les garantizó condiciones dignas para realizar su trabajo artístico y el apadrinamiento de Malayerba también marcó un posible camino a seguir. Ellos han construido un gran proyecto artístico con gran incidencia a nivel internacional. Preguntarse qué ocurrió con su gestión desde sus inicios en los ochenta hasta la actualidad sería el tema de otra investigación, en la cual se deberían revisar los límites para activar la palabra y la creación dentro de las redes estatales, y cómo éstas han influido en estas prácticas comunitarias y festivas de sus inicios.

Habría que preguntarse desde qué lugar estaban pensándose como gestores culturales. Porque dadas las condiciones actuales, Manta y La Trinchera vive los mismos conflictos que se evidencian en otras ciudades como Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato: las personas no asisten al teatro. Sin embargo, ellos tuvieron la posibilidad de crear otra dinámica para que la gente sea parte del proceso y esa es su gran diferencia con el resto de grupos del país. No es factible pensar una sola forma de hacer teatro y consumirlo. Pensar algo semejante sería asumir la existencia de una sola perspectiva, pero plegarse a estas prácticas instituidas, es

negarse la posibilidad de pensar otras formas, otros sentires, otros encuentros, otros compartires.

Según Aristizábal (2010), la función de teatro es la única parte que el público puede mirar, aunque detrás hay muchas otras actividades como: formación y preparación constante del actor/actriz, la exploración de técnicas para indagar lo extra-ordinario, la sistematización de hallazgos, la investigación semiótica de los múltiples lenguajes que se articulan en una escena y en el cuerpo, las dramaturgias del texto, del actor/actriz, la exploración con otras artes, el desarrollo del pensamiento crítico, el impulso a la imaginación. A esto le sumo: las formas de hacer gestión, la construcción de estrategias para la difusión, la diversificación de propuestas y contenidos, descentralización de espacios y las estrategias para convocar públicos que se renueven constantemente.

Y esto se debe a que, como lo menciona Raymundo Zambrano (2018), en América Latina ser actor es también ser gestor cultural y eso es algo indisoluble, por lo tanto hay dos trayectorias a pensarse: la creación escénica y la creación de su gestión. Esta última sobre la base de asumir nuevos riesgos sobre las formas y prácticas que se evidencia que no han funcionado; porque el arte no existe en el objeto o acciones terminadas, sino que se teje y se sostiene a partir de sistemas simbólicos, sociales, interpersonales y el sentido que generan estas experiencias (Camnitzer 1995).

Si se pretende hacer del arte una guerra, como manifestaron estos jóvenes cuando buscaban el nombre para su agrupación: “¡Trinchera! Sí, así debe llamarse, queremos hacer una guerra, nuestra guerra –de todas la más justa- contra la ignorancia y por la cultura” (Andrade, 1988) no es factible hacerlo repitiendo manuales o fórmulas – o al menos no sólo desde ellas- sin cuestionarlas o alterarlas; la apuesta por lo comunitario era una ventaja para proponer una gestión que desde este territorio descentralizado podría haber cuestionado el individualismo, la ruptura del incipiente movimiento teatral, re-inventar formas de hacer teatro y difundirlo-vivirlo.

Para ello también urge desacralizar al arte, el teatro adquirió gran legitimidad en la ciudad de Manta y la acumulación de capital simbólico y social permitió una trayectoria social para La Trinchera que los convirtió en un grupo hegemónico (Williams 2003) que reprodujo le elitización del consumo artístico y las jerarquías excluyentes.

3.4 La gestión cultural: política de la fiesta

Según Bolívar Echeverría (1993), en el tiempo humano coexisten dos temporalidades: el tiempo ordinario de la cotidianidad donde se repiten los códigos de comportamiento normado y el extraordinario de la fiesta donde irrumpe lo predeterminado mientras se reafirman los discursos de existencia y re-existencia de los seres humanos. La fiesta es en sí misma una acción política que fortalece la razón de ser una comunidad.

Para entender la trayectoria del grupo La Trinchera, y Según Silvia Rivera Cusicanqui (Lohman 2015), es fundamental formularse: cómo lo hicieron. Entender las formas, es decir las prácticas cotidianas con las que se hace comunidad, el trayecto con el que se construye el proyecto, anula la perspectiva teleológica que valida la acción únicamente en función de los objetivos. El conflicto con la teleología, radica en que invisibiliza otros motivantes para la acción, como la reflexión interna y personal que se sostiene de pensamientos, experiencias y emociones cotidianas que articulan las relaciones personales, incluso las más pequeñas o aparentemente superficiales como la fiesta.

Es por ello que enfatizar la práctica comunitaria de este primer festival es reconocer la contundencia política con la que se hizo gestión en los ochenta; aunque quizás sus actores ignoraban su potencial, Nixon García (2008) define los primeros años de trayectoria basados sobre todo en “premisas intuitivas”. Ellos –La Trinchera- actuaron en función de su propio marco de referencias, sin manuales o formación en gestión; aun así, este primer foro causó gran revuelo en la ciudad porque integró a diversos sectores de la comunidad en su producción, semejante a la producción de una fiesta, en la que todos participan y todos pueden ser. Esta podría ser una de las premisas fundamentales para entender el éxito de este primer foro, porque si bien el teatro no era un arte de consumo cotidiano y el asistir una función podría haber resultado extraño, el haber sido parte del proceso integró a la comunidad al hecho artístico con la posibilidad de generar comunidades de afines: un público para teatro.

La gestión de este grupo en esta década, dadas las condiciones que hemos recorrido en los anteriores capítulos, les permitió dos irreverencias ante lo normado y pragmático, esto fue descentralizar el consumo teatral, e incluir a la fiesta en la gestión de este primer foro que tiene las características de un festival.

Siguiendo a Bolívar Echeverría (2009) la existencia festiva reactualiza el fundamento esencial del ser humano basado en la libertad y en su capacidad de crear órdenes en función de la contingencia. Es en sí misma un acto performático que coexiste con el tiempo normado y regulado, pero cuya potencialidad también es dada por el recuerdo que el individuo y la comunidad guarda de ésta y con ella el deseo de que vuelva a ocurrir.

La característica de la fiesta es que detona la posibilidad de lo extraordinario, es la “puesta en escena de un mundo imaginario” (Echeverría 2009, 9), donde como consecuencia de la libertad y de estar dispuestos al juego de la inestabilidad, se dispone la creatividad y lo comunitario puede sobredimensionarse.

El Primer Encuentro de Teatro fue un espacio de libertad y de contingencia en la medida en que su única referencia como festival fue La Flor de Septiembre. La manera en la que concebían la organización de un evento era la fiesta colectiva y comunitaria, donde todo se resolvía a la par de las contingencias: pasajes, asientos, comida, difusión. Esto no significa que no existiera una planificación, pero expone otras formas de resolución inmediata, creativa y concreta, cuya fortaleza es la participación colectiva de la comunidad.

En este evento se producen dos momentos festivos disruptivos de lo pragmático, funcional del tiempo y espacio de la vida productiva cotidiana. Para Echeverría (2009) la obra de arte cumple la función festiva porque irrumpe en la cotidianidad al desentonar con la continuidad funcional, es un instante de “dispendio improductivo [...] en medio de la masa compacta de la vida y el mundo entregados al pragmatismos y al productivismo (Echeverría 2009, 13).” En este Encuentro, tanto la gestión de su producción, como las funciones de teatro son hechos festivos, donde resalta un particular: quien disfruta la fiesta la completa.

Esto reafirma la teoría de redes de Granovetter, todos los agentes dentro de la red importan, incluso y sobre todo los más lejanos (que en este caso serían los integrantes de la comunidad que no están vinculados al teatro) porque ellos hacen posible que la fiesta exista, que el hecho artístico se complete; aunque esto sea una ficción, porque cada espectador que lo mire y según cada época lo seguirá completando. Esta gestión expone la necesidad del otro para que el teatro y la gestión del teatro exista.

El mayor potencial de esta gestión, fue que “se ubicaba en la dimensión extraordinaria de lo político, allí donde la libertad propia de la existencia humana se ejerce en toda su radicalidad de fundar y volver a fundar las formas elementales de la convivencia humana (Echeverría 2009, 21)”.

Que empata con la reflexión de Silvia Rivera Cusicanqui, cuando menciona que las prácticas cotidianas son la base para pluralizar una ideología. La posibilidad de esta gestión cultural festiva aportó herramientas para imaginar otras formas de hacer gestión para las artes escénicas; cuya fortaleza, en conjunto con el fomento del mecenazgo, hizo posible un festival de esta magnitud. Pero, sobre todo, su fortaleza fue la credibilidad de la fiesta, su gestión fue una fiesta.

Conclusiones

Al inicio de este recorrido me preguntaba cómo las redes permitieron consolidar un proyecto de producción escénica y de gestión cultural en la ciudad de Manta a partir del grupo de teatro La Trinchera. Y tras recorrer esta cuerda floja como metáfora de la existencia dentro del campo de producción artístico, encuentro que era muy difícil pensar al trabajo teatral en autonomía e independencia con relación al Estado. Asumir la autonomía como una postura política, implica un intenso y cotidiano proceso de reflexión sobre el trabajo artístico en las prácticas cotidianas de creación e intercambio, además de una conciencia que supere lo individual y le apueste a lo colectivo como una política de soporte, contención e impulso para todos. La presencia de Francisco Aguirre y Medardo Mora como mecenas del teatro ecuatoriano durante la década de los ochenta, es la muestra de que los artistas no se crean por sí solos, sino que existen por la influencia de otros agentes culturales que respaldan o subsidian su proceso creativo.

La situación de ésta década está marcada por políticas que respondieron a agendas personales y a redes de afecto de los mecenas; que en algún momento incluso se convirtieron en prácticas clientelares, que guiaron su accionar mediante el uso de fondos públicos. Al ser la única alternativa viable para conseguir fomento, obligó a los trabajadores del teatro a sumergirse en una competencia desleal por generar vínculos y redes con los mecenas para garantizar la consecución de un fondo y cierta permanencia de sus proyectos. Hecho que además por la urgencia de aprovechar los recursos, generó inconsistencia y falta de reflexión sobre lo que estaban realizando en la cotidianidad de su gestión.

Esto es sumamente relevante, porque ante la ausencia de políticas estatales, los mecenas como agentes culturales determinaron las reglas dentro del campo. Y dadas las condiciones de ciertas redes y afectos, provocó la tensión y fractura del gremio teatral que apenas estaba formándose con la Asociación de Trabajadores del Teatro (“ATT”).

Los teatreros debieron poner en escena una serie de astucias y conveniencias que desarticulaban a la organización gremial y que afecta hasta la actualidad a los trabajadores escénicos, quienes arrastran la herencia de la competencia desmedida, resentimiento y luchas de egos como base de su interacción en el medio. Este hermetismo entre grupos fue notable

durante la investigación, con la ausencia de datos o registros sobre el movimiento teatral y lo ocurrido en esa época. El fomento apoyó a consolidar ciertos proyectos teatrales, pero también provocó la desmovilización política de la organización. Siguiendo a Cusicanqui, (Lohman 2015), esto también responde a la falta de una reflexión sobre el “Cómo” se estaba transitando este momento; quizás una excesiva intención para alcanzar objetivos individuales no permitió la consolidación de esta comunidad de afines.

Por otro lado, La Trinchera y su gestión del Festival Internacional de Teatro de Manta, crearon una gran ventana de difusión para las artes escénicas del país; pero sobre todo, inauguraron una práctica de gestión cultural sostenida desde lo comunitario y lo festivo, con un gran potencial político capaz de movilizar y crear públicos mediante la descentralización y desacralización del consumo artístico.

Aunque mantener una práctica constante de gestión basada en la libertad festiva tiene sus complicaciones, y ese fue el urgente llamado que hizo Tinajero (1991) al mencionar los riesgos de aceptar los apoyos estatales e institucionalizar la rebeldía del arte y su actitud festiva. Esta dualidad para existir, este desequilibrio, es la metáfora de la cuerda floja que ha sostenido este análisis de la actitud funambulista, con la cual se gestionó la producción de artes escénicas en los ochenta. Reafirmo que la independencia es una utopía, la gestión para las artes escénicas existe por las redes que se tejen en su andar, y parte de la astucia es reconocer los diferentes hilos y actores en cada red; aunque quizás la más compleja de atar, sostener y mantener sea el hilo con el Estado y sus fomentos. En un artículo de la revista El Apuntador (2011) se hizo referencia a la vigésima quinta edición del Festival Internacional de Manta, y se reconoció con pesar que, la falta de fomento estatal fue notoria en la programación por la ausencia de grupos importantes, y que al parecer solo con los recursos del Estado se puede cumplir a plenitud una oferta de festival.

Este comentario apertura nuevamente una crítica a la autonomía, a pensar los niveles y proyección de gestión que son posibles mediante el accionar comunitario y festivo, y su injerencia en un festival de mayor magnitud, que fue lo que ocurrió con el FIM.

Actualmente La Trinchera ha llegado a la trigésima primera edición de este festival, otra investigación sería necesaria para conocer qué ha ocurrido con su gestión y con las redes durante estos años, qué ha ocurrido con la generación de comunidad de afines. Cuánto de la

actitud festiva como postura política aún guarda esta gran aventura, que ya lleva casi cuatro décadas de existencia navegando en profundas transformaciones políticas y económicas.

La pertinencia de estas investigaciones para revisar la ruta de lo que hemos soñado y creado como gestores de las artes escénicas es urgente y necesaria. Más allá de los manuales y cursos de formación, la gestión es una práctica constante y cotidiana que tambalea en las cuerdas flojas donde se tienden los discursos de cultura, las políticas culturales institucionales, las intenciones privadas y nuestras astucias para aprovechar el mejor momento. Es preciso conocer qué y cómo se ha sostenido esta gestión, pensarla desde nuestros lugares de enunciación, desde nuestros complejos entramados de astucias cotidianas para la supervivencia; así sabremos hacia dónde queremos ir con lo ya andado. Al final de cuentas, somos los conocedores de las astucias de los funambulistas.

Bibliografía

- Abad, Franklin Rodríguez. *Poética del teatro latinoamericano*. Quito: Abrapalabra , 1994.
- Achinte, Adolfo Albán. «El acto creador como pedagogía crítica decolonial.» *Cátedra Interdisciplinaria de "Creación en el campo del arte"*. Bogotá: Facultad de Artes de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", 2008.
- Acosta, Yolanda, y Adriana Oña, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Anécdotas de la Asociación de Trabajadores del Teatro ATT* (22 de octubre de 2018).
- Adoum, Jorge Enrique. *Fabio Pacchioni (1927-2005) - El teatro y la vida*. Quito: Pedro Jorge Vera , 2005.
- Adoum, Rosangela. «El Museo del Banco Central.» En *Panorama Urbano y Cultural de Quito*, 227-234. Quito: Trama , 1994.
- Aguirre, Alejandro, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Teatro en la década de los ochenta* (17 de 9 de 2018).
- Aguirre, Francisco. «Difusión Cultural, una acción comunitaria.» *Difusión Cultural*, 1986: 4-9.
- Aguirre, Francisco, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Mi padre y su gestión en el BCE* (7 de 8 de 2018).
- Aguirre, Milagros. «Nixon García: la función debe continuar.» *Mundo Diners*, 2016.
- Alejandro Grimson, Karina Bidaseca. *Hegemonía Cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: Clacso, 2013.
- Alfonso de Toro (coord.), Klaus Pörtl (coord.). *Variaciones sobre el teatro latinoamericano : tendencias y perspectivas*. España : Vervuert : Iberoamericana, 1996.
- Andrade, Bolívar, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Corvichito Andrade- el profesor serrano* (17 de agosto de 2018).
- . «De "Tejedor de Sueños" a "Bandaís".» *El Mercurio*, 8 de agosto de 1988: 5.
- Arboleda Quiñonez, Santiago. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. Colombia: Poemia, 2016.
- Aristizábal, Patricio Vallejo. *La niebla y la montaña*. Quito : Banco Central del Ecuador, 2010.
- Aristizábal, Patricio Vallejo. *Teatro y vida cotidiana*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003.
- Avecillas, Cristian. *Estudio bibliográfico de Edmundo Ribadeneira*. Quito: El Conejo , 2009.

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Barrera, Saira Johanna. «Economía solidaria: nueva economía, nueva cultura.» En *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*, de Luis Alfredo Atehortúa y otros, editado por Leonor Hernández Graciela Maglia, 465-474. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Frandés de Estudios Andinos, 2016.
- Baumann, Christoph, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Talleres de formación teatral y el auspicio del BCE* (18 de 9 de 2018).
- BCE, Difusión Cultural. «Caravanas de Teatro Nacional.» *Difusión Cultural*, 1986: 24.
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte- sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» En *Discursos Ininterrumpidos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Bermeo, Francisco Enríquez, ed. *Febres Cordero y los derechos humanos (La interpelación al Ministro de Gobierno Luis Robles Plaza)*. Quito: El Conejo, 1988.
- Boisier, Sergio. «EURE (Santiago) .» 9 de 2004. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612004009000003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0250-7161. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612004009000003>. (último acceso: 4 de 1 de 2019).
- Bonet, Lluís. «Tipologías y modelos de gestión de festivales.» En *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, 41-88. Barcelona: Cuadernos Gescénic, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte- Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Breilh, Alfredo. «Allá por los 80: Crónica sobre la Coordinadora de Artistas Populares.» *Anaconda*, 2011: 49-53.
- Butler, Judith. «Imitación e insubordinación de género.» En *Grañas de eros. Historia, género e identidades sexuales*, de Graciela Graham, 87-113. Buenos Aires: Edelp, 2000.
- Camnitzer, Luís. «Reflexiones sobre pedagogía.» En *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte*, 15-34. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, 1995.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana*. s.f. https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar_id=10&ge_id=18&title=Historia&palabrasclaves=Historia (último acceso: 2018 de 9 de 9).

- Cepeda, Juan J. Paz y Miño. «Ecuador: una democracia inestable.» *Historia Actual Online - Asociación de Historia Actual*, 2006: 89-99.
- Cevallos, Pamela. *La Intransigencia de los objetos- La galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo, 2013.
- Colombres, Adolfo. *Manual del Promotor Cultural- La acción práctica*. Buenos Aires: Ediciones Colihue , 1997.
- Colombres, Alfredo. *Manual del Promotor Cultural. La acción práctica II*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. *Nuestra Diversidad Creativa*. Paris : Ediciones UNESCO, 1996.
- Cordero, Francisco Febres. «El Teatro es una labor colectiva.» *Difusión Cultural- Revista BCE*, 1984: 21-23.
- . «Teatro y la crítica.» *Encuentro sobre el teatro ecuatoriano*. Quito: Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador , 1984. 21-23.
- Cultura- El Universo. *El Universo*. 25 de agosto de 2002. <https://www.eluniverso.com/2002/08/25/0001/262/695AC9B03FFA4985BA57B42A356F709D.html> (último acceso: 18 de marzo de 2019).
- Cultural, Difusión. «Encuesta y testimonios sobre cultura ecuatoriana.» *Difusión Cultural*, 1986: 41.
- De Certeau, Michel. *La Invención de lo cotidiano. El Arte del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1979.
- De la Vega, Paola. «Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores.» *Index Revista de Arte Contemporáneo No. 2: Gestión de las Artes*. 10 de 2016. <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/34/33> (último acceso: 2 de 11 de 2018).
- Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. *El Teatro Ecuatoriano*. Quito: Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, 1984.
- Descalzi, Ricardo. *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Diario El Mercurio. «Irregularidades en FONCULTURA.» *El Mercurio*, 19 de 10 de 1988.
- Duplat, Carlos. «Las artes como medio de comunicación.» En *Por ahí es la cosa*, de Carlos Duplat, Gonzalo Castillo, Orlando Fals Borda, Augusto Libreros Victor Daniel Bonilla, 79-101. Bogotá: Editextos, 1972.

- Durán, José María. «Sobre el modo de producción de las Artes. Marx y el trabajo productivo.» *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 17. Publicación electrónica de la Universidad Complutense, 1 de 2008.
- Echeverría, Bolívar. «Ceremonia Festiva y Drama Escénico.» *Cuicuilco*, 1993.
- . «De la Academia a la Bohemia.» Bolívar Echeverría. 2009. <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf> (último acceso: 22 de 2 de 2019).
- Eduardo Nivón, Delia Sánchez. «La gestión cultural en América Latina .» En *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*, de Eduardo Nivón y Delia Sánchez, editado por Janny Amaya, José Paz Rivas y María Isabel Mercado, 21-53 . México: Universidad de Guadalajara, 2006.
- El Aputador. «Manta y Riobamba en Escena- (In) actualidad del teatro.» *El Aputador*, 2011: 22-25.
- EL DIARIO*. 7 de 6 de 2017. <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/435531-la-flor-de-septiembre-declarado-patrimonio/> (último acceso: 21 de 8 de 2018).
- El Mercurio. «Manabí: Expectativa teatral de Ecuador.» *El Mercurio*, 21 de 9 de 1988: 16.
- El Telégrafo*. 15 de 9 de 2012. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/manabi-vive-la-flor-de-septiembre> (último acceso: 21 de 08 de 2018).
- Espinosa, Simón. *Ecuador: cultura, estado y sociedad*. Quito: Fundación Ecuatoriana de Estudios Sociales- FESO , 1991.
- Federici, Silvia. «Salario contra el trabajo doméstico.» En *Debate feminista*, 52-61. México : UNAM, 2000.
- García, Nixón, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Historia grupo teatral La Trinchera* (17 de febrero de 2018).
- García, Nixón, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Nacimiento teatro "La Trinchera"* (14 de enero de 2018).
- García, Nixón. «Referentes equinocciales en la construcción de un imaginario teatral.» En *Grado Cero: La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*, editado por Esteban Ponce Ortiz, 130-153. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016.
- García, Nixon. «Teatro y Danza en Manta.» *El Aputador*, 2008: 78.
- Gilles Lipovetsky, Jean Serroy. *La Estetización del mundo- vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Granovetter, Mark. «La fuerza de los vínculos débiles.» *American Journal of Sociology*, 1973: 1360-1380.

- Günes- Ayata, Ayse. *Democracy, clientelism and civil society*. Londres: Lynne Rienner Publishers, 1994.
- Hernández, Eduardo Puente. *La cultura en el Ecuador*. Quito: SINAB, 1997.
- Hidalgo, Ángel Emilio. «Los 80: crisis económica y conmoción social.» *El Telégrafo*, 13 de diciembre de 2015.
- Hidrovo, Tatiana, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Incidencia de Portoviejo en las artes escénicas de Manta* (21 de 9 de 2018).
- Lohman, Huáscar Salazar. «Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos pensar en un mundo otro.» *el Apantle*, 2015: 141-168.
- Lucena, Daniela. «Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80.» *Estudios Avanzados*, 2012: 35-46 .
- Lumbreras, Luis Guillermo. «El papel del Estado en el campo de la cultura.» En *Políticas culturales: ensayos críticos*, de Victor Vich Guillermo Cortés, 116-184. Lima, 2006.
- Merino, Oswaldo. *Reflexiones sobre el teatro popular en el Ecuador*. Quito: IADAP, 1992.
- Michelena, Carlos. «La realidad que tratamos de traducir escénicamente, choca con la versión oficializada de hacer las cosas .» *Difusión Cultural- BCE*, 1984: 42-43.
- Molina, Eduardo Cabezas. *Banco Central del Ecuador: 80 años 1927-2008*. Quito: Banco Central , 2007.
- Montúfar, César. *La reconstrucción neoliberal- Febres Cordero o la estatización del neoliberalismo en el Ecuador 1984- 1988*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Moreano, Alejandro. «El escritor, la sociedad y el poder (1950-1980).» En *La liteartura ecuatoriana en los últimos 30 años* , de Hernán Rodríguez, Cecilia Asaldo y Diego Araujo, 101-132. Quito: El Conejo, 1983.
- Oña, Adriana, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Coordinadora de Artistas Populares- CAP* (26 de octubre de 2017).
- Parga, José Sánchez. «Innovaciones y proyectos culturales.» En *Signos del Futuro*, 13-45. Cayambe: Agencia Española de Cooperación Internacional , 1991.
- Parga, José Sánchez. «Tampoco la cultura será lo que había sido.» En *La gestión cultural. Memorias del curso de Posgrado en Gestión Cultural*, 77-98. Cuenca: Uediciones, 1998.
- Pérez, D. «Un fondo que da vitalidad al teatro.» *Difusión Cultural*, 1986: 22.23 .
- Polar, Jorge Cornejo. «Informe sobre los seminarios de formación y perfeccionamiento del personal para acciones culturales.» *Planificación, programación, ejecución y*

evaluación de programas y actividades culturales realizadas en Quito y Guayaquil financiadas por la UNESCO (Subsecretaría de Cultura), 1987.

- Polar, Jorge Cornejo. «Informe sobre los seminarios de formación y perfeccionamiento del personal para acciones culturales en: planificación, programación, ejecución y evaluación de programas y actividades culturales realizadas en.» s.f.
- Ponce, Gabriela. «Malayerba: Trayectoria de una subversión teatral.» *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 2007: 50-51.
- Quiñonez, Tatiana Hidrovo. *Historia de Manta en la región de Manabí*. Quito: Skeletra y Mar Abierto-ULEAM, 2005.
- Reyes, Rocío. «I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural- Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales.» En *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural- Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales*, de Ferran Cabrero, 465-469. Quito: Flacso- Sede Ecuador , 2013.
- Ribadeneira, Edmundo. «La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.» En *Panorama Urbano y Cultural de Quito*, 205-214. Quito: Trama, 1994.
- Ribadeneira, Santiago. «Algunas reflexiones e irreverencia: hacia el próximo teatro ecuatoriano.» *Revista Iberoamericana*, 1987: 959- 967.
- Ribadeneira, Santiago. «Bolívar Andrade el fundador de la Trinchera "Manta hizo del Teatro un motivo de vida".» *El Apuntador*, 2013: 88-94.
- Ribadeneira, Santiago, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Los 80 no fue una década perdida para el teatro* (22 de 10 de 2018).
- Rodríguez, Abad. *Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960–1990) Búsqueda de una expresión nacional*. Quito: La última rueda, 1995.
- Rodríguez, Franklin. «Notas sobre el III Encuentro de teatristas de América Latina y el Caribe.» *Difusión Cultural* , 1987: 94-97.
- Rowan, Jaron. «Emprendizajes en Cultura.» *Traficantes de Sueños*. 2010. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Emprendizajes%20en%20cultura-TdS.pdf> (último acceso: 12 de 8 de 2018).
- Salguero, Natasha, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *FONCULTURA* (26 de 10 de 2018).
- Sarlo, Beatriz. «Críticas del testimonio: sujeto y experiencia.» En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, 27-58. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Soriano, Lola Márquez. «20 años del FIM. Desde Manta para Ecuador y el mundo.» *Archipiélago- Revista Cultural de nuestra América*, 2007: 53-54.

- Soriano, Lola Marquéz. «20 años del FIM: desde Manta, para Ecuador y el Mundo.» *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 2007: 53-54.
- Tinajero, Fernando. «Las políticas culturales del Estado (1944- 2010).» En *Estado del país. Informe Cero 1950- 2010*, 29-41. Quito: Activa , 2011.
- Tinajero, Fernando. «Para una teoría del simulacro.» En *Signos del Futuro. La cultura ecuatoriana en los ochenta*, 48-72. Cayambe: Abya-Yala, 1991.
- Tinajero, Fernando. «Teoría del Simulacro.» En *Signos del Futuro. La Cultura ecuatoriana en los años 80*, 50-74. Cayambe: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.
- UNESCO. *Cultura*. Seminario de formación y perfeccionamiento del personal para acciones culturales , Quito: Subsecretaría de Cultura, 1987.
- UNESCO. *Nuestra Actividad Creativa*. Paris : Ediciones UNESCO, 1996.
- Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. *Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí- 25 años de la ULEAM*. Manta: Mar Abierto, 2010.
- Vallejo, Patricio. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2010.
- Vargas, Arístides, ed. *Antología de teatro ecuatoriano contemporáneo*. Quito: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.
- . «Es el ordenamiento social y no sólo el teatro, el que entra en tela de juicio.» *Encuentro sobre Teatro Ecuatoriano*. Quito: Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, 1984. 48-50.
- . *Tres piezas de mar*. Quito: El Conejo, 2003.
- . *Tres piezas del mar*. Quito: El Conejo, 2003.
- Vargas, Arístides, y Nixon García. *Dramaturgia desde el mar*. Manta: Mar abierto, 2010.
- Vargas, Ilonka. «El teatro: su situación actual y sus perspectivas.» *Cultura*, 1984: 229-254.
- Vich, Victor. *Desculturizar la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Vidiella, Judit. «Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes.» *Trandusctores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. 2 de 11 de 2012. <http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2014/02/Transductores-2-interiores.pdf> (último acceso: 2 de 9 de 2017).
- Villareal, Carlos. «En la actualidad podemos ya hablar de un movimiento teatral.» *Difusión Cultural- boletín informativo BCE*, 1984: 51-53.
- Williams, Raymond. *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión , 2003.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama , 2017.

Zambrano, Raymundo, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Manta y el teatro en los 80-caso la Trinchera* (17 de febrero de 2018).

Zambrano, Raymundo, entrevista de Francisca Espinosa Iza. *Sobre el trabajo del teatro y las políticas culturales* (3 de 10 de 2018).

Anexos

Artículo de prensa 1

Personalidades del país en estreno de La Trinchera

ESTELARES

Con FRANK ESPIN



Escena de actuación del grupo de teatro "La Trinchera".

Personalidades del país en estreno de La Trinchera

Fuente: El Mercurio de Manta, viernes 8 julio 1988

Artículo de prensa 2

Programación teatral Primera Muestra Nacional de Teatro en Manta

...son típicos por parte de ... tanto comitiva. ... nuestra ciudad.

PREPARAN PROGRAMACION TEATRAL



atro, con la presencia de los más destacados grupos teatrales del país y connotadas personalidades del teatro mundial. Este evento se realizará en el teatro Universitario CHUSIG del 3 al 7 de octubre del presente año. Los grupos teatrales invitados son: Por Quito: "Malayerba", "Teatro de la Carpa", "Teatro de la Calle"; por Guayaquil: "El Juglar"; por Manabí: "LA TRINCHERA". Los teatristas internacionales que asistirán son: por Cuba: Héctor Quintero; por Colombia: Carlos José Reyes; por Argentina: Beatriz Seibel, por Brasil: Lindolfo Alves Do Amaral. Además estarán el alemán radicado en el país Christoph Bauman, y por el Ecuador: María Escudero, Carlos Michelena y Horacio Hidrovo. Este extraordinario acontecimiento cultural está concitando el interés de los teatristas de Ecuador y se espera una gran presencia y participación en este evento.

Tamara Navas, excelente actriz ecuatoriana actuará en la Primera Muestra Nacional de Teatro en Manta.

SEÑORITA ROTARY 1988

En los elegantes salones del Club Rotary ... guez como Señorita ...

Fuente: El Mercurio de Manta, martes 6 septiembre del 1988

Artículo de prensa 3

Personalidades del país en estreno de La Trinchera

SOCIALES

LA TRINCHERA BRINDARA TEMPORADA TEATRAL

El grupo de teatro La Trinchera de Manta se encuentra preparando una nueva temporada teatral a propósito del estreno de su nueva obra "Bandaís" dirigida por María Escudero, directora argentina de gran trayectoria en América Latina y Europa. La obra que se estrenará el 15 de julio próximo tendrá sucesivas funciones el 16 y 17 del mismo mes en el teatro "Chushig"; asimismo se anuncia que están contratadas otras funciones para las semanas subsiguientes. Bandaís, a criterio de la directora María Escudero, viene a constituir una obra de gran calidad artística en donde se pone de manifiesto los progresos actuales de los miembros de La Trinchera, lo que proyectará al grupo como uno de los más importantes del país y su obra como una de las mejores realizaciones del teatro nacional en el presente año.



Fuente: El Mercurio de Manta, domingo 10 de julio del 1988

Artículo de prensa 4
Estreno de la obra Bandaís

VIERNES SE PRESENTA LA TRINCHERA



Por fin, este viernes 15 de julio, a las 20h00 en el teatro universitario Chushig, La Trinchera estrenará la esperada obra "Bandaís", en una programación que incluye funciones los días 16 y 17 del presente.

Para los miembros de La Trinchera, esta obra constituye un verdadero reto dentro de su carrera artística, pues en ella se pone de manifiesto el afán de encontrar

nuevas exigencias teatrales en concomitancia con las nuevas corrientes del teatro latinoamericano.

María Escudero, la experimentada directora de "Bandaís" ha mostrado su total optimismo en esta nueva producción de La Trinchera y ha expresado que el grupo de Manta está en capacidad de presentarse exitosamente en cualquier escenario del país y América

Latina, dado el buen nivel actoral logrado y la excelente puesta en escena que constituye esta nueva obra.

Esperamos que, dada la gran trascendencia que está tomando el grupo La Trinchera, el público de Manta responda positivamente a este esfuerzo y acuda masivamente a esta temporada que del 15 al 17 de julio se realizará en el teatro Chushig.

Fuente: El Mercurio de Manta, martes 12 de julio del 1988

Artículo de prensa 5

Aporte Institucional para el desarrollo cultural

BANDAIS, UNA METAFORA DE LA VIDA

Qué nos queda después de haber perdido nuestro sentido de solidaridad, nuestra sensibilidad, nuestro amor al prójimo. Qué queda de nosotros cuando la "civilización" nos arranca las raíces de nuestra cultura, cuando perdemos de vista nuestros ancestros, nuestras costumbres; en definitiva, nuestra propia humanidad. Estas son las interro-

gantes que nos plantea la nueva producción de La Trinchera, "Bandaís", que se estrena en la noche de hoy en el teatro Universitario "Chusig", a partir de las 20h00 y que continuará en temporada hasta el domingo 17 de los corrientes. Y es que "Bandaís" a decir de sus protagonistas fue hecha con ese propósito, el de enfrentar retadoramente la terrible

deshumanización en que estamos inmersos y por otro lado ese fanatismo conceptual que solo ve la vida desde la orilla de sus conveniencias y que nada se mueve debajo de sus ojos. Justamente, ese fanatismo muy parecido o similar al despotismo, asesinaron a Eloy Alfaro; y esa actitud despota sigue arrastrando sus ideas e incinerando su lucha libertaria.



Aporte institucional garantiza desarrollo cultural



Hay que crear las necesidades para que se hagan necesarias; parece un juego de palabras, pero es una realidad. La Trinchera está creando la necesidad del público por el teatro y ya se están haciendo necesarios y obligados en muchos eventos. Y como no podía ser de otra manera, el aporte de diversas instituciones públicas y privadas se ha hecho presente para impulsar este loable trabajo.

Es importante resaltar la gran labor de apoyo a nuestra cultura que viene realizando desde algunos años atrás el Banco Central del Ecuador, y que ahora ha auspiciado la producción y dirección de la obra "Bandaís". Es también de gran relieve el destacado aporte a nuestros valores culturales de la Universidad "Eloy Alfaro" y su especial contribución a la labor de La Trinchera. A estas instituciones

públicas se han sumado positivamente otras empresas de carácter privado como el Banco del Pacífico, Dicasa, Cosace y la mano personal del diputado Francisco Velásquez, que mostrando una enorme sensibilidad, han brindado un invaluable aporte al grupo La Trinchera. Este hecho indudablemente nos permite avizorar un brillante futuro para nuestras expresiones culturales y espirituales.

Las palpitaciones

Artículo de prensa 6

Manabí, una plataforma para el teatro ecuatoriano

de elegir con hon- tanto
dad y seriedad a las mo los licores estaran

Manabí, expectativa teatral de Ecuador



MALAYERBA
OBRA: Doña Rosita La Soltera

DIRECCION: María Escudero

Es indiscutible que merced al trabajo permanente y serio del grupo La Trinchera, y del apoyo institucional como el Banco Central y la Universidad "Eloy Alfaro" la provincia de Manabí se ha convertido en uno de los más importantes centros teatrales del país. Más aún, este hecho se ratifica y consolida con la próxima realización

de LA PRIMERA MUESTRA DE TEATRO NACIONAL y el Foro Internacional de Teatro, en el teatro Chusig de Manta. Desde muchas provincias del país han recibido los organizadores muestras de respaldo y compromisos de asistencia a estos eventos, que sumados al Encuentro Teatral de Portoviejo, brindan

a los teatristas de Ecuador la posibilidad de apreciar a los mejores exponentes del teatro nacional, además de intercambiar experiencias con los dramaturgos extranjeros que enriquecerán estos foros.

La Muestra de Teatro cuenta con grupos de reconocido prestigio y calidad como El Juglar de Guayaquil, Teatro de la Carpa, y Malayerba de Quito y La Trinchera de Manabí. Estos grupos en sus actuaciones serán analizados y criticados por dramaturgos de gran trayectoria internacional como Carlos José Reyes, de Colombia; Héctor Quintero, de Cuba; Beatriz Seibel, de Argentina; y Lindolfo Alvez, de Brasil; Christop Bauman, de Alemania; María Escudero, entre otros, en lo que constituirá el Foro Internacional.

Artículo de prensa 7

María Escudero en Manta

MARIA ESCUDERO EN FESTIVAL DE TEATRO

NIXON GARCIA

El Teatro Latinoamericano es muy apreciado y admirado en el resto del continente; su frescura y su magia y su gran sentido de simplificación son factores característicos e incomparables del movimiento teatral de nuestro continente.

Además, el teatro latinoamericano tiene un gran poder dialéctico, se desarrolla y trasmite aceleradamente, gracias al enorme poder creativo de nuestros artistas e in-

telectuales.

Justamente, las nuevas características del Teatro Latinoamericano serán enfocadas por María Escudero en el Encuentro Internacional de Teatro, en Portoviejo, evento que se desarrollará en el colegio Olmedo, del 27 al 31 de septiembre, en el Festival de La Flor de Septiembre.

Y como colaborario a su exposición teórica, pondrá en escena dos obras realizadas bajo su dirección y con gru-

pos distintos, en la Muestra del Teatro Nacional que se realizará en Manta, del 3 al 7 de octubre en el Teatro CHUSHIG, bajo los auspicios de la Universidad Laica "Eloy Alfaro" y la gerencia de difusión cultural del Banco Central.

Por un lado, el grupo La Trinchera, presentará la obra "Bandaís"; y por otro, el grupo Malayerba de Quito exhibirá la obra "Doña Rosita la Soltera", de Gabriel García Lorca.

María Escudero es una directora y actriz argentina de gran trayectoria en América Latina; hasta 1969 fue catedrática de Práctica Escénica en la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba, en esa fecha fundó el grupo LIBRE TEATRO LIBRE (LTL), con el cual ha

trabajado desde entonces; una obra de creación colectiva de este conjunto "El asesinato de X" ganó mención en el premio Casa de las Américas, 1972; en 1975, integró el jurado del premio itinerario Casa de las Américas, de Cuba. Actualmente reside en el Ecuador, habiendo dirigido a muchos grupos y destacado sus obras en eventos internacionales. En los últimos tiempos ha participado de importantes encuentros mundiales de Teatro como "El Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe", en Cuba (1987), "Festival de Teatro de Cádiz, España" (1987), Festival de Teatro de Caracas y Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá, 1988.

REPUBLICA DEL ECUADOR SUPERINTENDENCIA DE COMPAÑIAS EXTRACTO

DE LA ESCRITURA PUBLICA DE AUMENTO DE CAPITAL Y REFORMA DE ESTATUTOS DE "SERVICIOS MARITIMOS ESPECIALIZADOS SERMARES S.A."

1. CELEBRACION, APROBACION E INSCRIPCION. - La escritura pública de aumento de capital y reforma de estatutos de "SERVICIOS MARITIMOS ESPECIALIZADOS SERMARES S.A." se otorgó en la ciudad de Manta el 27 de Julio de 1988 ante la Notaria Primera del Cantón Manta; ha sido aprobada por el señor Intendente de Compañías de Portoviejo, Abgdo. Gustavo Barrera Espinales, el 29 de Septiembre de 1988.

Fuente: El Mercurio de Manta, sábado 24 de septiembre de 1988

Figuras del teatro latinoamericano en Manta

bre Nos nos estue...
 neroso a quienes
 consolar a quienes
 atendian angustiados:
 "Animo, querido Cerru-
 ti; verás qué alegres es-
 tu...
 festado esp...
 placencia por la noticia
 los siglos... Amen.

EMBAJADOR DEL TEATRO BRASILEÑO

Con motivo del Encuentro Internacional de Teatro que se realiza en Portoviejo; y El Foro Internacional de Manta, se encuentra en nuestra provincia el destacado

SESION EN EL G.C.M.

El lunes 3 del presente a las 8 p.m., el Grupo Cultural MANTA, tendrá la primera sesión con la nueva Directiva, en casa de los socios Colón y Albita de Aveiga. Se espera puntual asistencia de todos los Socios.
 a Secretaria.

teatrista brasileño, Lindolfo Alvez Do Amaral. Lindolfo es teatrista dedicado al teatro popular en su estado, Bahía Sergipe. Su actividad desarrollada preferentemente en la calle está llena de la vistosidad y la magia cultural del Brasil, la danza, la música y el espectáculo histriónico.

Justamente, su participación en eventos teatrales de Manabí nos han permitido conocer el desarrollo teatral de Brasil y preferentemente del estado de Bahía. Su juventud es el sostén sobre el que crece toda una capacidad, decisión y compromiso por proyectar toda riqueza del teatro popular bra-



sileño. Ha sido un acierto la presencia de Lindolfo en estos eventos que nos han permitido a los teatristas del Ecuador confrontar teóricamente lo que es posible el teatro Latinoamericano.

Fuente: El Mercurio de Manta, domingo 2 de octubre de 1988

Artículo de prensa 9

Inicio del primer Foro Internacional y Muestra de Teatro

Hoy se inicia Foro Internacional y Muestra de Teatro

Lunes 3 de octubre 19h30
 Grupo: Teatro de la Carpa
 Obra: Noche de cuentos
 Autor: Gabriel García Márquez (adaptación)
 Dirección: Cristop Bauman

Martes 4 de octubre 19h30
 Grupo: El Juglar
 Obra: Contigo pan y cebolla
 Autor: Héctor Quintero

Miércoles 5 de octubre 19h30
 Grupo: La Trinchera
 Obra: Bandaís
 Autor: Creación colectiva
 Dirección: María Escudero

Jueves 6 de octubre 19h30
 Grupo: Malayerba
 Obra: Doña Rosita la soltera
 Autor: Federico García Lorca
 Dirección: María Escudero

Viernes 7 de octubre 19h30
 Monólogo: Raymundo Zambrano
 Obra: La noche del barrendero
 Autor: Horacio Hidrovo Peñaherrera
 Dirección: Nixon García
 21h00: Programa especial de clausura
 Local: Teatro Universitario "CHUSIG".

La Muestra del Teatro Nacional y el Foro Internacional de Teatro, organizado por la Universidad Laica "Eloy Alfaro" de Manabí y la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central se inicia en la noche de hoy a partir de las 19h30, teniendo como escenario el Teatro Universitario "Chusig".

Estos eventos que han concitado el interés no sólo de Manabí, sino de todo el Ecuador y que cuentan con teatristas de todo el país, en calidad de protagonistas y observadores, por primera vez se los realiza en nuestra ciudad, por lo que se espera



una nutrida presencia del público manabita, ya que esta posibilidad de ver a los mejores grupos teatrales ecuatorianos se presenta en esporádicas ocasiones.

MUESTRA DEL TEATRO NACIONAL

La Muestra del Teatro Nacional cuenta con la participación de los grupos "EL JUGLAR" de Guayaquil; Teatro de La Carpa de Quito; Malayerba, de Quito; y, La Trinchera, de Manta.

FORO INTERNACIONAL

El Foro Internacional estará avalizado por conocidas personalidades del teatro latinoamericano y europeo que junto a prestigiosos teatristas ecuatorianos discutirán y criticarán el trabajo de los grupos teatrales invitados.

Por la República de Cuba estará el dramaturgo Héctor Quintero; por Argentina Beatriz Seibel; por Perú Lindolfo Alvez; por Alemania, Cristop Bauman; por el Ecuador María Escudero y Carlos Villareal.

Fuente: El Mercurio de Manta, lunes 3 de octubre de 1988

Artículo de prensa 10

Gestores de la fiesta, gestores del festival

... de los ... se ... de todos ... ellos a través de la ... en beneficio de la ...

... Huerta en ... palabras ...

ción

... primeros ... antes y ... Tropa, ... Basilica ... ora de ...

... sente y seguro de contar con vuestra presencia. me suscribo de Ud. muy agradecido. Abnegación y disciplina

Reinaldo Pita J.
PRIMER JEFE

Aviso al Público

Por orden del titular de la Cuenta Corriente No. 351195 4 se va a proceder a anular los formularios de cheques comprendidos desde el No. 111670 hasta el No. 111700 por haber sido: Sustraidos

La persona que se crea con derecho sobre los mismos, deberá presentar su oposición a FILANBANCO S.A. dentro de sesenta días contados desde la última publicación.

FILANBANCO S.A.

... Manabí, ... Ecuador y que ... de todo el país, ... teatristas de protagonistas y calidad de protagonistas y observadores, por primera vez se los realiza en nuestra ciudad, por lo que se espera

Trinca ... INTERNACIONAL

GESTORES DE LA FIESTA TEATRAL DE MANTA



La historia cultural contemporánea de Manta y Manabí tiene sobresalientes protagonistas e impulsores y obviamente estos personajes debían y están como gestores de la Muestra y el Foro Internacional de Teatro. Ellos son el Dr. Francisco Aguirre, Gerente de Difusión Cultural del Banco Central; el Dr. Medardo Mora, Rector de la Universidad Laica "Eloy Alfaro" de Manabí; el Lic. Horacio Hidrovo Peñaherrera, culturólogo, Director del Departamento Cultural de la Universidad Eloy Alfaro y Director del Festival de la Flor de Septiembre. Esta extraordinaria y positiva simbiosis entre el Banco Central y la Universidad Eloy Alfaro, nos ha dado la posibilidad a los manabitas de disfrutar de verdaderos espectáculos artísticos y culturales y obviamente, nuestra provincia es un foco cultural del país gracias a ese esfuerzo.

nas

Artículo de prensa 11

Opiniones sobre la muestra de teatro nacional y foro internacional

La muestra de teatro nacional y foro internacional

Hemos querido que este evento no sirva solamente para el público de Manta sino para el desarrollo del teatro de Ecuador; hemos querido aportar de esta manera porque somos parte del teatro ecuatoriano y

hemos tenido la suerte de comprometer el solidario trabajo del Banco Central y de la Universidad "Eloy Alfaro".

En definitiva, llegó un público que quería ver teatro y llena la sala todas las noches y eso da la pauta para que este acto se dé siempre y siga mejorando y tiendá a institucionalizarse:

SR. NIXON GARCIA,
Organizador del evento.

DR. FRANCISCO AGUIRRE, Gerente División Cultural Banco Central del Ecuador.

Ante todo, muchas gracias y debo decir que los resultados de esta muestra nacional han rebasado las expectativas; esto en primer lugar por la enorme aceptación del público, pues todas las noches ha sido lleno completo y a más de ello la participación del público.

Una de las cosas más importantes y creo después de 6 años no ha habido un congreso de trabajadores de teatro. Aquí tenemos la oportunidad de tener un foro, de evaluar nuestro trabajo y hablar entre

profesionales y con el público de Manta acerca de los trabajos. Si no evaluamos, si no se exige al teatro en el Ecuador un buen trabajo frente al público, no hay como crecer, porque de lo contrario uno se queda con la misma falla, con los mismos errores, sin respuesta por el público y los otros profesionales.

SR. CHRISTOPH BAUMAN, Director Teatro La Carpa.

Fuente: El Mercurio de Manta, jueves 6 de octubre de 1988

Clausura del Encuentro de teatro

SOCIALES

Clausura de muestra de teatro



Hoy culmina una brillante semana de teatro en el Chusig de Manta; el Foro Internacional y

la Muestra del Teatro Nacional han tenido un éxito rotundo y la sala del Chusig siempre estuvo llena, lo que refleja que Manta y Manabí es una plaza que garantiza el éxito de un espectáculo teatral y por fin podemos decir que tenemos un público para teatro.

Esta noche tendremos la oportunidad de espectar el estreno del Monólogo "La noche del barrendero", de Horacio Hidrovo Peñahe-rrera, interpretado por Raymundo Zambrano, actor del grupo La Trin-chera.

La noche del barrende-ro es ese sueño perma-

nente y proletario por alcanzar justicia a su existencia, por lograr realizar sus ideales siempre frustrados, por aspirar una reivindicación que debe llegarle de los otros.

Programa de clausura

El acto de clausura contiene una excelente programación, destacando la presentación del coro universitario, Viviana Alvarado, el mimo lojano Felipe Serrano, el recital de canciones y poesía por los artistas quiteños Karlo Zamaro y Fernando Jaramillo.

La programación tendrá como siempre el escenario del Teatro Chusig, se iniciará a partir de las 20h00.

Artículo de prensa 13

Reflexiones del maestro Bolívar Andrade- parte 1

...sus esfuer-
zos para hacer realidad
las obras y conseguir el
financiamiento para
hacer realidad las mis-
mas.

...para todas las Autoridades del Mundo.
Esta religión vino para hacer unidad entre el ge-
nero humano y quitar los odios y los enemigos.
LA FE BAHAI
Más información: Casilla 2820, Telf: 611 640.

De "El tejedor de sueños" a "Bandaís"

G. Bolívar Andrade Arévalo

El grupo teatral "La Trinchera" YA
ESTE PANTALON LARGO y con es-
ta hermosa realidad, irremediable-
mente, como caracol a su concha, vie-
ven los recuerdos... "Vanguardia",
"Promesa", "Tenedores"... Las palabras desfilaban
entre risa y emoción; los muchachos
querían ponerle un nombre al grupo.
"Trinchera"! sí, así debe llamarse.
Queremos hacer una guerra, nuestra
guerra -de todas la más justa- contra
la ignorancia y por la cultura. Y así
quedó "La Trinchera".

Vinieron las primeras obras y la
participación en el Festival de "La
Flor de Septiembre", ¡ah! cómo no
recordar "Los padres de la Patria" y
el "Tejedor de sueños", obra esta que
fue la consentida de los manabitas y
que se mantuvo muchos años en carte-
lera.

Hasta entonces, quien fungía de
director sólo podía decir a los jóvenes
que actúen con la naturalidad que exi-
ge el ser habitante de este caótico
planeta, porque qué otra cosa es el
hombre sino un actor en esta vida.

Es tan importante la oportunidad y
honradez de quien dirige un grupo
teatral para darse cuenta que él ya no
puede hacer más...Y así fue, sin

palabras y sólo desde el alma, direc-
tor y grupo se dijeron adiós y qué bue-
no fue el resultado, ya la semilla
había prendido, ya se palpaba los
primeros retoños. En el camino la
dialéctica hizo su parte, se depuró el
grupo, la cantidad devino en calidad.
Nuevas obras, nuevos maestros, aho-
ra sí profesionales del teatro y esta
actividad pasó de deseo a obligación.
Hemos visto a "Bandaís" y esto, sin
ser la consagración del grupo, pues
consagración me suena a termina-
ción, es la clara demostración de
cuanto vale trabajar bajo la direc-
ción de quien sabe del oficio.

Todo grupo tiene su "hada madrina"
y a "La Trinchera" le llegó la suya,
se llama MARIA ESCUDERO, sólo
que ésta no sale de las páginas de un
cuento y con la varita mágica a la
mano, ni de una sono noche de
"Walpurgis", no; ella es sangre de
"las venas abiertas de América", es
el hábil, humano y experimentado
alfarero que sabe donde encontrar la
mejor arcilla para moldearla suave,
delicada pero severamente, sin
sacrificar la natural y hermosa
expresión de la materia que, para el
buen director es la misteriosa cantera
del conocimiento. Así la he visto
trabajar con "La Trinchera"...gru-

po y director se aman y respetan
mutuamente, hay un invisible cordón
umbilical que les une y me da la
impresión de que existe entre ellos
un silencio pero tácito convenio de
trueque entre juventud y experiencia
que se manifiesta en cada ensayo, ca-
da cual dando lo suyo... Maria habla,
reclama, se mueve, insulta, acaricia,
gesticula, la escena ha salido... diez
minutos de descanso... ahora sí
relájense, ríen, caminen, pero no ri-
ñan ni fumen.

Así se ha montado "BANDAÍS", nom-
bre sono, musical tal vez, pero
desconocido, es la abstracción de las
palabras. "Banda" y "Pais" que
en la investigación de campo que hi-
zo La Trinchera, encontró metido en-
tre la jungla manabita, saltando des-
de el tiempo de las montoneras y de
boca en boca de los viejos montubios
soldados de Alfaro.

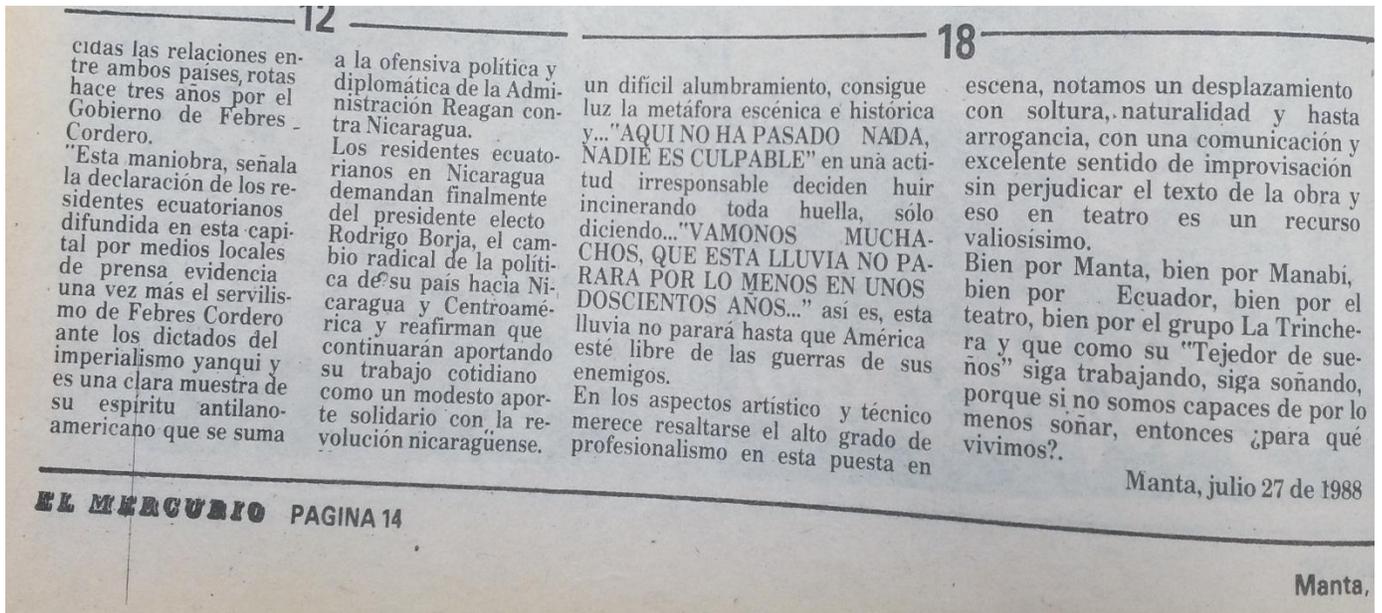
La obra se manifiesta en un severo y
estricto marco de honradez y sinceri-
dad y esta cualidad se manifiesta
precisamente en la ignorancia de la
banda de músicos y hasta en su
hostilidad hacia el misterioso
personaje que asoma y que se entien-
de es la simbólica presencia del
liberalismo, la cual no es compren-
da sino vilipendiada con grosería,

con burla, con sorna, con ignorancia
al fin. En esta parte es menester
hacer una reflexión, izquierda y dere-
cha han mitificado la figura de Alfaro
y su doctrina, aquellos
superdimensionandola... éstos
subestimandola: venimos soslayando
la verdad en este sentido histórico y,
si la investigación de "La Trinchera"
intenta rescatar esa verdad, bienve-
nida sea y si es así, ¿por qué no
decirla? ¿por miedo a los muertos? no,
creo que más bien siempre ha existido
miedo a los vivos, a lo que dirán ante
el "sacrilegio" de rescatar de la
historia sólo la verdad y he aquí la
importancia de "BANDAÍS". Así se
desarrolla el tema del liberalismo en
escena, expresándose tal cual somos,
fanáticos, supersticiosos, oportunistas,
morbosos, arribistas, incapaces
y, sobre todo, ignorantes para com-
prender la verdad, aunque perciben,
intuyen que el personaje recién
llegado -el liberalismo- debe ser algo
importante y por eso los músicos
empiezan a interesarse por el intru-
so, aunque lo hacen con tal torpeza y
desinterés que terminan matándole
entre risa y risa y mezclados en un
tenebroso juego en que nunca se sabe
qué es lo real y qué es ficción: en

PASA A LA PAG. 14 N°. 18

Fuente: El Mercurio de Manta, lunes 8 de agosto de 1988

Reflexiones del maestro Bolívar Andrade- parte 2



Fuente: El Mercurio de Manta, lunes 8 de agosto de 1988

Artículo de prensa 15

Grupos nacionales en la Muestra Nacional de Teatro

SOCIALES

Club Unión
Corresponsal.- Con el festival de la confraternidad artística musical efectuado este domingo 20 de los corrientes, el Club Unión de la ciudad de Santa Ana, presidido por el Dr. Víctor Ma-

Grupo La Mueca se presenta en Manta



Richard Barker (Stacy Vera) en su visita a este Diario.

El sábado 26 de agosto en el Manta Imperial se presentará en esta ciudad el grupo de teatro La Mueca, con todos los actores de la serie televisiva "Mis Adorables Entenados". Ayer se nos informó de esta primicia por parte de Richard Barker, quien precisamente actúa como STACY VERA, quien manifestó su complacencia de poder llegar a Manta con el Grupo La Mueca y sus compañeros para dedicar a la ciudadanía la obra ME LA GANE POR DIOSITO SANTO en la que actúan Felipe, Pablo, Rosendo, Stacy, Pulpita y la "Invasión

personajes. Richard Barker es nacido en Colombia, departamento de Antioquia, vivió desde niño en Esmeraldas y ahora reside en Gueyaquil. Richard Barker (Stacy Vera) está en La Mueca desde hace 5 años, antes intearó el grupo de Danza La Estanga, grupo de teatro taller popular Raíces. El actor finalmente dijo que esperan que el pueblo de Manta asista a la presentación del día 26 y de esta manera impulsen el arte ecuatoriano.



Stacy Vera junto a Lupita Entenados. escena de mis Adorables

Fuente: El Mercurio de Manta, martes 22 de agosto 1989

Artículo de prensa 16

Segunda Muestra Nacional de Teatro

ENCUENTRO ARTISTICO LATINOAMERICANO

La II Muestra Nacional de Teatro y el II Foro Internacional nos dará la oportunidad, manabitas y ecuatorianos, de disfrutar de la presencia y el espectáculo de destacados artistas latinoamericanos.

Por Ecuador estarán los grupos: Malayerba, Trapichillo, Wilson Pico, Christoph Bauman y Tamara Navas de Quito. De Guayaquil vendrán los grupos "Luz y Sombra" y "Gestus"; de Cuenca, el grupo "La Pájara Pinta" y el mismo Felipe Serrano. Por nuestra provincia participarán los grupos "La Trinchera" y el Taller de Teatro de la Universidad "Eloy Alfaro".

Por invitación oficial de la Universidad "Eloy Alfaro" participarán de estos eventos los afamados teatristas cubanos: Héctor Quintero, Abelardo Estorino y la actriz Adria Santana.

La Trinchera, grupo mantense de jerarquía internacional.

Participará también, la destacada bailarina peruana Mirella Carbone en el acto especial de clausura. Nixon García, coordinador de esta programación, expresó que se están ultimando detalles logísticos, puesto que todos los invitados han confirmado su presencia, por lo que Manabí tendrá del 2 al 8 de octubre una gran fiesta cultural.



Fuente: El Mercurio de Manta, jueves 7 septiembre de 1989

Artículo de prensa 17

Teatro para niños**Muestra de teatro para niños**

La Segunda Muestra Nacional de Teatro será dedicada también a los niños manabitas, expresó Nixon García Coordinador del evento.

Habrán cuatro espectáculos teatrales infantiles con destacados grupos ecuatorianos: "La Pájara Pinta" de Cuenca, "Trapichillo" de Quito, "Gestus" de Gua-

yaquil, y, el Taller de Teatro de la Universidad "Eloy Alfaro" de Manta.

Se coordinará la participación infantil con las diferentes escuelas de la ciudad, a través de delegaciones estudiantiles para cada espectáculo. Así mismo, se organizará la participación de los hijos de los obreros y

empleados de las distintas instituciones y empresas de Manta.

Es la oportunidad para que los infantes gocen de espectáculos de gran jerarquía y enorme positividad pues el teatro infantil y los títeres son de gran ayuda para el crecimiento optimista e imaginativo en los niños.



Grupo de Títeres "Trapichillo" de Quito estará en Manta.

Fuente: El Mercurio de Manta, domingo 10 de septiembre de 1989

Teatristas Cubanos en Manta

Artículo de prensa 19

Formación en dramaturgia

Universidad: 23 638.590,73 sucres.

Se realiza taller de dramaturgia

Desde el 24 de este mes y hasta el 9 de octubre se desarrolla en esta ciudad el primer taller de dramaturgia auspiciado por el Departamento de Desarrollo Cultural de la Universidad Eloy Alfaro.

Este taller al cual asisten actores de Manta, Manabí, Quito, Cuenca y de otras provincias se realiza en las fechas arriba señaladas en horarios de 8 de la mañana a 1 de la tarde.

Está dirigido por los profesores cubanos Héctor Quintero, Abelardo Estorino y Adria Santana. Los actores cubanos estarán en Manta también para participar en la II Muestra Nacional de Teatro y II Foro Internacional que se llevará a cabo entre el 23 y el 8 octubre del presente año en el Teatro Universitario Chushig lugar en donde se dicta el taller arriba citado.



mar FM Stereo 102.5.MHz

Grupo de actores nacionales e instructores internacionales realizan el primer taller de dramaturgia en el Teatro Universitario Chushig.

Fuente: El Mercurio de Manta, jueves 28 de septiembre de 1989

Artículo de prensa 20

Expectativa por la Segunda Muestra de Teatro en Manta**EXPECTATIVA POR MUESTRA DE TEATRO**

La provincia de Manabí, y en particular la ciudadanía de Manta, han concitado el interés nacional por motivo de la próxima realización de la II Muestra Nacional y II Foro Internacional de Teatro.

Teatristas de muchas regiones de la patria están llegando desde ya a Manta y participando del seminario de Dramaturgia dictado por el cubano Héctor Quintero.

12 grupos teatrales, alrededor de 20 actores, directores y artistas, 6 invitados extranjeros, serán los protagonistas de esta fiesta teatral realizada gracias al trabajo tripartito de La Trinchera, la Universidad "Eloy Alfaro" y el Banco Central.

Como hemos comunicado, la muestra teatral se realizará del 2 al 8 de octubre en el teatro "Chusig", en funciones nocturnas para jóvenes



Una muestra "El pupilo quiere ser tutor" será

presentada con esta oportunidad.

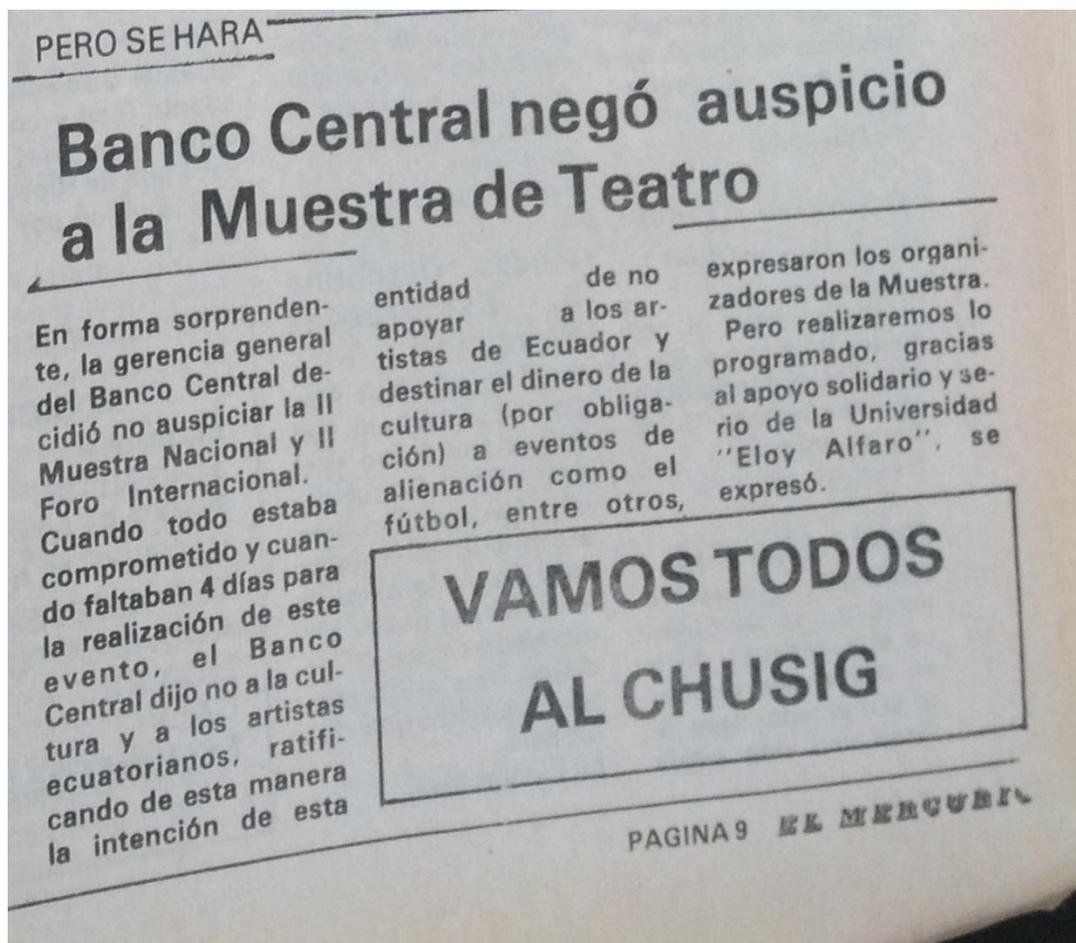
y adultos y en funciones matutinas para los niños.

Tamara Navas, excelente actriz manabita ven-

drá con su compañero Christoph Bauman y "El pupilo quiere ser tutor" representado por ellos mismos.

Fuente: El Mercurio de Manta, jueves 28 de septiembre de 1989

Artículo de prensa 21

La pérdida del mecenas

Fuente: El Mercurio de Manta, domingo 1 de octubre 1989

Resumen del Segunda Muestra de Teatro

Que se instituya La Muestra y El Foro de Teatro

La resolución unánime de los artistas y teatristas participantes de la II Muestra Nacional y el Foro Internacional de Teatro, incluso del público, es de que este evento se instituya y que permita a los teatristas y artistas de Ecuador, confrontarse y encontrarse anualmente, como medio enriquecedor del movimiento teatral ecuatoriano.

Esta es la oportunidad que los teatristas de

Ecuador logremos tener nuestro festival, nuestro espacio de lucha y crítica, de análisis y confrontación, expresaron los protagonistas en reunión de balance de la Muestra. Asimismo, destacaron la labor organizativa del Grupo La Trinchera, que hizo posible este encuentro a pesar de todos los problemas.

Acordaron relieves el gran aporte de la Universidad Laica "Eloy Alfaro" de Manabí,

auspiciador del evento, ejemplo institucional digno de imitarse en el país.

Se señaló también que el no auspicio de la Muestra por parte del Banco Central prueba el propósito del actual Gobierno por manejar a sus intereses el arte y la cultura en Ecuador, de lo que los artistas "debemos estar alertas".

La Trinchera, vocación y voluntad teatral. Gracias a ellos se dio la Muestra.

LITERARIA

Por: STALIN VALDIVIESO



Hoy: Gestus, Malayerba y Mirella Carbone



Gestus actúa a las 4 p.m. en el parque de La Madre



Malayerba esta noche en el Chusig

Artistas cubanos realizaron La Muestra y El Foro de Teatro



Adria Santana, excelente actriz cubana que deslumbró al público manabita.

La presencia de tres primerísimas figuras del teatro de la República de Cuba constituyó un gran aporte a la II Muestra Nacional de Teatro y Foro Internacional.

Héctor Quintero, Abelardo Estorino y Adria Santana brindaron su capacitado aporte a los teatristas ecuatorianos asistentes a La Muestra, al público manabita que noche a noche ha copado la sala del Chusig.

La excelente actriz en su país, ganadora de muchos premios y poseedora de una gran presencia actoral. Su obra "Las penas saben nadar" gustó al público en gran medida como producto de la alta calidad, profesionalismo y entrega de la actriz.

Abelardo Estorino, director y autor de "Las penas saben nadar" aportó en gran medida con sus criterios y sugerencias a los teatristas nacionales en cada reunión. Estorino es actualmente el primer director de Cuba y autor de valiosas obras que como la que representó Adria, gozan de una calidad y estructura que demuestran el porqué el autor goza de un gran prestigio.

Quintero dio un seminario de dramaturgia y su aporte para los teatristas asistentes fue provechoso y útil. Asimismo su participación en las reuniones con los artistas fue de gran beneficio y productividad.

Estas personalidades son las que motivan el movimiento teatral ecuatoriano y en especial el naciente trabajo escénico en Manabí.

Una lucha que gana espacio y adeptos

La Segunda Muestra Nacional y el Foro Internacional de Teatro termina hoy, luego de 7 días de intensa actividad y de derroche artístico. Doce grupos de teatro y danza, artístas extranjeros invitados y el público fueron los protagonistas de una jornada de

grandes proyecciones para Manta, Manabí y el país. Extraordinaria la labor del Grupo La Trinchera, que ratifica su entrega absoluta al arte en beneficio de la comunidad. Sobresaliente el aporte de la Universidad Laica "Eloy Alfaro", institu-

ción impulsadora del movimiento artístico manabita. Lamentable y criticable la resolución del Banco Central de no auspiciar la Muestra en un afán manifiesto de abandonar su incidencia y participación en la cultura nacional por mandato estatal.

Pero se ha realizado y es lo importante, y esta labor enorme merece nuestros elogios y apoyo. La Muestra y el Foro de Teatro deben seguir, porque Manta, Manabí y el país lo necesitamos.

Il Muestra y el Foro Internacional, un éxito que debe multiplicarse.



Artículo de prensa 23

Encuentro de Teatristas en Manabí

Encuentro de teatristas en Manabí

Hasta el 7 de octubre, se realizará en el teatro Universitario Chushig de Manta, la Muestra de Teatro Nacional y el Foro Internacional sobre este arte, con la participación de los teatristas invitados a Portoviejo y grupos de teatro del país.

Están presentes: "El Juglar", de Guayaquil con la obra "Contigo pan y cebolla" del cubano Héctor Quintero; "La Trinchera" de Manta, con la obra "Bandais", dirigida por María Escudero; el grupo "Malayerba" de Quito con "Doña Rosita, La soltera", de García Lorca; el teatro "La Carpa", de Quito, presentando "Noche de Cuentos" de Gabriel García Márquez y, el monólogo de Horacio Hidrovo "La noche del barrendero", interpretado por Raymundo Zambrano del grupo "La Trinchera". Luego de cada presentación se realiza el foro, entre los teatris-

tas y el público asistente.

Previo a este festival hubo, del 26 al 30 de septiembre, un encuentro internacional de teatristas para analizar la situación del teatro latinoamericano. Asistieron la argentina Beatriz Seibel, teatrológica, experta en teatro popular; Carlos José Reyes, director teatral y de televisión de Colombia; Christoph Bauman de Alemania, residente en Ecuador, Lindolfo Alves do Amaral del Brasil, Carlos Villarreal, Horacio Idrovo, de Ecuador y María Escudero actriz y directora teatral argentina, residente en nuestro país.

El evento ha sido organizado con auspicio de la Universidad Laica "Eloy Alfaro", la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central y el Festival de la Flor de Septiembre, bajo la coordinación del grupo de teatro La Trinchera.

Fuente: El Comercio de Quito, 5 octubre 1988

Formación Internacional de La Trinchera

LA U. L.E.A.M. REPRESENTADA

FUE A CONGRESO DE TEATRO EN CUBA

El coordinador de las actividades teatrales del Departamento de Cultura de nuestra Universidad, Lcdo. Nixon García viajó a la República de Cuba, con el fin de participar en el Congreso Mundial de Teatro y el Festival Latinoamericano de Teatro, eventos que se llevaron a cabo en La Habana.

El evento se desarrolló desde el 24 de Mayo al 6 de Junio, periodo en el cual el coordinador de teatro de nuestra Universidad asimiló muchas experiencias y conocimientos del arte teatral, los mismos que serán puesto de manifiesto en beneficio del Grupo de Teatro de la Universidad y del Grupo de Teatro La Trin-

A black and white portrait of a man with dark, wavy hair, looking slightly to the right. He is wearing a light-colored shirt with dark stripes on the sleeve. The name 'NIXON GARCIA' is faintly visible on the bottom left of the photo.

cher., a los cuales él dirige.

Fuente: El Universitario- Informativo mensual de la Universidad Eloy Alfaro de Manabí, julio 1987

Artículo de prensa 25

Bandaís: primera creación colectiva de La Trinchera

Grupo de Teatro La Trincheira en el estreno de la obra Bandaís.

BANDAIS**LA TRINCHERA ESTRENO OBRA TEATRAL**

El Grupo de Teatro la Trinchera acaba de estrenar una excelente obra teatral, denominada, BANDAIS, "o banda del país, en el teatro de la Universidad "Chusig", a mediados del mes de julio del presente año.

La cálida artística y puesta en escena de la obra, es una clara demostración del alto nivel de superación actoral de los miembros de la Trinchera, grupo vinculado estrechamente con la actividad cultural de nuestra Universidad.

En el estreno de la obra estuvieron presente importantes personalida-

des del mundo cultural, tales como el señor rector, Dr. Medardo Mora y el Director de Cultura, Lcdo. Horacio Hidrovo, así como altos funcionarios del Departamento Cultural del Banco Central.

Un hombre llega y se encuentra con un grupo de músicos que se han cobijado por azar en una casa abandonada.

El hombre dice una frase.

El grupo reacciona de varias maneras.

Un juego se inicia y otros juegos le siguen.

Afuera llueve y dentro de la casa crece un juego inverosímil en el que

todos participan sin saber su final.

El grupo desenvuelve su personalidad oculta y desconocida, mientras el hombre descubre lentamente la capacidad misteriosa de advertir el riesgo y no poder detenerlo.

La extraña ceremonia sarcástica, burlona, cruel, despliega recursos imaginativos que explican al espectador ciertas actitudes observables y ante las cuales, muy pocos atinan a reaccionar.

Metáfora en sí misma y acto cotidiano al que se asiste sin que logre despertar en los demás la necesidad de intervenir, es

El día martes 17 de mayo se inauguró en el Colegio Juan Montalvo, como co-

**Convocan
de las I**

El Departamento de Desarrollo y Promoción Cultural de nuestra Universidad, esta convocando para que todos los estudiantes universitarios legalmente matriculados, participen en el VII Festival Universitario de las Letras, correspondientes al presente año lectivo.

Por tal motivo se están difundiendo las bases en el Concurso de Poesía, concurso de relato y concurso de oratoria, las mismas que la pueden obtener en el mencionado departamento, que dirige el Lcdo. Horacio Hidrovo Peñaherrera. Se han establecidos v

BANDAIS.

LA TRINCHERA, ha llegado a realizar esta propuesta teatral luego de una profunda búsqueda actoral y una responsable investigación que abarcó la historia reciente y pasada, y testimonios vivientes.

Esta reflexión sobre el ser humano, es la primera creación colectiva del grupo.

REPARTO

DON LAURO
Raymundo Zambrano
ULPIANO
Nixon García
TONO, EL PERRO
Carlos Valencia

Artículo de prensa 25

Foro Internacional de Teatro


Tres exponentes del teatro ecuatoriano, *La Carpa*, *La Trinchera* y *Malayerba*, participante del evento en su respectiva presenta

PAGINA 6. Manabí. Noviembre 13 de 1988

FORO INTERNACIONAL DE TEATRO SE VIVIO EN UNIVERSIDAD

Con muchos éxitos se realizó el Primer Foro Internacional y Muestra Nacional de Teatro, en el Teatro CHUSIG de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, organizado por el Departamento de Desarrollo y Promoción Cultural, desde el 3 al 7 de octubre del presente.

El Dr. Medardo Mora Solórzano, rector de nuestra Universidad, mediante un mensaje alentador de apoyo a las actividades culturales, inauguró el evento, que contó con el auspicio de la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, cuyo titular es el Dr. Francisco Aguirre.

PARTICIPANTES
Expositores del arte escénico con mucho prestigio estuvieron en nuestra Universidad, tales como, Beatriz Seibel y María Escudero de Argentina; Lindolfo Alves do Amaral de Filho de Brasil; Héctor Quintero de Cuba y Christoph Bauman de Alemania.

A nivel nacional se contó con la presencia de Tamara Navas Carbo, Teatro de la Carpa, Grupo de Malayerba, Grupo El Juglar, La Trinchera que fue la revelación teatral en el evento.

Fuente: El Universitario- Informativo mensual de la Universidad Eloy Alfaro de Manabí, noviembre 13 1988

Artículo de revista 26

“El Teatro es una ilusa terquedad vivencial”

**EL TEATRO ES UNA
ILUSA TERQUEDAD
VIVENCIAL**

Tatiana Hoppe



Lo dicen con nostalgia tal vez? ¿Con animosidad o satisfacción? O, sólo es una exclamación para reafirmar su pasión de siempre. En cambio añaden enseguida que esa es la vida que escogieron.

El teatro es una ilusa terquedad vivencial y la asumo, dice Nixon García el director del grupo, porque yo escogí esta vida. Y lo reafirma con su mirada y su gesto compartidos Rocío Reyes, ambos integrantes fundadores de La Trinchera de Manta, grupo de teatro representativo de la provincia de Manabí que cumple 25 años de actividad ininterrumpida.

Nixon hace un alto a los ensayos y la organización del vigésimo Festival Internacional de Teatro, para volver su mirada hacia atrás, hace dos décadas y media, cuando iniciamos de cero, en una ciudad donde poca gente había hecho teatro.

Destaca que en poco tiempo se han logrado muchas cosas, aunque el trabajo de formación de nuevos actores está en gestación porque hemos sólo dos grupos: la Trinchera y Palosanto.

Al hacer una retrospectiva de este cuarto de siglo indica que hay que ubicarse en algunos momentos. E

Artículo de revista 26

“El Teatro es una ilusa terquedad vivencial”

tán los inicios como La Trinchera. En este punto destaca el respaldo material y pecuniario de la universidad Eloy Alfaro de Manabí y del Banco Central del Ecuador, que fueron los garantes para que el grupo se mantenga. Y los maestros fundamentales para imbuirles de la estética y ética teatrales.

Con esas bases decidieron soñar, lanzarse e iniciar una aventura en medio de vientos adversos y plantaron un árbol con raíces muy sólidas, luchando contra un medio hostil para el teatro y la falta de motivación porque la gente no creía en ellos.

El primer viaje fue fundamental para el grupo, creado en agosto de 1982. En febrero de 1983 deciden ir a Quito para mostrar su trabajo y buscar apoyo de las gentes del gremio. *Invadieron*, literalmente, el cuarto de un amigo e iban a la escuela de teatro de la Universidad Central.

Pero fue un viaje decisivo porque les permitió relacionarse y al año siguiente, ser invitados al festival. Una gran oportunidad porque conocieron a Francisco Aguirre, jefe de Difusión Cultural del Banco Central de Ecuador, quien consiguió en 1985 que se desarrollara el proyecto de difusión cultural, que fue coordinado por los actores.

Ese mismo año Orley Zambrano, padre del actual alcalde de Manta y un amante del teatro, se convirtió en un cómplice de la aventura y en el colmo de la audacia empezó a construir el hoy teatro Chushig. Y, los fines de semana, puso a disposición del grupo la plataforma de su *trailer*, en el que vendía cemento, para que La Trinchera se presente en los distintos barrios de la ciudad.

El local fue inaugurado ese mismo año con una cavaviana cultural. Dos años después don Orley estaba en la quiebra y el banco iba a embargar el local. Entonces el rector de la ULEAM, Medardo Mora, decidió comprar el teatro en 1987. El año siguiente se realizó el Primer Festival Internacional de Teatro, con la participación de grupos de Brasil, Argentina y Cuba.

La Trinchera ha puesto en escena varias obras a lo largo de estos 25 años. Entre ellas están: “El tejedor de sueños”, la primera obra del grupo. “La mano negra”, sobre la muerte del periodista Héctor Toscano, asesinado en Manta. “De remos a motores”, sobre la actividad pesquera en Manta. “Viaje al mundo de Plauto”, escrita y dirigida por Arístides Vargas. “Bandais”, en 1987, dirigida por la argentina María Escudero. “El cuco de los Sueños”, 1990, con la actuación de Raymundo Zambrano, una investigación sobre la tradición oral en Manabí que hizo el grupo. “El zaguán de aluminio”, sobre el poeta Hugo Mayo, 1993, monólogo de Rocío Reyes, dirigido por Arístides Vargas. “La montaña azul”, 1995, primera obra para niños, escrita por Nixon García. “Ana, el mago y el aprendiz”, 1997. “Tres viejos mares”, una mirada retrospectiva ante el inicio del siglo XXI, 2000, escrita por Arístides Vargas. “La travesía”, sobre la migración, escrita por Nixon García y dirigida por

Charo Francés. “Malanoche”, 2006, también de Nixon García, dirigida por Arístides Vargas.

Es difícil vivir del teatro, dice Rocío Reyes, la actriz del grupo. Dedicarse a este arte es arduo, hay que renunciar a muchas cosas, añade. Ella trabaja en la universidad Eloy Alfaro de Manabí, como administradora del teatro Chushig, y el sueldo que percibe es lo que le ayuda a seguir, tener un espacio para crear, junto con los otros miembros de La Trinchera, Magaregger Mendoza y Freddy Reyes. Los cuatro actúan en “Malanoche”, la última obra del grupo.

Señala que la televisión no le atrae, porque le apasiona el teatro. *A veces hay la necesidad de hacer otras cosas pero tengo una responsabilidad con mi trabajo y la provincia.*

Rocío indica que en Portoviejo hay mucho talento a nivel de actrices, no así en Manta. *Creo en el teatro, y lo respeto mucho. Me desespero porque mis personajes tengan vida. En estos 25 años no es importante el estreno de una nueva obra porque nuestro trabajo está allí, ha dejado huella. Hemos hecho historia.*

Sobre la crítica es vehemente y tajante: no existe un periodismo cultural, *se puede hacer comentarios, pero no crítica, porque aquí en el país no hay crítica. Debería haber por lo menos alguien que se dedique al periodismo cultural.*

Ambos vuelven a su trabajo. No está definido, pero es posible que en el vigésimo Festival Internacional de Teatro estrenen “Esperando a Godot”, con la actuación de Rocío Reyes y Magaregger Mendoza, dirigida por Nixon García. Tomaron el texto y lo reelaboraron como una necesidad de explicar cosas sobre la situación política del país, pero sobre todo por la convicción de que hay que seguir en el oficio. ➔



